

II

En el mes de Febrero de 1847 dió Liszt un concierto de beneficencia en Kiew. Supo que una gran señora había pagado cien rublos por su billete y fué a darle las gracias: era la princesa de Sayn-Wittgenstein. A los pocos días de esto escuchó ella durante la misa un *Pater noster* de Liszt, obra cuya belleza la conmovió profundamente; preguntó quién era el autor y, al saberlo, soñó con verle regenerando inmediatamente la música y ayudándole ella. Volvieron a encontrarse durante el verano de aquel mismo año; ella le invitó a pasar el otoño y el invierno en su dominio de Woronince, en el sur de Rusia, y él aceptó.

Se necesitaria la pluma de un Sainte-Beuve para trazar el retrato de Juana Isabel Carolina Iwanowska, princesa. Nicolás de Sayn-Wittgenstein; y aun se vacila para bosquejar tan sólo una imagen de un modelo tan complejo y desconcertador¹. Hija de un noble polaco en cuyos dominios vivian treinta mil siervos, Juana Isabel Carolina había nacido en 1819. Su juventud no había

¹ Acerca de la princesa de Sayn-Wittgenstein puede verse el artículo de madame Dora Melegari, *Une amie de Liszt*, en la *Revue de Paris*, 1 de Septiembre de 1897.

conocido sino sentimientos contradictorios, cuyo único carácter común a todos ellos era el de ser extremados. El conde Iwanowski, aristócrata, pero patriota, juntaba a los privilegios de su dominante situación social el liberalismo que había en el fondo de sus reivindicaciones nacionales. Su patriotismo polonés, compartido por su hija, lo afiliaba a la iglesia católica romana (en la cual su hija entrase desde niña con singular ardor) frente a la iglesia ortodoxa griega. El conde Iwanowski hacía de Carolina su acompañante y su lectora: ella iba con él por sus tierras haciendo a caballo marchas de ocho horas cada día, hasta el punto de haber hecho volver loco a un caballo². Ella le leía a los poetas y a los filósofos. De ese modo mezclaba el lujo, la intelectualidad y la independencia de los bosques; vivía en una autoridad señorial que, sin embargo, estaba pronta a confundirse, merced a una revolución, con los aldeanos sobre quienes se ejercía. Rodeaba, pues, a la joven la aristocracia anárquica propia del temperamento eslavo, exasperada por la naturaleza fogosa de Carolina, ansiosa de vida y de ensueños, y por su educación de amazona mística. Esta niña que desde su infancia no había podido nunca resignarse a ninguna aya, estaba destinada a un matrimonio desgraciado: tal fué, efectivamente, el que contrajo cuando apenas tenía dieciséis años con el príncipe Nicolás de Sayn-Wittgenstein. Pronto se verificó la separación de ambos esposos, con carácter amigable al principio, y la princesa se retiró a Woronince, uno de

² Carta de la señora de Wittgenstein a monsieur Henri Marechal; véase Henri Marechal, *Rome (Souvenirs d'un musicien)*, París, 1904, Hachette, pág. 267.—El artículo dedicado en este libro a la princesa Wittgenstein contiene numerosos fragmentos de cartas dirigidas por ella a monsieur Marechal.

sus dominios situado en Podolia, en donde se dedicó a criar con cuidado a su hijita María que nació un año después de su matrimonio; el resto de su tiempo lo dedicaba a la lectura, a la meditación y a trabajos personales. Así devoraba a Goethe, Dante, Schelling, Fichte y Hegel; este último le despertó particular interés gracias a sus problemas estéticos respecto de la música instrumental; en 1845 la princesa escribió un comentario al *Fausto*. La avidez de su espíritu abarcaba el universo y el mundo sobrenatural, la razón y la fe; la religión, la literatura, las artes y las ciencias; en ello ponía una imaginación infatigable, rica en ideas, o por lo menos en fórmulas, y sin que ninguna dificultad arredrase a su seguridad femenina. El saber quedaba en ella bastante más atrás que la curiosidad, pero parecía que ella lo supiese todo; por lo menos pensaba de todo, escribía de todo y hablaba de todo. Cuando Liszt la encontró ella tenía veintiocho años y él treinta y seis. No era hermosa; de talle pequeño, de rostro seco, nariz aguileña y boca grande, su tez era sombría. Pero la mirada directa y profunda de sus ojos admirables, negros, animaba con fuego concentrado aquella cara ardorosa.

Una fe común e igualmente viva—un poco descuidada por parte de Liszt desde su adolescencia y, por el contrario, avivada en la princesa por sus desgracias íntimas—, una misma pasión por el arte, y una misma aspiración de igualarlo con las más altas dignidades del pensamiento humano, y por último, esa predestinación todopoderosa que reserva a dos seres el uno para el otro, unieron a Liszt y a la señora de Wittgenstein. El creyó encontrar en ella aquel abandono inspirador que no había hallado en la condesa d'Agoult; y ella vió en Liszt al hombre cuyo arte había de realizar los sueños un poco

confusos de su ideal de mujer. La estancia de Liszt en Woronince durante el otoño y el invierno de 1847 les confirmó en aquella recíproca seguridad. Juntos leyeron la *Divina Comedia*, que el pintor Genelli acababa de ilustrar, y que dió ocasión a Gropius para que computara un diorama destinado a Berlín; Liszt había imaginado, desde 1839¹, que la *Divina Comedia* inspiraría al «Beethoven del porvenir»; sus conversaciones con madame Wittgenstein le sugirieron el pensamiento de una *Sinfonía dantesca* en la que interviniesen coros y a la que apoyara el auxilio de una gran decoración plástica; obra inmensa y compleja que hubiera ocupado un lugar intermedio entre la *Sinfonía con coros*, de Beethoven, y la futura *Tetralogía*, de Wagner, obra que, al realizarse, quedó bastante reducida.

De su estancia en los dominios de la princesa Wittgenstein data igualmente, para Liszt, el volverse a ocupar de un plan bosquejado o entrevisto hacia quince años, a saber, un poema sinfónico según *Lo que se escucha en la montaña*, de Victor Hugo. También compuso Liszt entonces sus *Armonías poéticas y religiosas*, cuyo título tomó (pero sólo el título) a su amigo el poeta Lamartine; la más célebre de ellas es la *Bendición de Dios en la soledad*, que desborda con amplia gracia efusiones calurosas y un tanto blandas; la música fluye aquí a raudales, como la poesía en los versos de Lamartine; pero la inspiración ni sube desde el libro ni, a pesar del título, baja de los cielos:

*D' où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m' inonde?*²

1 Véase más atrás, pág. 45.

2 «¿De dónde viene hasta mí, ¡oh, Dios mío!, esta paz que me inunda?»

Esta paz venía de «Juana Isabel Carolina», a quien la obra está dedicada¹.

Mientras que la influencia de la princesa orientaba el pensamiento de Liszt hacia un arte superior, a la vez más independiente y más rico, mientras que ella le inspiraba un himno de amor y de fe, por su parte madame Wittgenstein reconocía en Liszt al compañero, y todavía más, al héroe de su vida. Hasta entonces le había bastado vivir separada de su marido, pero ahora decidió convertir esta separación en divorcio y obtener de Roma la anulación de su matrimonio religioso para casarse con Liszt. Mas el príncipe Nicolás de Sayn-Wittgenstein era muy influyente en la corte de San Petersburgo y estimaba que no debía separarse de la fortuna de su mujer. La princesa, previendo dificultades, vendió algunos dominios, liquidó el precio de la venta y marchó no sin riesgos a reunirse con Liszt en Weimar. La gran duquesa María Pawlowna de Sajonia-Weimar era hermana del emperador Nicolás I, y con su influencia contaba la

¹ La enorme correspondencia de Liszt con la princesa de Wittgenstein presenta un interés de primer orden y comprende asuntos de carácter muy general. En cuanto al sentimiento se refiere, hay allí declaraciones que van desde el madrigal hasta el manifiesto artístico y la profesión de fe religiosa; por ejemplo: «Creedme, Carolina, tan loco estaría como Romeo, si yo lo creyese loco» (13 Abril 1851); «Para cantaros, para amaros, simplemente para complaceros, trataré de crear cosas bellas y nuevas» (29 Junio 1853); «Creo en el amor por vos, en vos, y con vos. Sin este amor no quiero ni la tierra ni el cielo... Amémonos en Dios y en Nuestro Señor Jesucristo, única y gloriosa adorada mía, y que los hombres no separen jamás a quienes Dios ha unido por la eternidad» (11 Mayo 1854). Si Liszt alaba los «hermosos brazos» de Carolina, le dirá «vuestrós hermosos brazos de Minerva»; ella es la Sabiduría y la Inspiración.

princesa Wittgenstein para deshacer las intrigas del príncipe su esposo, quien probaba en San Petersburgo que su esposa era una católica romana fanática, y una revolucionaria polonesa.

La princesa se instaló en Weimar en un vasto edificio que tenía tanto de palacio de príncipes como de casa burguesa: era el Altenburg, en el cual vino Liszt a ocupar un ala del mismo, dejando sus habitaciones del hotel «Erbprinz». Entonces empezó para él un período de trece años durante el que iban por fin a desarrollarse todas las fuerzas de su genio, en irradiación diversa y magnífica. Compositor, director de la música en el teatro Gran-Ducal¹, director de orquesta, profesor, escritor; así Liszt, secundado y a menudo inspirado por la princesa, iba a devolverle a Weimar una gloria comparable a aquella de que la pequeña capital² disfrutase con Goethe, Schiller y Herder, igualando de ese modo—según el ensueño de su juventud—la «condición» social del músico con la de los poetas, los filósofos y los hombres de Estado.

* * *

Ante todo, gracias a la princesa Wittgenstein, la celebridad europea de Liszt adquiría en la modesta ciudad de Weimar un brillo nuevo y un carácter más elevado. Aunque bien se pudo murmurar de sus relaciones,

1 Estos cargos no significan meramente la dirección de una orquesta, sino la elección de obras, señalamiento de las que deben ejecutarse, ensayos, etc.—N. DEL T.

2 Hacia 1876 Weimar aun no tenía más que 14.800 habitantes.—NOTA DEL TRADUCTOR.

la amistad de la princesa le confería a Liszt una especie de nobleza igualando la del genio con la de nacimiento. En las veladas del Altenburg, famosas desde entonces, la corte y hasta el Gran Duque reinante no se desdeñaban de presentarse. El ingenio infinitamente despierto y curioso de la princesa, sus aptitudes, y más aún sus pretensiones de hablar de todo, su infatigable ansia de reunir a su alrededor los primates del arte y de la ciencia para enriquecer la propia sabiduría y la imaginación, su entusiasmo enciclopédico y el extraño encanto que retenía cerca de ella a todos cuantos había querido atraer, aquel poder singular cuyo dominio estribaba en despertar o en fecundar la conciencia de sí mismos en todos aquellos a quienes la princesa admiraba, pues todo ello hizo rápidamente de Altenburg un centro intelectual de una intensidad increíble, acaso el más ardiente foco de arte y del pensamiento que hubo entonces en Europa. Una visita a Altenburg era para todo alemán distinguido, o para todo extranjero de nota que viajase por Alemania, una de las más bellas etapas que hiciesen en el camino de su vida. En intimidad con la princesa y en contacto con aquella inteligencia, a la vez tan ávida y tan generosa, Liszt volvía a encontrar aquella curiosidad universal de sus veinticinco años, pero madurada por la edad, fortificada por la experiencia, enriquecida por sus viajes y por sus estancias en países extranjeros, y apta ya para expresarse. Por lo demás, aunque el espíritu de la princesa resultase tan masculino como se quiera en ciertos aspectos, ella era ante todo mujer, en virtud de una abnegación instintiva que le asignaba como misión la de dedicarse a la gloria de Liszt, no viviendo sino para su vida ni iluminándose sino con sus resplandores. La princesa desaparecía ante él, lo conver-

CAPITULO V
BIBLIOTECA

tía en el dios de aquel palacio de Altenburg cuya hada era ella en cierto modo. Todas las curiosidades las dirigía sobre él, como también todas las atenciones y hasta los homenajes de que ella habría sido objeto, creándole así una reputación mucho más alta y serena que aquella gloria de virtuoso a la que acababa el artista de renunciar.

Desde su primer encuentro, y luego de aquel misterioso *Pater noster* oído en la iglesia de Kiew, la princesa tuvo fe en el genio creador de Liszt. Más tarde, sus conversaciones, sus lecturas hechas en común, las sugerencias más o menos precisas de la señora Wittgenstein, reanimaron el genio cuyo vuelo había sido poco favorecido por la existencia del virtuoso nómada. La embriaguez de las grandes ideas y de las hermosas obras despertó en él a la Musa que ya habían solicitado antes los románticos paisajes de Suiza y las obras maestras del arte italiano. Más adelante analizaremos las analogías y las diferencias entre los *Años de peregrinación* y los *Poemas sinfónicos*; por ahora nos bastará mencionar la actividad creadora que desplegó Liszt en Weimar, en la intimidad y bajo la influencia de la princesa de Wittgenstein, y nos bastará también enumerar las principales composiciones que produjo en este período. En 1847-48 bosquejó su *Sinfonía de Dante*, la que se terminó en 1853; en 1849 escribió los dos poemas sinfónicos *Tasso* y *Lo que se oye en la montaña*, respectivamente, ejecutados por vez primera el 28 de Agosto de 1849 y el 24 de Agosto de 1853; en 1849 la *Heroide funebre*; en 1850 *Mazeppa* (ejecutada en Abril de 1854), el *Concierto patético*, el poema sinfónico *Prometeo* y los coros para el *Prometeo* de Herder, ejecutados en las fiestas conmemorativas de Herder, en Weimar, el 24 de Agosto de 1853; en 1851 el poema sinfónico *Festklänge* (Sones de fiesta),

concebido como una especie de epitalamio para su proyectado matrimonio con la princesa de Wittgenstein¹; del mismo año data la magnífica fantasía para órgano, sobre el coral de *El Profeta, Ad nos ad salutarem undam*. En 1853 produjo Liszt su *Sonata en si menor*; a éste y al siguiente año deben ser atribuidas la *Sinfonía de Fausto* (cuyo coro final fué añadido en 1857)², y los dos hermosos poemas sinfónicos *Orfeo* y *Los Preludios* (según Lamartine); en 1854 y 1855 hay que señalar la fantasía y fuga sobre el nombre de BACH y la misa para la inauguración de la catedral de Gran, y además, el acabamiento de la *Sinfonía de Dante* y el *Salmo XIII*, inspirado por las tribulaciones que pasaba la princesa para obtener la anulación de su matrimonio, antes de que este intento fracasara definitivamente. Las mismas preocupaciones místicas se ven al año siguiente en la composición del *Salmo CXXXVII* y en la de *Las bienaventuranzas*, que entrarán pronto a formar la segunda parte del oratorio *Christus*³. De 1856 a 1859 Liszt vuelve al poema sinfónico con la *Batalla de los Hunnos*, inspirado en el cuadro del pintor Kaulbach; *Los ideales*, según el célebre poema de Schiller⁴; *Hamlet*, y los dos episodios del *Faust*, de Lenau; la tranquila *Procesión nocturna*, y el diabólico vals de *Mefisto en la taberna*⁵. De 1859 son el *Salmo XXIII* y la *Misa coral*, y de 1860 la edición completa de las melodías para canto. A estas obras, casi todas capitales no sólo respecto de Liszt sino respecto de la historia y evolución de la música en el

- 1 Primera ejecución en 9 de Noviembre de 1854.
- 2 Primera ejecución en 5 de Septiembre de 1857.
- 3 Primera ejecución en 5 de Septiembre de 1857.
- 4 Primera ejecución, Diciembre de 1857.
- 5 Primera ejecución, Abril de 1860.

siglo XIX, precisa añadir las obras siguientes: el primer concierto de piano, ejecutado por el mismo Liszt y por primera vez en Weimar el 16 de Febrero de 1855 bajo la dirección de Berlioz; el segundo concierto estrenado por Bronsart bajo la dirección de Liszt; el ditirambo *Weimar's Todten* (29 Agosto 1849), *El poder de la música* (19 Octubre 1850), la oda *A los artistas* (3 de Octubre de 1853), etc. Entre los artistas modernos hay pocos ejemplos de una producción tan poderosa y variada. Sin embargo, a pesar de sus deseos de reemplazar la «celebridad» del virtuoso por una «reputación» de compositor, fatigado por su juventud errante, aspirando al descanso, muy ocupado también en sus funciones de director de la música, por su enseñanza, por la vida mundana de Altenburg, llamado a cada instante para dirigir un festival en esta o en la otra ciudad de Alemania o de Austria, Liszt sentía una especie de cansancio ante el papel rayado.

Madame de Wittgenstein se le burlaba o le reñía, le ponía el mote de *Fainéant* («No hace nada»¹) y le empujaba al trabajo. Como inspiradora y como amiga, a ella se le debe mucho de la obra de Liszt durante aquel período. Por lo demás, sabido es con cuánta generosidad persuasiva alentó a Wagner en la composición de su *Tetralogía*, y sabido es también que a ella se debe que Berlioz haya escrito *Los Troyanos*. ¡En la historia del arte pocos títulos habrá para una mujer comparables a estos!

Si era activo Liszt como compositor en Weimar, no

1 Él la llamaba *Bon Ecclesiaste*, aludiendo al libro de la Escritura, que los alemanes llaman también «El Predicador». —NOTA DEL TRADUCTOR.

manifestaba menos actividad como profesor. Sus enseñanzas no se dirigían más que a artistas muy adelantados y cuyo temperamento le interesaba; no se atenia sino muy poco a la parte técnica de su arte y al cultivo del virtuosismo propiamente dicho; él se atenia sobre todo a la interpretación de las obras; en las lecciones que daba en común y sin aceptar jamás el menor estipendio, se esforzaba por hacer visible el aspecto poético de las obras, más bien que su estructura formal; a sus discípulos les exigía una interpretación «periódica», es decir, una interpretación fundada en la diferenciación de los «momentos» psicológicos, tal como nos describe Moscheles respecto de la manera como Beethoven interpretaba en el piano, especialmente sus propias obras. Liszt, con una exquisita bondad, no trataba a sus discípulos como «alumnos», sino como si fuesen más bien sus colegas. Y no limitaba sus bondades a consejos y a enseñanzas; su protección indefectible, su influencia, que era entonces muy poderosa, les seguían a aquéllos en su carrera. No sólo les proporcionaba ocasión de producirse en las veladas del Altenburg ante un auditorio selecto, sino que la recomendación del maestro les aseguraba en Francia o en Alemania renombre unas veces, y otras (provecho más apreciable) cátedras de profesor en diferentes conservatorios. Entre los más célebres discípulos de este primer período de Weimar es preciso citar a Broussart, Hans de Bülow (quien debía casarse con Cosima, la hija de Liszt), Franz Bendel, Gottschalg¹, Klind-

1 Alejandro Gottschalg (1827-1908), pedagogo y compositor alemán. No se le confunda con el pianista americano Luis Gottschalk (1829-1869), discípulo de Stamaty en París y luego maestro de Teresa Carreño. —N. DEL T.

worth, Tausig, cuya muerte prematura causó mucho pesar a Litz, y la señora Ingeborg Stark. A estas lecciones de interpretación pianística Liszt añadía lecciones de órgano¹ (en las que tuvo como discípulos, entre otros, a Winterberger, Gottschalg y Reubks), y de arpa, las cuales, a decir verdad, dirigía más bien que las daba, así como también lecciones de trombón.

Después de su definitiva instalación en Weimar, lo que Liszt ejercía era un verdadero apostolado como director artístico del teatro y director de la capilla Gran-Ducal de música. De aquel teatro de segundo orden, dotado con medianos recursos, hizo el primer teatro de Alemania, tanto por la riqueza de su repertorio como por lo atrevido de sus tentativas. Habiendo persuadido al Gran Duque regente Carlos Alejandro para que fuese un Mecenas de la música, como lo había sido su antecesor Carlos Augusto para la literatura cuando favoreció a Goethe, Schiller y Herder, y habiendo ganado la corte a su causa, Liszt quiso que todos los años apareciese el teatro de Weimar ante el mundo descubriendo una obra maestra ignorada, o resucitando una obra maestra olvidada. Así, fueron dadas al público por vez primera *Tannhäuser* (16 Febrero 1849) y *Lohengrin* (28 Agosto 1850). *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, quedó vengado en Weimar el 20 de Marzo de 1852 de su fracaso en París, y fué nuevamente representado cuatro años más tarde. Liszt puso asimismo en escena el 20 de Enero de 1854 *Alfonso y Estrella*, de Franz Schubert, y el 9 de Abril de 1855 la *Genoveva*, de Schumann, ópera ésta cuyo

1 Véase A. W. Gottschalg, *Franz Liszt als Orgelspieler und Orgelcomponist*, publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik*, 1899, núms. 46-47.

mérito no exageraba, pero en la cual saludaba a uno de esos «errores de los hombres de talento», errores que encontraba preferibles a la razón de los imbéciles. Por último, la postrera novedad revelada por él en el teatro de Weimar fué el encantador *Barbero de Bagdad*, de Peter Cornelius, el 15 de Diciembre de 1858. Además, el repertorio, que era muy ecléctico, comprendía obras de Auber, Beethoven, Bellini, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gluck, Gretry, Halevy, Meyerbeer, Mozart, Nicolai, Rossini, Spontini, Spohr, Verdi, Weber, etc.

En los conciertos bajo la dirección de Liszt, Weimar podía escuchar *Egmont*, de Beethoven; *La infancia de Cristo*, de Berlioz; *El Mesías* y *Sansón*, de Händel; *Athalia*, *Elías*, *El sueño de una noche de verano*, la *Logbesang* («Canto de loa») y *Antígona*, de Mendelssohn; *Struensée*, de Meyerbeer; *La bella en el bosque durmiente*, de Raff; *El Paraíso perdido*, de Rubinstein; *El Paraíso y la Peri* y *Fausto*, de Schumann; *La cena de los Apóstoles*, de Wagner; y entre las sinfonías las de Beethoven (entre ellas la *Novena*), *Harold*, *Condenación de Faust*, *Romeo y Julieta*, *Sinfonía fantástica*, y *Lelio*, de Berlioz, así como las oberturas de éste *El Rey Lear* (dos veces), *Benvenuto Cellini* (cinco veces), *Carnaval Romano* (seis veces), *Francs-Juges*, *Waverley* y *La cautiva*; todo eso además de obras de Gade, Hiller, Littolf, Mozart, Raff, Rubinstein, Schubert, Schumann, Wagner, etc.

Tales programas, por su audaz amplitud, dejaban muy atrás a los que un Mendelssohn estableciera antes en Leipzig; jamás ciudad alguna, así fuera diez veces más importante y más rica que Weimar, no habrá presenciado nunca semejante floración musical. A Liszt no le bastaba ya renovar el arte con sus propias composiciones e imponerle al público, juntamente con las

obras consagradas de los grandes clásicos, aquellas menos familiares de los contemporáneos, sino que era preciso que ninguna de sus energías quedase perdida para la música y el progreso. A fin de asegurar a sus ideas una difusión que se saliere del círculo brillante, pero estrecho, de Weimar, y a fin de procurar el beneficio de su autoridad en toda Europa a las obras y a los artistas que él admiraba, volvió a coger después de quince años de silencio su pluma de escritor. Habiendo dado vida en el teatro de Weimar a *Tannhäuser* y *Lohengrin*, proclamó la magnificencia y novedad de estas obras en el *Journal des Debats*, de París; en el *Egmont*, de Beethoven, señalaba la tentativa de un arte igualmente nuevo, cuyo ejemplo más poderoso saludaba en el *Haroldo*, de Berlioz. Sus artículos sobre los festivales de Goethe-Herder en Weimar, sobre *Fidelio* de Beethoven, sobre *El buque fantasma* de Wagner, sobre Schumann, Roberto Franz, etc., son de la misma época. A decir verdad son estudios más calurosos que metódicos, pero enteramente inflamados por una soberbia generosidad, alumbrados por luminosas verdades, y rebosantes de ideas. En este género de trabajos la princesa de Wittgenstein era para Liszt más que una consejera e inspiradora: era verdaderamente una colaboradora. Tomaba parte considerable en la redacción (en francés) de sus artículos, pues el pensamiento de Liszt habíase mostrado siempre bastante indisciplinado, así como exuberante de estilo. La princesa añadía indudablemente a aquellos defectos digresiones enormes a veces, y neologismos de una extrañeza demasiado cosmopolita. Ello se nota singularmente en el *Chopin*, de Liszt, y en su libro *Los bohemios y su música en Hungría*, obra que corrigió para la edición de 1881.

Compositor, profesor, director musical del teatro, director de orquesta, escritor, bajo todos esos aspectos se entregaba Liszt en Weimar por completo a la música. Pero si se quiere conocer bien la generosidad clarividente y desinteresada de su fe musical, es preciso leer su correspondencia con Wagner durante estos años. En esta ilustre amistad, que recuerda un poco la que tuvieron Goethe y Schiller, Liszt aparece verdaderamente sublime por su grandeza, su abnegación, su delicadeza y su inteligencia. El artista que ha practicado así la amistad, sin cansancio y sin celos, merecería sólo por esto una gloria infinitamente elevada y pura. El primer encuentro de Liszt y Wagner se verificó en París en 1814; algunas cartas que se escribieron ambos en 1845 y 1848, nos muestran a Wagner acudiendo ya a la protección, ya al bolsillo mismo de Liszt. Pero su amistad data de la representación de *Tannhäuser* en Weimar el 16 de Febrero de 1849: Wagner estaba desterrado de Alemania por su participación en el movimiento revolucionario de 1848, y no pudo asistir al estreno. Liszt le tenía al corriente de los ensayos y de las representaciones, por medio de numerosas cartas: «De una vez para siempre—le escribía en una de tantas—desde ahora tenga a bien usted contarme entre el número de sus más celosos y decididos admiradores» (26 de Febrero de 1849); y hacía que Wagner, desterrado en París, se dirigiese a su antiguo secretario y hombre de negocios Belloni. Wagner no dudó de la sinceridad de Liszt, y desde entonces comenzaron las continuas peticiones de dinero¹, las cuales se apresuraba Liszt a satisfacer. Y sin

¹ Junio 1849, Julio 1849, Octubre 1849, Diciembre 1849, Agosto 1850, Octubre 1850, Junio 1852, etc.

CAPELLA ALFONSO XIII
 BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE LAS CIENCIAS Y LETRAS DE B.

embargo, Liszt no había llegado a ser rico. Sus economías hechas durante sus años de virtuoso servían para atender a la existencia en París de su madre y de sus tres hijos. En Weimar sus recursos reducíanse al sueldo de 1.000 thalers como director general de la música, más 300 thalers por dirigir los conciertos de la corte; en total, poco menos de cinco mil francos. Sus obras le costaban más dinero que el que le producían. Para que dejase a Wagner sin auxilio durante algunas semanas, fué necesario que su bolsillo estuviese «perfectamente en seco.» Otras veces era un piano de cola Erard que Liszt tiene que pedir para el salón de Wagner en Londres, en 1854, y en Zurich, en 1856. Préstamos, gestiones, nada hace retroceder a Liszt; durante los años de destierro, Wagner le debió no sólo el no haberse muerto de hambre, sino el no haber carecido de las cosas superfluas que, para producir obras, exigía su imperiosa naturaleza.

Mientras que Liszt sostenía así desde lejos a Wagner, militaba también en favor de la obra de su amigo. Ya hemos visto el lugar que tuvieron *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *El buque fantasma* en el teatro de Weimar. Pero el crédito de Liszt traspasaba las estrechas fronteras del Gran Ducado: todo cuanto tenía en casa de los editores de Leipzig o en otros teatros, lo puso a disposición de Wagner. Hizo que entablasen relaciones con él los editores Breitkopf y Härtel y le negoció con Hülsen la representación de *Tannhäuser* y de *Lohengrin* en Berlín. Cierto que todas sus gestiones no tenían el mismo éxito, pero nada le hacía desistir de acometerlas, de perseguirlas y de repetirlas con infatigable tenacidad.

Cosa admirable era que en medio de su entusiasmo

permanecía siendo un diplomático: los consejos que daba a Wagner son modelo de buen sentido y de prudencia. Aislado y obscuramente conocido en París, Wagner quería imponerse al pronto como polemista a fin de imponer luego sus obras merced a la agitación así promovida. Pero Liszt, que conocía la vida parisién, procuraba disuadirle: «Déjate—le decía—de vulgaridades políticas, de galimatías socialistas, y de enfados personales.» En Weimar se esforzó Liszt por obtener la protección del Gran Duque a fin de que Wagner pudiera volver a Alemania; y necesitará seis años de trabajos discretos e insistentes para que la policía de Weimar cerrase los ojos y Wagner pudiese venir a pasar unos días en el Altenburg¹.

Con estos socorros materiales de todo género y luchando contra la hostilidad y la incompreensión generales no menos que contra la adversidad, Wagner encontraba en Liszt el confortamiento de una simpatía, de una admiración y de una verdadera adivinación, hechos a propósito para alejar de él, si alguna vez los tuviese, la duda y el desaliento. Liszt no cesa de alabar en su correspondencia el genio de Wagner; no admira tan sólo a *Tannhäuser* y *Lohengrin* ya terminados, sino que se entusiasma por los proyectos y planes de *Los Nibelungos* que le comunica Wagner, por esa «maravilla» de *La Walkyria* y por el heroísmo del joven Sigfrido. El «maravilloso» e «incomparable amigo» es un «hombre divino». En aquella amistad admirativa y tan activa-

1 Véase la bella narración del regreso definitivo de Wagner a Weimar (1861) hecha por Weissheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt un vielen anderen Zeitgenossen* («Viviendo con R. Wagner, F. Liszt y otros muchos compañeros de entonces».) Stuttgart-Leipzig, 1898, Deutsche Verlags-Anstalt.

mente generosa, Liszt, con superba admiración de artista, se olvida de sí mismo y parece como que se pierde en la penumbra. Él, que da todo su tiempo, todo su dinero y todas las fuerzas de su sér, todavía se halla dispuesto a dar las gracias. «La aspiración de mi vida es el ser digno de tu amistad», le escribe a Wagner en 23 de Agosto de 1852; y al siguiente año dice: «Aunque yo no tuviese que producir en toda mi vida nada bueno ni bello, no por eso sentiría menos alegría, real y profunda, por gozar lo que reconozco y admiro de bello y de grande en otros» (29 Diciembre de 1853). ¡Y esto lo decía en el momento en que escribiendo sus grandes composiciones, las veía caer ante la hostilidad de la crítica y la indiferencia del público!

¿Cómo respondía Wagner a aquella heroica devoción de Liszt? La lectura de sus cartas y la contemplación de su actitud despiertan sentimientos complejos y, desde luego, poco favorables. En primer término ¿cómo no hallar sobrado frecuentes los llamamientos que hace a la generosidad pecuniaria de Liszt? En segundo término, ¿cómo no juzgar excesivas e indelicadas sus pretensiones de monopolizar la abnegación de su amigo? Luego de las representaciones sucesivas de *Tannhäuser* y de *Lohengrin* en Weimar, ¿tenía razón Wagner para quejarse porque Liszt en vez de dar una representación más de *Lohengrin* hubiese resucitado el *Benvenuto Cellini*, de Berlioz? Evidentemente Wagner sabe reconocer y apreciar la admiración de su amigo; «Me siento—le dice—más que ampliamente recompensado de mis trabajos, de mis sacrificios y de mis luchas de artista al ver la impresión que por todo esto he causado en ti. Ser comprendido de una manera tan completa era mi único anhelo; haberlo sido es para mí la más dulce y querida realiza-

ción de aquel deseo» (24 Diciembre 1850). Pero véase con cuánta habilidad se desquita con Liszt: «¿Quién, pues, me ha comprendido? ¡Tú, y nadie más! ¡Quién, pues, te comprende actualmente! ¡Yo, y nadie más!» (1854). Realmente Wagner no regatea los elogios a las obras de Liszt, que éste le envía; Klindworth le acababa de hacer oír en Londres la sonata en *si* menor, y Wagner escribe: «La sonata es hermosa más allá de toda expresión, grande, graciosa, profunda, noble, sublime, como tú lo eres. Estoy conmovido por ella hasta el fondo de mi sér.» O también: «*Mazepa* es admirablemente bello; sólo al ojarlo por primera vez ya estaba anhelante.» ¿Por qué parece que en estos elogios y en otros, se sienta un no sé qué de elevado y de trivial a la vez, algo así como la distracción de un hombre que dice todo eso por cumplir con otro y por condescendencia?¹ Y sin embargo, nótese bien que de esas obras de Liszt, a las cuales parece que Wagner concede tan sólo un tributo de admiración bastante poco espontáneo, toma éste razón de ellas y les saca provecho. Esas obras contribuyen probablemente en grado muy alto a la evolución de su estilo entre *Tannhäuser* y *Lohengrin* de una parte, y *Tristán* y la *Tetralogía* de otra. Wagner encuentra allí la aplicación sinfónica de los «motivos conductores» adoptada desde ahora por él, para sustituir al «recuerdo» dramático de dichos temas, recuerdo al que se había limitado hasta el presente. La indiscreción de Wagner y esa especie de superioridad un tanto negligente que mostrase respecto de Liszt, nos impresionan al pronto de una manera bastante desfavorable. Sin embargo, recapacitando un poco,

1 Véase también el libro de Wagner *Los poemas sinfónicos de Liszt*.

no se puede menos de encontrar en ello cierta belleza nietzscheana, frente a la abnegación profundamente cristiana de Liszt. Medido según el patrón corriente de la moral ordinaria, el egoísmo de Wagner parece insolente y enorme; pero descansa en la conciencia de un genio, el cual precisamente pasa en tan alto grado de aquel término medio, que se afirma como un derecho superior y se justifica por eso mismo, toda vez que ese egoísmo es uno de los componentes de aquel genio. Por haberlo sentido así y por haber obrado en consecuencia sin ninguno de nuestros mediocres escrúpulos ni de nuestras mezquinas indecisiones, Wagner se impone todavía a nuestra admiración en cierto modo; pero por haberle comprendido y por haber concedido a esta fe tantos sacrificios hechos con tanta energía y abnegación, claro es que Liszt nos parece cien veces más admirable¹.

A pesar del brillo incomparable con que Liszt ornase a Wagner, la situación de aquél en una ciudad tan pequeña para él como Weimar, no tardó en declinar. Sus obras eran acogidas por el público friamente y hallaban la más decidida hostilidad por parte de la crítica; pero Liszt tomaba su partido con una mezcla de con-

1 Liszt, a pesar de su admiración por Wagner, no vió con ojos propicios el divorcio de su hija Cosima con Hans de Bülow, a quien aquél estimaba, y el nuevo casamiento de ésta con Wagner. Algunas cartas de Liszt hablan mucho —muchísimo— en este sentido; su publicación en volumen por madame La Mara no se ha verificado sino después de una selección. Por lo demás, ya es sabido que Liszt no guardó mucho tiempo rigor al matrimonio de Wagner, y fué luego de la construcción del teatro de Bayreuth uno de los asiduos concurrentes a la casa de Wagner, y uno de los espectadores más entusiastas de los festivales famosos.

fianza en su valer y de humildad cristiana, que resulta enteramente en honor de su carácter. No aspiraba a un triunfo inmediato, sino que solamente quería «arrojar su flecha a los espacios infinitos del porvenir¹» y escribir obras que, buenas o malas, tuviesen al menos el mérito de enseñar un camino nuevo a otros espíritus más felices. Cualquiera que fuese aquella hermosa serenidad, no es menos cierto que alguna amargura debía de quedar en el fondo del cáliz. Los envidiosos explotaban esas amarguras para alejar de él el favor del Gran Duque. No era menos atacado como director de orquesta que como compositor: la libertad orgánica de sus interpretaciones contradecía la rutina clásica. Bajo su batuta se transformaban las obras consagradas, pero no se buscaba quién podía tener razón: si la tradición o Liszt. Se protestaba, y músicos como Fernando Hiller se rebajaban hasta dar la señal para los silbidos (en Aix-la-Chapelle). En la misma Weimar eran censuradas la osadía de sus empresas y su voluntad de aumentar el repertorio ya con óperas olvidadas, ya con óperas nuevas. Así, por todas partes se acumulaban las nubes alrededor de Liszt: cuestiones personales vinieron a encender las primeras chispas. El Gran Duque se había ido desinteresando poco a poco del teatro, para entregarse a la creación de una Academia de Pintura. El nombramiento de Dingelstedt como intendente del teatro, y sus intrigas contra

1 Tenía Liszt tanta conciencia de vivir actuando en el porvenir, esto es, de vivir *para* el porvenir, y ya *dentro* del porvenir, que estando en 1845 en el castillo de Monceau, donde vivía Lamartine, como pronunciase un brindis dedicado al poeta ante los orfeonistas de Macon, dijo así: «¡Nunca *degeneraremos del porvenir* providencial que nos preparáis!» ¡Cuánto no se admiraría en Víctor Hugo o en Gambetta una frase parecida!

Liszt, prepararon la catástrofe, que estalló el 15 de Diciembre de 1858. Aquella noche decidió Liszt a presentar su dimisión en vista de los silbidos que recibieron al encantador *Barbero de Bagdad*, de Cornelius, cuya representación había Liszt preparado con tanto amor hacia la obra como cariño tenía por su autor.

Al mismo tiempo se habían modificado las circunstancias entre la princesa de Wittgenstein y él mismo. Tanto por interés material como por oponerse al desigual casamiento que hubiera resultado del matrimonio de la princesa con Liszt, el príncipe de Wittgenstein había conseguido impedir la anulación del matrimonio demandada por ella. En vez de conseguir la princesa María Pawlowna de Sajonia-Weimar doblegar el ánimo de su hermano el zar, fué ella quien recibió la orden de romper sus relaciones con la princesa cuando ésta fué declarada por rescripto imperial «muerta civilmente», y sus bienes secuestrados. La princesa de Wittgenstein y Liszt pudieron entonces comprobar el *Donec eris felix*¹: la corte dejó de presentarse en el Altenburg y en seguida un vacío casi absoluto se hizo alrededor de ellos, festejados ayer y adulados por todos. Al año siguiente, habiendo casado la princesa a su hija con el príncipe Nicolás de Hohenzollern, resolvió pedir a Roma la anulación de su propio matrimonio, negada por la corte de San Petersburgo. En Mayo de 1860 marchó a la Ciudad Eterna con el fin de hacer personalmente las gestiones cerca del Vaticano. Liszt debía reunirse en el instante decisivo. Al cabo de quince meses, luego de una última fiesta musical dada en Weimar (Agosto de 1861) recibió

1 La máxima de Ovidio *Donec eris felix, multos numerabis amicos*. («Mientras seas feliz tendrás muchos amigos.»)—N. DEL T.

el aviso de que se encontrase en Roma para el 21 de Octubre, fecha fijada para el matrimonio. En consecuencia, salió de Weimar el 17 de Agosto y entró en Italia luego de una detención en Læwenberg, en casa del príncipe de Hohenzollern.