

INFLUENCIAS E INFLUENCIA

I

Definir en pocas palabras o resumir en algunos rasgos principales una obra tan compleja como la de Liszt, es cosa imposible. Pero ¿se puede, al menos, clasificar los elementos esenciales con que se encuentra formada esta obra? ¿Se puede aislar los elementos componentes de esta fuerza? Para ello sería preciso que los buscásemos no sólo en la música, sino fuera de ella, en la poesía, en la historia, la filosofía, la religión, las bellas artes, el espíritu de un siglo y el de varias naciones como Francia, Alemania, Hungría e Italia. Resignados, pues, a dejar bastante incompleta esta investigación, tendremos por otra parte que admitir muchas analogías manifiestas pero inexpresables, muchas conjeturas ciertas pero incomprobables, muchas relaciones en donde se traduce menos una influencia directa que ese vago e imperioso sincronismo al que obedecen todas las artes de una misma época, y que da sus caracteres generales tanto al «estilo» de esa época y al «estilo» de un mueble, como al de una tragedia, un palacio o un cuadro.

De todos los músicos que ha habido hasta Liszt, éste

es, indudablemente, no el que ha sabido mejor la música, pero sí el que ha conocido más música. Su curiosidad, alimentada por su entusiasmo y por una feliz facultad de admiración, estaba servida de modo excepcional por el increíble virtuosismo y el talento indecible para leer que poseía Liszt. Materialmente devoró toda la música que encontró durante su juventud. De esas abundantes lecturas, su edad viril y su madurez conservarán especialmente (según ya hemos visto en su obra de sinfonista, en sus *Poemas*, en su *Sonata* y en sus *Variaciones*), las lecciones de Beethoven, ese gran lírico del arte clásico, y las de Bach, el gran lírico del arte primitivo: uno y otro le enseñaron a romper la costra de una tradición. Sin embargo, la enseñanza que recibió de ellos obró sobre Liszt a la manera de las «sugestiones a plazo», es decir, que no se aprovechó de aquélla sino después de haber sufrido la influencia inmediata (bien que más superficial) del arte adoptado por la moda de entonces y del cual fué el héroe el propio Liszt. Por eso sufrirá en su juventud las fáciles seducciones de la ópera italiana, o de la italianizante, de Rossini y de Meyerbeer, de aquella abundancia grandilocuente, de aquella pasión ficticia en donde un joven romántico, así sea el mejor músico del mundo, no puede menos de hallar la ilusión de la grandeza. Liszt se complacerá en transcribir esas melodías zalameras de períodos bien marcados, de impulso generoso, de seductoras cadencias. Un poco de su ampulosidad quedará siempre en su estilo; una pluma de aquel penacho quedará para siempre en su escritorio. Pero quienes fueren tentados de hacerle por ello un reproche demasiado grande ¿cuál no habrá de ser su severidad para con las efusiones de Lamartine, la verbosidad de Víctor Hugo, los alborotos de Berlioz y el oropel

de Delacroix¹? Otro tercer elemento hay en Liszt: en su infancia oyó a los gitanos bohemios en su país natal; en los ojos del artista quedó la imagen de su tez cobriza, de sus caras extrañas, de sus trajes de tantos colores; en sus oídos quedó la languidez de sus *lassan*, los saltos de sus *friska* y el timbre endiablado de sus *zymbalon*², así como esas melodías indomables en las que se juntan la guerra, el amor, el baile y la muerte. Su imaginación de romántico expatriado le presta al origen incierto de esos músicos nómadas no sé qué obscura y heroica nobleza; se considera orgulloso por poderse llamar (aunque equivocadamente) compatriota de ellos, y su recuerdo no deja de acicatear su inspiración. No sólo transcribe sus melodías en las *Rapsodias húngaras*, no sólo las canta y exalta en los *Drei Zigeuner*, no sólo las exalta en *Hungaria*, sino que ya le hemos visto reivindicar para Santa Isabel, mediante un tema gitano, el honor de ser húngara, y bohemios son los que salvan a Mazeppa cuando por muerto quedó en la *puszta*³. La influencia de esta música gitana en otras obras, aunque sea menos precisa no por eso es menos cierta; ella es la que realza con

1 La influencia de Chopin sobre Liszt ha sido a menudo exagerada. Las páginas en donde tal vez aparece más sensible es en las *Consolaciones*. La técnica del piano en Liszt es mucho más rica y más enciclopédica que la de Chopin: si coincide con éste en la disposición de ciertos rasgos o en el uso de ciertos adornos, esto no significa que los tome de Chopin.

2 *Lassan* (aire lento) y *Friska* (danza viva) son las dos partes características de las *Czardas* o danzas húngaras. El *zymbalon* es el instrumento característico, con el violín, de las pequeñas orquestas bohemias, y está formado por una caja plana, horizontal, de resonancia, sobre la que van cuerdas de acero que se tocan con las manos, las que tienen cada una un macillo.—N. DEL T.

3 La llanura desierta y pantanosa.—N. DEL T.

audacia arrogante la grandilocuencia un poco vacía que en el estilo de Liszt puso la moda italiana y romántica; ella es quien le hará levantar contra las rutinas del plan clásico, el plan de la armonía tradicional y de la tonalidad todopoderosa. Por último, este retoño de gitanos, admirador de Beethoven y trasplantado desde la infancia al París en que dominaba Rossini, es un católico ferviente no menos sensible a las bellezas de que se rodea su religión que sumiso a las verdades que ella profesa. Hasta en los años en que parece dominarle el siglo por completo, ya vemos que a veces flota una calma mística sobre sus agitaciones más mundanas; en la *Capilla de Guillermo Tell* reza, porque en una capilla se debe rezar; sus años de viaje adúltero con la condesa d' Agoult son, sin embargo, *Años de peregrinación*, como llama a las páginas que de allí nacen; a menudo una grave meditación interrumpe el torbellino de sus pensamientos y aun de sus desórdenes; su frase musical se hace entonces amplia y simple como una oración. Cuando finalmente se ponga la sotana de abate, ya hemos visto que tratará en el *Christus* de volver a encontrar la sencillez austera del siglo xvi, y más tarde, perdido en esta ilusión, acabará por escribir páginas blancas en donde la princesa de Wittgenstein verá un cielo azul¹.

1 «Sí..., sí..., ya comprendo. La misa de Liszt os parece, y así debe pareceros, una hoja blanca, así como ciertos paisajes producen el efecto de una tela azul.» Carta de la princesa de Wittgenstein a monsieur Henri Marechal, en Roma, Abril de 1880. (Obra citada, pág. 277). Se trata de una misa pequeña, para órgano, destinada a acompañar una misa rezada. Sólo existen de ella algunos ejemplares autografiados: séame permitido dar las gracias a monsieur H. Marechal por su bondad al comunicar el ejemplar que posee.

* * *

A estas influencias musicales hemos visto que conviene añadir otras: la literatura, la religión, la filosofía, la política, la sociología, en una palabra, todas las formas del pensamiento humano excitan en Franz Liszt una curiosidad entusiasta. Obran sobre él de dos maneras: primero despiertan su espíritu, le abren nuevos horizontes musicales, horizontes inmensos que ni el formalismo clásico, ni la minucia pintoresca y descriptiva de los primitivos, ni aun el lirismo de Beethoven pudieron entrever. Un soneto de Petrarca, un drama de Shakespeare, un poema de Goethe o de Byron, de Lamartine o de Víctor Hugo, despiertan en Liszt un estado de inspiración tal, que en él los encontramos a ellos. Sería vano y ridículo preguntarnos qué música hubiera podido componer Liszt si hubiese vivido en tiempos de Haydn en vez de cumplir los veinte años en los días de *Hernani* y de las «tres gloriosas»¹. Mas la variedad de asuntos que abarca su musa, la libertad de forma y de estilo que éstos le imponen en razón de su novedad y de su variedad, deben ser atribuidas a la literatura de su tiempo. Otros han sido al mismo tiempo que él músicos románticos: pero Liszt ha sido *el músico del romanticismo*.

¿Podía él, dentro del romanticismo, por muy embriagado que estuviese por el prestigio de las palabras y la magia de los sonidos, descuidar ese deslumbramiento para los ojos que fué el decorado magnífico de la gran presentación? No; y al recorrer su obra ya hemos podido señalar más de una influencia de orden plástico. En sus *Años de peregrinación* canta la canción de *Salvator Rosa*

1 Las revoluciones de París de aquel tiempo.—N. DEL T.

y trata de reproducir sobre el papel pautado la suave ordenación de su *Sposalizio*; ya hemos visto también como el arte de los Cornelius y de los Genelli vino a interponerse entre Dante y él; un cuadro de Kaulbach inspira su *Batalla de los Hunnos*, y los frescos de Schwind la *Leyenda de Santa Isabel*¹. Hay más: si nos ha parecido que los *Poemas sinfónicos* eran, ante todo, obras líricas en donde el elemento descriptivo no ocupa sino un lugar secundario, esto no obstante, cuando Liszt resume una acción en donde figura un símbolo, recordemos que lo más frecuente es que sucede esto por la yuxtaposición inmediata o por la superposición de dos elementos musicales. Esta simultaneidad, ¿no es de un cuadro más que de un poema, y no hace que la música, por ajena que ésta permanezca a la busca de lo pintoresco, se aproxime tanto a la pintura como a la poesía?

Pero estas influencias literarias o pictóricas, cuyas trazas hallamos en cada página de la obra de Liszt, no se limitan a excitar su inspiración, ni a dirigirla, sino que influyen en el estilo del artista; su inteligencia es tan lúcida como viva es su sensibilidad, y comprende en el mismo instante en que es conmovido. Naturaleza infinitamente flexible y plástica, se adapta a todo cuanto admira, y sabe dar equivalentes exactos de las impresiones literarias más distintas. En este sentido nada es tan

1 En cambio, de igual manera como hemos visto (pág. 83) a Lamartine encontrar realmente en el arte de Liszt esa especie de panteísmo musical que cantan los *Años de peregrinación*, así Gustavo Doré dibujará dos cartones inspirados en la *Dante-Sinfonía* y en el *San Francisco de Paula*; he ahí pruebas bien significativas para mostrar, mediante esta reciprocidad de impresiones o de inspiración, el parentesco de este arte con las otras artes que fueron contemporáneas de aquél.

significativo como la serie de los *Poemas sinfónicos*: las frases elocuentes, dulces, un poco «blandas» de *Los preludios*, ¿no tienen una seducción lamartiniana?; en cambio la verbosidad fuliginosa de Víctor Hugo resuena en *Lo que se oye en la montaña*, así como también su vigor soberbio, con un poco de aparato byroniano, aparece en *Mazeppa*¹, mientras que un desorden shakespeariano entrecortado por sobresaltos y anonadamientos agita *Hamlet*, etc.

Entre tantos héroes como Liszt ha cantado, evocado o resucitado, muchas gentes se lamentan de no encontrar al mismo Liszt. Tanto vale como decir que perdemos las huellas de Eugenio Delacroix cuando le seguimos de Nancy a Constantinopla o a Jaffa, o que Rude² ha dejado de ser él mismo porque haya hecho las estatuas de «La Marsellesa», Juana de Arco, Ney y el Napoleón de Fixin³. ¿Un músico abdica en semejante caso más que el poeta, el pintor o el escultor? ¿No abdicaría más, por el contrario, sujetando su pensamiento a los moldes impersonales y abstractos de la sonata o de la sinfonía? El genio de Liszt es otra cosa que puro mimetismo. Ya la fuerza de evocación y de síntesis de que dió prueba en obras tan variadas, es señal de una personalidad bien acusada. No menos personales son su atrevimiento para concebir y

1 *Mazeppa* lleva como epígrafe, antes del poema de Víctor Hugo, las palabras ¡Away! ¡Away! de lord Byron.

2 Eugenio Delacroix (1799-1863), el gran pintor francés, cuyo arte vive todavía; Francisco Rude (1784-1855), escultor no menos famoso y uno de los más célebres de la escuela francesa.—N. DEL T.

3 En la aldea francesa de Fixin se eleva este grandioso monumento erigido a la memoria del emperador, en 1847, por Rude y por Noiret, un antiguo granadero de la isla de Elba. Fixin está junto a Dijon, en donde nació Rude.—N. DEL T.

ejecutar, su libertad en la forma y en el discurso de las ideas musicales y su calor elocuente que arrastra incluso cuando no convence. Y, respecto del lenguaje musical propiamente dicho, ¿dónde encontraríamos en otro que en Liszt esas frases amplias y vigorosas, a la vez largas y concisas, tan ricas en virtud sinfónica, esas frases de *Los Preludios*, de *Orfeo*, de *Mazeppa*, de *San Francisco de Paula*, de la *Sonata* y de la *Sinfonía de Fausto*? Esto no quiere decir que su arte se vea libre de defectos; así no evita siempre el énfasis¹—como Víctor Hugo—, o la trivialidad—como Lamartine—, o la obscuridad—como Vigny—; tiene algo que a la par es poderoso y somero. Liszt a veces queda siendo un genial improvisador: bosqueja extensos cuadros cuyo efecto es grandioso y en donde surgen trozos excelentes, pero que en otros puntos revelan una ejecución abandonada y una preparación poco cuidadosa; sus grandes frescos parece que aquí y allá son decoraciones de teatro cuyos castillos más amenazadores tiemblan y oscilan a la primera corriente de aire; y una instrumentación, más sonora que llena, agrava a veces este defecto. Liszt tampoco escapa siempre a la prolijidad y al desorden. Cuando se contenta con temas de poco valor, el desarrollo se ablanda o se oscurece y justifica las objeciones que se levantan contra la música de programa. Pero estos desfallecimientos de que bien pocos artistas se ven libres, no alteran para nada la belleza atrevida, variada y generosa de una obra que, lejos de esclavizar la música—como se ha dicho—a otras artes, ha sabido, por el contrario, anexionar estas artes a la música y extender así los límites de su imperio.

¹ En sus obras se notan frecuentes indicaciones expresivas como estas: *Grandioso*, *Disperato*, etc.

II

Pero sería omitir el carácter tal vez más saliente de esta obra, si después de analizar algunas de las influencias que la han determinado no marcásemos las que ella a su vez ha ejercido.

Antes de influir por su obra influyó Liszt por su persona, y de bien diferentes modos. Primeramente fué como pianista; sin duda que, en su juventud, las necesidades de la moda y las exigencias del éxito le obligaron a incluir en sus programas más «fantasías» sobre *Roberto el Diablo* o sobre *Los hugonotes* que podríamos escuchar hoy. Pero luego de conquistar al público con sus fogosos acrobatismos sabía Liszt imponerle las últimas sonatas de Beethoven, reputadas entonces como inaccesibles para los oyentes no menos que para los ejecutantes, o la *Sinfonía Pastoral*, o la *Fantástica* de Berlioz, arregladas por Liszt, según su virtuosismo estupendo, en «partituras para piano». A la edad de diez y ocho años le vemos triunfar en la audaz empresa de ejecutar por primera vez en el Conservatorio de París el Concierto en *mi bemol*, de Beethoven. «Genio obliga», dirá más tarde; desde ahora se hará el campeón del gran arte; sus transcripciones, ejecutadas primeramente por él mismo, revelarán Berlioz a Alemania, y Wagner y Schubert a Francia.

Cuando Weimar puso a disposición de Liszt no ya un piano sino una orquesta—una verdadera orquesta—, coros, cantores y un teatro, pudo ensanchar el círculo de su apostolado y multiplicar, como director, los servicios que ya había prestado a la música como pianista. Hemos visto como Ricardo Wagner le debió la primera representación de *Lohengrin* y los «reestrenos» de *Rienzi*, *El buque fantasma* y *Tannhäuser*; Berlioz le debió el estreno de *Benvenuto Cellini*; le hemos visto también sostener, hasta retirarse por él del teatro, el encantador *Barbero de Bagdad*, de Cornelius, y realizar en una pequeña población alemana el repertorio sinfónico o dramático más magnífico de que nunca se hubiese podido enorgullecer una gran capital.

¿Es necesario recordar aquí el brillo de su enseñanza? Desde Weimar, gracias a Liszt, irradió la música sobre toda Europa. El decía que no daba «lecciones» y prodigaba solamente consejos, por los cuales no admitía la menor retribución. Y es que, efectivamente, era menos un profesor que un maestro: propiamente no tenía alumnos sino discípulos. Su enseñanza no consistía en recetas de habilidad técnica sino que a cada cual le decía esa palabra que da la clave de un problema y que abre a un artista el secreto de su propio talento¹. Como se ve esto es el método socrático. Liszt, al aplicarlo, le añadía el peso de una autoridad sin igual y el brillo de un prestigio único. La gloria de su juventud, su talento que había permanecido incomparable, aquella realeza intelectual

1 Puede verse, en este respecto, la siguiente obra que ya por su título es bien significativa: Frederic-Horace Clarke, "*Liszt's Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums* («La revelación de Liszt. Clave de la libertad del individuo».) Berlín, 1907. C. F. Vieweg.

que ejercía en Weimar y que lo convertía en el Goethe de la música (dentro de la ciudad que Goethe hizo célebre residiendo en ella), el encanto de su persona, la mezcla de gracia y de poder, de unción y de comedia, de dignidad y de buen humor, de galantería y de austeridad, todo fanatizaba en él a los jóvenes discípulos. Durante cuarenta años no hubo pianista europeo que no fuese a Weimar a recibir la consagración del Maestro¹. Pero Liszt no se limitaba a hacer ejecutantes más hábiles: formaba, ante todo, artistas, en el sentido más profundo de la palabra, les libraba de toda rutina escolar dándoles sensibilidad e independencia. En este concepto sus lecciones han podido ser consideradas, en primer término, como lecciones de carácter. Además, los discípulos que venían a Weimar para escuchar los consejos de Liszt, eran testigos de su actividad artística; él no se limitaba a darles mejores armas para la conquista del piano, sino que proveía su gusto con ejemplos admirables y lo armaba con curiosidades entusiastas; los unía a la música del pasado y al mismo tiempo los ganaba para la música del porvenir. Mientras que Leipzig con su famoso Conservatorio y Viena con su célebre Hanslick se inmovilizaban en su estéril doctrina posterior a Mendelssohn, Weimar, gracias a la acción individual de Liszt, llamaba a la vida a todos los espíritus atrevidos y a todas las tentativas generosas: Weimar preparaba a Bayreuth².

Y es que en Liszt la admiración jamás escapaba a las comprobaciones de su inteligencia, la más amplia, la más

1 La lista de alumnos se encuentra en el libro de M. Goellerich, al final (pág. 131 y siguientes) del segundo volumen: *Liszt (Musiker-biographien)*. Edición Reclam.

2 Como es sabido, Bayreuth es la población en donde Wagner realizó su célebre reforma teatral.—N. DEL T.

profunda, y sobre todo la más instruida que hubiere mostrado nunca un músico. Tenía un instinto maravilloso para descubrir en un artista desconocido y acaso inseguro de sí mismo, las señales, obscuras para cualquier otro, del genio o del talento. Y una vez había conseguido distinguir así un artista, entre la masa cotidiana de los «aporrea-notas», nada esquivaba, ni consejos, ni gestiones, ni auxilios de toda clase, para ayudarle en su carrera. Todos podían contar, en la medida de su mérito, con aquella abnegación que ya hemos visto cómo la puso a prueba Wagner, y que Berlioz, después de haberla aprovechado de mil maneras, acabó por agradecer tan mal. De igual modo «descubrió» Liszt a Schumann cuando recibió de Alemania un paquete de música nueva en donde venían las primeras obras del joven Roberto. Habiendo conocido en París, en 1840, los *Trios*, de César Franck, que entonces tenía diez y ocho años (el cuarto está dedicado a Liszt), cinco años más tarde se moverá Liszt para conseguir le cedan a Franck la sala del Conservatorio, a fin de hacer ejecutar allí el oratorio *Ruth*¹ y en 1854 hará lo propio cerca de Escudier para que la ópera cómica de Franck, *Le Valet de ferme* (que ha quedado inédita), se represente en el Teatro Lírico². No saludará Liszt con menos favor los comienzos de Brahms, el cual se separa pronto de Liszt llevado de sus tendencias conservadoras y antiwagnerianas. También favorecerá activamente los comienzos de Smetana, encontrando para él un editor desde 1849, escribiéndose

1 Carta (12 Noviembre 1845, desde Nancy) a Ary Scheffer, comunicada a *Le Temps* (16 Abril 1909) por monsieur Jean Pichari.

2 Carta a Escudier. *Briefe* («Escritos»). T. II, pág. 148, 28 Enero 1854.

con él y acogiéndole varias veces en Weimar¹. El mismo entusiasmo mostrará por la *Habitación de niños*, de Moussorgsky². Y también gracias a la abnegación de la simpatía universal de Liszt pudo Camilo Sain-Saëns ver que por primera vez subía a la escena (Weimar, 1877) su hoy célebre *Sansón y Dalila*. Jamás músico alguno ejerciera en Europa tan poderosa autoridad; es verdaderamente maravilloso que siempre se haya puesto al servicio del verdadero arte con tanta clarividencia y buena voluntad, con tanta adivinación y tanta abnegación. La soberanía de Liszt, en este respecto, ha sido bienhechora y fecunda.

* * *

Pero por muy fuerte que sea la influencia personal de un hombre, por muy viva que permanezca su memoria entre sus discípulos inmediatos, no tardaría en perderse una y en borrarse la otra, si no sobreviviesen en su misma obra. Ahora bien; la obra de Liszt, tanto tiempo desconocida o desdeñada por la crítica, ha dejado semilla entre los músicos.

Ya hemos visto primeramente que, como pianista, Liszt renovó la técnica del piano y extendió prodigiosamente los recursos del mismo, ya como instrumento independiente ya como instrumento de transcripción. Aquellos que en este terreno (en donde el *sport* y la industria van progresando constantemente) hayan podido sobrepasar a Liszt no han dejado de inspirarse en su

1 Véase el libro de W. Ritter: *Smetana*, págs. 44, 48, 59 y siguientes, y el de W. Weissheimer, obra citada, págs. 41 y 42.

2 Véase *Moussorgsky*, de M. D. Calvocoressi, pág. 52. Paris, Alcán.

ejemplo, en sus métodos y en sus indicaciones. Los hallazgos más modernos de la «escritura pianística», los cambiantes de color de un Debussy, las síntesis de un Busoni en sus asombrosas transcripciones, acaso vayan más lejos que las de Liszt, pero no hubieran podido ser acometidas sin él.

Como compositor original Liszt no ha influido menos. En primer término ¿cuántos temas no encontramos en obras conocidas que el oyente mal informado denuncia como empleadas luego por Liszt, cuando en realidad es a él a quien se los tomaron? ¿Será preciso que al azar de la memoria citemos algunos ejemplos de estos «encuentros»? Raff, cuando escribió alguna frase de su *Leonora* ¿no se acordaría del brillante concierto en *mi bemol* de Liszt?

LISZT.

RAFF.

La *Sinfonía*, de César Franck, ¿no aparece construida sobre esta frase interrogativa de *Los Preludios*?

LISZT

FRANCK

La agitación que turba el sueño de Siglinda en el

acto segundo de *La Walkyria* ¿no es la misma que atormenta al doctor Fausto en la sinfonía de Liszt?

LISZT (Faust)

WAGNER (Walkyrie)

Y el Viajero de *Sigfrido* ¿no avanza con el mismo paso que Orfeo en el poema de Liszt de este nombre?

LISZT (Orphée)

WAGNER (Siegfried)

Pero por muy picantes que puedan parecer estos detalles, no conviene detenerse mucho en ellos. La herencia de Liszt tiene otras riquezas que no estos pequeños legados fortuitos. Género, forma, estilo, toda la música que vino después de él debe a su obra algo de aquéllo;

por lo menos indicó Liszt *todas* las direcciones que vemos hoy ensayadas o seguidas por el arte musical.

Sabido es el lugar que en el arte contemporáneo ocupa la música de programa: los doce *Poemas sinfónicos* y la *Sinfonía de Fausto* son para esta música lo que las sinfonías de Mozart o de Beethoven son a la música pura. Cuando Camilo Saint-Saëns, autor de los poemas sinfónicos *La rueda de Omfala*, *Faetón*, la *Danza macabra* y *La juventud de Hércules*, dedica en 1886 «a la memoria de Franz Liszt» su sinfonía en *do* menor; cuando Ricardo Strauss, el autor de *Vida de héroe*, *Las burlas de Till* y *Zarathustra*, pone en el programa de sus conciertos dados con la «Berliner TonKünstler Orchester» (1901-1902) los doce *Poemas sinfónicos*, todo esto son homenajes de una alta significación en donde se testimonia por la admiración piadosa de los dos grandes artistas (¡tan diferentes entre sí!) la deuda que con Liszt tiene contraída toda una época.

Si del «género» pasamos a la «forma» y al «estilo», veremos que la música sinfónica de Liszt contiene dos principios, los cuales han hecho un camino desigualmente brillante; estos dos principios son el *leit-motiv*¹ del drama wagneriano y la *forma cíclica* de cierta música francesa actual. La confrontación de fechas y el examen de los textos nos demuestran que en el empleo *sinfónico* de temas característicos (especialmente por medio de variaciones concentradas), la *Sonata en si* menor y algunos *Poemas sinfónicos* son anteriores a la *Tetralogía*, de Wagner. Pues bien, cuando más tarde aplicó Liszt sus propios procedimientos en la *Misa de Gran*, en *Santa Isabel* y en el *Christus*, se le reprochó de imitar a Wag-

1 Motivo-guía o tema conductor.—N. DEL T.

ner, siendo así que había seguido su propio camino y que Wagner fué quien se introdujo luego en él.

En cuanto a la *forma cíclica*, o sea a la construcción de una obra por medio de un tema que cierra los dos extremos de la misma, sirviéndole de exordio y de peroración, cierto es que César Franck había dado ya en 1840 un bello ejemplo conocido por Liszt; pero fácilmente puede probarse que la poética de los *Poemas sinfónicos* (y también la de la *Sonata*, que no es sino un simple «poema» sin título, para piano) ha salido de los *Años de peregrinación*, anteriores al trío de Franck¹.

Otros procedimientos más especiales y que han hecho fortuna en la música contemporánea se encuentran ya en la obra de Liszt: así, por ejemplo, la polifonía de Franck cuando aplica al piano el cromatismo del órgano; pero Liszt ya lo había hecho en sus *Variaciones* sobre el nombre de Bach o sobre un tema de Bach. En más de una obra dramática o sinfónica, de las recientes, en los hermosos dramas musicales de Vincent d'Indy, *Fervaal* y *L'étranger* («El extranjero») vemos temas gregorianos que adquieren la potencia de un símbolo gracias a su carácter litúrgico; pues bien, ¿no hemos visto que Liszt (como Berlioz en su *Dies irae* de la *Sinfonía fantástica*) ha dado ese ejemplo en *La batalla de los Hunnos*, *Procesión nocturna*, *Santa Isabel*, *Christus*, etc?

Pero guardémonos mucho de decir, y menos de insinuar, en virtud de lo dicho, que sean tantos y tantos los artistas que han ido a robar a Liszt, incluso aquellos que

1 Esta *forma cíclica* que algunos compositores franceses pretenden hacer de invención exclusiva de César Frank, es, en rigor, la forma-sonata y la variación aplicadas a la sinfonía; en realidad ya la vemos empleada por Beethoven y después por Mendelssohn, Schumann y todos los románticos.—N. DEL T.

han hecho profesión de fe de estimarle menos. Semejante conclusión rebasaría las premisas mejor establecidas por la realidad histórica. Basta sencillamente observar que la obra de Liszt, muy diversa y variada, lo es no tan sólo por sus orígenes, sino por sus tendencias; no solamente lo es por lo que ha recibido o realizado, sino por lo que ha dado. Aparte de su propia belleza, de su elocuencia y de su color, nos interesa porque en ella encontramos anunciadas todas las orientaciones que, desde hace cincuenta años, ha tomado la música.

Luego de haber conocido en más de un país la triple conspiración del silencio, del desdén y de los sarcasmos, la obra de Liszt vuelve a ocupar su rango una vez que se ha podido medir su influencia sobre el destino de la música de ayer y sobre la de hoy; por desgracia esto ocurre en el momento en que un arte nacido sin duda de ella—o que por lo menos le debe mucho—, y que está más cerca de nuestro sentir actual acaso nos la hace aparecer un tanto pasada de moda porque dicho arte se presenta antes que ella haciendo que sea completamente histórica y quede fijada en el alejamiento majestuoso de las cosas definitivas. Por otra parte, la música de Liszt ha venido a estar a la orden del día en esa época ingrata de la posteridad, tan temible para tantas reputaciones. Pero fuera carecer a la vez de buen gusto, de justicia y de sentido histórico, si se la tratase con todo rigor.

Por el contrario, la figura y la obra de Franz Liszt deben hoy día ir quedando separadas poco a poco de las apariencias que durante tanto tiempo las desfiguraron. Las proezas diabólicas del virtuoso, la pompa de sus modales, las singularidades de su vestir, las blusas de terciopelo con amplias mangas perdidas, las botas de montar, la levita, son otros tantos accesorios de un inte-

rés perecedero. No conservemos de Liszt más que el recuerdo de su poder, de su irresistible seducción, el arrojado de su alma, la magnífica amplitud de su espíritu abierto a todas las grandes ideas y aquella generosidad hecha de entusiasmo y de abnegación, cuyos beneficios los esparcía bien lejos con la magnificencia de un soberano y la bondad de un apóstol.

Si no ha sido el músico más grande del siglo que vió brillar a Beethoven y a Wagner, ha sido sin duda la autoridad musical más grande de ese siglo. Lo mismo que su persona, su obra—en donde conviene descuidar muchas páginas escritas de prisa y muy complacientes con modas que hoy están olvidadas—es sobrado diversa para no ser desigual, y sobrado atrevida para ser realizada siempre con seguridad completa. Pero encierra bellezas de primer orden, bellezas nuevas y fuertes, que han influido en el desarrollo ulterior del arte musical a la manera de verdaderos descubrimientos. Así, Franz Liszt que encantaba a la sociedad parisién de 1830 por su aire de joven mago, que con su espíritu ávido no cesaba de registrar todos los tesoros del arte, de la filosofía y de la literatura para enriquecer la música con un timbre o un eco desconocidos hasta entonces; Liszt, que si no tuvo el don de perfección artística de un Leonardo de Vinci recuerda por más de un lado la curiosidad universal del propio Vinci; Liszt, a quien hay que contar entre los grandes músicos, se nos presenta sobre todo como un prodigioso y genial inventor a quien debemos actualmente gran parte de nuestros tesoros.