

altera la misma melodía, dándole el carácter a la vez cambiante y profundo de esas meditaciones en donde un solo pensamiento penetra en todos los móviles relieves de nuestra conciencia y se colorea con los diferentes matices de nuestro estado de ánimo. No hay tampoco necesidad de recordar todas las frases de Beethoven, las más bellas—desde el trío dedicado al archiduque hasta los cuartetos últimos—, en donde el artista ha expresado sus más sublimes emociones en esa forma tan ampliamente ductil de la variación. Este procedimiento venía a ser con frecuencia el procedimiento escogido, tal como Liszt lo imaginara, para el desarrollo de un poema sinfónico, conforme por un lado con la verdad psicológica, y por otro lado muy a propósito para la libertad de imaginación, la amplitud de estilo y la variedad de escritura. Efectivamente, por su carácter especial de identidad dentro de la diversidad, la gran variación era muy propia para asegurar al mismo tiempo la fuerte unidad íntima de la construcción musical del poema y la variedad de emociones o de aspectos. Feliz o desgraciado, festejado o proscrito, brillando en los bailes de la corte o desfalleciendo en una cárcel, Tasso siempre es Tasso; lo mismo resulta, en virtud del procedimiento de la «gran variación», alegre unas veces y trágica otras, la música que simboliza el destino del poeta. La carrera desesperada del «fugoso corcel» lleva a Mazeppa «ensangrentado, perdido», a través de los montes, los bosques y los desiertos; las variaciones osadas o anhelantes de un tema magnífico¹, nos muestran su rastro único en el fantástico cuadro moviente que desarrolla su rauda carrera. Y ¡qué reaparición más brillante la de este

1 Véase más atrás, pág. 140, ejemplo 1.º

tema desesperado, cuando al final se convierte en un canto de triunfo! De igual manera *Los Preludios* están concebidos casi de un extremo a otro bajo la forma de variaciones, de las que véase aquí dos ejemplos:

And.^{te} maestoso

p espr.

All.^o marziale animato

And.^{te} espressivo ma tranquillo

All.^o marziale animato

The musical examples consist of two pairs of staves. The first pair shows a transition from a slow, majestic theme (And.^{te} maestoso) to a more animated one (All.^o marziale animato). The second pair shows a transition from an expressive, tranquil theme (And.^{te} espressivo ma tranquillo) to a more animated one (All.^o marziale animato). Vertical dotted lines indicate the points of transition between the two contrasting moods in each example.

variaciones de un carácter tan claro, tan visible, yendo desde la ternura hasta la violencia, desde el tranquilo placer campestre hasta el heroísmo belicoso, que el «programa» podría pasar a segundo término: no solamente las líneas que a guisa de prólogo escribe Liszt, sino hasta la misma página de Lamartine resumida por ellas, tiene el aspecto de haber sido inspirada por la música, y no la música por aquélla. Son asimismo variaciones los desarrollos tan brillantes y ricos en contrastes de *Fest-Klänge*, *Orfeo*, *Los Ideales*, etc.

Los poemas sinfónicos de Liszt, a pesar del romanti-

cismo de sus títulos y de su espíritu, de sus desarrollos, y, sobre todo, de su acento, nos parecen que por sus raíces tan fuertes como profundas se atienen más a la tradición clásica. El programa que asusta a tantas gentes no creemos que impide la libertad de la forma y, por otra parte, pensamos que es un elemento mucho más lírico que descriptivo lo es en Berlioz. Si del poema o del drama que da nombre a la obra Liszt no conserva más que una palabra o unas frases del comienzo, en cambio muchas veces el plan de aquel drama o de aquel poema determina el plan de la obra musical. Mas guardémonos de exagerar esta influencia; cuando Liszt en el proemio de su *Tasso* escribe que ha ilustrado tres «momentos» del destino en vida o en muerte de su héroe, comete por lo menos un semigermanismo: la palabra «momento» no se debe tomar en el sentido temporal que le da exclusivamente la lengua francesa¹, sino en el sentido dinámico que tiene en alemán. De igual manera, si en *Lo que se oye en la montaña* o en *Mazeppa* sigue Liszt casi paso a paso el plan de Victor Hugo, y si en *Los Preludios* se conforma con las «variaciones» que expresa Lamartine, es preciso pensar que un plan semejante les aparece a Lamartine y a Hugo impuesto, organizado por la idea misma; no es un artificio de exposición de asunto, sino un plan dictado por ley del sentimiento, ley que el músico encuentra fatalmente, y a la que ha de obedecer de un modo espontáneo cuando, remontando las huellas del poeta hasta llegar a las fuentes de una intuición que les resulta común, se sumerge entonces con él en ese sentimiento elemental de donde surgen lo mismo las posibil-

1 Este sentido no es *exclusivo* del idioma francés, puesto que es propio de todas las lenguas latinas.—N. DEL T.

dades de una expresión musical que las posibilidades de una expresión poética: el lenguaje de ambos creadores es diferente, pero su lógica—compartiendo su dialéctica—es la misma.

Un principio análogo de explicación podrá darnos cuenta de los elementos descriptivos o pintorescos que se encuentran en los *Poemas sinfónicos*, pues aunque no tengan el primer lugar no por eso están ausentes. Su introducción y su empleo están impuestos en cierto modo a Liszt por el mismo poema en que se inspira; por ejemplo, si lee en *Lo que se oye en la montaña* versos como los siguientes:

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus
Plus vague que le vent dans les arbres touffus
Plein d'acords éclatants, de suaves murmures...
Le monde enveloppé dans cette symphonie
Comme il vogue dans l'air voguait dans l'harmonie...
Bientôt je distinguai, confuses et voilées
Deux voix dans cette voix l'une à l'autre mêlées...¹

encuentra un cuadro pronto a pasar de los versos a las notas y que en el poema ya pertenece más a la música que a la poesía. Las «arpas del éter» de que habla Victor Hugo, y la «augusta fanfarria» que «rechina», son asimismo indicaciones más musicales que poéticas: si las utiliza el compositor, con ello no se sale de los límites de su derecho ni de los de su arte. En *Mazeppa* el estri-

1 Fué al principio un rumor amplio, inmenso, confuso,—más vago que el viento entre los árboles frondosos,—lleno de acordes brillantes, de murmullos suaves...—El mundo, envuelto en esta sinfonía,—como flota en el aire, flotaba en la armonía...—Pronto distinguí, confusas y veladas,—dos voces en aquella voz, confundidas una con otra...

dente acorde inicial desencadena, como si fuese el chasquido de un látigo, la furiosa carrera cuya impetuosidad la describe muy libremente la orquesta. Luego, por el contrario, hablará la masa sonora como desolada, para expresar el abandono de Mazeppa «yaciendo desnudo y mísero». Unas trompetas lejanas y luego más próximas, anunciarán y acompañarán a «las tribus de Ukrania», y en seguida una marcha heroica de acentos bohemios dará cortejo al condenado «convertido en príncipe cuando llegue el día». En *Los Preludios* un ritmo pastoral y el timbre rústico del oboe indican el episodio del reposo campestre, mientras que un ritmo marcadamente regular y el brillo fulgurante de las trompetas señalarán luego la hora de los combates. Tales son los detalles pintorescos o descriptivos más determinados que se encuentran en los *Poemas sinfónicos*; cierto que desde el punto de vista de la materialidad no van más allá de lo que puede verse en Beethoven, por ejemplo, en la *Heroica*, en la *Pastoral*, o en la *Sinfonía con coros*. Pertenecen a una especie de lenguaje músico tan inmediato o tan tradicional, que de seguro lo entiende todo el mundo; sus sugerencias no necesitan el concurso de la palabra para ser eficaces. En el mismo poeta en quien Liszt encontraba la indicación de dichos detalles, éstos no estaban puestos allí ni tratados por simple placer pintoresco, puesto que las descripciones de *Lo que se oye en la montaña* o de *Mazeppa*, en Victor Hugo, y los desarrollos de *Los Preludios*, en Lamartine, están subordinados a una idea superior: son símbolos; se dirigen a la sensibilidad para llegar hasta la inteligencia. Con la música ocurre lo propio: también aquí los ritmos o los timbres pintorescos no están empleados sino para dar al desarrollo musical más precisión y para fijar sobre puntos deter-

minados la dialéctica sonora. Hay, pues, un simbolismo musical como hay un simbolismo poético, y tiene también su perfecto derecho a existir. Acaso el simbolismo musical, libre de toda unión a la palabra, sea a la vez susceptible de una profundidad y de una generalización superiores: la sensibilidad le es más dócil y la inteligencia se presenta más abierta.

Resumamos los caracteres principales del arte empleado por Liszt en los *Poemas sinfónicos*. Sin duda que es un arte romántico tanto por la libertad de su forma como por la libertad de su ordenación tonal. Pero de esta libertad encontraba Liszt ejemplos en las mismas obras de Beethoven, «en donde el pensamiento, según sus necesidades y sus inspiraciones, extiende, rompe, vuelve a crear y moldea, tanto la forma como el estilo.» Este pensamiento no podría en el siglo XIX permanecer extraño a las manifestaciones de la vida literaria y social. El músico «debe tener ideas para templar su lira con el diapasón de los tiempos y para agrupar las manifestaciones de su arte unidas por un hilo poético o filosófico¹.» Pero no hemos de inclinarnos demasiado al prejuicio que ha querido oponer, una a otra, las dos generaciones que se sucedieron: «Sainte-Beuve—dice Liszt—hace notar con mucha razón que los autores que nosotros llamamos precisamente *clásicos* fueron tenidos en su tiempo como *románticos*².» Esta genealogía, a la cual se adhiere Liszt, ya hemos visto que la sabe justificar: a despecho de las confusiones que puede originar la frase «música de programa», los *Poemas sinfónicos* son obras mucho más líricas que descriptivas; la música

1 *Colección de Escritos*, IV, 204, 205.

2 *Ibid.*, V, 191.

imitativa no tiene allí más que un papel secundario; las pocas pinceladas pintorescas que haya dejado caer Liszt aquí y allá no tienen una función decorativa sino un papel poético y simbólico, es decir, un papel psicológico¹.

* * *

La poética de los *Poemas sinfónicos* (con sus tres principios de inspiración, de construcción y de ejecución), esa fuerza de síntesis, esa fuerza pintoresca unida con la vigorosa dialéctica del sentimiento, esa adivinación mágica que sabe sugerir los pensamientos por medio de los sonidos y sin auxilio de las palabras, penetra en el alma más profunda y más rápidamente que no lo hacen las palabras mismas; ese arte complejo y nuevo que iguala al músico con el poeta, alcanza su grado supremo en la *Dante-Sinfonía* y en la *Faust-Sinfonía*: más descriptiva o decorativa una, más propiamente lírica la otra. Ambas fueron concebidas por Liszt de 1840 a 1845 y escritas unos diez años después. Si el título de *Sinfonía* reemplaza aquí al de *Poema sinfónico*, es porque (y en esto consiste su única analogía con la sinfonía clásica y su sola diferencia con los poemas sinfónicos), ambas composiciones se dividen la primera en dos partes y la segunda en tres.

1 Pueden considerarse como perteneciendo al género, si no a la serie de los *Poemas sinfónicos*, las dos «leyendas» para piano, *San Francisco andando sobre las olas* (página admirable de amplio sentimiento religioso y de fuerza pintoresca) y *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*. En estas dos leyendas el elemento descriptivo tiene un papel importante.

Una sinfonía no podría avenirse con las descripciones interminables y monótonas, con los mil episodios legendarios o simbólicos, con los múltiples personajes de la *Divina Comedia*. Por otra parte una selección hubiera resultado mezquina y arbitraria: Liszt ha hecho, pues, una síntesis. En su primer pensamiento, dirigido por la princesa de Wittgenstein, la sinfonía debía acompañar al desarrollo de un panorama. Si el proyecto fracasó, por lo menos la idea primitiva le ha dado a la obra su carácter definitivo. Es un cuadro al fresco en el estilo de los pintores «nazarenianos» alemanes, como Overbeck y Cornelius¹. Tiene, como se ve en éstos, la composición clara y un tanto convencional, el color limpio pero pálido, las violencias académicas, las dulzuras previstas y por fin el frío misticismo. Entre Dante y Liszt se ha interpuesto el romanticismo de la pintura alemana que tiende a imitar un poco lo antiguo. Los trombones, que al comienzo claman el tema de la infernal desesperación, sin duda que lo hacen sobre los versos inmortales del florentino:

Trombones
Lento - Inst. de cuerda



Per me si va nel la citta do . len . te
Per me si va nell' e . ter . no do . lo . re
Per me si va tra la perdut . ta gen . te

1 «Nazarenianos» o «nazarenos»; se llamó así a un grupo de pintores alemanes que se establecieron en Roma en la época romántica que nos ocupa. Federico Overbeck (1789-1869) fué el iniciador de aquel arte mezcla de académico y de prerrafaelista. Con-

pero por mi parte, más que oírlos, los veo con sus largos tubos amarillos, embocados por los ángeles rendidos que llenan *El juicio final*, de Cornelius. Más adelante, las melodías seductoras y suavemente armonizadas en donde aparece el amor transfigurado de Paolo y de Francesca, tienen el fervor seráfico de los seres que, en el cielo de Genelli¹, casi no conservan de la forma humana más que las largas vestiduras. El comienzo de *El Purgatorio* se sumerge en una atmósfera musical muy unida, cuyas amplias coloraciones planas evocan esa luz esparcida y deslavada que en los frescos de aquellos maestros todo lo presenta a la vez iluminado y decolorado. Sin duda que la conclusión que desde *El Purgatorio* nos eleva al *Paraiso* es de una facilidad genial; la música parece que aquí se despoja de todo cuanto de humano le quedaba, alegría, dolor, y hasta movimiento, el cual tal vez no exista en la eternidad bienaventurada; no es aquí la música sino un rayo de luz, un éxtasis en donde flota el alma exhalando su beatitud por medio del admirable canto litúrgico del *Magnificat*. Pero, como sucede con el misticismo de la pintura romántica alemana, esta es

vertido Overbeck al catolicismo en 1814, con éxtasis místicos (él y sus discípulos invocaban al Espíritu Santo antes de empezar a trabajar), su obra presenta diferentes estilos y orientaciones, según arceciaban o no las temporadas de misticismo.

Pedro Cornelius (1787-1867), discípulo en Roma de Overbeck, ilustrador famoso del *Faust* (dedicó las ilustraciones a Goethe), se distinguió por las grandes pinturas al fresco imitando (aunque fríamente) a Miguel Angel: son notables, por ejemplo, los frescos de *El juicio final*, en la iglesia de San Luis de Munich.—NOTA DEL TRADUCTOR.

1 Buenaventura Genelli (1798-1868), pintor alemán de origen italiano, fué discípulo en Roma de Cornelius y de Overbeck.—NOTA DEL TRADUCTOR.

una beatitud neutra y, en cierto modo, negativa. Liszt, como sus modelos los Genelli y los Cornelius, busca aquí lo divino no por exaltación de las cualidades humanas, sino por el contrario, substrayendo de la emoción todo lo que ésta tiene de humano, es decir, de activo y de individual. En cambio veremos como en el final de la *Sinfonía de "Faust"*, merced a una interpretación «congenial» de los símbolos de Goethe, encuentra en la salvación de Margarita el triunfo religioso del «eterno femenino».

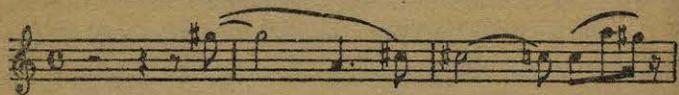
Si la *Sinfonía de "Faust"* sobrepuja con mucho a la *Dante-Sinfonía*, si es digna de la obra que la inspiró, y si acaso constituye—juntamente con la *Sonata*, las *Variaciones* sobre el de Bach, algunos poemas sinfónicos y algunas páginas del *Christus*—la obra maestra de su autor, es porque aquí, entre Goethe y Liszt no ha venido a interponerse ningún Cornelius ni ningún Genelli. Liszt se ha remontado solo a las fuentes de la intuición goethiana y la ha desarrollado en seguida dentro de los límites de su arte musical con una audacia, un orden y una claridad, con una fuerza dialéctica de la sensibilidad tales, que en vano se buscaría un segundo ejemplo. Ninguna preocupación decorativa o pintoresca viene a ordenar el plan, a guiar el desarrollo, ni a alterar el colorido orquestal. Liszt somete el poema de Goethe a una síntesis puramente dramática y lírica. Cada uno de los personajes esenciales de este poema lo caracteriza en cada parte de la obra, *Fausto*, *Margarita* y *Mefistófeles*, división que por ventura recuerda hasta en el orden de los movimientos (un *andante* entre dos movimientos rápidos) la división de la sinfonía clásica. Liszt analiza y profundiza cada uno de estos tres caracteres, señalando sus rasgos principales por medio de temas tan expresivos que pue-

den pasarse sin ningún comentario, pero que también, por su relieve, despiertan de modo enteramente natural en nuestra memoria los versos de Goethe que aquellos mismos temas evocan.

He aquí a Fausto perdido en sus errantes meditaciones,



en las cuales todavía late un deseo de ternura:



helo aquí ahora con las impaciencias del saber y de la vida:



y vedle ahora resuelto a la acción:



Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen...
Hier ist es Zeit, durch Thaten zu beweisen
Dass Mannes würde nicht der Götterhöhe weicht¹.

Una melodía de infinita sencillez y dulzura, cantada por el sencillo oboe y acompañada por la discreta caricia de la viola, nos dice con la más tierna emoción la ternura inocente de Margarita:



1 «Ya siento ánimos para atreverme a entrar en el Mundo... Ahora es tiempo de probar con actos Que la dignidad del hombre no cede a la excelsitud de los dioses.»

Tal es la traducción literal. La versión de Llorente dice así:

«Hora es ya de probar que emular puede
con la ensalzada majestad divina
la humana condición...»—N. DEL T.

¡Con qué cándida confianza se abandona a su ensueño de amor¹.



El amor de Fausto hace que entre en su existencia, tan tranquila hasta entonces, la pasión, y con ella el drama.



Aquí reaparece con patético acento el motivo más tierno de la primera parte, o sea del *Fausto*. Así, pues, volvemos a encontrar en esta *Faust-Sinfonía*, y a pesar de su división en tres partes, el principio de la unidad temática aplicada por Liszt en sus «Poemas», y que adquiere aquí una elocuencia, una verdad y un alcance del

¹ La única alusión pintoresca que hay en esta *Sinfonía de "Fausto"* es la que evoca a Margarita deshojando la flor de su nombre. La alternativa de las frases *me ama, no me ama*, está figurada por la alternativa de estos dos temas:



todo nuevos. Pero si el amor de Fausto ha llevado a Margarita al dolor, al pecado y al remordimiento, el amor de Margarita ha apaciguado o satisfecho un instante las múltiples ambiciones de Fausto; por eso su deseo ambicioso y de acción dominadora (tema 2.º de la página 154) se resuelve junto a Margarita en esta caricia con la cual termina la segunda parte de la sinfonía:



Cuanto a Mefistófeles, cuyo nombre es el título de la tercera parte, Liszt nos lo presenta tal como él mismo se define en el poema de Goethe: *Ich bin der Geist, der stets verneint* («Yo soy el espíritu que niega sin cesar»); no existe sino por sus negaciones. Por lo mismo Liszt no lo caracteriza por tema alguno que le sea propio, sino únicamente por los temas de Fausto desfigurados, dislocados, burlados, ¡admirable rasgo de sencillez profunda y verdadera! Véase en lo que vienen a convertirse las reflexiones de Fausto bajo las diabólicas burlas de Mefistófeles:



véase a qué agitaciones burlescas quedan equiparados sus deseos:



escuchad las risas que corean sus designios ambiciosos de actividad y de poderío:



La belleza de la concepción no tiene aquí otro igual que la riqueza deslumbradora de la ejecución, la infernal salvajería de esta perpetua burla, y el corrosivo ingenio de esta sátira disolvente y demoníaca. *Sigfrido* de Wagner no presenta nada que sea más movido ni de acentos más nuevos. Pero Fausto tan sólo es víctima del «espíritu que niega». Cuando en aquel aquellarre del pensamiento y de los sentidos reaparece el recuerdo de Margarita por un instante, Fausto permanece puro, intangible, a las garras del diablo. Luego, que por segunda vez, no contento con escapar a las burlas demoníacas, las detendrá, solemne, transfigurado, llevado sobre acordes robustos como la fe, su tema se convertirá (mediante la voz de tenor a solo y del coro que interviene al final

como en la *Sinfonía con coros* de Beethoven y en el *magnificat* de Dante del propio Liszt) en el tema que proclama la virtud redentora del *Eterno femenino*:



Y en esta contemplación vendrán a disolverse la actividad y el pensamiento mismo de Fausto:



Tal es la trama psicológica de esta obra admirable de riqueza y de profundo significado, de amplitud y de penetración y de precisión. El atrevimiento general de su plan, el vigor de sus desarrollos, su cohesión, la fuerte unidad que conserva como principio mismo de su vida, la variedad de sus aspectos, todo ello no sería más que un mérito bien pequeño si la obra no estuviese penetrada del uno al otro extremo por una esencia admirablemente musical, si no estuviese penetrada por la vivacidad de los temas, por la fuerza de las armonías y el color de sus diferentes timbres. La música sinfónica tiene pocas páginas de una ternura tan profunda como *Margarita*, de un ardor más vehemente que el de *Fausto* y de

una animación más furiosa que la de *Mefistófele*. Es de notar que al mismo tiempo en que Wagner empleara el doble principio del recuerdo temático y de la variación, aplicándolo al más amplio desarrollo del drama musical que se haya producido nunca, cual es *El Anillo del Nibelungo*, Liszt daba por su parte y por los mismos medios (mostrando evidentemente su prioridad) el resumen más exacto y más breve del drama psicológico de mayor profundidad que pueda mostrar la literatura universal, cual es el *Fausto* de Goethe. Aparte las ilustraciones musicales a menudo encantadoras y siempre bellas que ha dado Schumann de algunas escenas accesorias¹, la sinfonia de Liszt es verdaderamente la única música goethiana que se haya escrito sobre *Faust*. Esto basta para clasificar una obra y un artista².

* * *

1 Esta opinión de M. Chantavoine no dejará de parecer rigurosa. Otro escritor ilustre, Adolphe Jullien, en su hermoso libro *Goethe et la Musique: ses jugemens, son influence, les œuvres qu'il a inspirées*, Paris, 1880, dice: «*Fausto* es una de las obras maestras, de Schumann, una obra de las que están fuera de nivel, una traducción sin rival de Goethe. Schumann es de todos los compositores el que mejor ha comprendido el pensamiento del poeta...» Lo que hay es que Schumann se ha fijado especialmente en la segunda parte del *Fausto*, la más fantástica, la creación soñada, mientras que Liszt recurre a la oposición más humana y popularizada de los personajes Faust-Mefistófele-Margarita.—N. DEL T.

2 Liszt ha puesto también en música sinfónica *Dos episodios de "Faust"* del *Fausto* de Lenau, a saber: *La danza en la posada de la aldea* («Mephisto-Walzer») y la *Procesión nocturna*, cuyo motivo central está formado por el tema litúrgico del *Pange lingua*.

Si fuese necesario aportar una nueva prueba de que el estilo de los *Poemas sinfónicos* está muy próximo a la música pura, dicha prueba la encontraríamos en la *Sonata en si menor para piano* escrita por Liszt en 1853, en la misma época en que corripónia sus poemas sinfónicos. Aquí no hay ningún recuerdo literario, ningún símbolo poético, ninguna imagen, que vengan a guiar el desarrollo de la parte musical; el trabajo temático no debe su interés, su ritmo y su ley más que a sí mismo. Es el mismo que en los *Poemas sinfónicos*, pero más ceñido.

La *Sonata en si menor* es una página capital en la obra de Liszt y en la música del siglo XIX. Se ha querido poner en duda su derecho a llamarse «sonata», y este título debe entenderse realmente como un manifiesto o como una profesión de fe. Porque de sonata, ésta de Liszt no tiene los tres o cuatro tiempos tradicionales en Haydn, Mozart y Beethoven; nada más consta de una sola parte en la cual se distinguen, sin duda, episodios animados y episodios lentos, pero en donde no hay propiamente *allegro*, *andante* ni *finale*; por el contrario, la sonata vuelve a su punto de partida y se acaba sobre una repetición de la introducción lenta. Adopta, pues, en su organismo único, la forma «cíclica».

Ahora bien: el desarrollo de este fragmento único observa al menos las reglas ordinarias seguidas por los músicos clásicos en sus primeros tiempos de sonatas y que constituyen lo que los conservatorios llaman la «forma-sonata»? De ningún modo. Esta forma descansa en dos principios de simetría y de plan tonal, de los cuales se emancipa Liszt; no se puede cortar de pronto una exposición, un desarrollo (*Durchführung*) ni una recapitulación. Por lo menos entre esos tres elementos vie-

nen a insertarse episodios que rompen su continuidad. Y aquí no se nota tampoco que el segundo tema, expuesto primeramente en un tono vecino o en el tono relativo del tema principal, acabe por reaparecer al final como éste, en el tono principal.

Pero la historia, por otra parte, ¿concede el derecho de poner así definiciones y de prohibir el nombre de «sonata» a las piezas que no están construidas según la ordenación seguida por Haydn, Mozart y el mismo Beethoven, quien al fin de su vida tampoco se guardaba de alterarlo? ¿La palabra «sonata», antes de la época clásica, designaba toda pieza de música pura para instrumento solo? ¿no puede volver, después de la época clásica, a una acepción tan amplia como aquélla? Por otra parte, las formas no valen sino por el espíritu que las anima; si se las comprende como un molde inflexible apartado de toda ley de evolución, se convierten en el peor de los principios porque son entonces el principio más estéril de todos; las formas no deben circunscribir de antemano y por fuera el campo de la emoción, sino que deben expresar el ritmo de esta emoción misma. En Beethoven se nota con frecuencia que el dualismo temático de la forma-sonata se transforma en un dualismo mucho más libre, mucho más espontáneo y también mucho más lírico, formado por contrastes, choques y luchas, el cual inserta en el orden académico de la sonata un diálogo dramático y vehemente. Desde este punto de vista la *Sonata* de Liszt bien merece su nombre. Si no tiene la forma que Beethoven había heredado y que acaso estaba a punto de abandonar cuando éste murió, conserva el espíritu en que Beethoven había vivificado dicha forma. Veámoslo: después de algunos compases de introducción meditativa, se presenta el conflicto entre

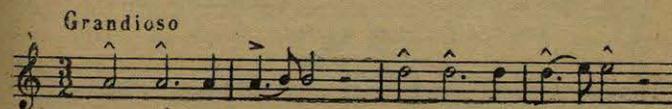
dos temas; el primero,



y



el segundo de los cuales, de carácter al principio exclusivamente rítmico, se presenta en la obscuridad de las regiones graves, para ir subiendo poco a poco hasta la plena luz. Entre estos dos elementos la lucha es al principio violenta, ceñida, y viene a interrumpirla un episodio lento en donde aparece un nuevo tema:



luego del cual se transforma en una especie de tranquilo diálogo que poco a poco va entrando nuevamente en calor, se reanima, y se apacigua todavía una vez por la intervención del siguiente motivo lento:



El drama diríase concluído; las notas lánguidas de la introducción reaparecen como si hubiésemos cumplido un ciclo, pero de pronto, de las cenizas renace el fuego, la lucha vuelve a encenderse, los dos temas de la sonata se convierten en el doble motivo de un desarrollo fugado que trae consigo una repetición de la exposición o una recapitulación muy larga, la que concluye en calma sobre los apaciguados ecos de los dos temas principales y sobre un recuerdo de la introducción lenta. Así, pues, de la forma-sonata según el modelo de Beethoven, la de Liszt conserva tan sólo unas vagas líneas (la exposición, la recapitulación) y el contraste perpetuo, el conflicto o diálogo incesante, entre los dos temas.

La técnica misma de la *Sonata en si menor* evoca en algunos momentos los desarrollos (*Durchführungen*) de la sonata o de la sinfonía beethoveniana: vemos aquí los fragmentos del tema que se responden o se combinan entre sí,

sempre forte ed agitato

marcato

vemos las mismas réplicas anhelantes y cruzándose. Pero en este diálogo tan apremiante reconocemos también otro procedimiento beethoveniano: el de la «variación». Efectivamente, casi todo el desarrollo de la *Sonata en si menor* consiste en variaciones de los temas principales, variaciones rítmicas, melódicas, o armónicas, de una riqueza y una variedad no sospechadas y en donde el motivo más rudo (pág. 163, ejemplo 2.º) se convierte luego en el más acariciador,

dolcissimo con intimo sentimento

ppp etc.

en donde el tema más apasionado sabe aparecer como el más ligero, en donde los dos entran en el torneo de una fuga, en donde uno de ellos y su inversión se contraponen a la vez,

f energico

y en donde se adorna en seguida con bordados que to-

man de él mismo su diseño:



El vigor expresivo de los temas y su increíble plasticidad, la firmeza de las armonías sucesivamente ásperas y cambiantes con que aquéllos adquieren relieve, la intensidad verdaderamente dramática de las emociones que expresan, el vigor de esta dialéctica musical que recorre todos los matices del sentimiento antes de finalizar por una especie de regreso resignado a la primera meditación de donde naciera, ese poder de síntesis unido a la fuerza de análisis y aplicado a una materia musical tan bien elegida, todo ello le da a la *Sonata en si menor* un valor de primer orden. En su realización tal vez podrán notarse algunos puntos débiles en los que aparece el pianista improvisador que subsistía a veces en Liszt en sus horas más inspiradas; algunas fórmulas decorativas por brillantes y agradables que puedan ser parecen pensadas un poco demasiado con los dedos; algunos recitativos (como los que se ven en ciertas obras de Beethoven) se terminan por la floración un tanto pasada de moda de los trozos y cadencias como las estimaba Chopin. En cambio Liszt, que escribía su *Sonata* al mismo tiempo que trabajaba en la serie de sus *Poemas sinfónicos*, parece sentir en el piano, en más de un pasaje, la nostalgia de la orquesta: se adivinan allí, se oyen,

furiosos trémolos de la cuerda y rudas llamadas del metal. Esta obra genial rompe como en un arrebato lírico las formas de la música pura, a la que quiere pertenecer, y parece también que quiere salirse de los instrumentos para los que está destinada¹.

•La misma riqueza del trabajo temático aplicada a la música pura instrumental, pero animada de un estremecimiento dramático, se encontrará en algunas obras de Liszt escritas para órgano o para piano, así: la «Fantasía y fuga sobre el nombre de *Bach*²», otra sobre el coral de *El Profeta (Ad nos, ad salutarem undam)* y finalmente las *Variaciones* sobre el tema de Bach *Weinen, Sorgen*. Escrita originariamente para órgano en 1863 esta última obra (la más acabada, la más bella de las tres), fué transcrita por el mismo Liszt para piano en 1875. Bajo esta forma definitiva es como se ha extendido y bajo ella conviene estudiarla. En el desarrollo del siguiente tema elemental formado por un simple descenso cromático,



Liszt agota todos los matices de la tristeza, desde la vaga melancolía hasta las más sombrías inquietudes y la desesperación más vehemente. Un momento de silencio viene a interrumpir brevemente esta trágica meditación

1 Igual sistema de desarrollo sinfónico fundado en el principio de la variación temática se observa en los dos conciertos de piano en *la mayor* y en *mi bemol*, más patético el primero y más notable el segundo por el arte brillante con que Liszt funde las sonoridades del piano con las de la orquesta.

2 Sabido es que en el solfeo alemán las letras *b, a, c, h* representan, respectivamente, las notas *si bemol, la, do* y *si natural*.

que pronto vuelve a continuar más y más violenta entre sus gritos de angustia; pero cuando parece que llega al colmo de su dolor, una melodía infinitamente pura viene a traer la calma, la serenidad, la certidumbre: es el coral sobre las palabras *Was Gott thut das ist wohlgethan* («Lo que Dios hace, bien hecho está»).

Choral
Lento
Was Gott thut das ist wohlgethan
dolce etc.

Las *Variaciones* sobre el tema del *Crucifixus* forman un verdadero drama de la conciencia cristiana, asaltada por la pena o por el remordimiento y curada por la palabra divina. Liszt no ha escrito nada más elocuente, más firme, ni más dulce. Y, cosa admirable, no deja de mostrarse fiel al espíritu de Bach tal como este espíritu nos lo muestran los últimos historiadores del gran cantor, Albert Schweitzer y André Pirro. Como Bach, construye Liszt por medio de dos temas expresivos un «poema sinfónico». No se encontrará en toda la obra de Liszt una página en que se afirme con más evidencia que

en ésta el parentesco de su arte con el arte de los grandes maestros de la tradición¹.

1 Estas variaciones contienen algunas disposiciones pianísticas como la siguiente,

p legato molto etc.

en donde una ligera acentuación de los dos pulgares debe dar valor a esta línea intermedia:

Acaso mejor que en grandes combinaciones más escabrosas se pueda revelar ahí el genio de un virtuoso: «por la uña se conoce al león».