

III

La obra religiosa de Liszt¹ no coincide de un modo riguroso, en el tiempo, con su establecimiento en Roma y su vocación eclesiástica; es anterior a ellas en gran parte. Pero una cronología exacta ¿es bastante para darnos luz acerca del desarrollo de un alma, de un carácter y, sobre todo, de un genio? Entre los hombres superiores ¿no existen con frecuencia virtudes latentes, activas, pero que esperan durante más y más años las circunstancias que han de revelarlas? Estas virtudes ¿no deberá un análisis retrospectivo procurar buscarlas no cuando se revelan, sino más lejos y a mayor altura? La fe católica de Liszt, bien conocida en la adolescencia

1 Los límites restringidos del presente estudio no me permiten recorrer toda la obra de Liszt sino solamente fijar los principales aspectos de la misma, por lo que tan sólo puedo señalar el interés de sus *Melodías*. Ya se ha visto (págs. 14, 54 y 119) de algunas de ellas, como *Los tres gitanos* y *Loreley*. No faltan otras que son bellas o agradables; sin embargo Liszt ha logrado raramente alcanzar en este género su fórmula propia entre las dos formas de melodía alemana por una parte (balada dramática o pintoresca y *lied* íntimo), y la romanza francesa de salón por la otra parte.

o en la juventud de éste, esa fe podía pasar en el amigo de Lamennais por un rasgo de romanticismo; esa fe que el mundo había olvidado y quién sabe si alguna vez la olvidará el artista mismo, no fué tema de conversaciones para las gentes sino en 1865, cuando Liszt vistió la sotana; pero en realidad ya se había despertado en él desde 1847, junto a la princesa de Wittgenstein. Antes de llevarle a un acto sensacional como el de recibir las órdenes, ella le había inspirado; las obras de género religioso que escribió el artista entre 1853 y 1865, aunque fuesen firmadas por el «doctor» Franz Liszt, maestro de capilla de Weimar, en rigor son ya del «abate» Liszt, el futuro clérigo del Vaticano y de la Villa de Este.

Dichas obras se componen de Salmos para voces, coros y orquesta, de Misas con acompañamiento de orquesta, y de dos Oratorios para solos, coros y orquesta. Entre los cinco Salmos (el XIII, XVIII, XXIII, CXXIX y CXXXVII) puestos en música por Liszt¹, el más significativo es el *Salmo XIII*. Lo compuso Liszt en 1855 escribiéndolo con «lágrimas de sangre»²—según le comunica a su amigo Brendel—expresando sus propias emociones por boca de la representación del rey David, confiada a la voz de tenor solo. «Señor—dice el texto del salmista—, ¿cuánto tiempo me tendrás así olvidado? ¿Cuánto tiempo me ocultarás tu imagen? ¿Hasta cuándo debe estar mi alma en cuidado y mi corazón torturado cada día por la angustia? ¿Cuánto tiempo ha de elevarse mi enemigo sobre mí? Mirame y óyeme, Señor, Dios

1 Véase Lina Ramann, *Franz Liszt als Psalmensänger*, Leipzig. 1886, Breitkopf y Härtel.

2 La partitura revisada por él en 1861-62, no se publicó hasta 1865.

mio... Quiero cantar al Señor que tanto bien me ha hecho.» Puede imaginarse sin gran esfuerzo que Liszt aplicaba esas frases de desolación y de esperanza a los obstáculos que encontraba su proyecto de matrimonio con la princesa de Wittgenstein. Así se explica el acento patético, la vehemencia lírica que extremecen la obra. El tenor a solo expone los lamentos del cristiano que desespera del socorro divino, y el coro repite sus palabras o contesta a ellas. El dolor, la angustia, la esperanza y la certidumbre, se suceden a medida que la gracia celestial se acerca al alma que suplica. Y la obra se concluye por un himno de acción de gracias que borra los últimos recuerdos de la enemistad, de la duda o del remordimiento.

La *Misa solemne en re* mayor compuesta para la inauguración de la catedral de Gran (Hungria), y conocida bajo el nombre de *Misa de Gran*, fué escrita por Liszt en 1855 y, por lo tanto, es contemporánea de los *Poemas sinfónicos*. No quedaría muy alterado su carácter si se dijera de ella que es un poema sinfónico con coros. Liszt, como Beethoven en la *Misa en re*, se preocupa menos de seguir el detalle del servicio litúrgico en el Santo Sacrificio, que de resumir y expresar los sentimientos principales despertados en el alma de los fieles por medio de símbolos dramáticos. Liszt aísla de ese modo, en la Misa, dos motivos de inspiración (cada uno de los cuales se presentará bajo diferentes aspectos), a saber: la creencia y la oración, la afirmación del *Credo* y las súplicas del *Kyrie* o del *Agnus*. Para cada uno de esos términos adopta, como en los *Poemas sinfónicos*, un tema significativo que hará reaparecer y variará más o menos, según las exigencias de su dialéctica. El tema doliente, implorador del *Christe eleison* reaparecerá de igual modo en el

Gloria con las palabras *Qui tollis peccata mundi*, y después en el *Benedictus*. Asimismo, el tema completo, categórico, que impone el *Credo*, se dulcificará, se humanizará, por decirlo así, ante las palabras *Qui propter nos*, y volverá a adquirir, por el contrario, toda su imperiosa energía, diez veces acrecentada por la estricta disciplina de una fuga, para proclamar así la fe en la Iglesia: *Et unam sanctam*. Al final de la *Misa* los temas principales de la misma (el del *Kyrie*, el del *Gloria* y el del *Credo*), reaparecen como reaparecerán más tarde en la última escena de la obra wagneriana *El Crepúsculo de los Dioses* con los temas principales de toda la *Tetralogía*, los cuales parece vienen a precipitarse en el fondo del torbellino que se traga a los dioses. No hemos juntado aquí sin motivo la *Misa* de Liszt con el drama de Wagner: antes de que la *Tetralogía* se hubiese popularizado, la *Misa de Gran* no fué comprendida; desorientó a unos y a otros los escandalizó. Más tarde, a pesar de las fechas, fué tachada de wagnerismo, de un wagnerismo que al pasar del teatro a la iglesia parecía inoportuno.

* * *

La *Leyenda de Santa Isabel* lleva el título de «oratorio» pero tiene más de teatro y de concierto que de iglesia; la leyenda y el drama predominan aquí sobre la oración. El carácter escénico o narrativo¹ priva sobre

1 Según la señora Janka Wohl (obra citada) la primera inspiración de la *Leyenda* se debería a los frescos con que Moritz von Schwind, en el *Landgrafenzimmer* («Sala de los Landgraves») de la Wartburg, en Eisenach, ha representado algunos episodios de la vida de Santa Isabel de Hungría.

el carácter de oratorio; se la ha podido representar como drama sacro en el teatro de Weimar. En el teatro parece convenirle mejor el concierto y en el concierto se piensa en que allí falta el teatro. Esta duda causa vejación a la teoría de los géneros y sobre todo a los que la profesan; pero tal complejidad puede interesar, por el contrario, a espíritus menos dogmáticos. La independencia de Liszt supo deducir de la sinfonía clásica el poema sinfónico, la *Sinfonía de Dante* y la *Sinfonía de "Fausto"*; esa independencia ha renovado la sonata; ¿cómo pues, no podría añadir algo a la tradición de Bach, Händel, Haydn y Mendelssohn? Además, Santa Isabel de Hungría vivió en el mundo de la sociedad, y porque vivió sufrió y fué princesa y madre antes de morir en olor de santidad. Su misma santidad no fué sino el desarrollo del drama terreno que constituyó su existencia. Añadamos que en 1858, cuando cantó a la santa heroína de su país natal, Liszt aun pertenecía, no obstante la sinceridad de su fe, por completo al arte profano, ya no sólo como virtuoso, profesor y compositor, sino también como director de la música en el teatro Gran-ducal de Weimar. Ya le atraía la Iglesia, pero aun le retenía la Ópera: la *Leyenda de Santa Isabel* está a la mitad del camino entre una y otra. Pero el genio de Liszt, que se complace en los contrastes, sabe evitar casi siempre las incongruencias.

La obra, compuesta sobre un libreto de Otto Roquette, se divide en dos partes y seis episodios: en el primero vemos a la joven Isabel, princesa de Hungría, conducida por un magnate al palacio la Wartburg, de Eisenach, para ser esposa de Luis, hijo del landgrave Hermann. Cánticos de bienvenida, presentación de Isabel por el magnate húngaro, respuesta del landgrave Hermann, encuentro de los dos prometidos, juegos y

coros de niños, todo eso constituyen otras tantas escenas que diríase destinadas al teatro si su desarrollo musical no se extendiese a veces con abundancia más propia del concierto. Sucede lo mismo con el segundo episodio: el landgrave Luis, volviendo de la caza encuentra a Isabel quien, a pesar de tenerlo prohibido por su esposo, se dirige sola y sin escolta a cualquier miserable choza para repartir limosnas, y cuando temblorosa por los reproches de su esposo muestra lo que llevaba en su delantal, los panes que allí había se han convertido en rosas. Esta llegada del landgrave y su conversación con Isabel pertenecen asimismo al teatro, mientras que el «milagro de las rosas» y los coros que lo celebran nos muestran la música como preferentemente de concierto. Este carácter lo conserva en el episodio siguiente (*los Cruzados*), casi todo ocupado por los coros y marcha de los conquistadores de Tierra Santa. Por el contrario, la segunda parte empieza por una verdadera escena de teatro lírico: el landgrave Luis ha muerto en la cruzada; su madre, la condesa Sofia, autoritaria, ambiciosa y celosa, arroja de la Wartburg a Isabel para ser dueña del poder. El diálogo de la condesa con el senescal y luego el que tiene con Isabel, así como la tempestad que se desencadena cuando Isabel se ve arrojada del palacio, son otros tantos elementos puramente dramáticos en los cuales, Liszt, que no había abordado la escena por cuenta propia desde su *Don Sancho*, muestra un raro vigor en la pintura de situaciones y caracteres, y una sorprendente firmeza en la declamación. La orquesta y las voces colaboran como en el drama wagneriano; podrían encontrarse, por ejemplo, temas más enérgicos que estos dos



para expresar los rencores implacables de la imperiosa Sofia?

Sola, anonadada por la lucha, sin fuerzas por la tempestad, Isabel reza una suprema oración evocando los recuerdos de su infancia, dando gracias a Dios y pidiéndole derrame sus bendiciones sobre sus hijos. Los desgraciados a quienes ella socorrió llegan entonces, la rodean, y reciben el último suspiro de la santa: cuadro tranquilo, suave, lleno de recogimiento, después de los furores del episodio anterior.

El último episodio—precedido de un intermedio expresivo a manera de oración fúnebre, en donde la vida de la heroína desfila en episodios característicos¹—, muestra la consagración de Isabel por el emperador Federico, los obispos alemanes y los obispos húngaros, entre el pueblo, los pobres y los guerreros.

Para trazar cuadros tan distintos, místicos y gerresos, idílicos y crueles, tiernos y violentos, sonrientes y trágicos, el arte de Liszt alcanza una flexibilidad admirable. El principio de la unidad temática empleado en los «Poemas», y que en este asunto casi teatral llega a

¹ Nótese que es el mismo procedimiento que luego empleó Wagner para la escena del Cortejo fúnebre de Sigfrido en *El Crepúsculo de los Dioses*.—N. DEL T.

tener la fuerza poética del *leit-motiv*¹ wagneriano, le da a la obra una fuerte cohesión y la preserva de toda incongruencia. El tema de un himno litúrgico: *Quasi stella matutina*,



designa desde los primeros compases del preludio a la dulce y soñadora Isabel, y reaparecerá muchas veces bajo las formas rítmicas, melódicas o tonales más diferentes; mientras que un motivo húngaro, de vigorosa arrogancia



nos recuerda, oportunamente, el origen magyar y real de la princesa. Un canto de la liturgia gregoriana—el cual se oye cuando el landgrave Luis ve en el milagro de las rosas una orden de Dios para que marche a la Cruzada—, proporcionará su tema principal a la marcha de los Cruzados,



1 El *motivo-guía*, el tema musical que reaparece o se modifica según los cambios psicológicos de la acción dramática.—NOTA DEL TRADUCTOR.

cuyo trío estará formado por una sencilla melodía medioeval: *Liebster Herr Jesu* («Amado Señor, Jesús»):



Por todos los anteriores rasgos, por el cuidado de dar a cada cuadro el colorido que le es propio, por la unidad de los temas, por la dialéctica significativa de sus combinaciones, el oratorio de *Santa Isabel* presenta decidido carácter dramático. ¿Qué le queda de religioso? En primer término le queda el cuidado que pone Liszt, como ya hiciera en la *Batalla de los Hunnos* y en la *Procesión nocturna*, de emplear los temas gregorianos en calidad de *leit-motiv*, conservándoles aquí la significación estricta que para todos los fieles han de tener, merced al recuerdo preciso de su litúrgica procedencia. El oratorio *Christus* que está más cerca todavía del culto, tanto por su asunto sacro como por su divino héroe, aún acentuará más este carácter religioso. Pero en *Santa Isabel* también se notan junto a páginas dramáticas o pintorescas, páginas contemplativas, místicas, de tranquila bienaventuranza, en donde parece que el pensamiento en vez de desarrollarse se recoge en sí mismo renunciando a la vida y a la agitación del mundo. Esta serenidad hace que la obra resulte a veces un tanto lánguida y monótona. El cantor de *Mazeppa*, del *Tasso*, de los *Hunnos* y de *Fausto*, muestra en la historia de los santos aplicación un tanto novicia y exagera el recogimiento; su romanticismo hace penitencia aquí con algún exceso de diligente atención; ya en esta obra parece que le vemos retirado a la soledad complaciéndose en la duración de sus largas, inmóviles meditaciones.

Su devoción hacia Jesucristo será, naturalmente, más religiosa que su homenaje a Santa Isabel de Hungría. En el oratorio *Christus* vuelve la espalda al teatro y está en el umbral del santuario: ya va a entrar en él. La primera idea de este oratorio data de 1856; un poema de Rückert debía servirle de libreto, pero pronto hubo Liszt de preferir escribirse él mismo su texto, por medio de frases tomadas de la Santa Escritura, y en lengua latina. Así como el *Oratorio de Navidad*, de Juan Sebastián Bach, se divide en seis partes, cada una de las cuales corresponde a un día festivo de la Iglesia, el *Christus* de Liszt se compone de tres partes: I. Oratorio de Navidad; II. Después de la Epifanía; III. Pasión y Resurrección. La primera parte, que es la más desarrollada de las tres, deja un largo puesto para el elemento puramente musical y pintoresco. Luego de un preludio construido sobre el tema de un canto gregoriano:



nos transporta a Belén una pastoral muy simple, de tema inocente,



con desarrollos ingenuos, en donde las delgadas y pene-

trantes sonoridades del oboe nos evocan el recuerdo de las rústicas zampoñas. La voz de un ángel vuelve a entonar el tema principal para anunciar la llegada del Mesías:



Un coro, a voces solas al principio, y luego acompañado por el órgano, sigue inmediatamente y salmodia el *Stabat mater speciosa*. Este uso de la música *a cappella* y después la intervención del órgano, el instrumento eclesiástico por excelencia, vienen a añadirle al cuadro pastoral un sentido religioso y ya casi litúrgico. Siguen dos episodios puramente instrumentales, que vuelven a tomar el carácter pintoresco y casi narrativo; el primero es la adoración de los pastores, cuyos sencillos instrumentos cantan un himno alternativamente tranquilo,



alegre,



y entusiasta:



A continuación viene la Marcha de los Reyes Magos. Así como en la *Leyenda de Santa Isabel* había Liszt construido la marcha de los Cruzados sobre el tema del mandato de Dios, así en el *Christus* construye la marcha de los Reyes sobre el tema de la Anunciación (pág. 181, primer ejemplo):



El episodio en *si* menor, con su encantador carácter de orientalismo parece evocarnos los cuadros de Fromentin¹, en donde junto a rostros cobrizos o bronceados resaltan los oropeles brillantes, las sillas bordadas, las

1 Eugenio Fromentin (1820-1876) famoso pintor francés y escritor de mérito.—N. DEL T.

armas repujadas de Melchor, Gaspar y Baltasar. El trío en *re* bemol nos los hace ver en la calma transparente de las noches asiáticas, siguiendo el rastro luminoso de la estrella que les guía hasta la cuna ante la cual depositan sus tesoros, oro, incienso, mirra, antes de emprender satisfechos también ellos y rebosando gozo, el camino de vuelta guiados nuevamente por la estrella milagrosa.

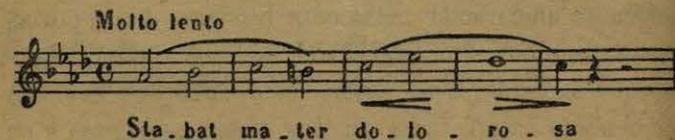
La segunda parte de *Christus* titulada *Después de la Epifanía* comprende cinco episodios: *Las bienaventuranzas*, *Pater noster*, *La fundación de la Iglesia*, *El milagro* y *La entrada en Jerusalén*; de ellos los tres primeros presentan un carácter netamente litúrgico, tanto por su forma como por su asunto. Bach tomaba del culto protestante su coral; Liszt, músico católico (luego había de ser el abate Liszt), imita en *Las bienaventuranzas* y en el *Pater noster* la alternativa de respuestas católicas. La orquesta, elemento profano, no aparece sino en la introducción: solamente el órgano sostendrá las voces, como sucede en la iglesia. Y si en *Las bienaventuranzas* (sobre todo en la que celebra las persecuciones) podemos escuchar muy bien el eco de las tribulaciones sufridas por Liszt y la princesa Wittgenstein hacia 1856, el conjunto tiene un tono de salmodia que quiere ser no solamente religioso, sino casi ritual; es más, el tema del *Pater noster*



es el mismo del oficio gregoriano. El coro de *La fundación de la Iglesia*, acompañado por la orquesta, tiene un carácter más tradicional; *El milagro* de la tempestad calmada por Jesús y *La entrada en Jerusalén* son dos

páginas (instrumental una, y con coros y orquesta la otra), de carácter más descriptivo.

La Pasión y la Resurrección, tercera parte del oratorio, empieza luego de un patético prelude orquestal por una lamentación de Cristo, *Tristis est anima mea*, cuya hinchazón recuerda sobradamente los crucifijos de la escuela bolonesa y las contorsiones conmovedoras, pero demasiado plásticamente académicas, que Guido presta a sus Cristos¹. En cambio el *Stabat mater dolorosa* cuyo tema lleno de desolación lo expone primeramente el mezzo-soprano²



y que desarrollan luego los coros, es una página cuya intensidad de expresión corre parejas con su belleza musical. El ardor místico se vuelve infinitamente acariciador cuando el amor del creyente quiere compartir los sufrimientos de la Madre de Jesucristo:



1 Guido Reni (1574-1642), como los pintores de su escuela, creyeron hallar en el eclecticismo (lo cual indica un fondo de escasa originalidad) camino para producir arte superior, sin ver que los grandes modelos suelen ser tan incompatibles que no se pueden imitar simultáneamente. De ahí el estilo académico, de sentimiento frío y de fácil vulgaridad que tenía dicha escuela.—
NOTA DEL TRADUCTOR.

2 Tema que se exaltará magníficamente, más adelante, con las palabras *inflammatus et accensus*.

y el calor de esta ternura palpita en armonías cuyo cromatismo y disonancias tienen un fervor enteramente humano:



Por el contrario, nada de lo temporal subsiste en el himno de Pascua, en el cual se presenta sobre los dos temas litúrgicos, el *Alleluia*



y el del *O filii*



la plegaria enteramente pura entre los muros del santuario. Pero por un contraste, cuando triunfa la fe del cristiano el día de la Resurrección, la obra se concluye



por un espléndido *Resurrexit* en donde los rigurosos desarrollos de una fuga imponen el tema del *Christus vincit* y cuyas quintas categóricas recuerdan el tema de la Anunciación.

Fácil es ahora ver en qué se diferencia el oratorio *Christus* del *Santa Isabel*. Por su asunto y consiguientemente por su forma y sus materiales ya queda dicho que se acercaba más al templo. Muchas de sus páginas, sobre todo desde la segunda parte en adelante, tienen un carácter de ceremonial y casi de liturgia muy pronunciado. Hemos visto también que Liszt, fiel al principio fundamental de su arte sinfónico, busca temas musicales significativos y los encuentra en el arte gregoriano; pero en razón de su mismo origen sagrado, no los somete como en los *Poemas sinfónicos* al tratamiento profano del desarrollo sinfónico, pues en rigor no los desarrolla sino que los cita con el respeto de los fieles hacia los textos intangibles. En este sentido es *Christus* una obra más alejada del mundo profano que las anteriores obras de música religiosa escritas por Liszt, tales como el *Salmo XIII*, tan lírico, la *Misa de Gran*, tan sinfónica, y la *Leyenda de Santa Isabel*, tan dramática en muchos puntos. Liszt que había entrado en la iglesia con botas y espuelas, acaba por arrodillarse buena y sencillamente.

Cuando Ricardo Wagner tuvo conocimiento del *Christus*, escribió a Liszt manifestándose admirado de que «el catolicismo de nuestros días fuese capaz de producir una obra de arte que lo resumiese de una manera tan viva y tan sorprendente¹»; ¡sorpresa signifi-

1 Añadía Wagner, tal vez para halagar las fracasadas ambiciones de su amigo, que «si en Roma se fuese tan inteligente como infalible, los fragmentos del *Christus* deberían ser ejecuta-

cativa en este protestante sajón que acabaría por escribir *Parsifal!*

En el arte del siglo XIX no es el *Christus* de Liszt una obra tan aislada que la vitalidad artística de su catolicismo tenga nada de asombroso. El catolicismo ha tomado en el siglo XIX un carácter estético; al aplicarse a ello, acaso la misma exégesis se haya hecho menos histórica que estética. Que Chateaubriand adapte al *Genio del Cristianismo* la predestinación bendita que Bernardino de Saint-Pierre creía ver en las «armonías» de la Naturaleza; que Overbeck encuentre la más patente revelación de la religión en las obras maestras que ésta ha inspirado al arte católico italiano; que en la *Vida de Jesús* substituya Renán las afirmaciones que rompe su escepticismo por las seducciones fuertes, en mayor grado, de su gusto y de su imaginación; que, más cerca ya de nosotros, Huysmans, disgustado del siglo se convierta a las catedrales y a las abadías... todas estas evoluciones convergentes realizadas por espíritus tan diversos, tienden a un mismo fin: el de constituir, junto al catolicismo dogmático, un catolicismo estético, más amplio y encantador¹. Este catolicismo es el que profesa el *Christus* de Liszt, quien conserva su carácter histórico a los episodios pintorescos de la cuna y de los reyes magos, mientras que, por otra parte, conduce las verdades de la Iglesia a su fuente evangélica y transcribe y desenvuelve en su oratorio, como ya hemos visto, más de un tema litúrgico, a la manera como un predicador toma un

dos en cada una de las fiestas con las cuales se relacionan, y la obra entera se cantaría en las grandes festividades de la Iglesia.»

1 Se encontrará señal de ello en un Barbey d' Aureville y hasta en un Veuillot.

versículo de la Sagrada Escritura como tema de su sermón. Pero quedamos siempre en la duda respecto de si estos temas gregorianos los emplea Liszt en razón de su papel ritual o en razón de su expresiva belleza; si el respeto que por ellos muestra viene de su origen o sólo de su antigüedad; si los adopta como creyente o como diletante; si los ama como abate o como pianista; en resumen: si los considera como objetos de culto o como piezas de museo. Ese estilo reservado, iba a decir recatado, en el cual los trata, con armonizaciones que quieren ser tradicionales y no suelen ser a veces sino convencionales, esos coros *a capella* que hablan la lengua del siglo XVI con la sintaxis del siglo XIX, esa estilización deferente y amorosa que tiene a la vez del abate Lamennais y del arquitecto Viollet-le-Duc¹, todo eso ¿es piedad o es arcaísmo? Nadie podrá decirlo: sin duda que se trata de ambas cosas a la vez. Pero esto no son sino inquietudes respecto de las cuales puede la crítica reflexionar por el gusto de resolver los delicados problemas que contienen; mas, en realidad, cuando el encanto, la elocuencia y la suavidad del *Christus* aparecen, y a éstos nos abandonamos sin quererlos analizar, aquellas inquietudes se adormecen en las serenas regiones donde el arte apacigua los conflictos del mundo o de la razón.

* * *

Comparado, pues, con los *Salmos*, con la *Misa de Gran* y con *Santa Isabel*, marca el *Christus* en el pensamiento •

1 Viollet-le-Duc (1814-1879), el famoso arquitecto francés, arqueólogo y escritor, que separándose de la imitación neo-clásica abrió nuevos horizontes hacia el arte moderno.—N. DEL T.

en el arte de Liszt un paso muy grande hacia el misticismo. En el *Salmo XIII* gemía, como buen cristiano indudablemente, pero sobre todo como músico, sus tribulaciones personales; en la *Misa de Gran* trataba el divino Sacrificio como asunto de un poema sinfónico; *Santa Isabel* con sus fanfarrias magyares y las cóleras de la princesa Sofia, casi convertía a la santa reina en una heroína de teatro. Ciertamente que en el *Christus* hay una buena parte destinada al elemento lírico y al pintoresco, como pastorelas, marcha de los reyes magos, entrada en Jerusalén y lamentaciones de María al pie de la cruz; pero Liszt, ante la cuna de Belén, parece notar solamente los ecos rústicos, y muestra al notarlos la diligencia de un inmóvil historiador de asuntos sacros; está encantado, se complace en ellos, los transcribe con toda sencillez, sin querer hacer una sabia sinfonía, y nada más repite que algunos de sus temas sencillos. Después, cuando el niño Jesús se ha convertido en el Dios de la Iglesia, suceden a las pastorelas de la cuna y a la marcha de los tres reyes, temas litúrgicos exactamente citados y apenas desarrollados. La obra adquiere así un carácter ritual y contemplativo: la inspiración del artista aparece aquí hecha, sobre todo, de obediencia, de humildad, y hasta puede ya decirse que en ciertos momentos hecha de renunciamento. A menudo hablan las voces solas como en una aparición reveladora, y entonces los instrumentos, ministros profanos de los sentidos, callan. Ciertas páginas parecen proponernos como ideal del arte el arrodillarse del creyente en el silencio de una misa rezada.

También el *Christus* es la última gran obra de Liszt. Sería disminuir al artista insistir sobre las páginas enteramente secundarias que todavía escribió. O bien la extá-

tica laxitud de Roma le iba penetrando con la edad y le adormecía con esa inmovilidad mística que se observa en sus últimas producciones de música religiosa, o bien su vida demasiado dispersa entre Roma, Pesth y Weimar, en una edad en que el hombre debe economizar sus fuerzas, no le permitía sino trabajos mediocres y superficiales. Inútilmente se hacía ilusiones la princesa de Wittgenstein: en aquella rarefacción del aliento artístico creía ver la princesa un refinamiento supremo de su gran amigo, un progreso en la sublime quintaesencia cuyo primer término es la nada. Ilusión muy natural, puesto que Liszt nunca había mostrado (así lo prueba su correspondencia) más actividad intelectual ni más amplitud de pensamiento. La inteligencia sobrevivirá en él a la potencia creadora. Liszt concluía su vida desbordante, como un patriarca contemplativo: había completado el ciclo magnífico de su creación antes de agotar sus días; había entrado en la vida del arte con este hermoso grito de guerra: *Genio obliga*, y después del *Christus* podía murmurar: *Nunc dimittis*¹.

1 Alusión a la frase *Nunc dimittis servum tuum, Domine...* «Ahora puedes llamar a tu siervo, Señor...» cuyas palabras pronunció el anciano Simeón a la vista del Niño Jesús, cuando éste fué llevado al templo, dando así testimonio de que se cumplía su esperanza en el Mesías.—N. DEL T.

IV

Digamos, por último, que Liszt no fué solamente un pianista y un compositor; a menudo cogió la pluma para escribir algo más que notas. Sería descuidar una parte de su obra si no lo considerásemos, aunque sea rápidamente, como escritor. La obra literaria de Liszt se divide en dos partes: la primera está formada por los artículos, los manifiestos y los libros *Chopin* y *Los bohemios y su música en Hungría*; la segunda la forma su enorme correspondencia.

Liszt no es el único músico romántico que haya escrito acerca de su arte o con ocasión del mismo: ¿será preciso recordar los artículos, las cartas, las *Memorias* famosas de Berlioz, las cartas y artículos de Schumann, y los escritos de Wagner? En los artistas de aquel tiempo, juntamente con el hervor de su sensibilidad había una fermentación de ideas que no podía resolverse de otra manera que por escritos en prosa, como sucede con la *Confesión de un hijo del siglo*, o con el prólogo de *Cromwell*¹. Liszt es sobrado hijo «hijo del siglo» y, lo

1 La primera, como ya es sabido y se cita anteriormente, es la obra de Alfredo de Musset, publicada en 1836, y en donde en forma de Memorias se escriben las melancolias, tristezas y amores contrariados que constituían «el mal del siglo» en la época ro-

que es más, tiene sobrada conciencia y deseos de serlo, para escapar en 1835 y 1840 al contagio. No fué impunemente contemporáneo en París, compatriota adoptivo y a veces compañero de Victor Hugo, de Musset, de Lamartine, de Vigny, de *Jorge Sand*, Sainte-Beuve, *Enfantin* y Lamennais. El sentimiento que tiene de su propio genio le da la ambición de igualarlos y, por lo mismo, de imitarlos. De ahí que escribiese para la *Gazette Musicale* en 1835 sus consideraciones *Sobre la situación de los artistas*, en donde reivindica para éstos en la estimación de los hombres un puesto a la misma altura que los filósofos y los poetas. Si estas consideraciones se publicaron en el mismo año en que se representó *Chatterton*¹, no es preciso ver ahí, a mi juicio, un efecto de la casualidad, pues que aquéllas recuerdan muy de cerca esa «última noche de trabajo» en donde Vigny ha consignado las altas meditaciones que figuran al frente de su drama. Asimismo, las Cartas de un *Bachiller en música* que algunos años más tarde fueron publicándose, desde 1837 a 1840 en la *Revue et Gazette Musicale*, responden seguramente a las *Cartas de un viajero* que acababa de publicar *Jorge Sand* en la *Revue des Deux Mondes*. Estos primeros escritos de Liszt, por el vagar de

mántica francesa. El prólogo de *Cromwell* es el que escribió Victor Hugo para el drama de aquel título, y en donde expone sus ideas románticas, opuestas al teatro clásico.—N. DEL T.

1 Era el período de mayor fiebre romántica. Alfredo de Vigny (1794-1863), el poeta silencioso, aristocrático y retraído, presenta en su drama *Chatterton* (que se estrenó con gran éxito) al poeta que muere de hambre en medio de la indiferente sociedad moderna, a la que acusa valientemente de aquella muerte. Esta soledad y tristeza del artista ante el egoísmo social de la burguesía, es la nota dominante en aquel melancólico «mal del siglo» que sufrieron los artistas románticos.—N. DEL T.

sus ideas y la exuberancia de su forma, desorientan al análisis. Pero puede extraerse de ellos, si no la idea general, por lo menos el destino que tenían más o menos conscientemente en el espíritu de su autor. Este adivinaba de modo obscuro su genio: el éxito y el amor le pagaban rico tributo de admiración, pero le pagaban en moneda falsa; ya se aclame en él al prodigioso ejecutante, ya se arrojen a su cuello las mujeres, para Liszt todo esto es mentira. Tales homenajes no llegan al hombre verdadero que Liszt presiente llevar en su interior, pero que aun no ha hecho su manifestación verdadera. No se ve del artista más que sus dedos o sus labios, siendo así que su cabeza lleva el germen de ideas magníficas, de creaciones nuevas y sublimes que revolucionarán el mundo, pero ¿cuándo? El torbellino de sus triunfos le atrae, le arrastra, embriagándole un poco. ¿Iria a perderse antes de haber dado a conocer el artista verdadero en que podrá convertirse un día? Entonces, por miedo de morir desconocido (todos esos jóvenes románticos tenían la pesadilla de una muerte prematura, y Franz estuvo a punto de morir de consunción a los diez y ocho años)¹, exclama también su *Anch'io*², y reclama para los músicos, y por lo tanto también para sí, un lugar en el reino de Apolo; lo reclama primero, y lo merecerá en seguida. Tal es el sentido profundo de las consideraciones acerca de la *Situación de los artistas* y

1 No era sino triste presentimiento de aquella brillante pléyade de artistas: Chopin, Mendelssohn, Bellini, Weber, Schumann, y tantos otros, no pudieron llegar a la vejez, como si la fiebre de la época necesitase las mejores víctimas.—N. DEL T.

2 *Anch'io son pittore* («También yo soy pintor»), la conocida frase atribuida a Corregio cuando vió un cuadro de Rafael.—NOTA DEL TRADUCTOR.

Cartas de un bachiller en música. Es una reivindicación anticipada; al pronto pudo parecer excesiva por parte de un simple virtuoso, por muy brillantes que fuesen sus triunfos en el estrado y en el amor. Pero luego el compositor la justificó plenamente.

La segunda serie de sus escritos pertenece al período de Weimar y comprende los grandes artículos sobre *Fidelio* y *Egmont* de Beethoven, sobre Weber, sobre *Harold* de Berlioz, y las ideas de éste acerca de la música de programa, sobre *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, etc.; comprende también los dos libros acerca de *Chopin* y de *Los bohemios y su música en Hungría*. Estos escritos constituyen una obra medio teórica y medio crítica. Se encuentran allí páginas sumamente penetrantes acerca de las obras que estudia, y al mismo tiempo, esparcida aquí y allá, toda la teoría de su arte personal, o sea de los poemas sinfónicos¹. Liszt no admira *Fidelio* y la música de *Egmont* solamente por su belleza intrínseca, sino por haber abierto el paso al drama lírico moderno y al poema sinfónico, por haber roto los moldes demasiado rígidos en que el arte clásico dejó vegetar al pensamiento en el siglo XIX. La princesa de Wittgenstein colaboró de manera muy activa en todos estos trabajos, ya con la palabra, ya también con la pluma; Liszt no escribía sino después de haber hablado con ella del asunto, y aun sucedía que ella releyese, corrigiese y enmendase el texto; a veces el texto original nació de ella y Liszt acaso no añadiese más que su aprobación para justificar su firma. Las digresiones de la princesa se manifiestan ya en el *Chopin*, en donde observaciones valiosas se pierden entre consideraciones dema-

1 Véase más atrás, pág. 126 y siguientes.

siado generales; y en *Los bohemios y su música en Hungría*, desbordan materialmente; los capítulos preliminares, muy aumentados en las ediciones sucesivas de la obra, emanan, seguramente, de la princesa. En particular el capítulo, por lo demás muy curioso, dedicado—no se sabe muy bien por qué—a la historia del pueblo judío, parece conservar el eco de las conversaciones que la princesa de Wittgenstein tuviera en Roma con Renan. Comparando el texto del libro con las cartas de la princesa no puede uno sustraerse a atribuirle a ella buena cantidad de neologismos fantásticos forjados con audacia a la vez femenina y extranjera: Liszt no manejaba la lengua francesa con tanta despreocupación. Cuanto a la parte esencial de la obra, en donde se estudia la música de los gitanos bohemios, no hay duda que es toda de Liszt; son recuerdos poetizados de la infancia y nada más, para quien desee hallar en ellos un documento histórico o etnográfico. Liszt confunde—lo cual se lo han reprochado bien duramente los nacionalistas magyares—la música húngara (que, por lo demás, no existía) con la música ejecutada en Hungría por los atraentes y enigmáticos nómadas que le deleitaron en sus años de infancia. Ahora bien: esos virtuosos, errantes ellos también, a pesar de la originalidad real o aparente de su raza, si tienen instrumentos especiales no tienen arte bien determinado; van tocando su música de provincia en provincia, con una gran plasticidad de sentimientos, música según las poblaciones en las cuales se detienen durante unas horas o durante unas semanas¹.

1 Esta afirmación resulta acaso demasiado rotunda. Los gitanos húngaros que vienen y viven por España, nunca se asimilan canciones españolas ni las cantan según la región en que se en-

El libro sobre *Los bohemios* está, pues, lejos de ofrecernos un trabajo de etnografía musical, de igual manera que las *Rapsodias* no son el «corpus» que había pretendido erigir Liszt; pero ello no impide al libro ser pintoresco, como no impide sobre todo a las *Rapsodias* ser infinitamente poéticas y llenas de color.

¿Qué diremos, finalmente—si no podemos decir más que algunas palabras—, de las cartas de Liszt? Su variedad, su abundancia, su número (y el porvenir no dejará de aumentar todavía la cantidad), nos lo presentan respecto de ideas, sentimientos, conversación y lenguaje, gran improvisador, como lo fué en música. Artistas, literatos, mujeres del gran mundo, príncipes, en todos los rangos sociales y en muchos países tenía Liszt personas que deseaban estar en correspondencia con él. Con ellas aborda, o trata someramente, todos los asuntos, al azar de los sucesos. En estas cartas nos ofrece un espíritu prodigiosamente abierto y tan esclarecido, que nada o casi nada queda en él de la confusión que encontrase hacia 1830 el sabio Mr. Minguet. Liszt se muestra, alternativamente, o a la vez, caballeresco y malicioso, respetuoso y burlón, galante y altivo, entusiasta y escéptico, pianista, diplomático, exegético, profeta, apologista, amante, sacerdote y todavía mil personajes más, de todos los cuales rebasa la medida común. Su cerebro domina las pasiones que a veces todavía quieren entrar en su corazón. Juzga la vida en el mismo instante en que participa de ella con el más grande ardor o con el mayor abandono, y la juzga con la serena lucidez de su inteli-

cuentran. En cambio los gitanos españoles tienen un arte y un estilo propios, inconfundibles, que en nada se parece al de los bohemios.—N. DEL T.

gencia armada por su fe. Pero volviendo sobre su conciencia, es indulgente para los demás, si no quiere ser antes severo consigo mismo. Para esta mano que ha pasado de la manera más sencilla desde las escalas de notas a la señal de la cruz, el gesto de bendecir y de absolver será una última caricia. El «artista-rey» soñado por su fogosa juventud, nos lo muestra su correspondencia ejerciendo un reinado universal como soberano bien amado y concluyéndolo como patriarca venerable.