

MO

NO

■ **FRANZ LISZT** ■

GRA

FI

CO

LISZT: EL ARTISTA ROMÁNTICO*

Katharine Ellis •

Katherine Ellis realiza en este artículo un examen de la formación intelectual, artística y humana de Liszt durante la importante década de 1830 y, como consecuencia, las principales características de la figura del compositor: sus ideales románticos, sociales e ideológicos, las aspiraciones artísticas, y las diferentes facetas psicológicas de su vida pública y privada.

Una de las ironías en la historia de Francia es que la misma revolución que trajo consigo al rey burgués, Luis-Felipe, así como una actitud oficial de moderación tanto en la política cultural como gubernamental, marcó al mismo tiempo el comienzo de la década más vanguardista del Romanticismo francés: la década de 1830. Extremismo y compromiso coexistían adoptando la forma de diversas filosofías (artísticas, religiosas y sociales), todas ellas compitiendo por un poco de atención. Si a esto añadimos la propia naturaleza del Romanticismo como movimiento auto-consciente, definido ante todo por sus contradicciones internas, llegamos a la conclusión de que París, durante los años 30, ofrecía un estímulo intelectual y artístico sin igual¹. Para un joven de la curio-

* Katharine Ellis. Coeditora de *Music & Letters*, es también editora de la *Journal of the Royal Musical Association*. Desde 2006, la profesora Ellis dirige el Institute of Musical Research en la School of Advanced Study, University of London.

* Ellis, K: "Liszt: the Romantic Artist", en *Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, Cambridge University Press, 2005, cap. 1, pp. 1-13. Copyright © by Cambridge University Press, 2005. Este artículo ha sido traducido con el permiso de la autora.

¹ La explicación del Romanticismo como una paradoja de contradicciones internas viene de lejos, reflejando quizá la frustración experimentada por los historiadores que han intentado forjar una definición coherente partiendo de las propias obras de arte. Es infinitamente más fácil definir el Romanticismo en función de lo que sus exponentes rechazaron (rigidez, conformismo, facilidad, carácter predecible, pragmatismo, la esclavitud de la tradición), o incluso definir los elementos propios de una actitud romántica hacia la vida y el arte (vocación, integridad, idealismo, auto-sacrificio, individualismo), que aunar las obras del Romanticismo Europeo cómodamente

sidad intelectual de Liszt, tal tesoro no podía ser rechazado. La ciudad fue, en la práctica, su universidad².

La cultura del salón estaba en boga, y la recorrían las principales figuras del Romanticismo francés: Delacroix, Sand, Vigny, Hugo, Musset, Lamartine, Berlioz, Chopin, Heine y Balzac. A esta constelación de amigos y conocidos, Liszt podía además añadir su conexión con la *Revue et Gazette musicale* de Maurice Schlesinger (difusor de las ideas románticas alemanas en Francia), y su entusiasmo por los Saintsimonianos y por las filosofías católicas liberales del abad Roberto Félicité Lamennais y del escritor y filósofo social Pierre-Simon Ballanche. Su voracidad como lector le llevó desde la Biblia y los escritos de San Agustín y Tomás de Kempis, hasta Goethe, Byron, Montaigne, Voltaire, Hugo, Chateaubriand, y el trabajo de historiadores como Michelet y Quinet. Las experiencias de Liszt durante los años 30 definieron en gran medida sus perspectivas y su comportamiento y, por tanto, el modo en que era percibido como artista. Su capacidad para aceptar diferentes formas de pensamiento (algunas irreconciliables), llevaron a Heine a comentar: “Sólo el cielo sabe en qué establo filosófico encontrará su próximo caballo”³. Aún así, incluso el frecuentemente áspero Heine suavizó su comentario admitiendo la amplitud del humanismo de Liszt y su “infatigable sed de iluminación y divinidad”⁴. Dicho empeño nace de la búsqueda religiosa experimentada por Liszt tras la muerte de su padre en 1827, y de la depresión causada por su primera gran decepción sentimental: el abrupto final de su relación con Caroline de Saint-Cricq impuesto por su padre, el conde Pierre de Saint-Cricq, en 1828. Estas experiencias, en ocasiones despachadas simplemente como un “*mal de René*”⁵, fueron en cualquier caso el sustento sobre el que se formaron su perenne espiritualidad y su sentido de la justicia social.

La identificación de Liszt con el movimiento romántico estaba íntimamente ligada a su deseo de ser reconocido como artista, y no sólo como un mero virtuoso. Plenamente consciente de los profundos cambios en la crítica musical que conducían al menosprecio de aque-

bajo una misma definición. Algunos excelentes ejemplos del carácter “contradictorio” se recogen en Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1947, pp. 37-52, y en Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, ed. Henry Ardi, Londres, Pimlico, 2000, pp. 14-20.

² Liszt, *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835-41: Franz Liszt*, ed. y trad. Charles Suttoni, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1989, p. xiv.

³ Heine, H: “Lettre confidentielle II”, en *Revue et Gazette musicale de Paris* (a partir de este momento referido como *RGMP*), 4 de febrero de 1838; ofrecido en *An Artist's Journey*, p. 221.

⁴ *Ibid.*

⁵ En referencia al atormentado héroe de la novela del mismo nombre escrita por Chateaubriand. Eleanor Perényi se muestra particularmente despreciativa en *Liszt: the Artist as Romantic Hero*, Boston y Toronto, Atlantic-Little Brown, 1974, p. 19. Para una interpretación alternativa, ver Alan Walker, *Franz Liszt: the Virtuoso Years 1811-1847*, ed. revisada, Londres y Boston, Faber and Faber, 1989, p. 138.

llos que explotaban la técnica instrumental como un fin (en vez de un medio para conseguir otros fines), tuvo que recorrer la difícil frontera entre mantener su popularidad pública (con el consiguiente éxito económico), y captar el respeto de aquellos artistas de elite a quienes admiraba. Tras los hirientes ataques de Schlesinger contra los conciertos y fantasías sobre temas de ópera de Heinrich Herz en la *Revue et Gazette musicale* de 1834-36, imitados por Schumann en su *Neue Zeitschrift für Musik*, Liszt sufrió el “sentimiento de culpabilidad” de un hombre para quien su asombrosa habilidad técnica se convertía en una carga, pues se le asociaba con demasiada facilidad a ese cuerpo de música ignominiosa, reclamada por un público sin capacidad de discriminación. Más aún, se vio atrapado en un debate, cuyo detonante fue el entusiasmo por un concepto al que hoy en día denominaríamos “canonización” musical, o el culto romántico al genio, sobre la propiedad intelectual de las grandes “obras” musicales (cada vez más definidas por su texto), y hasta dónde podía llegar la libertad del intérprete para adaptarlas a sus propósitos⁶. La terminología era importante: de igual modo que el concepto de virtuoso romántico se adentraba cada vez más en la contradicción (pues se basa en la difícil relación entre poesía y efecto, arte y espectáculo), así también Liszt aspiraba a ser un artista romántico. Este artículo, por tanto, se centra en los elementos de este recorrido en la vida de Liszt, antes de su traslado a Weimar, con una breve coda sobre su inalterable fidelidad, incluso después de la desilusión de las fallidas revoluciones liberales de 1848/9, hacia los ideales románticos sobre el deber del artista para con la sociedad.

⁶ Wangermée, Robert: “Conscience et inconscience du virtuose romantique: à propos des années parisiennes de Franz Liszt”, en *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. Peter Bloom, Stuyvesant, NY, Pendragon, 1987, pp. 553-73. Tres ensayos recientes se han concentrado en algunos aspectos de esta contradicción, que es de vital importancia para entender a Liszt como artista romántico: Ferry Murphy, “Liszt and Virtuosity in Paris in 1830s: the Artist as Romantic Hero”, en *Essay in Honour of David Evatt Tunley*, ed. Frank Calloway, Nedlands, AUS, Calloway Internacional Resource Centre for Music Education, the School of Music, University of Western Australia, 1995, pp. 91-104; Richard Leppert, “Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso: Franz Liszt”, en *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*, ed. James Parakilas et al., New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, pp. 252-82; y Lawrence Kramer, “Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment”, en *Musical Meaning: Towards a Critical History*, ed. James Parakilas et al., Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2001, pp. 68-99. No obstante, la exposición más sofisticada hasta la fecha del problema entre virtuosismo y el concepto de la obra en Liszt lo encontramos en Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: the “Transcendental Studies” of Liszt*, Cambridge University Press, 2003, en especial pp. 66-86. Véase también “Berilos, the Sublime and the Broderie Problem”, en *Hector Berlioz: Miscellaneous Studies*, ed. Fulvia Morabito y Michela Niccolai, Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2005, pp. 1-31. Con respecto a las críticas de Schumann, véase Leon B. Plantinga, *Schumann as a Critic*, New Haven, Yale University Press, 1967. En cuanto a las referencias a Herz en la publicación de Schlesinger, véase mi libro *Music Criticism in Nineteenth-Century France: ‘La Revue et Gazette musicale de Paris’, 1834-1880*, Cambridge University Press, 1995, pp. 143-45.

El artista como alienado errante

La rama del romanticismo musical con la que Liszt tuvo mayor contacto en los años 30 se aglutinaba alrededor de la *Revue et Gazette musicale*, una publicación semanal especializada a la que contribuyó enviando artículos durante sus años de viaje (1835-41). El semanario de Maurice Schlesinger incluía colaboradores como Berlioz, Wagner, Sand, Dumas, o Balzac y pretendía convertirse en un faro del idealismo romántico, en un mundo dominado por las preocupaciones materiales y las políticas de compromiso (aunque su propósito ulterior era, obviamente, la publicidad de sus colaboradores). Desde el primer momento, sus contenidos se hallaban imbuidos del espíritu de E.T.A. Hoffmann, cuyo excéntrico e infravalorado personaje, el maestro de capilla Kreisler⁷, sirvió de prototipo para los retratos de instrumentistas y compositores realizados en varias historias cortas encargadas por Schlesinger. El tema del genio incomprendido y su precaria proximidad a la locura era prácticamente constante. Balzac lo desarrolla en su breve historia *Gambara* de 1837, en la que el compositor del título explica su problema, al verse víctima de su propia superioridad: “Mi desgracia proviene de haber escuchado la música de los ángeles, y creer que el hombre puede entenderla”⁸. Estas palabras entroncan con las escritas por Liszt en su carta abierta (publicada en la *Revue et Gazette*), escrita desde el lago de Como en septiembre de ese mismo año:

¡Que desgraciados, que auténticamente desgraciados somos los artistas! Experimentamos iluminaciones momentáneas, en las que creemos alcanzar un entendimiento intuitivo de lo divino, y podemos sentir su presencia en nosotros, como un descubrimiento místico, una comprensión sobrenatural de la armonía del universo; pero tan pronto queremos dar forma a nuestras sensaciones, capturar estos vuelos evanescentes del alma, la visión se desvanece, y el hombre se queda solo, con una obra sin vida, que la mirada de la multitud desviste de cualquier atisbo de ilusión que pueda conservar para él⁹.

El mes de enero anterior, Liszt había escrito a George Sand en términos similares, refiriéndose al “poeta-viajante”, y llamando a los artistas “hombres que carecen de hermanos entre los hombres... hijos de Dios... exiliados del cielo que sufren y cantan, y el mundo los llama ‘poetas’”¹⁰. Una segunda *Lettre d’un bachelier* dirigida a Sand, y fechada el 30 de abril de 1837, relaciona el concepto de alienación con el del caminante errante, una imagen que tanto Liszt

⁷ Figura central en la *Kreisleriana* de Hoffmann, un ciclo de ensayos sobre música escritos en 1814-15; Kreisler reaparece en la novela satírica de Hoffmann *Kater Murr* (1820-21).

⁸ Balzac: *Gambara* (1837), citado en mi obra *Music Criticism*, p. 51.

⁹ Liszt: *Lettres d’un bachelier*, la *Revue et Gazette musicale* (RGM), 22 Julio 1838, citada en *An Artist’s Journey*, p. 66. Me uno a la ya extendida opinión de que en estos escritos tempranos el mensaje es de Liszt, pero el medio de d’Agoutt.

¹⁰ Liszt: *Lettres d’un bachelier*, RGM, 12 febrero 1837, citado en *An Artist’s journey*, p. 13.

como Marie d'Agoult cultivaban en sus viajes y escritos: “Es más propio del artista que de ninguna otra persona levantar una tienda para una sola hora antes que construir una residencia permanente. ¿Acaso no es siempre un extraño entre los hombres? Haga lo que haga, vaya donde vaya, siempre se siente exiliado”¹¹. En septiembre de ese mismo año Liszt reiteraba una vez más este punto, citando las *Cartas desde Italia* de Goethe, ofreciendo un auto-retrato de un hombre “exiliado por propia voluntad, errante a propósito, conscientemente imprudente, en todas partes un extraño, pero que a todo llama hogar”¹². Tanto en Italia como en Suiza, la pareja mantuvo un comportamiento digno de una pintura de Caspar David Friedrich, manteniéndose en el anonimato, evitando las multitudes, y buscando algún sentido a la vida en el misterio y la grandeza del mundo natural.

Este viaje ayudó a establecer y fijar muchos aspectos del Liszt romántico, apreciables en la serie de cartas *Lettres d'un bachelier*, que estaban inspiradas en la serie escrita por Sand *Lettres d'un voyageur*. El hecho de preparar ensayos para su publicación instigó aún más a Liszt a reflexionar sobre temas artísticos, culturales y espirituales. Además, tanto si los textos finales eran obra de d'Agoult, o de Liszt, la labor en sí constituía un ejemplo de la fusión metafísica de las artes tan apreciada por los románticos. Los viajes a Italia tuvieron en Liszt un efecto similar al que ejercieron sobre Berlioz, causándole gran decepción el estado de decadencia de la escuela operística contemporánea, así como la ausencia de música instrumental “seria”, y por tanto acrecentando su tendencia hacia la música y el modo de pensamiento alemanes. Al mismo tiempo, no obstante, los viajes de Liszt por Italia acentuaron su percepción de la rica herencia cultural del país, especialmente en el terreno de las artes gráficas, pues Liszt, bajo el influjo romántico, concedía más importancia a los principios subyacentes que comparten con la música que a las diferencias técnicas que las separan:

Día tras día mis sentimientos y pensamientos me proporcionaban un mayor y más profundo entendimiento de la relación oculta que une las obras de cualquier genio. Rafael y Miguel Angel acrecentaron mi comprensión de Mozart y Beethoven; Giovanni Pissano, Fray Beato, y Il Francia explicaban a Allegri, Marcelo y Palestrina. Tiziano y Rossini me parecían estrellas gemelas brillando con la misma luz. El coliseo y el *Campo santo* no están tan alejados como se podría pensar de la sinfonía *Eroica* y el Réquiem [de Mozart]. Dante ha encontrado su expresión pictórica en Orcagna y Miguel Angel, y quizá algún día encuentre su expresión musical en el Beethoven del futuro¹³.

¹¹ Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 16 julio 1837, citado en *An Artist's Journey*, p. 28.

¹² Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 25 marzo 1838, citado en *An Artist's Journey*, p. 62.

¹³ Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 24 octubre 1839, citado en *An Artist's Journey*, p. 186. Como compositor, Liszt siempre se sintió atraído por la idea de “traducir” la literatura y las imágenes visuales en música. *Vallée d'Obermann* (Senancourt) y las *Harmonies poétiques et religieuses* (Lamartine) son algunos de los primeros ejemplos de una práctica que duró toda su vida.

Era este mismo espíritu el que movía a los críticos franceses a escribir favorablemente sobre Liszt: el hecho de que comprendiese la grandeza de Shakespeare, Goethe, Schiller, Byron, Hugo y Hoffman le diferenciaba de otros músicos unidimensionales y, por tanto, menos románticos. Se estaba convirtiendo en aquello que aspiraba ser: un “poeta”¹⁴. En este celebrado pasaje de su *Lettre* a Berlioz, mostraba también una segunda vertiente romántica: la reverencia hacia un pasado distante, idealizado, que se colapsa en el presente de igual forma que diferentes disciplinas artísticas se colapsan unas sobre otras.

Liszt y Hoffmann: el ser dividido

A pesar de su constante idealización de la pintura, era la literatura lo que más inspiraba a Liszt. Su deseo de hacer una parada en Newstead Abbey, el hogar ancestral de Byron, durante su gira británica en 1840, no resulta tan sorprendente si leemos sus cartas de esta época, en las que insiste en sus sentimientos de afinidad con el poeta¹⁵. Sin embargo, la importancia que su entusiasmo literario de los años 30 y 40 tuvo sobre su personalidad musical resultaba inapreciable para aquellos observadores deslumbrados por ciertas impresiones superficiales, como por ejemplo su actitud ante el público y la sociedad, que animaban a interpretar su vida en términos casi novelísticos. Las comparaciones entre Liszt y el “Kreisler” de Hoffmann eran inevitables; lo único sorprendente es que no apareciesen antes.

Nada más apropiado para el debut de Liszt como creación literaria que su aparición en un *conte fantastique* en el que es presentado, simultáneamente, como hijo de Hoffmann, hermano de Kreisler, y “cuento” de Hoffmann¹⁶. *Brand-Sachs*, de Théophile de Ferrière, fue publicado en la *Revue et Gazette* en abril y mayo de 1836. La historia se centra en la idea del *Doppelgänger*. Hoffmann y otro amigo culto deciden crear dos imágenes gemelas: Hoffmann crea a Kreisler, y su amigo tiene un hijo al que educa como un artista romántico, nutrido por los cuentos de Hoffmann: el pianista compositor Wilhelm Brand-Sachs. En clara referencia a la muerte de Adam Liszt, el amigo de Hoffmann muere cuando Brand-Sachs tiene 16 años, se

¹⁴ Véanse las críticas citadas en Murphy, *Liszt and Virtuosity*, p. 100.

¹⁵ Los extractos más relevantes de estas cartas del 10 y 16 de septiembre de 1840 se ofrecen en Williams, Adrian: *Portrait of Liszt by Himself and His Contemporaries*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 142-43.

¹⁶ Aunque no se le nombra, Liszt fue reconocido inmediatamente por sus contemporáneos como el modelo del pianista compositor Brand-Sachs, una identidad que intentó negar después sin éxito (véase *Correspondence de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, ed. Daniel Ollivier, Paris, Bernard Grasset, 1934, vol. II, 1840-64, p. 372). Algunos extractos de la historia pueden encontrarse en *Liszt en son temps*, ed. Pierre-Antoine Huré y Claude Knepper, Paris, Hachette, 1987, pp. 170-74.

encuentra en París, y es ya “el mejor pianista del mundo”¹⁷. Mostrado como un producto de su imaginación, este fantasma “rubio, delgado, ágil, que murmura cosas sobrenaturales sobre la música” pasó a encarnar el propio Romanticismo¹⁸. De Fèrriere retrata a Brand-Sachs como un personaje “extravagante, uno de esos hombres cuyo intelecto y sentimiento han adquirido proporciones inmensas, en detrimento de su sentido común”¹⁹. En un guiño que relaciona implícitamente a este carácter lisztiano con Berlioz, Brand-Sachs es un ferviente admirador de Beethoven, Weber y Gluck: con tan sólo mencionar a Beethoven mientras toca para sus amigos, “su rostro adquiere una expresión sublime, sus ojos despiden dardos de luz, y su inspirada frente parece rodeada por un halo”²⁰. Sin embargo, así como el retrato de Kreisler realizado por Hoffmann sugiere un punto de locura poética, de Fèrriere trata a su Brand-Sachs/Liszt como un caso incurable: la historia termina con una escena muy gráfica en la que el héroe desvaría incoherentemente en su lecho de muerte²¹. Varios años después, Liszt llegó a reconocer algunas de las debilidades del Romanticismo que el pasquín de De Fèrriere concreta en una obsesión por lo morboso, enfermizo e hipersensible, combinado con un extravagante grado de auto-estima:

Ya conoces esta enfermedad de nuestro tiempo: afecta incluso a las mentes más selectas, y daña a la mejor de las naturalezas. Es un cierto tipo de vanidad moral, solemne, una religión del yo que llena los corazones de estas pobres criaturas con una multitud de deseos tontos y ridículos. Se intoxican con estas nociones, en ocasiones llegando al extremo de morir cuando la conciencia de su propia inutilidad, que intentan disfrazar como una injusticia del destino, consigue hacerse dueña de su descarriada imaginación²².

¹⁷ De Ferrière: *Brand-Sachs*, RGM, 1 mayo 1836, p. 138. Las posteriores referencias a los contactos artísticos de Brand-Sachs, su estilo de vida, entusiasmos por la filosofía, y su visión de la función pastoral del artista cimientan la identificación de Brand-Sachs con Liszt (*ibid.*).

¹⁸ Traducción propia de la autora. Merece la pena señalar que Marie d'Agoult describe a Liszt en términos similares en sus *Mémoires*, utilizando incluso el vocablo ‘*fantôme*’ para describir la impresión causada en su primer encuentro. Véase Bellas, “*Du Fantastique au merveilleux: Liszt, fils d'Hoffmann, chez M. de Pontmartin*”, en *Missions et démarches de la critique: mélanges offerts au professeur J.-A. Vier*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 157-70.

¹⁹ RGM, 24 abril 1836, p. 133. Traducción propia de la autora.

²⁰ De Fèrriere: *Brand-Sachs*, citado en Huré y Knepper, *Liszt en son temps*, p. 173. Traducción propia de la autora. La descripción de De Fèrriere se ajusta a los comentarios que poseemos sobre la forma de tocar de Liszt, en la que se enfatiza el romanticismo sublime, discutido más adelante.

²¹ De Fèrriere se mostraba de hecho ambivalente respecto al movimiento romántico. Pero también estaba enamorado de Marie d'Agoult, y *Brand-Sachs* estaba motivado sin duda por un deseo de venganza; un deseo que también se encuentra detrás de otros dos famosos retratos de Liszt, el *Beatriz, ou les amours forcés* de Balzac (1839, instigado por George Sand), y *Nélida* de Marie d'Agoult (1846). Liszt rechazó siempre la identificación con cualquiera de estos *romans à clef*.

²² Liszt, en un artículo en *L'Artiste*, 16 junio-11 agosto 1839, citado en *An Artist's Journey*, pp. 114-15.

Aparte de las claras referencias a los comienzos de la carrera de Liszt y su vida parisina, son las contradicciones y ambigüedades de la personalidad de Brand-Sachs las que lo señalan como el contrapunto literario del pianista. Tal y como señala Jacqueline Bellas, “la característica propia de Brand-Sachs es que se define por su ambigüedad. Nunca es exactamente lo que aparenta”²³. Y no hay duda de que Liszt albergaba los extremos contradictorios que le ayudaban a desafiar cualquier categorización: el artista que se sumergía en la música para piano de Beethoven en compañía de sus amigos era también el hombre-espectáculo decidido a no dejarse superar por un rival pianístico como Sigismund Thalberg; el hombre que valoraba la devoción religiosa y que se vinculó a la abadía de Lamennais, se enfrascaba al mismo tiempo en una espectacular relación adúltera en la que era además abiertamente infiel; el nacionalista húngaro que daba tanta importancia a la enojada espada de honor recibida en Pest en 1840 era un cosmopolita de habla no húngara que pasaba la mayor parte de su vida entre París y Weimar; el viajero errante anónimo de finales de los años 30 era también el más celebrado de los virtuosos en ruta. No puede ponerse en duda que Liszt reconocía su propia dualidad. En un cierto momento, más desenfadado (y extrañamente irónico), se refirió a este problema como “una conducción muy inteligente del rumbo entre lo Ideal y lo Real”²⁴. No se trataba de conseguir con éxito el *justo medio*; Liszt fue siempre un hombre de extremos. Eva Hanska escribió en su diario en 1843:

Él es una mezcla extraordinaria (...) Hay cosas sublimes en él, pero también cosas deplorables; es un reflejo humano de todo lo grandioso que hay en la naturaleza, pero ¡ay!, también de todo lo aborrecible. Posee cumbres sublimes, montañas con cimas deslumbrantes, pero también precipicios y abismos sin fondo²⁵.

La retórica de lo sublime

Al igual que otros muchos escritores, Hanska utilizó la imagen del romántico sublime para describir a Liszt. Los propios Liszt y d’Agoult habían encontrado la manera de incorporar dicha imagen a sus bitácoras músico-literarias de viaje, incluyendo los *Années de Pèlerinage* y su diario conjunto. Los escritores alemanes que se habían educado con los textos de Kant y Schlegel, y a través de Kant, de Edmund Burke, no podían evitar estas referencias, creando así una crítica retórica en la que Liszt es definido como un poder asombroso e irresistible. La discusión de Burke sobre lo sublime y sus efectos, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), ejerció una larga influencia, y tuvo una enor-

²³ Bellas: *Du fantastique au merveilleux*, p. 158.

²⁴ Liszt: *Lettres d’un bachéliier*, RGM, 2 septiembre 1838, citado en *An Artist’s Journey*, p. 88.

²⁵ Hasnka: “Journal”, citado en Williams, *Portrait of Liszt*, p. 199.

me importancia a la hora de comprender no sólo la acogida que se dio a Liszt como intérprete, sino también todo el fenómeno de la crítica romántica en general. Resulta irónico que fueran sólo los británicos, durante su gira de 1840, los únicos que permanecieron ajenos a la ya extendida costumbre de identificar a Liszt con el concepto intelectual y artístico de lo sublime. El crítico inglés Henry Chorley comentaba que Liszt era incomprensible excepto en un contexto de “nuevas escuelas de imaginación europeas”²⁶, y con ello demostraba sentirse muy alejado de un movimiento en el que, indiscutiblemente, sus propios compatriotas habían desempeñado un papel inaugural. La definición de Burke se centra en la distinción entre lo sublime, que se hace presente en los sentimientos de dolor, terror, o asombro, que surgen al enfrentarse a todo aquello que sea vasto, elemental y escabroso, y la placentera serenidad por la que se caracteriza la percepción de lo bello, una percepción que es todo gracia y refinamiento, pero que también se empequeñece por sus debilidades. La propia percepción es de vital importancia, tanto para Burke como para Schlegel: lo sublime es percibido como un fenómeno externo que a continuación se interioriza en forma de experiencia emocional, que a su vez exige ser expresada mediante el “entusiasmo” (término utilizado por el propio Schlegel, y más tarde adoptado por Berlioz, como veremos más adelante)²⁷. Más aún, en un gesto que Hoffmann emularía en su famosa comparación entre Haydn, Mozart y Beethoven en 1810, Burke caracteriza lo bello como luminoso, y lo sublime como oscuro y tenebroso²⁸.

La imagen de Burke se manifiesta sobremedida en las tres narraciones de que disponemos (dos versiones muy cercanas de Berlioz, y una del dramaturgo Ernest Legouvé) de la interpretación improvisada que Liszt hizo del comienzo de la Sonata “Claro de Luna” de Beethoven en la oscuridad del salón de Legouvé en 1837. En estas narraciones, el contraste entre oscuridad y luz, y la presencia de elementos como el pathos, la emoción, la intensidad religiosa, o la parálisis física, inducidos por la experiencia artística, se adaptan a la definición de Burke de “sublimidad” de forma extraordinaria²⁹. Berlioz y Legouvé difieren a la hora de hacer o no responsable a Liszt de la ausencia de luz y de apagar el fuego, sumiendo la habitación en una oscu-

²⁶ Citado en Murphy, *Liszt and Virtuosity*, p. 102. Para obtener más detalles sobre Liszt, Berlioz, y lo sublime en el pensamiento romántico musical francés, véase mi ensayo *Berlioz, the Sublime, and the Broderie Problem*.

²⁷ Sobre Liszt y lo sublime, véase también Leppert, *Cultural Contradiction*, p. 259.

²⁸ La sección relevante en el tratado de Burke se puede encontrar en *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, ed. Peter le Huray y James Day, edición abreviada. Cambridge University Press, 1988, pp. 61-62.

²⁹ La primera referencia de Berlioz a este episodio aparece en el *Journal des débats*, 12 marzo 1837; la segunda se encuentra en la revisión que él mismo preparó de *A travers chants* (para manejar una edición moderna, véase *Hector Berlioz 'The Art of Music' and Other Essays, A travers chants*), trad. Elizabeth Csicsery-Rónay, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1994, p. 40. La descripción de Legouvé aparece en su *Soixante ans de souvenirs*, 4ª ed., Paris, 1886, citado en Williams, *A Portrait of Liszt*, pp. 42-43.

ridad aún más profunda; en todos los demás aspectos, ambas narraciones se asemejan. Tal y como lo cuenta Legouvé:

No había ninguna luz encendida, y el fuego estaba prácticamente apagado en su hogar. Goubaux trajo la lámpara de mi estudio, mientras Liszt se acercó al piano y el resto de nosotros buscamos asiento. “Sube la llama”, le dije a Goubaux, “no podemos ver bien”. Pero en lugar de eso, la bajó aún más, arrojándonos en la oscuridad, o mejor dicho, en una sombra completa; y esta repentina transición de la luz a la oscuridad, coincidiendo con las primeras notas en el piano, nos produjo a todos una gran emoción (...) permanecimos quietos, cada uno en nuestro sitio, como anclados, nadie intentaba moverse (...) yo me había deslizado hacia un sillón, y sobre mi cabeza podía escuchar apagados suspiros y sollozos. Se trataba de Berlioz.

Según Berlioz, cuya narración es mucho más cercana al suceso, él mismo era el responsable de impedir que las lámparas se avivasen, y Liszt quien insistió en que se apagasen, junto con el fuego. Y aunque un gesto así pueda poseer su propia extravagancia, también es posible asociarlo con la idea del intérprete desapareciendo anónimamente detrás de la grandeza del compositor y su obra de arte (Berlioz asegura que Liszt no añadió ni una sola nota, como solía hacer con frecuencia; de hecho, esta purificación de su interpretación es el motivo que da pie a la narración), así como con una nueva valoración de la música como un arte abstracto, libre no sólo de cierta semántica prefijada, sino también, en su forma idealizada, de las distracciones que producen los intérpretes visibles³⁰.

La asociación entre Liszt y el concepto romántico de “sublime” se manifestó de dos formas: por una parte, en la presentación del pianista como su encarnación, evidenciado por sus expresiones faciales, sus gestos al piano, y por el aplastante poder expresivo de sus interpretaciones musicales; por otra parte, en las descripciones de un efecto sublime de “entusiasmo” en oyentes y críticos, parecido a la parálisis que Legouvé menciona y que Berlioz describe gráficamente como una incontrolable tensión de todos los nervios, que desemboca en un semi-desmayo. Curiosamente, mientras que en la historia de Berlioz *Le suicide par enthousiasme* (1834), el héroe “casi se desmaya de la emoción” durante *La vestale*, y finalmente se suicida puesto que ha experimentado todo lo deseable³¹, no existe ninguna referencia a que Berlioz (el director de orquesta) cayese víctima de su propia sublimidad del modo en que lo hizo Liszt en un concierto en París en abril de 1835, cuando se desmayó en el escenario, y tuvo que ser trasladado, dando fin prematuramente a un concierto en el que participaban más de setenta músicos. Con frecuencia, la personificación de lo sublime en Liszt enfatizaba un carácter demoníaco, com-

³⁰ Kramer: *Franz Liszt*, pp. 74 y 79. Kramer elabora ambas hipótesis, y de este modo ilustra elegantemente la paradoja del intérprete virtuoso que subyace en su ensayo. Sin embargo, se inclina por la interpretación en la que se ve cierta “teatralidad invisible”.

³¹ Berlioz: *Evenings in the Orchestra*, trad. C.R. Fortescue, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 152.

binado con el éxtasis religioso, lo que proporcionaba una nueva contradicción que lo definía. En su obra *El Bazar del Poeta*, Hans Christian Andersen describía el modo en que la figura de Liszt se desplazaba desde la posesión demoníaca hasta la nobleza angelical en una misma obra; Schumann, escribiendo en 1840 para su *Neue Zeitschrift für Musik*, comparaba su poder demoníaco con el de Paganini, tras un concierto en Dresde en el que había mantenido al público en vilo; Théophile Gautier escribía en 1844 que el aspecto demoníaco de Liszt era “Hoffmannesco”³²; a ojos de Heine, el pianista se mostró “poseído, tempestuoso, volcánico, y tan fiero como un titán”³³.

Al revisar los relatos de aquellas personas que describen sus propias reacciones ante Liszt, descubrimos su aspecto demoníaco desde un nuevo ángulo: su capacidad para controlar al oyente, induciendo los síntomas psicológicos y fisiológicos propios del sufrimiento y del placer mezclados (la agonía del éxtasis retratada en la reacción de Berlioz ante la Sonata “Claro de Luna”). La respuesta de Caroline Boissier en enero de 1832 (antes de que llegase a escandalizarse ante el estilo de vida que Liszt conducía en Ginebra) también se ajusta a este modelo: “Cuando escucho a Liszt, siento lo que ningún otro artista me ha hecho sentir: no se trata sólo de admiración; es un éxtasis y una fatiga, que al mismo tiempo me consumen y me embrujan”³⁴. También ella califica a Liszt como “sublime (...) un demonio musical”³⁵. Este elemento de control tan competitivo, y diametralmente opuesto al desmayo sublime, aparece caracterizado de forma ejemplar en una de las anotaciones realizadas por Albertine de la Rive-Necker en su diario, el 9 de agosto de 1836, en la que la ejecución de Liszt al piano aparece íntimamente ligada a la erupción de una tormenta, a cuya ferocidad Liszt se enfrenta desde el piano:

Nadie se da cuenta de que la tormenta arrecia; los sonidos que él arranca del piano apagan los del trueno, y a pesar de su aparente fragilidad, sus dedos poseen una fuerza capaz de enfrentarse al ruido de la tempestad. Él “toca una tormenta”. Al escuchar el rugido de un trueno, le murmura a Albertine: “Estaré a su misma altura”. Y efectivamente, nos confunde y embelesa, poniéndonos en un estado de éxtasis tal como no habíamos conocido antes. “He ganado, soy el maestro”, parece decirnos³⁶.

Tanto si la tormenta ocurrió como la describe Rive-Necker o no, el recurso de mostrar a Liszt en confrontación con lo elemental y tempestuoso era bastante frecuente. Una de las

³² Gautier, Théophile: “Franz Liszt”, en *La Presse*, 22 abril 1844.

³³ Heine, Heinrich: “Lettres confidentielles II”, *RGM*, 4 febrero 1838, citado en *An Artist’s Journey*, p. 223.

³⁴ Barbey-Boissier, Caroline: *La contesse Agénor de Gasparin et sa famille: correspondance et souvenirs, 1813-1894*, Paris, Plon-Nourrit et alt., 1902, citado en Williams, *Portrait of Liszt*, p. 49.

³⁵ Anotación en el diario de Robert Bory, *Une retraite romantique en Suisse*, Lausanne, Editions SPES, 1930, citado en Williams, *Portrait of Liszt*, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 79.

imágenes más famosas del pianista, *Liszt am Flügel* de Danhauser (1840), muestra a Liszt tocando para un conjunto de oyentes-artistas fascinados, en una habitación (supuestamente la suya) en la que se ve un retrato de Byron, pero que aparece claramente dominada por un busto de Beethoven (Liszt mira aproximadamente en esa dirección, completando la diagonal dramática a lo largo del cuadro). A través de una ventana sin cristales, se observa una puesta de sol entre tormentas. Pero aún hay más. El propio piano parece estar en parte dentro de la habitación, en parte fuera, destruyendo la distancia entre el aquí-y-ahora y el infinito; de igual forma, el desproporcionado busto de Beethoven, que en un principio parece colocado encima del piano, en realidad se encuentra en un ambiguo espacio por encima de él, como una visión flotante para el observador, enmarcada por la ventana, y al mismo tiempo más allá de ella³⁷. Si existe un Beethoven en este cuadro, se halla en el ojo de la mente. De ahí, quizá, la desproporción del retrato del compositor. Más aún, dentro de la escena en penumbra, la blancura de su mármol atrae la atención sobre el foco de luz que baña el lado derecho de la pintura, y que afecta especialmente a los rostros de Liszt, Berlioz y Sand. Las descripciones narrativas de las sinfonías de Beethoven realizadas por Hoffmann y Berlioz, especialmente de la Quinta Sinfonía, como una progresión ascendente desde una simbólica oscuridad hacia la luz, se encuentran muy emparentadas con este cuadro. La obra de Danhauser nos invita a “leer” la imagen como una progresión ascendente desde los colores marrones y rojizos, predominantes en el lado izquierdo del cuadro, hasta los colores dorados, bronceados y cremosos de la derecha, donde el piano y su cascada de partituras nos dirigen al mundo infinito de Beethoven. En esta fusión entre el detalle meticuloso y el simbolismo visionario, Danhauser capturó el ideal de lo sublime romántico al que Liszt aspiró, colocándolo en su epicentro.

Religiosidad y visión social: el artista como sacerdote

Salvo raras excepciones, los relatos de sus contemporáneos dibujan a Liszt como héroe, demonio, dios o mago. Sin embargo, las aspiraciones de Liszt, inspiradas por su temprana relación con el Saintsimonismo y las enseñanzas de Lamennais, se centran en la idea del artista como sacerdote, es decir, como fuerza regenerativa que guía a la comunidad lejos de la decadencia. Balzac criticaba lo que consideraba un auto-engaño de Liszt en un notable pasaje de *Béatrice*: “Él pretende ser un artista cuya inspiración viene de lo alto. Al escucharle hablar, el

³⁷ Un análisis más detallado del cuadro se ofrece en Richard Leppert, *Cultural Contradiction*, pp. 256-7. Sin embargo, al igual que muchos de sus predecesores, Leppert ve el busto de Beethoven *dentro* de la habitación, y no en un mundo aparte.

arte parece algo santo, sagrado (...) el artista, declara, es un misionero; el arte es una religión, provista de sacerdotes, y que debe también poseer sus mártires”³⁸.

Tales ideas se fundamentan no sólo en las filosofías religiosas francesas de los años 30, también se hallan implícitas en los escritos románticos, donde la idea de la santidad del arte acarrea una clara división entre los iniciados y los filisteos, dando lugar a un elitismo modernista que caracterizó a la vanguardia del arte hasta bien entrado el siglo veinte³⁹. No obstante, sólo en Francia se llegó a formar la base para un movimiento socio-político. El hecho de que dicho elitismo se propugnase desde ciertas publicaciones cuyo claro objetivo era educar al público constituye una más de las muchas paradojas del romanticismo. Liszt, sin embargo, sólo se subscribió a una versión diluida de esta idea elitista, enfatizando en cambio el poder de la música para democratizar el mundo y elevar su tono moral. Para ello, Liszt se alió con una subcultura muy diversa dentro del movimiento romántico francés: los reformadores católicos y socialistas; también se unió a las filas de artistas-reformadores de Europa, entre los que se hallaba Wagner, cuyo romanticismo social durante los años anteriores a 1848 todavía predominaba sobre la idea del arte por el arte, que se convertiría en la fuerza propulsora de los movimientos artísticos del siguiente medio siglo, pero que Liszt ignoró concienzudamente.

Los primeros contactos de Liszt con las ideologías sociales revolucionarias tuvieron lugar a través del esteta Emile Barrault, quien dio a conocer a Liszt una visión del Saintsimonismo compartida por Prosper Enfantin, uno de los padres supremos del movimiento, en el que las artes (con la música a la cabeza) debía actuar como luz y guía de la humanidad. Las preferencias musicales de Barrault y Enfantin coincidían con las de Liszt en su faceta idealista: despreciaban las trivialidades de la escuela italiana moderna, y por ende el culto al virtuosismo en general, ensalzando en cambio la seriedad de la música sacra e instrumental alemana, de Händel en adelante⁴⁰. Al igual que Hoffmann, Barrault pensaba que la música era emocionalmente la más poderosa de las artes, gracias a su efecto liberador en la imaginación del oyente. Era el único arte universal: un “lenguaje vago y misterioso, que responde a cada alma y recibe una

³⁸ Balzac: *Béatrice*, citado en Perényi, *Liszt*, p. 89.

³⁹ Samson analiza la relación de Liszt con el arquetipo del héroe romántico alineado de forma parecida, anotando que “Liszt se identificaba con este tipo de héroe (piano) pero sólo hasta cierto punto”, y que su ideal heroico no se decantaba tanto por el angustiado o estoico sufriente como por el “hacedor y actor Byroniano” (Samson: *Virtuosity*, p. 181). En cuanto a la relación de Liszt con el progreso, la reforma, y la vanguardia, véase John Williamson: “Progress, Modernity and the Concept of an Avant-Garde”, en *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge, 2002, pp. 287-317.

⁴⁰ Locke, Ralph P.: *Music, Musicians and the Saint-Simonians*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1986, pp. 58-59.

interpretación especial dependiendo de la situación de cada persona”⁴¹. Dejando aparte las ideas románticas contenidas en la doctrina Saintsimoniana relacionadas con la naturaleza y supremacía artística de la música, la atracción de un movimiento en el que el artista adquiere inmediatamente la nobleza del liderazgo, después de tantas generaciones de servidumbre en los hogares aristocráticos, era irresistible para Liszt. En *Aux artistes*, Barrault parece proferir un grito de guerra, exhortando a los artistas para que dejen de comportarse como pájaros enjaulados cantando melodías al son de sus maestros, y den rienda suelta a sus voces proféticas. Sólo el artista, escribía Barrault, “a través de la fuerza de esa simpatía que le permite abrazar tanto a Dios como a la sociedad, es digno de liderar a la humanidad”⁴². Dos personalidades que también influyeron en Liszt más tarde, Ballanche y Lamennais, también comulgaban con la idea del artista visto como sacerdote o pastor del pueblo.

La preocupación de Liszt por las masas, o por describirlas de forma más idealista, “el pueblo”, partía en parte de la relación de la doctrina Saintsimoniana con las clases bajas (lo que dio lugar a un interés por aquellas formas de música en las que los seguidores pudieran participar activamente), y de los principios expuestos por Lamennais en sus *Paroles d'un croyant*, de 1834, donde Liszt halló una abrumadora revelación en la mezcla intoxicante de evangelismo y sentimiento igualitario⁴³. La dedicatoria de la obra, “al Pueblo”, dice ya mucho. Para cuando fue publicado, Liszt estaba ya convencido del valor del Catolicismo Liberal revolucionario de Lamennais, y admiraba su dedicación a los ideales socialistas de regeneración; de ahí la dedicatoria a Lamennais de su pieza para piano *Lyon* (1834), un gesto de solidaridad hacia las revueltas de los tejedores de seda de dicha ciudad. En una *Lettre d'un bachelier* de 1837 a Adolphe Pictet, Liszt lamentaba las ataduras tradicionales entre músicos y aristocracia: “Durante demasiado tiempo han sido vistos como cortesanos y parásitos de palacio. Durante demasiado

⁴¹ Barrault, Emile: *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des Meaux-arts. (Doctrine de Saint-Simon)*, París, A. Mesnier, 1830, citado en Locke, *Saint-Simoniens*, p. 57.

⁴² Barrault: *Aux artistes*, citado en Locke: *Saint-Simoniens*, p. 49. Lo que probablemente pasó desapercibido a Liszt es que el manifiesto de Barrault, con todas sus imágenes románticas de pájaros al vuelo y fuegos divinos, era un escrito personal, concebido como un elemento persuasorio en los debates que se desarrollaban en ese momento dentro del movimiento acerca de sus jerarquías sociales. Los documentos oficiales que poseemos de los años 1830 y 1831 dejan claro que el artista Saint-Simoniano no es un sacerdote, sino un popularizador, el mediador esencial entre los líderes del movimiento y la gente común. Véase Locke: *Saint-Simoniens*, pp. 47-52. Parte del ensayo de Liszt: *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, de 1835, puede estar marcado por el manifiesto de Barrault: los artistas se convierten en “hombres predestinados y cautivados, que portan la llama de los cielos (...) estos sacerdotes de una religión inefable, mística y eterna, que nace y crece incesantemente en nuestros corazones”. Citado en *An Artist's Journey*, p. xxii.

⁴³ Algunos extractos traducidos de esta obra aforística se citan en Paul Merrick: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, 1987, pp. 12-13.

tiempo han celebrado en sus obras los asuntos de los grandes y los placeres de los ricos. Ha llegado la hora de que devuelvan el coraje al débil, y alivien el sufrimiento de los oprimidos”⁴⁴. La primera *Lettre* oficial, escrita a George Sand, contenía una utópica escena de dedicación artística, centrada en las clases de canto coral de Joseph Mainzer para hombres trabajadores, como parte de la tradición francesa del *orphéon* que Mainzer llevó a Londres y Edimburgo en 1841. La interpretación que Liszt realiza de esta actividad musical parece extraída del más puro Lamennais:

Él [Mainzer] imparte el beneficio de la música a estas mentes incultas y semi-analfabetas, e introduce a estos hombres (fatalmente brutalizados por los únicos y primitivos placeres a su alcance) en las dulces y simples emociones que los elevan sin ser conscientes de ello, situándolos en el camino indirecto pero seguro de vuelta a los pensamientos de un Dios perdido⁴⁵.

Liszt sin duda albergaba en su mente ideas similares cuando escribió la sección sobre música sacra en su primera obra de periodismo musical, titulada: “Sobre la situación de los artistas, y sobre su condición en la sociedad” (1835). En estas líneas, el mensaje populista era difundido con fervor revolucionario por un hombre para quien la influencia del pensamiento religioso de Lamennais se había entrelazado recientemente con las ideas Saintsimonianas sobre la reconstrucción social. Liszt imaginaba una música del pueblo, con un patriotismo religioso “que irrumpe desde los campos, los caseríos, las aldeas, los suburbios, los talleres y las ciudades”. Al final, escribía, “*todas las clases de gente se unirán en un sentimiento común, religioso, grandioso y sublime*”⁴⁶. A pesar de que la doctrina Saintsimoniana sustituía un tipo de jerarquía por otro, ésta se fundamentaba en una cohesión social que Liszt echaba de menos en la alta sociedad parisina. Su fascinación por el “principio de asociación” defendido por el movimiento Saintsimoniano constituía un apropiado contrapunto a su propia sensación de aislamiento artístico durante los últimos años 30, mostrándole finalmente como un errante desgano. Completamente desilusionado por la pobreza musical de la Italia contemporánea, escribió otra *Lettre d'un bachelier* a Maurice Schlesinger a principios de 1839:

En la música, como en todo lo demás, la asociación con otros es el único principio que produce grandes resultados (...) una persona no puede ser realmente efectiva si no consigue aglutinar a otros individuos a su alrededor y comunicarles sus emociones y pensamientos⁴⁷.

⁴⁴ Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 11 febrero 1837, citado en *An Artist's Journey*, p. 50.

⁴⁵ Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 12 febrero 1837, citado en *An Artist's Journey*, pp. 20-21.

⁴⁶ Liszt: “De la situation des artistes”, RGM, 3 mayo 1835, citado en *An Artist's Journey*, p. 237. El texto completo se puede encontrar en *Franz Liszt: Pages romantiques*, ed. Jean Chantavoine, París y Leipzig, Editions d'Aujourd'hui, 1912, pp. 1-83.

⁴⁷ Liszt: *Lettres d'un bachelier*, RGM, 28 marzo 1838, citado en *An Artist's Journey*, p. 168.

Tal y como señala Charles Suttoni, una visión así se ajustaba casi a la perfección al carácter de la comunidad semi-monástica Saintsimoniana de Ménilmontant, a las afueras de París⁴⁸.

En cierto sentido, Liszt practicaba lo que decía. Con una actitud más populista que otros románticos, como Berlioz, cuya visión de “el Pueblo” se limitaba estrictamente a aquellos que ya habían demostrado poseer un alma de cierto valor artístico⁴⁹, o Wagner, cuyo festival en Bayreuth (supuestamente orientado a una comunidad abierta de peregrinos) hacía las funciones de altar a sí mismo, Liszt promovía la democratización de la música a través de las reducciones para piano⁵⁰, concebía la crítica musical como “un tipo de educación [musical] de amplio y fácil acceso”⁵¹, y al darse cuenta de la decadencia de las tradiciones culturales de Weimar a principios de los años 40, se embarcó (como compositor y director) en su reconstrucción para beneficio de sus ciudadanos⁵².

Los rescoldos del romanticismo

A lo largo de los años 30 y 40, parece que pocos amigos y observadores se percataron de que en Liszt había mucho más que un simple intérprete trascendente, o un compositor altamente capaz de transcribir sus propias habilidades técnicas a una música de dificultad trascendente. Berlioz fue uno de ellos; Fétis, otro. Aún así, Liszt aspiraba a alcanzar un status romántico de artista completo traduciendo dichos ideales a su propia música. La curiosidad y audacia que siempre caracterizaron su vida intelectual e interpretativa durante este tiempo se fueron transmutando gradualmente en una actitud compositiva aventurera, mediante la cuál dejó de ser un seguidor intelectual para convertirse en un líder. Como tal, no obstante, atrajo más escarnio del que había conocido nunca como intérprete: en su edad madura, se convirtió en el *poeta maldito* con quien se había identificado (hasta cierto punto) de joven. Sus obras de los años 50, como la Sonata en si menor, causaron consternación al poner en práctica la tradición romántica de experimentación con la forma; lo mismo ocurrió con los poemas sinfónicos. Más aún, sus obras para piano tardías muestran a Liszt reinterpretao, mediante un nuevo len-

⁴⁸ *Ibid.*, p. xvii.

⁴⁹ Como, por ejemplo, en el utópico pueblo de Berlioz “Euphonia”, donde “a pesar de la enorme curiosidad que despiertan sus festivales musicales en todo el imperio, jamás se admitiría un oyente que hubiese mostrado su incapacidad, y no fuese merecedor de asistir”; Berlioz: “Euphonia, or the Musical Town, a Tale of the Future”, en *Evenings in the Orchestra*, p. 255.

⁵⁰ Sus transcripciones de la música orquestal de Berlioz son particularmente importantes a este aspecto.

⁵¹ Liszt: “De la situation des artistes”, en *Pages romantiques*, p. 58.

⁵² Uno de los documentos claves en este asunto es la carta de Liszt del 23 de enero a Marie d’Agoult, en la que le propone reconstruir la vida cultural de Weimar alrededor de tres instituciones: corte, teatro y universidad. Véase *Correspondence de Liszt et de la comtesse d’Agoult*, vol. 1, 1833-1840, p. 323.

guaje armónico, la vena de vanguardismo (la exploración de gestos tersos y fragmentados) presente en ciertas obras menos conocidas para piano de los años 30, como las dos *Apparitions* de 1834⁵³.

Las fuerzas que dieron forma al joven Liszt se encuentran aún presentes en su vejez, y su contacto cada vez más íntimo con Wagner, personificación por excelencia del romántico que se eleva a sí mismo a lo más alto, no cambió nada: es a Liszt, no a Wagner, a quien debemos la nueva escuela alemana. La influencia de Lamennais nunca le abandonó. No sólo porque se convirtiera, de la forma más obvia, en el artista-sacerdote, o porque sus entusiasmos fuera compartido por su compañera a partir de finales de los años 40, Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, sino sobre todo porque sus obras sacras tardías encarnan los principios de Lamennais. Entre ellas, el oratorio incompleto *St Stanislaus*, en el que Liszt estaba trabajando a mediados de los años 80, es un importante homenaje que contiene una gran dosis de nacionalismo polaco, y una llamada a la separación de Iglesia y Estado, en la que la Iglesia se convertiría en parte dominante⁵⁴. En 1847, cuando Liszt abandonó su carrera de intérprete, se encontraba a las puertas de la segunda parte de su proyecto de vida: transformar el intérprete romántico en el artista romántico. Se convirtió, superando incluso a Verdi, en el compositor del siglo diecinueve con el mayor desarrollo técnico a lo largo de su carrera, alcanzando en sus últimas obras un lenguaje futurista más allá de lo que podía imaginar cualquier otro miembro de su generación. Sin embargo, existen numerosas tensiones en el camino artístico de Liszt desde los años de Weimar en adelante, como por ejemplo la combinación de su continua adhesión a elementos del romanticismo francés y del idealismo social (que Dahlhaus desecha como “*passé*”), su dependencia del mecenazgo artístico en un pequeño pueblo burgués, y su posición de “precursor de la vanguardia” que al mismo tiempo permitía la introducción de “anacronismos y banalidades” en su música⁵⁵. Tales contradicciones, obviamente, resaltan aún más la paradoja que, a lo largo de su vida, para Liszt la coherencia residía precisamente en su división interna. ■

Traducción: Héctor J. Sánchez

⁵³ Debo dar gracias a Ken Hamilton por mostrarme esta relación.

⁵⁴ Véase Paul A. Munson: “The Librettos for Liszt’s Oratorio *St Stanislaus*”, en *Music & Letters* 78 (4), Noviembre 1997, pp. 532-50, en especial pp. 548-50.

⁵⁵ Williamson: *Progress*, p. 308.