

II

Cuando de las transcripciones, paráfrasis o rapsodias de Liszt, pasamos a sus obras originales, su arte como sinfonista se manifiesta por la «música de programa». La expresión más característica de dicho arte la encuentra Liszt en los *Años de peregrinación*, para piano, y en la serie de los doce *Poemas sinfónicos* a los que se debe añadir la sinfonía de *Dante* y la de *Faust*. De uno a otro de estos grupos, o sea desde los *Años de peregrinación* a los *Poemas sinfónicos*, observaremos diferencias que estriban en la diversidad de medios de expresión, toda vez que aquéllos están escritos para piano y éstos para orquesta, y sobre todo revelan aquéllos un poderoso desenvolvimiento del espíritu y un inmenso progreso en el dominio de la técnica.

* * *

Las piezas para piano que forman los dos volúmenes de los *Años de peregrinación* en la edición original¹,

1. París, 1841, Richault. Ediciones ulteriores han ido añadiendo sucesivamente otras piezas de carácter más o menos análogo, formando así un tercer volumen.

fueron compuestos por Liszt durante sus viajes o sus estancias en Suiza y en Italia con la condesa d' Agoult. Son hojas de álbum, breves unas, desarrolladas otras, de carácter medio lírico, medio pintoresco, de inspiración muy compleja y de una realización ya muy variada.

Desde su adolescencia Franz Liszt se había inclinado hacia la música poética. Ya vimos con cuánto ardor se inflamaba al contacto con todas las ideas, con cuánta fiebre se conmovía ante las convulsiones políticas de Julio, y cómo leía con avidez los poetas, los filósofos y los sociólogos. Cual un arpa eólica, vibraba a todos los aires. Músico ante todo, convertía en música todas las fuerzas de inspiración que almacenaba, de modo análogo a como nuestras actuales máquinas convierten en electricidad todas las fuerzas que reciben. La revolución de 1830, cuyo cañón, según decía la madre del artista, le había curado de su fatal languidez, ya le dictó el boceto de una *Sinfonía revolucionaria*. Pero su carrera de virtuoso y las exigencias del público le distraían de sí mismo. Su retiro amoroso en Suiza y en Italia con madame d' Agoult, le volvió a poner frente a la Naturaleza y frente a su propia alma: escuchó la voz de los montes, la de las aguas, la de las campanas, y cantó al unísono de todos ellos; se conmovió al recuerdo de los héroes de la historia o del arte, como Guillermo Tell, Salvator Rosa y Petrarca, y procuró atemperar su lira con aquéllos. Así experimentó esa comunión divina que el arte crea entre la Naturaleza y el hombre, o entre el hombre y el hombre. Y de ahí viene el título piadoso que dió a las páginas que le fueran inspiradas por aquella comunión: *Años de peregrinación*.

El prólogo puesto por Liszt al frente de la primera edición es bien significativo. Dice así: «Habiendo yo

recorrido en estos últimos tiempos muchos nuevos países, muchos lugares distintos, muchos sitios consagrados por la historia y por la poesía; habiendo experimentado que los aspectos variados de la naturaleza y de las escenas que con ella se relacionan no pasaban ante mis ojos como imágenes vanas sino que removían en mi alma profundas emociones; habiendo experimentado también que entre ellas y yo se establecía una relación vaga pero inmediata, un lazo indefinible pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de convertir en música algunos de mis sentimientos más vivos y de mis más vivas percepciones... A medida que la música instrumental progresa, se desarrolla y se desprende de sus primeras trabas, tiende a impregnarse más y más de esta idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas y a convertirse no en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más apto, tal vez, que la poesía misma para expresar todo cuanto en nosotros va más allá de los horizontes usuales, todo cuanto escapa al análisis, todo cuanto se relaciona con profundidades inaccesibles del alma, con deseos inagotables, con presentimientos infinitos (*sic*).

En esta convicción y dentro de esta tendencia es como he emprendido la obra que hoy se publica, dirigiéndome con ella más bien a unos pocos que a la multitud, ambicionando, no el aplauso, sino los sufragios del corto número, los sufragios de quienes conciben para el arte otro fin que el de divertir las horas perdidas, y le piden otra cosa que la liviana distracción de un divertimento pasajero¹.

¹ *Années de pèlerinage*, 1^{re} année, Suiza. Prólogo. Paris, 1814, S. Richault.

Cada obra de las que forman esta colección lleva un epígrafe literario: el lema de los lioneses: *Vivir trabajando y morir combatiendo*, es lema que conviene muy bien con el tono del heroísmo marcial y reflexivo que emana de la primera obra, la cual se titula *Lyon*¹. Los tres deliciosos versos de Schiller:

In säuselnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur².

puestos al título *Al borde de una fuente*, evocan bien la brillante fluidez del agua que corre, de la espuma de sus cascadas, de sus gotitas perlas y sus reflejos que juegan. En cambio un texto piadoso, sacado del Salmo LIII «Como el ciervo se queja...», nos muestra en el *Salmo de la iglesia de Ginebra* un recuerdo transcrito con litúrgica fidelidad. Los dos versos más significativos me parecen éstos sacados del *Child Harold*, de Byron, y que Liszt pone al frente de sus *Campanas de G...*:

I live not isi myself, but I become
Portion of that around me.

Es decir: «No vivo en mí mismo, sino que soy una parte de todo cuanto me rodea.» Esta es, propiamente, la definición de ese lirismo pintoresco, alucinatorio a veces, despertado tan a menudo entre los románticos por la soledad en el seno de la Naturaleza y que, más particularmente, se exhala en los *Años de peregrinación*. Este lema convendría no menos bien que a las *Campa-*

1 Respecto del nacimiento de estas obras recuérdese lo dicho anteriormente en las págs. 29 y 37.—N. DEL T.

2 «Con rumorosa frescura—empiezan los juegos—de la joven naturaleza.»

nas de G... al *Lago de Wallenstadt* que lleva otra; en estos dos poemas musicales, la música establece primeramente una atmósfera sonora (balanceo de olas, o eco lejano de campanas) enteramente bañada por el brillo de la nota pedal; y poco a poco, de entre esta «atmósfera» sonora se desprende, se dibuja, se precisa un tema melódico, al cual no sirve dicha atmósfera más que de acompañamiento armónico; así el alma del poeta, abismada al principio en su comunicación con las cosas, se despierta poco a poco, vuelve a adquirir conciencia de sí misma, y en esta conciencia encuentra otra vez toda la Naturaleza, de donde cree emanar¹.

Esto no es más que impresionismo musical. Su sinceridad, así como su gracia y su elocuencia, son indiscutibles. Pero ¿es una emanación directa de su alma? En el sonido de las *Campanas de G...* y en el *Lago de Wallenstadt* ¿escucha Franz Liszt nada más que sus propias emociones? ¿No busca el reflejo de las emociones que ya sintieron en aquellos lugares, o en lugares parecidos, Byron, Lamartine o Sénancour? El mismo título *Años de peregrinación* nos permite suponerlo así.

1 Pueden compararse estas palabras con la impresión que la música del propio Liszt producía en ciertos románticos; encontrándose el artista en 1844 en el valle de Saint-Point, en casa de Lamartine, Liszt, «el Beethoven del piano», improvisaba por la noche en el salón, abiertas las ventanas, sinfonías «sobrenaturales e impensadas». «Sólo la brisa—dice su huésped—hubiera podido escribir aquellas improvisaciones errantes... Los jóvenes y las muchachas creyeron que todo el valle se había transformado en un órgano de iglesia.» (Lamartine, *Souvenirs et Portraits*, tomo III, pág. 287, segunda edición. París 1880, Hachette et Compagnie, Fourné-Jouvet et C^{ie}). Toda la poética y toda la estética de los *Años de peregrinación* están aquí formuladas por Lamartine para caracterizar el arte de Liszt.

Por lo demás, en esta colección le sucede que se inspira no en los espectáculos ingenuos de la Naturaleza, sino en los recuerdos de la historia y hasta en la literatura. No es una impresión pintoresca, sino un recuerdo histórico el que, ante la pequeña *Capilla de Guillermo Tell*, le dicta un tema tan noble, de tan generosa, amplia y serena expansión. La literatura, también, es quien le obsesiona en el *Valle de Obermann*, el cual ha recorrido manifiestamente con el famoso libro de Sénancour bajo el brazo. Si en Italia escribe los cantos populares y las tarantelas de *Venezia e Napoli*, o la tradicional canción de *Salvator Rosa*, a su musa le pide que le traduzca el *Sposalizio* del museo de Brera, o los *Sonetos de Petrarca*. He ahí por donde la plástica y la ideología se introducen en el impresionismo de Liszt, impresionismo de turista muy cultivado que no es tan sólo músico; he ahí por qué punto su música lírica pertenece ya a la música de programa; he ahí como esta misma serie de *Años de peregrinación* anuncia y contiene en cierto modo los *Poemas sinfónicos*¹.

* * *

Los *Poemas sinfónicos* de Liszt son la obra musical del pasado siglo con ocasión de la que se ha atacado con más frecuencia y más acritud la música de programa y su legitimidad. No es ocasión ésta de narrar una vez más dicha discusión, la cual es una cuestión de tendencias que ya ha prescrito; cuando las obras viven, ¿cómo se podrá venir a poner en duda su derecho a la vida?

1 A los *Años de peregrinación* pudieran juntarse las seis hermosas *Consolaciones* para piano, cuyo título no es un programa sino un simple homenaje al poeta Saint-Beuve.

La última palabra sobre el caso ha sido pronunciada por uno de los primeros discípulos franceses de List, por Camilo Saint-Saëns, cuando dice: «Yo bien veo lo que puede ganar el arte con los poemas sinfónicos, pero no veo lo que pierde.» Cuando el mismo Liszt ha creído que debía producirse en sus escritos en pro del arte que practicaba, ha tenido como primer cuidado el de no hablar *pro domo suo*, sino en favor de un colega de la importancia de Berlioz. Además, se ha guardado muy bien de tratar el problema desde el punto de vista teórico, en donde los prejuicios y los principios a ultranza son inexpugnables; antes bien, lo ha tomado desde el punto de vista histórico, demostrando que la música «de programa» no es una loca invención del romanticismo, y que, por el contrario, tiene su origen natural en el arte clásico, del cual es continuadora por vía de descendencia legítima, pudiendo por lo tanto reivindicar su mejor derecho a la herencia. En esta «deducción» (en el sentido que Kant da a la palabra) no ha de verse un artificio de retórica, sino que ella responde por una parte a la verdad histórica y por otra al carácter mismo de los *Poemas sinfónicos*.

Liszt recuerda que la música de programa no es tan nueva como algunos lo pretenden. No es Berlioz, ni siquiera es Beethoven quienes la inventaron. Bach, el maestro clásico por excelencia, el modelo, el arquetipo del clasicismo, ¿no ha escrito un *Capricho sobre la partida de su muy querido hermano*? Los clavecinistas de la misma época y de la inmediatamente posterior, ¿no han puesto títulos a veces oscuros y extraños a las piezas que escribían para clavecín? En vano se objetará que estos programas son tan breves que ordinariamente no constituyen más que una palabra: «Esta palabra—res-

ponde Liszt—es la semilla de donde nacerán encinas, y todos los gérmenes son imperceptibles, incluso aquellos de donde nacen árboles y aquellos de donde nacen ideas¹.» Si de la música instrumental pasamos a la música sinfónica, se verá que las partes sinfónicas de los oratorios buscan a menudo el apoyo del programa: ejemplo de ello es el encantador intermedio pastoril que sirve de comienzo a la segunda «jornada» del *Oratorio de Navidad*, de J. S. Bach, y también son ejemplo los fragmentos sinfónicos de la *Creación* o los de las *Estaciones*, de Haydn.

Pero lo que más ha favorecido el desarrollo de la música de programa es la obertura. En los primeros tiempos del teatro lírico moderno, la obertura constituía un prólogo orquestal de poca importancia y de significación indeterminada. Poco a poco fué queriendo dibujar por adelantado el drama al cual precedía, y anunciar por medios breves el carácter general del mismo, y aun presagiar ciertos episodios o peripecias de aquél. Cosa singular: a medida que la obertura guardaba con la ópera relaciones más estrechas (iba yo a decir relaciones más orgánicas), ganaba en interés. Y por una contradicción aparente, cuanto con más fuerza parecía unida al drama, mejor prestábase a quedar separada del mismo; la obertura de *Orfeo*, o la de *Armida*, no resistirían la prueba de un concierto; en cambio bien se ve cómo las oberturas de *Leonora* y sobre todo la tercera, la más ceñida al aspecto dramático, triunfan en los conciertos. El resultado natural de todo ello fué que, luego de ejecutar aisladas algunas, se escribió oberturas solas, sin ir adscritas a ninguna ópera, pero que podían bastar para resumir

1 *Colección de Escritos*, VI, 23.

un drama: «Entonces se escribieron oberturas sin óperas, y además se dió aquel nombre para todas las obras instrumentales que, en vez de dividirse como la sinfonía en cuatro partes diferentes, forman un todo homogéneo, orgánico, inseparable, constituido por una sola parte¹.» Así lo hizo Mendelssohn, cuya fidelidad hacia las formas clásicas puede muy bien pasar por proverbial y servir de ejemplo. Sí sus oberturas del *Sueño de una noche de verano*, de *Atalia* o de *Ruy-Blas* han sido escritas para preceder a las obras teatrales declamadas que llevan aquellos nombres, las oberturas de *Las Hébridas* («Gruta de Fingal») y *Melusina* no sirven de prólogo a ningún drama. Ahora bien; muchos poemas sinfónicos de Liszt tampoco tomarán este nombre revolucionario (de «poemas») sino mucho tiempo después de haber sido escritos y de haber sido ejecutados por primera vez; *Prometeo* y *Tasso* se titulaban «oberturas» cuando se estrenaron en 1850 en Weimar, para el festival en honor de los poetas Goethe y Herder.

En la sinfonía, propiamente dicha, la intromisión del programa se verifica con más lentitud y también con más indecisión. En este respecto dice Liszt con gran lealtad que si recuerda los títulos pintorescos o anecdóticos dados a ciertas sinfonías de Haydn, tales *La reina*, *La sorpresa*, *La caza*, *El maestro de escuela*, lo hace para evidenciar que no podía encontrarse en estas denominaciones breves y más o menos fantásticas, materia generadora para un verdadero programa.

Según Liszt es preciso llegar a Beethoven para encontrar el verdadero creador de la música de programa. Bien sabido es como en una admirable carta

1 *Colección de Escritos*, IV, 23.

a Lenz define Liszt su actitud respecto del arte beethoveniano: «Para nosotros los músicos—dice—la obra de Beethoven es parecida a la columna de humo y de fuego que guiaba a los israelitas cuando cruzaron el desierto, columna de humo para guiarnos de día, y de fuego para guiarnos de noche *a fin de que caminemos noche y día*. Su obscuridad y su luz nos marcan igualmente el camino que debemos seguir; una y otra son un mandato perpetuo y una perpetua revelación¹.» Para Liszt, el problema establecido por la obra de Beethoven es el siguiente: «¿Hasta qué punto la forma tradicional es necesariamente determinante para el contenido del pensamiento?» La obra beethoveniana debería dividirse, no en tres estilos como lo ha querido W. von Lenz, luego de Fetis (Lenz es el destinatario de la carta que nos ocupa), sino en dos periodos o categorías, a saber: «La primera, aquella en que la forma tradicional y convencional contiene y rige el pensamiento del maestro; la segunda, es aquella en que el pensamiento extiende, rompe, vuelve a crear y arregla, según sus necesidades e inspiraciones, tanto la forma como el estilo.» Desde entonces, todo aquello que, adaptándose de un modo u otro, fué la crítica de Leibnitz para un Kant, lo fué el estudio de Beethoven para un Liszt. Cada frase de la citada carta a Lenz podría ser objeto de un comentario; pero sobre todo hay dos palabras que hemos de retener: *obscuridad y luz*. Para Liszt, el alba que se anuncia y que empieza en la obra de Beethoven, no es precisamente más que una alba todavía impregnada de obscuridad de la noche. Por lo tanto, si el deber del discípulo es el de seguir

¹ Franz Liszt. Escritos coleccionados por La Mara (Leipzig, Breitkopf, t. I, págs. 123 y 124).

esta luz, también es el de atizar su fuego todavía débil. En otros términos: la fidelidad hacia Beethoven, que es para Liszt el primer precepto del arte musical, y también—no lo olvidemos—profesión de fe clásica, no debe ser tímidamente inerte, literal y dogmática. Lo que importa conservar es el espíritu de Beethoven, espíritu de vida y de progreso. So pretexto de fidelidad a su ejemplo—el cual precisamente quedaría así desconocido—no hay que quedarse en el punto en que una muerte prematura, ocurrida en la plenitud de fuerza intelectual y en plena evolución artística, detuvo brutalmente al mismo Beethoven. Es necesario continuar los caminos que él abrió y acabar la curva de imprevistas sinuosidades de la que el gesto beethoveniano no pudo trazar sino el punto de partida.

Tal es el pensamiento general de Liszt, quien lo precisa con el ejemplo especial de *Egmont*, en donde muestra el atrevimiento innovador, y sin embargo incompleto, a la vez luminoso y oscuro, de Beethoven. «En *Egmont*—dice—vemos uno de los primeros ejemplos de los tiempos modernos: un gran músico bebe su inspiración directamente en la obra de un gran poeta. Por incierto y vacilante que nos parezca este comienzo de Beethoven, ha sido bien atrevido y bien significativo para su época... Beethoven empezaba a abrir un camino nuevo. Con mano poderosa ha abatido el primer árbol de un bosque hasta entonces desconocido. El mundo asistió a este primer paso sin prestar particular atención; pero llegaron después los tiempos en que el arte marchó por la nueva ruta, encontrando pronto, tras de Beethoven, grandemente iluminado y llano el camino¹.» A este ejem-

¹ Colección de Escritos, III, vol. I, pág. 29.

plo añade Liszt otros muchos: tales la *Sinfonía heroica*, la *Pastoral*, la sonata para piano op. 81 con su triple título *La despedida*, *La ausencia*, *El regreso*, y la palabra *Lebewohl* («adiós») inscrita sobre las primeras notas que forman el germen del desarrollo; también son ejemplos en el cuarteto 15 el cántico del convaleciente que da gracias al Señor y adquiere nuevas fuerzas, así como en el cuarteto 16 la pregunta *¿Es preciso?*, la contestación *¡Preciso es!*, y el final, construido sobre la oposición de ambos motivos; por último, son ejemplos asimismo, el proyecto de una sinfonía sobre *Faust* que cita Liszt. Pero justo es convenir en que Liszt solicita aquí el apoyo de los textos con sobrada complacencia; todo induce a creer que si Beethoven hubiese realizado su sueño de poner el *Faust* en música, no hubiera dado a esta obra la forma de una sinfonía, ni aun muy libre; probablemente hubiera tratado el poema de Goethe a la manera como lo hizo Schumann, y no a la manera de Liszt.

Desde ahora se comprende ya cuál ha de ser la posición de Liszt frente al recuerdo y las enseñanzas de Beethoven. Liszt quiere ser un discípulo y no un imitador. Beethoven, al irse libertando poco a poco de las formas tradicionales que recibió y adoptó en su juventud, dió el ejemplo del progreso; el ejemplo de ese progreso es lo que Liszt querrá seguir. En 1823 definía Beethoven el genio diciendo que es la capacidad de inventar formas nuevas; y bien sabido es como él mismo ilustraba con creaciones aquella definición. Liszt, por su parte, practicará lo mismo. ¡Cuán poco se parece el Beethoven de 1825 al de 1795!, y sin embargo, es el mismo hombre que procede del mismo arte. Así, pues, la tradición artística no quedará rota si el artista de

1850 es al Beethoven de 1825 lo que éste es al Beethoven de 1795. De tal modo se concilian—digámoslo con las mismas palabras de Liszt—«en su primitiva identidad», la autoridad del maestro y la libertad del discípulo.

La música de programa de los *Poemas sinfónicos* no es, según Liszt, contraria a la tradición clásica, ni rompe esta tradición, sino que la prosigue interpretándola. Pero si la fidelidad al arte clásico y especialmente al espíritu de Beethoven no excluye el derecho al progreso para los sucesores del maestro, este derecho debe ejercerse, por lo menos, dentro de ciertos límites; así veremos a Liszt que, luego de haberlo reivindicado, muestra mesura al usarlo. Él nos dice que los ejemplos taxativos de música de programa se encontraban muy numerosos en Beethoven; pero, fuera de tales casos, ¿cuántas veces (aun cuando el mismo Beethoven no haya escrito programa ni explicación al título de una sonata, o de un cuarteto, o de una sinfonía) no adivinamos la presencia subentendida o subconsciente de aquel programa? Ciertamente que «toda persona dotada de organización musical se da cuenta (si no con entera claridad siempre, por lo menos de un modo aproximado) de la impresión que un poema instrumental debe transmitir desde autor al que escucha, de igual manera que tiene conciencia de las pasiones y sentimientos que el poema desarrolla, así como de sus diversas modalidades¹.» Pero la obscuridad de esas intenciones apenas adivinadas, y la inquietud de esos presentimientos, es un obstáculo para nuestra comprensión. «¿No es de lamentar—dice todavía Liszt—, por ejemplo, que Beethoven, tan difícil de comprender y sobre cuyas

1 Colección de Escritos, IV, 47.

intenciones tanto cuesta ponerse de acuerdo, no hubiera indicado someramente el pensamiento íntimo de varias de sus grandes obras así como las modificaciones principales que sufre dicho pensamiento?¹»

Pero las obras a que ahí se alude son obras líricas; y la música de programa ¿no se confunde con la música descriptiva? Liszt tiene precisamente gran cuidado en evitar esta confusión, y por ello es por lo que luchando en favor de Berlioz, se ampara y se acerca más bien a Beethoven. En música «el programa o el título no se justifican sino allí en donde son una necesidad poética, una parte indisoluble del todo, y necesarios para su comprensión².» Allí mismo en donde el compositor haya reconocido esta necesidad, el programa musical de su obra no debe ser «más que un prólogo, algo en lenguaje ininteligible, añadido a la música puramente instrumental, y por el cual el compositor se propone proteger su obra contra lo arbitrario de una explicación poética, y orientar de antemano la atención hacia la idea poética del total, a la vez que sobre un punto particular de ella³.» De donde claramente se deduce que el programa debe quedar exclusivamente como cosa previa. Liszt insiste sobre este punto, que es capital: «El programa no tiene otro fin que hacer una alusión previa a los móviles psicológicos que hayan podido impulsar al compositor para crear su obra, móviles que ha procurado encarnar en ella... Este puede haberla creado bajo la influencia de impresiones determinadas, las cuales

1 A Jorge Sand. *Páginas románticas* (edición francesa, página 107.

2 *Ibid.*, IV, 27, 28.

3 *Ibid.*, IV, 21.

querría llevar en el acto a la plena y entera conciencia del oyente¹.»

Así, el programa queda siendo cosa preliminar y sólo llama la atención del oyente respecto de elementos de orden psicológico. Su generalización en la música sinfónica no tiene, pues, a los ojos de Liszt, el fin de sustituir la música pura por la música descriptiva o por la pintoresca; en otros términos, no tiene la misión de sustituir un arte interior y subjetivo por un arte exterior y objetivo; un arte sintético por un arte analítico. Pronto se ve esto, y fácilmente puede convencerse uno del caso, si se estudia más de cerca la naturaleza y el papel del programa en los *Poemas sinfónicos*, así como la estructura de estos mismos poemas.

Ante todo es preciso tener cuidado de no confundir aquí dos cosas que son radicalmente distintas: el *prefacio* y el *programa*. Cuando con el título de *Tasso*, o de *Orfeo*, o *Prometeo*, o la *Heroida fúnebre*, nos recuerda Liszt, con más o menos precisión y detalles las circunstancias que han favorecido o acompañado la génesis de estas obras, y cuando a esta pequeña exposición histórica añade algunas confidencias o algunas teorías de artista, nada se parece menos a un programa que todo eso. Cuando un romántico toma la pluma, su primera gota de tinta es para escribir un pequeño *Prólogo a Cromwell*; pero el prólogo y la intriga de este drama son dos cosas bien diferentes; de igual modo lo son el prólogo de ciertos poemas sinfónicos y el organismo de su desarrollo. No; el programa de *Tasso* no es eso, no es ni siquiera la historia del poeta italiano, y menos aun es la serie de peripecias del drama de Goethe: es tan sólo la

1 *Ibid.*, IV, 50.

oposición puramente lírica de las dos palabras que forman el subtítulo, a saber: *Lamento y triunfo*. En el mito de *Prometeo* declara Liszt que no ha querido buscar para expresarlo por medio de sonidos, más que elementos «tan desprovistos de corporeidad como vivos de sentimiento», cuales son el «pensamiento fundamental» de una «desolación triunfante». En la leyenda de *Orfeo* buscará nada más que el símbolo eterno de una humanidad que «hoy, como ayer y como siempre, guarda en su seno sus instintos de ferocidad, de brutalidad y de sensualidad, respecto de los cuales tiene el arte la misión de ablandarlos, suavizarlos y ennoblecerlos.» Liszt deseará «expresar el carácter serenamente civilizador de los cantos que irradian de toda obra de arte.» Otro caso hay en que Liszt, expresando con música la idea de un poeta, cita versos de Víctor Hugo (los poemas *Lo que se oye en la montaña* y *Mazeppa*). Pero estas citas de versos tan extensas, simple homenaje del músico a la valía artística del poeta, tampoco pueden ser tomadas como programas, de igual manera que no lo habían sido *Tasso*, *Orfeo* ni *Prometeo*. En música no se debe buscar equivalentes, paralelos o proyecciones del poema, como en una especie de declamación acompañada, y en donde dicha declamación quedara sobreentendida, tal desarrollo correspondiendo más o menos exactamente a tal estrofa, y tal compás a tal verso; semejante error sería una ceguera pueril. La imagen esencial, o la idea central del poema: en eso consiste todo el programa;

«Una decía: Natura; y la otra, Humanidad.»

o bien:

«... corre, vuela, cae,
y se levanta rey.»

En los *Preludios* Liszt se limita a citar y a comentar la expresión de Lamartine. Sólo guarda para construir su poema sinfónico el principio esencial, la idea de la continuidad que tiene la vida humana a pesar de su diversidad aparente. Podríanse multiplicar así los ejemplos: el *Hamlet* de Liszt no pretende seguir y retratar las escenas del drama de Shakespeare, sino sintetizar algunos rasgos de carácter. Si se trata no de una leyenda, ni de un mito, un drama o un poema, como sucede con *Orfeo*, *Prometeo*, *Tasso*, *Hamlet*, *Lo que se oye en la montaña*, *Mazeppa* o *Los Preludios*, sino de un cuadro como *La batalla de los Hunnos*, de Kaulbach, entonces Liszt no se atiene a imitar por medio de los detalles de su sinfonía los detalles de la pintura, sino que del arreglo un tanto teatral que concibió Kaulbach sabe Liszt extraer una oposición amplia, sorprendente, musical por ser humana, la oposición de la rudeza bárbara con la dulzura cristiana. Tampoco es una página de historia esa *Sinfonía revolucionaria* que se ha convertido luego en la *Heroida fúnebre*, pues aunque los ecos de la *Marsellesa* evocan el recuerdo de «las tres gloriosas», es este «un cuadro que puede ser verdadero por doquier y siempre», cuadro de impresiones y no de objetos, en donde se pinta «la desolación que se abate sobre las ruinas, y las majestades que se esparcen sobre esas ruinas», prestando una voz «a los silencios que siguen a las catástrofes.» Menos descriptivas son todavía, y sólo características—por decirlo así—resultan las obras que no presentan otro programa, ni aun otro prólogo que su título reducido a una palabra, por ejemplo *Fest-Klänge* («Clamor de fiesta») y *Hungaria*. Únicamente el último de los poemas sinfónicos, *El Ideal*, hecho sobre versos de Schiller, muestra un método diferente, a saber: el método des-

«criptivo y analítico que se llama «declamación acompañada». La obra está formada por una sola parte, pero Liszt va insertando en ella, a medida que sucede el desarrollo, los versos de Schiller, y va dando a las diferentes fases de dicho desarrollo subtítulos significativos: *Aufschwung*, *Enttäuschung*, *Beschäftigung* y *Apotheose*. («Aspiraciones», «Desalientos», «Luchas», «Apoteosis»¹). Esta excepción hace más que confirmar la regla: la justifica del todo; la servidumbre poética, o más bien verbal impuesta por Liszt a su música esta vez, pesa agobiadora sobre ella y la quita su libertad de volar.

Así, pues, los programas de los *Poemas sinfónicos*, una vez que se les distingue de los prólogos y comentarios con que pudiera confundirlos una opinión superficial o con prejuicios, se nos presentan como pertenecientes a un orden psicológico o lírico más bien que descriptivo. Lo más frecuente es, como ya hemos visto, que el programa se reduzca a dos palabras, evocadoras menos de imágenes plásticas que de emociones y sentimientos, siendo así que los sentimientos y las emociones son la fuente misma del lirismo. Si se reduce, finalmente, el arte de los *Poemas* a su más simple expresión, a aquella de donde procede con más frecuencia, nos encontraremos en último término con que Liszt no ha hecho en su música más que manifestar la «lucha de dos principios» por medio de la cual Beethoven explicaba muchas de sus propias obras, lucha que, a su manera, había deducido del dualismo de forma que implica la «formasonata».

Esta lucha de «los dos principios» se manifiesta en

1 En *Hamlet* hay un pasaje señalado como «alusión a Ofelia».

Lo que se oye en la montaña, en el pasaje que figura la voz de la Naturaleza:



y la voz de la Humanidad:



En *Tasso* la vemos entre las lágrimas del lamento:



y los acentos victoriosos del *trionfo*:



Los *Preludios* nos la muestran entre las variaciones ensoñadoras o contemplativas y las tumultuosas u heroicas; *Orfeo*, en el martilleo insistente del primer tema esencial y la gracia persuasiva de los otros; *Prometeo*, entre los dos motivos que se reparten los dos términos de aquella «desolación triunfante» de que habla Liszt al

fin del prólogo; *Mazeppa*, entre el furor desolado de la trágica carrera:



y la alegría soberana de la realeza reconquistada:



En los *Fest-Klänge* («Clamores de fiesta»), la referida lucha la vemos entre la brillantez y el recogimiento que sucesivamente ofrecen aquellos «sones de fiesta» en donde parecen sucederse los ecos de un baile y los de un templo:



En *Hamlet* la encontramos entre el tema desolado que parece anunciar las inquietudes del joven príncipe y la melodía en donde flota la imagen de Ofelia; en la *Batalla de los Hunnos*, entre el feroz ardor de la lucha:



y la tranquila serenidad del himno cristiano *Cruce fidelis*:



que poco a poco se desprende de aquella ferocidad, la domina y la apacigua. Como se ve la fidelidad de Liszt hacia el ejemplo clásico pero libertador de Beethoven, no es por su parte una pretensión engañosa; el artista no ha hecho sino desenvolver según el nuevo espíritu de una época nueva, las indicaciones que ya había mostrado el «maestro de los contrastes» en una serie de producciones cuyo asunto es, tan a menudo, la «lucha de dos principios».

Si los *Poemas sinfónicos* de Liszt deben mucho, no en la forma sino en el espíritu, al arte de Beethoven, no menos le deben en la construcción. Como lo indica muy bien su título colectivo, son verdaderos poemas «sinfónicos» en el sentido de que no guardando en el modo de tratar los temas las leyes de tonalidad y de

simetría que rigen a la sinfonía clásica, aplican en gran parte los mismos *procedimientos* que ésta. El papel que desempeñan los temas generadores y el principio de sus transformaciones quedan siendo los mismos que en un desarrollo de sinfonía. Aquí es donde vamos a contemplar a Liszt como más cercano de su antecesor Beethoven que no de su contemporáneo Berlioz. Efectivamente, a veces se exagera la influencia de Berlioz sobre Liszt, especialmente la influencia de la *Sinfonía fantástica* sobre los *Poemas sinfónicos*; importa, pues, poner las cosas en su punto. La prioridad incontestable de Berlioz, la admiración que tuvo Liszt por aquel arte del cual se había declarado campeón por medio del piano, de la pluma y de la palabra, su especial conocimiento de la *Sinfonía fantástica*, de la que había hecho una asombrosa reducción para piano, todo eso no debe llevarnos a que nos formemos ilusiones: entre la *Sinfonía* de Berlioz y los *Poemas* de Liszt la diferencia es profunda y llega hasta la oposición. Primeramente existe la diferencia de inspiración: la *Sinfonía fantástica* presenta un episodio que se desarrolla a la manera de una intriga dramática, cuyas diferentes peripecias va siguiendo paso a paso; es, ante todo, pintoresca y descriptiva, mientras que en los poemas de Liszt hemos visto el elemento lírico dominar siempre y con mucho al elemento pintoresco o descriptivo. Esta diferencia de inspiración trae consigo una diferencia de plan: la sinfonía de Berlioz tiene cinco partes—casi podría decirse que cinco cuadros—, mientras que los *Poemas* de Liszt, lo mismo que su *Sonata*, no tienen más que una parte. Pero la diferencia más esencial consiste en la técnica, o, si se quiere, en la poesía de ambos maestros: en la *Sinfonía* de Berlioz el tema característico conserva siem-

pre, desde que se presenta, un carácter exterior; no se incorpora al organismo sinfónico, sino que es y queda siempre siendo, según la frase bien significativa de Berlioz, «una idea fija». Por el contrario, en los poemas de Liszt los motivos característicos ofrecen una extrema plasticidad, son elementos generadores de donde nace, como en la sinfonía beethoveniana, toda la substancia de los desarrollos musicales.

Esta aplicación de los procedimientos usuales en los *Durchführungen*¹ de la sinfonía beethoveniana, a los desarrollos de los *Poemas sinfónicos* de Liszt, es tan general, que no se sabría decidir qué página pudiera preferirse a otras para ponerla como ejemplo. Sin embargo se comprende por sí mismo que la aplicación que nos ocupa se nota especialmente en aquellos poemas cuyo programa (cualquiera que sea su naturaleza) ocupa menos lugar, determina menos el curso del desarrollo musical y ofrece el menor número de esos detalles pintorescos de los cuales aún habremos de decir algunas palabras; tales son los poemas *Orfeo*, *Prometeo*, *Fest-Klänge* y *Hungaria*, entre otros.

Un segundo procedimiento beethoveniano de desarrollo que emplea Liszt con preferencia en sus poemas y del cual saca a menudo un partido maravilloso, es la «gran variación»; esta frase designa una variación que no se contenta con bordar alrededor de un tema poco o nada modificado, adornos musicales más o menos ingeniosos y brillantes (como hacia Mozart cuando variaba la melodía *Lison dormía*, o la de ¡*Ah!*, *os diré mamá*), sino que, sin volverla incognoscible, modela, deforma,

1 Parte de la sinfonía en que se trabajan los temas y se combinan y se desarrollan.—N. DEL T.