

TRES PERSONAJES Y UNA SINFONÍA

Una aproximación didáctica al binomio palabra-música

Aurora Marco López

Universidad de Santiago de Compostela

EL MITO FAUSTO

Uno de los temas que ha tenido más fortuna en la literatura, en la música, en el cine, e incluso en la pintura es el mito Fausto que, desde la leyenda del siglo XVI hasta nuestros días ha conocido numerosísimas versiones. La figura literaria no deriva del personaje histórico (Georges Faust, un mago pseudomédico y alquimista, aventurero y filósofo) sino de una serie de relatos populares que se sucedieron del XVI al XVIII en torno a esta figura —que murió hacia 1540— y que dieron lugar a la aparición del texto base del mito, *Historia del Dr. Johann Fausto, el famosísimo mago y nigromante*, publicado en 1587, editado en Frankfurt por el impresor Spiess y que es el punto de partida de todos los desarrollos ulteriores que hubo en Alemania y fuera de ella, con las ampliaciones, supresiones y cambios lógicos que derivan de la adaptación del mito a espacios y tiempos diversos. El éxito del personaje de leyenda dio paso al personaje mítico que con el romanticismo cambia de fisonomía: la imagen ideal del viejo doctor, con sed de conocimiento y a la vez con sentimientos, se impone a la del sabio que acaba condenado por haber vendido su alma al diablo. La vida de este mito polivalente ha pasado por tantas etapas y ha experimentado tantas variaciones —lo que en el fondo ha contribuido a reforzar su expresión— que la aproximación a él puede hacerse desde distintos puntos de vista por la coexistencia de variantes. Y es también esta razón la que explica que unas veces quede reducido al tema literario, con un repertorio amplio de simbolismos, y otras se convierta en un mero cliché ideológico con el riesgo de simplificaciones innecesarias (1).

Entre todas las variaciones de esta estructura literaria polimorfa hay unos elementos constantes que permanecen, una fuerte coherencia y lógica internas, y unos “actores” del drama: Fausto, Margarita y Mefistófeles.

FAUSTO EN EL TEATRO GALLEGO

El mito Fausto en la literatura gallega ha sido reelaborado por Tomás Barros (2) en una obra teatral, de próxima publicación, *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, versión gallega de *Fausto 1943* (en castellano, que tampoco vio nunca la luz), punto de partida del texto definitivo, muy mejorado en cuanto a la primitiva versión debido a numerosas modificaciones que afectan sobre todo a cuestiones relacionadas con la técnica teatral.

El carácter inédito de la obra hace que nos sintamos obligadas a referirnos brevemente al drama de Barros, antes de pasar a ocuparnos de los tres personajes principales y de la sinfonía de Liszt que es un “retrato”, una “pintura de carácter” de estos tres personajes.

La obra *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, estructurada en tres actos y nueve cuadros sitúa la acción en 1979 en el Centro de Investigación Nuclear de la URSS. Los personajes principales son: FAUSTO, un físico, un sabio moderno que dirige el Laboratorio Científico de Investigación Nuclear que tiene a su lado a su colaborador, el físico YEGOR Lendichev, y a MARGARIDA, su secretaria particular. El Ministerio de Defensa está preparando el nuevo Programa Termonuclear de Rearme para su aprobación. Los dos físicos, por razones éticas, veían con desagrado el Proyecto (la explosión experimental de la primera bomba atómica) y querían boicotearlo por el peligro que suponía para la Humanidad. Para la consecución de los fines del Ministerio la figura clave es el Doctor Fausto que, además de ser absolutamente imprescindible por sus conocimientos, tiene un gran ascendente sobre los otros científicos. Es preciso adueñarse de su conciencia. Para este cometido está ÓSCAR Tingley (Mefistófeles) que desempeña dos cargos, Secretario de la Comisión de Energía Nuclear e Interventor del Departamento de Investigación Nuclear (maneja el dinero). Como coadyuvantes de este diabólico personaje están dos personajes, IGNACIO Folk y MILOCHKA Kindiakof, que vienen siendo contrafiguras de Margarida y Yegor. Entre los tres consiguen que el Doctor Fausto se de cuenta que a su lado está una mujer en la que no había reparado: Margarida, por la que perderá el sentido, que lo conducirá a un estado en el que el amor y la pasión le harán olvidar el trabajo. Consumado, por otra parte, el pacto con el diablo por la firma de una nómina, el plan sigue su curso: aprobación del Proyecto debido a la inasistencia del Doctor Fausto, entregado a las pasiones insaciables en una noche de orgía que nos hace recordar el famoso episodio de Goethe “La noche de Walpurgis”, por una nueva trampa de Óscar. La muerte de Margarida le devuelve la lucidez. El pacto, los deseos ciegos no han encadenado su libertad y al final de la obra halla el sentido y la meta de su vida en la libertad recuperada.

El resto de personajes de la obra son figuras secundarias: ANATOL Nivinsky, Inspector, tres DAMAS que hacen el papel de diosas infernales, como las “Furias” o las “Parcas”, seis EMBUZADOS y un conserje, ILYA Tatlín.

TRES PERSONAJES PARA UN DRAMA

Tres personajes, tres figuras, muy apegadas en su caracterización a sus homónimas en el drama de Goethe. Esto posibilita una propuesta de trabajo en el aula: la relación texto dramático- música, actividad tan compleja como sugerente que presentamos en la segunda parte de esta comunicación. Veamos primeramente como nos ha “pintado” Barros estos tres personajes.

FAUSTO

El personaje presenta los rasgos típicos comunes a la figura mítica que ha ido evolucionando y adaptándose a los tiempos modernos. La creación literaria ha seguido de cerca los acontecimientos históricos y, aunque debe mucho a la inspiración goethiana, debido a la modernización del mito nos encontramos con el Fausto ingeniero, técnico que deja atrás al mago alquimista. Este Fausto de Tomás Barros está en la línea de numerosas versiones modernas que plantean el problema de la ciencia y la ética (3).

El Doctor Fausto es el ejemplo de una personalidad dividida: por una parte imagen viva del sabio austero, consagrado a su tarea, con un concepto muy arraigado de la dignidad y la independencia del investigador; espíritu libre, soñador que no se deja tentar por el dinero. Su único tesoro son las fórmulas de alta matemática. Encerrado en su despacho-laboratorio (escenario donde transcurre la mayor parte de la obra), acosado por las artes diabólicas de tres “Mefistófeles”, Óscar, Ignacio y Milochka, el sabio incorruptible va a mostrarnos su otra cara: la del hombre sensible a la belleza y a los goces de la vida. Su caracterización, pues, viene marcada por la lucha entre estas dos naturalezas, estas dos almas que conforman una personalidad trágica en la que se enfrentan el bien y el mal. La interiorización del drama personal de este personaje y sus profundas transformaciones a lo largo de la obra están muy bien plasmadas en la obra de Barros (y en la sinfonía de Liszt, como veremos): la seriedad y frialdad del científico que mira a la mujer como un filatélico a un sello (como dice en su parlamento Ignacio) da paso a una alteración de carácter porque el vértigo de vivir y sentir trasforma al personaje. Ahora poco le importa el trabajo. El amor y la pasión que siente por Margarita, la firma del pacto con Óscar, los celos (nuevo elemento de intriga de gran eficacia en el teatro), la añoranza de la juventud perdida (4) produce cambios en el personaje que experimentará, todavía, una nueva transformación: la muerte de Margarita precipita el drama y al final reaparece su rebeldía inicial. Desaparece la debilidad para dar paso a la grandeza y reafirmación en sus deseos de libertad (5), final que enlaza por otra parte con una constante en la obra de Barros: la esperanza.

En la continua alternancia de exaltaciones y depresiones que provocan distintas actitudes y estados de ánimo está precisamente la caracterización dramática, y poética, que el autor quiso dar a este Prometeo moderno. Son muchas las asociaciones que un carácter tan complejo sugiere: *grandeza* (y miseria), *coraje*, *ensoñación*, *duda*, *ternura*, *apasionamiento*, *entrega*, *sometimiento*, *individualismo*, *egoísmo*, *altruismo*, *fraternidad*, *rebeldía*, *libertad*...

MARGARIDA

La protagonista femenina del drama está tratada con una gran delicadeza. La joven secretaria (se insiste en varias escenas en la diferencia considerable de edad que hay entre los dos), llena de candor e ingenuidad, recatada y vergonzosa-

sa va a ser también objetivo para los tres Mefistófeles de la obra. Dotada de un poderoso atractivo (6) aparece radiante de belleza ante Fausto en el momento en que, por primera vez, el Doctor no mira a la secretaria sino a la mujer que tiene al lado: “*Sempre estiveches ao meu carón... mais somentes agora me decato*”. En su pequeño mundo de quietud y serenidad irrumpe Fausto que la encuentra “coruscante” (fulgurante, resplandeciente).

El autor nos proporciona algunos rasgos de caracterización externa: es joven y hermosa. En su encuentro con Fausto en la fiesta de la Fundación, preludio del idilio amoroso, viste un vestido blanco que llama la atención. No se nos escapa el simbolismo del color: el blanco es la luz, la transparencia, la claridad, la inocencia, la calma, la armonía, la pureza, la inocencia, el refinamiento y delicadeza... atributos que configuran, ciertamente, su personalidad.

El personaje de Margarida va cobrando fuerza conforme avanza la obra y aunque su presencia escénica no sea muy destacada, especialmente en sus primeras apariciones, el silencio en el personaje tiene también su significado. Es en el segundo acto cuando tiene lugar el idilio amoroso. Lo que constituye sólo un episodio en el drama total se configura como el monodrama de Margarida que, en la escena final del cuadro tercero, se yergue en un fondo de soledad y abatimiento. Fausto, consumido por los celos, le reprocha sus encuentros con Yegor. Su indiferencia y frialdad provocan la angustia de la protagonista. En un final de acto muy efectista se quita furiosa el brazalete que Fausto le había regalado y lo arroja con fuerza al suelo. Será su última aparición en escena. De su suicidio informarán otros personajes y el propio Fausto, que se siente culpable de su muerte.

Una compleja gama de realidades del amor humano están presentes en este monodrama lírico, la “Gretchentragedia”. Hay, por una parte, la visión radicalmente carnal del amor, pero también este sentimiento es visto como fuente de gozo y transfiguración que nos lleva a pensar en el final optimista de la obra: no sólo el arrepentimiento y la lucidez sino también el amor de Margarida, que no supo cultivar (el eterno femenino), serán los que lleven a Fausto a reafirmarse en su libertad y desprenderse de las cadenas que lo ataban al personaje diabólico de la obra. También está la idea del amor-muerte que conduce a la protagonista al suicidio.

ÓSCAR

Entre estos dos personajes aparece Óscar que encarna la tentación, la maldad. Es el Mefistófeles clásico que aparece despojado de la vieja concepción demoníaca que sólo presentaba aspectos malignos en las primitivas versiones. Ahora no desaparecen las intenciones perversas, ciertamente, pero al final del drama viene a ser burlado: con un hombre inteligente, como el viejo Doctor, el diablo pierde el tiempo. Esta es la lectura que se puede hacer de este final. Y por tanto Óscar se puede considerar como un incitador del bien, un estimulador

del bien. Es una figura mítica algo desgastada que está intimidado por la ciencia del Doctor.

El dominio, las ansias de Poder son las metas de Óscar y este dominio se mide por la capacidad de destrucción porque piensa que, para construir, hay que destruir primero. Por eso guía al Doctor por el camino de la tentación, es el encargado de recorrer la cortina que encubre el esplendor de la vida y tras la que hace su aparición Margarida. Su caracterización a través de la obra está bien marcada: la ironía, el ingenio (tiene una gran capacidad para inventar nuevas estrategias y tácticas para conseguir sus fines), la maldad, la abnegación, el sarcasmo, el cinismo. Este personaje viene a ser la otra cara de Fausto. Se ha hablado con frecuencia al abordar el mito de Fausto de que hay un único personaje desdoblado: Fausto y Mefistófeles (aquí Óscar) que representan la lucha interior del bien y el mal que no cesan de enfrentarse.

UNA SINFONÍA PARA TRES “PINTURAS DE CARÁCTER”

El mito Fausto, sobre todo a partir del drama de Goethe, fue objeto de gran número de transcripciones musicales: óperas, poemas sinfónicos, oberturas, músicas de escena (7). Este tema preocupó a Liszt durante muchos años (8). Proyectó una ópera en colaboración con Gerard de Nerval y Alejandro Dumas pero finalmente concibió una sinfonía en tres movimientos, más bien un tríptico de poemas sinfónicos. Su título original *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (1857), viene siendo el retrato psicológico, la pintura de carácter de los tres protagonistas, Fausto, Margarita y Mefistófeles. Es música programática (el “programa” proviene de la obra de Goethe que es el motivo conductor), *Leitmotiv*, pero se aleja del descriptivismo y tiende a lo puramente psicológico, siendo más expresión del sentimiento que descripción. Así, el “poema sinfónico”, tal como fue desarrollado por Liszt, puede ser estructurado libremente desde el punto de vista formal: “siguiendo el trazado del programa literario, Liszt consigue nuevas formas completas y una fusión de los caracteres de varios trochos que en el ciclo de la sonata permanecían separados” (9).

Palabra y música

No pretendemos abordar la vieja polémica entre *expresivistas*, que consideraban que la música puede expresar sentimientos u otras realidades extramusicales, y *formalistas* que negaban estas afirmaciones (10). Partimos de la base de que la música, como medio de comunicación artística, es expresiva, comporta un sentido e induce significados, “comunica” una manera de sentir, de ver, de interpretar. Se puede hablar, pues, de una semántica musical. No vamos a detenernos más en estos aspectos porque el objeto de esta segunda parte de nuestra comunicación es plantear una (otra) aproximación didáctica al mito de Fausto, enfocada desde un tratamiento interdisciplinar en las áreas de literatura y música. Remitimos a las personas interesadas a un breve pero interesante trabajo, “A

línua dos sons”, de Luísa Villalta, en el que analiza, “en la medida en que la propia realidad lo permita”, todas estas cuestiones (11).

La Sinfonía Fausto tiene una vertiente esencialmente psicológica y está construida alrededor de los tres protagonistas de la obra, Fausto, Margarita y Mefistófeles. Se trata de música “a programa” pero no descriptiva o imitativa sino música “característica” (12), destinada a expresar o poner de manifiesto sentimientos, estados de alma, y se aplica a la realidad psíquica, no física.

El primer movimiento, Fausto, es un estudio del personaje visto desde distintos ángulos. En realidad representa el carácter emocional de Fausto: apasionado, tierno, melancólico, dubitativo, angustiado, rebelde, entusiasmado, atormentado, sereno... Los conflictos interiores de Fausto, con momentos tensos y relajados están sugeridos en este primer movimiento del tríptico sinfónico. El sistema de contrastes que caracteriza a Fausto, y al que ya nos hemos referido, está traducido musicalmente por Liszt.

También la atmósfera del segundo movimiento, Margarita, interpreta en sonidos lo que ha sido compuesto en palabras. Después del “Sturm und Drang” (13) del primer movimiento, y en contraste con él, el tema del segundo tiene una gran delicadeza. Es el retrato musical de la inocencia y ternura de la protagonista, un entreacto lírico entre dos movimientos acelerados. Presenta un tema característico: la melodía del “eterno femenino”.

El tercer movimiento es una deformación, una parodia del primero. Liszt crea una atmósfera malévol, de negación e ironía. De una obra anterior, concierto para piano y cuerdas *Malediction*, toma una nueva figura. En realidad este tercer movimiento, Mefistófeles, tal como es interpretado por los especialistas, representa esa otra cara de Fausto de la que hablábamos anteriormente, la personificación del mal en ese rostro de dos caras del protagonista.

PROPUESTA DE TRABAJO

El drama nos presenta individualidades humanas, su interior, con la lucha de fuerzas que se revelan dentro de cada personaje. La música, por medio de formas, ritmos, intensidades, velocidades, instrumentación, puede servir de agente expresivo y comunicativo de esos estados de ánimo o de sentimientos. No es que el drama de Barros nos aparezca incompleto sin la música, pero por medio de la asociación con ella puede llegar a su plenitud de expresión, porque al significado trascendente, a la caracterización psicológica, se une la emoción estética (14).

Planteamos algunas actividades concretas:

1. Las transformaciones que experimentan los personajes, sus estados de ánimo, sus actitudes, están plasmadas en la obra dramática a través de la doble enunciación, la del autor (acotaciones) y la de los personajes (parlamentos). La actividad que proponemos parte únicamente del primer tipo de enunciados, es

decir, de las acotaciones, con las que Barros logra reflejar muy bien todos estas situaciones. La caracterización de Fausto en el texto dramático expresa las diferentes alteraciones que se van produciendo, debido a los acontecimientos de la obra, en su carácter:

- Frialdad, concentración (Fausto científico, ajeno a todo lo que no sean sus experimentos)
- Descubrimiento de Margarita, ensimismamiento, contemplación, amor-pasión
- Inquietud, rabia, desconfianza (celos provocados por Mefistófeles)
- Serenidad (recuperación de la meta de su vida: libertad, búsqueda de la verdad)

Las acotaciones reflejan todas estas transformaciones:

“ensimesmado” / “enviso” / “novamente enviso” / “remana enviso” / “acordando”

“afusquinado” / “cortado” / “ledo” / “apasionado”

“ inqueda” / “arteiro” / “receoso” / “nun arrouto” / “irado”

“ríspido” / “dicaz” / “alixeirado”, etc.

En el caso de Margarita hay también una perfecta compenetración entre texto y lenguaje musical:

“medroñenta” / “sorridente” / “inxenuamente” / “un pouco avergoñada” / “evasiva” / “arredía” / “atorada” / “enrubescida” / “inqueda” / “acañada” / “embarazosamente”

Para el tercer personaje, Óscar (Mefistófeles), acota Barros las siguientes expresiones:

“con mofa e ironía” / “dicaz” / “dicaz coma de costume” / “arteiramente”

“rindo” / “cunha gargallada satánica” / “a gargalladas” / “nunha gargallada súpeta” / “sorrindo impervío”

“ zoina” / “enérxico” / “con crueza” / “irado” / “retranqueiro” / “reticencioso”

2. Los breves temas que se presentan bajo formas variadas en los tres movimientos de la Sinfonía contienen en la partitura referencias extramusicales (“literarias”) que imprimen carácter, es decir, indican que esos pasajes deben ser expresados de acuerdo con la adjetivación utilizada. Esos adjetivos vienen siendo al texto musical lo que las acotaciones al texto teatral. En ese sentido, la actividad que ahora proponemos consistiría primeramente en el análisis de esas “marcas” en la partitura para, posteriormente, contrastarlas con las acotaciones del texto dramático:

2.1. El movimiento Fausto marca determinados pasajes de la forma siguiente:

Allegro impetuoso
“ *agitato ed appassionato*
“ *espressivo ed appassionato molto*

Lento misterioso e molto tranquillo

2.2. El segundo movimiento :

Andante soave
dolce semplice
dolce amoroso
patético
espressivo con intimo sentimento
suave con amore

2.3. Para el tercero las acotaciones musicales precisan :

irónico
orgueil

Todos estos matices dramáticos de la sinfonía (15), revelados por medio de ritmos, silencios, efusiones o clamores de la orquesta, sintetizan, o por decirlo de otro modo, presentan unas correspondencias con la caracterización de los tres personajes literarios.

3. Otra actividad, que aquí simplemente enunciamos, podría centrarse en un aspecto más concreto: la instrumentación. Tras el análisis de las “correspondencias” entre el sistema lingüístico y musical, se comentarían los distintos instrumentos utilizados en cada movimiento. Por ejemplo, el que corresponde a Margarita, una obra maestra del arte de instrumentación de Liszt tiene una entrada, casi un diálogo, entre flautas y clarinetes que conduce al tema principal en el que aparece el oboe acompañado por la viola solista: “pieza característicamente original de orquestación... perfecta como retrato de la juventud fresca e inocente” (16). De todas formas esta actividad quizá requiere cierta formación musical que no todo el mundo posee.

Con dinámicas de este tipo el alumnado entra en contacto con otro lenguaje, el musical que, además de la pura emoción estética permite la búsqueda de los elementos expresivos dentro del propio sistema porque, como nos recuerda la autora del artículo citado en nota 11: “a língua dos sons conta com meios próprios para “se fazer entender” (17).

NOTAS:

- (1) Para cualquier cuestión relacionada con este tema es de gran utilidad el libro de André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Armand Colin, París, 1972.
- (2) Tomás Barros (Toledo 1922-La Coruña 1986), pintor, poeta, ensayista y dramaturgo ha escrito diecisiete obras de teatro, diez en castellano (todas inéditas menos una) y ocho en gallego (todas publicadas menos una, de la que nos ocupamos en esta comunicación). Toda la obra literaria de Barros, de orientación filosófica, refleja una gran preocupación por los problemas humanos y sociales —como su pintura— y lo hace conjugando esa toma de conciencia, ese compromiso con el arte, con los valores estéticos que lleva consigo la obra literaria.
- (3) Hay una obra de Ilia Sevinisky, *En lisant Faust* (1956), en la que un físico alemán se deja arrastrar por los nazis para la fabricación de la bomba atómica. Su ayudante, Werner, un marxista comprometido y solidario jugará un papel importante en su salvación final (André Dabezies, *ob. cit.*, pág. 243). En la obra que comentamos Yegor (que en la versión primitiva es un marxista, Crisanto, que persigue nobles ideales) desempeña análogo papel. Las obras teatrales de este escritor siempre presentan este personaje idealista: Yegor en *Fausto*, Crisanto en *O veo de Maya*, David en *Os ollos do morto*, el bufón en *A raíña e o bufón*, etc.
- (4) *¿Podes traguerme as primaveiras e o tempo ido? ¿Podes traguerme a miña xuventude esquenecida? ¿Por que non te coñecín antes?* le dice Fausto a Margarita.
- (5) En la escena final el Doctor Fausto le dice a Óscar: *¡Ti estás tolo Óscar! Tolo porque descoñeces que o ser derradeiro da conciencia é a liberdade... o que endexamais pode ser apreixado... Ninguén pode aferrollar a liberdade que é o cerne da conciencia do outro... Anque foras o Dono do Mundo, o mesmo Díaño...*
- (6) Milochka, contrafigura de la propia Margarida, le abrirá los ojos : *¿Non te decataches na forma en que te ollan os homes? ... ¡E como te ollaba Fausto!*
- (7) Desde el Fausto de Spohr, representado en 1816, ha habido muchas elaboraciones musicales. Las más conocidas han sido las óperas de Gounod (centrada en el personaje de Margarita deja a un lado los aspectos filosóficos y trascendentes), de Berlioz y la sinfonía de Liszt. Schumann, Wagner, Rubinstein, entre otros, también se han ocupado del tema.
- (8) Además de la proyectada ópera compuso una obra para orquesta basada en dos episodios del Fausto de Lenau; arregló para piano el vals de la ópera de Gounod y al final de su vida compuso una serie de obras inspiradas por la leyenda de Fausto: el 2º vals para orquesta o piano, la polca de Mefistófeles; arregló para piano la canción “Gretchen am Spinnrade” cuyo texto figura en el Fausto de Goethe.
- (9) Stephan, Rudolf, “Música programática” en *Música*, Enciclopedia Meridiana, Fischer, Lisboa, 1968, pág. 286.
- (10) Entre los primeros Mendelssohn y Schumann. De los formalistas Stravinsky fue categórico: “Je considere la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique... L’expression n’a jamais été la propriété immanente de la musique” (Michel Imberty, *Entendre la musique, Sémantique psychologique de la musique*, Bordas, Paris, 1979, p. XI).
- (11) Villalta, L., “A língua dos sons”, *Agália*, nº 6, A Corunha, 1986, pág. 204-208.
- (12) “Música imitativa y descriptiva” en Leopoldo Hurtado, *Introducción a la estética de la música*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1971, pág. 169.
- (13) “Tempestad e ímpetu”. Movimiento cultural que surgió en la Alemania de la década de los sesenta de la mano de Goethe y Johann Gottfried, cuyo manifiesto programático se encuentra en la obra de ambos, *Del carácter y del arte alemanes* (1773), que halló su mejor expresión en los dramas de Schiller. El movimiento interpretaba las aspiraciones de libertad de los jóvenes y constituyó una especie de rebelión contra el orden social existente (*Los dioses de la música*, dirección de F. Castillo, tomo 2, Planeta, Barcelona, 1989, pág. 127).
- (14) “A música por si própria é incapaz de enunciar nada e, segundo parece, ao perder o texto, fica

como forma pura. Pero isto non é de todo exacto. Para que haja comunicación debe seguir havendo relación forma-significado. O feito é que este (identificado co texto) non se elimina, senon que se transforma, pasando de ser intelixíbel intelectualmente a ser só intelixíbel musicalmente... Que a música tem um significado peculiar e próprio, é evidente, senon deixaría de ser expresiva, mas este é inexpressábel separado da sua forma musical” (Luisa Villalta, *cit.* nota 11, pág. 207-208.)

(15) *La Sinfonía*, recopilación de ensayos a cargo de Robert Simpson, versión castellana de José M^o Martín, vol. I, De Haydn a Dvorak, Taurus, Madrid, 1983, pág. 231-238.

(16) *Ibidem*, pág. 235.

(17) Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la escritora (poeta, dramaturga, ensayista y narradora) y violinista Luisa Villalta con la que hemos conversado sobre estos temas y cuyas aclaraciones nos han sido de gran utilidad para este trabajo.