

Pastor Comín, J. J. (2024). *Pace non trovo. Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto*. Valencia: Tirant lo Blanch, Colección Euterpe, 622 pp. ISBN: 978-84-1183-571-8.

Las relaciones entre Música y Literatura constituyen un espacio que cada vez atrae a más estudiosos, tanto desde el ámbito de la Filología como de la Musicología. No es este, sin embargo, un campo fácil por cuanto requiere del dominio riguroso de ambas disciplinas de modo que la reflexión no quede orillada en una de las dos riberas y asuma los principios constructivos del análisis en ambas ciencias. Resulta así complejo encontrar trabajos donde se sortee la tentación metafórica y se concilien los elementos técnicos —armónicos, melódicos, formales, de un lado; líricos, poéticos, narratológicos, de otro— en el examen de los hechos musicales y literarios de naturaleza híbrida, cuya complejidad sin duda trasciende la de las obras nacidas al auspicio de una única musa. Por un lado, existen obras musicales que intensionalizan obras literarias, revelando esta condición de múltiples formas; por otro, bien es sabido de las obras experimentales literarias que se sirven de elementos musicales para renovar el lenguaje; finalmente tenemos el vasto espacio de la convivencia entre música y palabra donde siempre han vivido las artes litúrgicas y escénicas, desde las canciones hurritas de la antigua Mesopotamia hasta las *performances* más recientes, pasando por la historia del gregoriano, la música coral, la ópera o la canción de concierto.

Pace non trovo. Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto (Tirant lo Blanch, 2024), estudio que ahora nos ofrece Juan José Pastor Comín, es, sin duda, uno de los mejores ejemplos de los más dulces frutos que puede alcanzar la investigación interdisciplinar. Catedrático de Música en la Universidad de Castilla-La Mancha y Co-Director del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM, Unidad Asociada al CSIC), es conocido por su incansable y rigurosa dedicación al estudio integrador de ambas artes. De su mano nos llegaron hace ya casi veinte años las dos primeras monografías de extraordinario rigor humanístico sobre Cervantes y la música —*Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino* (Academia del Hispanismo, 2007) y *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes* (Academia del Hispanismo, 2009). Paulatinamente han servido como referentes —al margen de una extraordinaria actividad editorial concretada en numerosas publicaciones coordinadas junto a Paulino Capdepón— las monografías *Más vale trocar... Cinco viajes musicales por la literatura de la España moderna (1496-1645)* (Academia del Hispanismo, 2019); el monumental estudio de más de 700 páginas sobre la recepción poética de Beethoven —*Y la música se hizo verbo... Imágenes poéticas de Beethoven* (Tirant lo Blanch, 2021); o el conjunto de ensayos en los que se abordan estas relaciones desde una perspectiva retórica que avanza hacia un planteamiento ético y



social, de acuerdo a los principios del estoicismo clásico, y cuya lectura es una auténtica aventura para quien desee adentrarse en las arenas movedizas que con tanta seguridad transita —*Escrito en el margen. Música, Literatura y Pensamiento* (Dykinson, 2023). Su doble formación —filológica y musicológica— y una amplia trayectoria vinculada a su capacidad de liderazgo en el Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación a través de proyectos Redes, Prueba de Concepto y Generación de Conocimiento ofrecen una garantía suficiente para quien desee adentrarse en las sutiles redes de interpretación que la colaboración entre el hecho musical y literario procuran.

Desde sus primeras líneas observamos algo característico en el autor: la investigación está vinculada a la vida. Del mismo modo que su estudio sobre Beethoven nació en el contexto de la COVID-19 como bálsamo para entretener las facultades intelectuales en medio de la conmoción, *Pace non trovo* procede de su lectura atenta de la obra de Petrarca, tanto poética como epistolar. Y de este modo emprenderá un complejo y a la vez ameno recorrido por uno solo de sus sonetos, el n.º 134 que concede nombre al estudio, y que ha sido considerado por la crítica como emblema de la expresión del aretino. Resulta en este sentido no solo excepcional, sino abrumador el hecho de que una limitada expresión poética permita redactar a su autor no solo un extenso estudio de rigurosa erudición, sino también transido de profunda emoción. Veamos cómo lo consigue.

Con la precisión de un cirujano, en el Capítulo I (pp. 23-34) nuestro autor desbroza las dificultades metodológicas a las que se enfrentan actualmente los estudios de esta naturaleza y ofrece al lector un arsenal de lecturas pertinentes para guiarse con seguridad en el campo de la intermedialidad. Esta presentación no se contenta con ofrecer las propuestas clásicas de Calvin S. Brown, Steven P. Scher, Lawrence Kramer o Suzanne M. Lodato, sino que nos presenta las posiciones constructoras de finales de siglo dispuestas por Werner Wolf y Walter Bernhart, y nos conduce hacia las reflexiones más recientes de Daniel Albright, Jorgen Bruhn, Peter Dyan, Lars Ellström, Emily Petermann, Frédéric Sounac o Theodor Ziolkowski.

Una vez abordadas las bases metodológicas, el Capítulo II *Preliminares. Petrarca: vigencia poética y pervivencia musical* (pp. 35-70) examina con detalle, en primer lugar, los paralelismos entre el poeta y el músico Franz Liszt —quien realizó, según veremos, hasta cuatro versiones musicales del soneto *Pace non trovo*—; un examen detallado del papel que la música tuvo en la vida y obra de Petrarca, sin dejar de lado su estrechísima relación —y apenas significada en su desconocida dimensión familiar— con Philippe de Vitry. Cierra este capítulo una acertada síntesis de cómo las composiciones petrarquistas fueron ocupando los cancioneros y las publicaciones musicales durante todo el *cinquecento*, especialmente entre los años 1540 y 1570, siendo el poeta preferido de los compositores del momento.

En el extenso Capítulo III “*Pace non trovo*”. *La influencia de un texto cantado desde el siglo XV* (pp. 71-214) el autor hace gala de una extraordinaria versatilidad filológica manifestada en varios frentes: por un lado, aborda una nueva traducción del poema (pp. 72-73) y realiza una profunda interpretación semántica de su contenido alumbrándolo desde el resto del *Canzoniere*. Seguidamente dedica una extensa parte tanto a las fuentes textuales del poema en Cecco d’Ascoli como a su propia recepción textual —traducciones, imitaciones,

recreaciones, sátiras, etc.— en autores como Coluccio Salutati, Emanuele Tesauro, Lorenzo de Médici, Pietro Bembo, Louise Labé, Pierre Ronsard, Pierre Certon, Joachim du Bellay y un largo etcétera que transita por toda la literatura europea —también española— del XVI. Inmediatamente después abordará su recepción musical desde finales del siglo XIV, al ser el primer soneto que se puso en música, según acredita el *Chansonnier Pixérécourt* de la Biblioteca Nacional de París. Llegará así en su recorrido hasta las transcripciones orquestales que Ferruccio Busoni hiciera de las realizaciones de Liszt, no sin antes transitar, entre otras, las realizaciones que este soneto tuvo de la mano de Eustachius Romaus, Ivo Barry, Girolamo Scotto, Perissone Cambio, Francesco Portinaro, Ihan Gero, Palestrina, Stefano Rosseti, Ivo Vento, Pedro Valenzuela o Giovanni B. Dalla Gostena. A pesar de la atención decreciente que Petrarca recibió en el Barroco, Pastor se detiene en las composiciones de Giovanni Domenico Puliaschi o Giovanni Piacini, y alcanza no solo a la reflexión del mismo Schoenberg sino a compositores del XX —Elio Piatelli o Patrick Michael O'Shea— cuyas obras alcanzan al mismo siglo XXI.

El Capítulo IV *Franz Liszt: "Tres sonetos de Petrarca". El arte de la revisión* (pp. 215-332) constituye una novedosa aproximación al Liszt literario. En él examina su cultura poética y literaria, sus complejos, sus testimonios, su biblioteca, su relación con las distintas lenguas que habló o el contexto viático del viaje a Italia. Desde una perspectiva más técnica valorará su labor permanente de transcriptor a través de distintas operaciones compositivas, dependientes muchas de ellas de la dimensión performativa pero también de una dimensión humanista y poética hasta ahora poco conocida y en la que tuvieron una especial importancia tanto Marie d'Agoult como la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein. Uno de los principales hallazgos de este trabajo ha sido establecer una cronología adecuada para cada una de las cuatro composiciones que Liszt dedica a Petrarca al configurar su particular visión en sus *Tre Sonetti di Petrarca*, donde aborda *Pace non trovo*; *Benedetto sia'l giorno* y *I vidi in terra*. El hecho de que el compositor dedicara una primera y temprana versión para tenor y piano (S270a), una segunda solo para piano —publicada incluso antes que la primera (S.158)—, una tercera en el contexto de los *Années de Pèlerinage* (S. 161) y una última considerablemente más sombría, en un nuevo lenguaje, pero con reminiscencias de las anteriores, para barítono y piano (S. 270b), había confundido a la crítica tanto en su valoración como en su misma fijación en el tiempo. Pastor, con el examen de las distintas reescrituras de otros poemas y adaptaciones de *Lieder* de Beethoven o Schubert, así como de distintas arias de óperas famosas, consigue darnos el contexto adecuado para comprender la relevancia de este regreso intermitente que Liszt sintió hacia la obra del padre del humanismo occidental.

El Capítulo V, *Tre sonetti del Petrarca. Análisis de sus cuatro versiones* (pp. 333-528) propone durante casi doscientas páginas un pormenorizado análisis de cada una de las versiones arriba citadas. No solo coteja su interpretación con la de autores de talla como Charles Rosen, sino que, lejos de agotarse en el análisis formal, armónico, contrapuntístico, tímbrico o melódico de las obras, lo abre a consideraciones históricas, estéticas y filológicas de profundo calado. Así, en cada una de ellas aborda aspectos como la dimensión iconográfica de las obras —dado que estos sonetos estuvieron presentados por distintos grabados insertos en la hoja de presentación de la partitura— y examina el valor que lo

visual tuvo como elemento de inspiración en Liszt. Hay que destacar el detallado recorrido que realiza por el uso del acorde de quinta aumentada —originariamente atribuido a la práctica wagneriana, pero aquí desvelada dentro de un contexto teórico y armónico mucho más complejo y profundo—; las vinculaciones de la línea virtuosística pianística con el mundo operístico; la construcción octatónica de las introducciones empleadas; las pretericiones de *Tristán e Isolda* en el recitado del soneto; la semilla de otros temas presentes en su *Concierto para piano* n.º 1; la dimensión narratológica de ciertos temas a la luz de los estudios de Marta Grabocz; el examen armónico de las mixturas, o la naturaleza de los cambios introducidos en las distintas versiones en virtud de procurar una mayor sencillez técnica y una mayor efectividad pianística. Cada una de las realizaciones es examinada a lo largo de cincuenta largas páginas que culminan en la sorprendente última obra propuesta (S.270b), donde Liszt prescinde de toda armadura y relación con la tonalidad y en cuyo análisis Pastor nos ofrece una descarnada visión de lo que Edward Said denominaría *estilo tardío*, aquí fuente y germen de un nuevo lenguaje liberado de la tensión tonal. El trabajo concluye con una *Reflexión final* (pp. 539-538) y una extensa bibliografía —cerca de setecientas referencias bibliográficas (pp. 539-577)— que viene a sintetizar los hallazgos de este estudio y a procurar las herramientas necesarias para que el lector pueda seguir indagando a través de su propio camino si así lo desea.

Sin duda hubiéramos podido exigir que aquí se hubieran analizado los tres sonetos que conforman el conjunto de la propuesta liszteana: sin embargo, muy probablemente, este hubiera sido un trabajo redundante, con unos principios y mecanismos comunes presentes —tal y como ocasiones el autor indica—, los cuales Juan José Pastor ha sabido muy bien ejemplificar y sintetizar en la obra escogida, sin la necesidad de desviarse o perderse por otras sendas cuya dispersión hubieran mermado la guía fuerte de este trabajo, esto es, un único soneto. Con este estudio, somos conscientes de la amplia dimensión que tiene la recepción musical del texto literario: *Pace non trovo* no vivió única y exclusivamente en las obras que surgieron como traducciones o imitaciones del genio petrarquista, sino que produjo una amplia red de interpretaciones a través de las constantes realizaciones musicales que se dieron en el tiempo, las cuales nos dan un perfil claro de cómo fue comprendido e intensionalizado. Y entre todas ellas destacó la propuesta de Franz Liszt, cuya poderosa concepción musical y profunda comprensión de la materia poética le llevó a construir cuatro obras distintas —tanto para voz y piano como para el piano solo— sobre los versos de Petrarca, mudando su estilo y transformando su lenguaje hasta el extremo límite del silencio que llegó a vislumbrar el destino atonal de una nueva música liberada. El libro de Pastor, en consecuencia, no solo es un recorrido histórico global e integrador de las distintas artes por la recepción musical de un poema, sino una peculiar forma —a través del encuentro con una obra de arte radicalmente conmovedora— de entender con la razón y el corazón el curso de su existencia.

Bárbara Arredondo Genaro

Conservatorio Profesional de Música *Pedro Arana*, Cuenca

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8808-4808>