



VLADIMIR JANKÉLEVITCH, *Liszt. Rapsodia e improvisación*, traducción de Juan Gabriel López Guix, edición de Françoise Schwab, revisada por Ramón Andrés, Alpha Decay, Barcelona, 2014, 184 pp. ISBN 978-84-92837-67-0 (*Liszt. Rhapsodie et improvisation*. Flammarion, 1998).

Françoise Schwab, editor de este título, menciona la relación entre música y filosofía por medio de la respiración. El hiato por el que enlaza una con otra le sirve para aliviarse de la hegemonía de lo que llama *palabra didáctica*. Por eso habla de la respiración del filósofo. La música misma respira por medio de elocuentes silencios que estallan en el oído del que la escucha y que sirven para que el discurso musical tenga continuidad. Silencios que trabajan como el demiurgo que permite la confluencia de los contrarios. Ese es, también, el papel que Jankélévitch atribuye a Liszt.

La tarea de Jankélévitch en este libro pasa por apreciar la ruptura del orden sinfónico que supuso la rapsodia. Ese proceso abre otra posibilidad más para construir un infinito en el presente. Reproduce la postura de Kierkegaard ante Hegel. Algo que muchos años después, de una manera tan sórdida como elocuente, ocurrió también con la ruptura que supuso el fenómeno *punk* — demasiado engolosinado con su rebeldía como para poder aportar algo— frente a los jóvenes burgueses ingleses que habían accedido al rock después de pasar por el conservatorio. No en vano, a la música que hacían aquellos jóvenes *rockeros* con formación teórica se la llamó en España *rock sinfónico*. En Inglaterra, mucho más ingenuamente, lo llamaron *progressive rock*.

En el siglo XIX fue la manera en que la palabra de orden quedaba desmigajada por las voces individuales: las naciones haciendo colapsar el imperio. Liszt es el oficiante de este proceso en la música. Jankélévitch había dejado dicho, en un estudio previo al que aquí se presenta, que los propios alemanes habían introducido el caballo de Troya en esa fortaleza del orden sinfónico al confiar a Liszt nada menos que la dirección de la Ópera de Weimar.

Este libro apela a la improvisación. Por ello, para poder ser entendido, tiene que ser remitido a ese infinito en el presente que es lo propio del *pathos* de los tiempos. Se trata de que la primera vez sea también la última; es decir, que no haya un relato dado que pueda otorgarnos su sentido por medio de su comprensión como un *todo*. A la manera que se dice en el *jazz*, el solista nunca repite el mismo *solo*; cada noche está inventando la canción. Canción, eso sí, que cada noche sigue siendo la misma. Por eso el aficionado al *jazz* no se cansa de recopilar las grabaciones de *A night in Tunisia* que dejó Charlie Parker. En cada una de ellas están los cinco segundos más intensos del *jazz*: los que

contienen el famoso *alto break* que se interpone entre la melodía y el turno de las improvisaciones.

Ese *pathos* de los tiempos modernos es un *pathos* transformado. Ya no es el estado de ánimo del que fluye la posibilidad de ser, es decir, un *no sentimentalismo* fructífero. Ahora, el *pathos* moderno invierte las cosas. Se convierte, él mismo, en lo que ha fluido o fructificado: cosificación moderna. Por eso la improvisación se convierte en la única manera de escapar a la rotunda seriedad tiránica a la que se ha llegado por renunciar a la verdad clásica; en aras, eso sí, a lograr certidumbres en serie. Naturalmente, esa vía de escape es también una ilusión.

Este libro de Jankélévitch puede ser entendido como un discurso acerca de la naturaleza del tiempo. Al igual que ese silencio que nos sobrecoge cuando separa dos notas musicales —cuando después de la última vibración en el aire de una de ellas no ha empezado todavía la primera vibración en el aire de la siguiente— dentro de la misma pieza íntegra. Pieza musical que no es más que una remisión a la realidad cada vez que es interpretada y que se convierte de nuevo en silencio cuando termina la última nota. Sabemos que la música no es la realidad. Pero sabemos que la música sólo es cuando es traída a la realidad. Es decir, cuando es interpretada. Lo mismo sabemos del libro que solamente existe cuando es abierto por el lector.

Esa es la experiencia de la inmediatez convertida en la tarea de Jankélévitch cuando se propone el estudio de la teoría musical como ejercicio e investigación acerca del tiempo musical. Es también la palabra no dicha, o mejor aún, la palabra por decir. Algo que no consuela, pese a todo, el vértigo que el propio Jankélévitch había expuesto magistralmente en *La música y lo inefable*.

Liszt es el hombre que paga el precio más caro. El precio que hay que pagar por pertenecer ya, irremisiblemente, a la conciencia moderna. Liszt es una conciencia *absolutamente* moderna, dice Jankélévitch en *Quelque part dans l'inachevé*. Como en *El monje ante el mar*, de C.D. Friedrich, en Jankélévitch nos son ofrecidos, pese a todo, dos tesoros o hallazgos preciosos a modo de contraprestación: la música entendida como el privilegio de disfrutar de ser contradictorios durante un instante; la belleza de aceptar sin desconsuelo que no hemos llegado a ser todo lo que podíamos haber sido.

Liszt es moderno porque ya vive la vida como el prelude de la nada. Lo deja dicho de su puño y letra en los *Preludios*. Equipara la muerte con la primera nota. Y retoma así la nueva estética de la tragedia; una estética en la que la modernidad se enreda y naufraga. Una estética que, mostrada en la música improvisada —que no es más que un infinito colapsado—, impide ya la necesidad de metafísica alguna.

Cuando Jankélévitch habla en este libro del hombre que se siente digno de serlo en la medida en que no puede renunciar a las ventajas de un *logos previsor* —la civilización— se refiere a la anticipación de los acontecimientos. Dice que para lograr esto son necesarias estratagemas, armas y rivales. El dominio del azar. El paso del azar —dentro de la expresión *el dominio del azar*— de nominativo a genitivo. El hombre convertido en intelectual. Como dice Jankélévitch, aquello que nunca hubiera permitido Sócrates que le llamaran.

El intento de encontrar una alternativa pasa por la música de Liszt. La rapsodia musical frente al academicismo. Claro está, dentro del Conservatorio

de Viena. Un riesgo *controlado*. La naturaleza entrando por la ventana después de ser expulsada por la puerta.

La intención de Liszt, concluye Jankélévitch, es anticipar en vida un paso que no se da en ella. Cuando la crítica musical comentaba la manera de cantar de Sinatra utilizaba la expresión *laid back* para referirse a ese balanceo por medio del cual Sinatra —retrasándose un poco— entra y sale del tiempo que marca la orquesta al interpretar la melodía. El *swing*. La cadencia del *godspell* (*gospel*) interpretado en la mecedora del porche de la casa. Como el título de un blues que no era más que el argot que utilizaban los negros para referirse a lo mismo: *Rockin' chair*.

Jankélévitch lo llama *el atajo sublime*. Una expresión que llega al siglo XX entendida como una vida que ha renunciado a ser interpretada ya como duda infinita. La mayoría de edad de la humanidad: el sueño del iluminismo. Píndaro no era tan ambicioso, se conformó con llamarlo *sombra de un sueño*. Schwab, al prologar *Liszt. Rapsodia e improvisación*, viene a decir que ahora el *pathos* ha invadido el infinito. La manera en que Jankélévitch dice lo mismo es por medio del flujo y reflujo de la rapsodia; un movimiento al que viene a considerar algo así como la elocuencia de la pasión. Elocuencia: música, al fin. Pero ahora esa elocuencia es la del hombre convertido en un creador a la vista de todos. El hacedor visible: Homero, que ya no es ciego. El hombre cuya obra de arte es su vida porque acepta *esa* certeza: la certeza del hombre convertido en la obra del hombre. Este libro deja claro que la rapsodia y la improvisación no son tiempos para dioses.

*Antonio Ferrer*