

a Bayreuth, oprimido y adormilándose, con el cuerpo hinchado, todavía pudo asistir a las representaciones de *Parsifal* y de *Tristán*. Sobrevino una pneumonía y ésta dió fin al artista en la noche del 31 de Julio de 1886. Weimar hubiera querido tener sus cenizas, pero el 27 de Noviembre había escrito Liszt a la señora de Wittgenstein: «No quiero otro sitio para mi cuerpo que el cementerio de que se sirvan en el punto donde yo muera, ni más ceremonia que una misa rezada (sin *Requiem* cantado) en la parroquia.» Todo se hizo con arreglo a su voluntad y Liszt descansa en Bayreuth. La princesa de Wittgenstein le sobrevivió tan sólo unos meses. Liszt la había nombrado su heredera. Luego de su muerte, su hija, la princesa de Hohenlohe tomó las disposiciones necesarias para crear en Weimar el «Museo Liszt» y la «Fundación Liszt», con objeto de perpetuar en la ilustre y pequeña ciudad la gran memoria del artista, el recuerdo de su persona y el ejemplo de su actividad.

SU OBRA

Narrar aunque sólo sea sumariamente la vida de Liszt es indicar la inmensidad de su obra, y es, sobre todo, dejar presentir de antemano su terrible complejidad, temible para el crítico. Virtuoso, apóstol, filósofo, francmasón, abate, amante, educador si no pedagogo, arrojado por Hungría sobre la Europa occidental, alimentada su inteligencia en Francia, madurado su juicio en Alemania, creyendo encontrar en Roma finalmente su patria espiritual, habiendo querido durante cuarenta años igualar y en cierto modo expresar por medio de su arte (el de Liszt) a los maestros de las demás artes como Dante y Víctor Hugo, Rafael y Goethe, Byron y Miguel Angel, Shakespeare y Lamartine—¡y cuántos otros!—, la crítica ¿podrá separar de su obra todo lo que ésta debe a inspiraciones tan diversas? Si llega a conseguir tal objeto, ¿qué quedará por encima de esos elementos múltiples y separados, que pueda representar a un genio creador y a la persona misma de Liszt? ¿No hay el riesgo de que éste nos aparezca como una especie de magnífico camaleón que pasea su complaciente piel por la superficie de un siglo para tomarle un brillo abigarrado pero tan impersonal como efímero?

Así es, efectivamente, como han juzgado muchos la obra de Liszt en cuanto compositor, creyendo que ante todo debían juzgarle como un simple pianista, ilustre ayer y hoy casi completamente olvidado, sin conocer sus composiciones ni haberlas escuchado y, sobre todo, sin haberlas comprendido. Esta obra, en realidad, acusa una personalidad no sólo muy curiosa, sino muy poderosa y muy original: esta obra, de la que se puede y se debe separar abundantes escorias, tiene un poder, una audacia y una belleza superiores; y, por último, si toma su inspiración en muchas fuentes, ofrece también la regia generosidad de su creador: le ha dado al arte musical, en ejemplos y en influencia, mucho más de lo que de él había recibido.

I

La obra de Liszt puede considerarse dividida en tres partes principales, las que, sin corresponder exactamente en el tiempo a los tres períodos de su vida, caracterizan, sin embargo, cada uno de éstos. Así, pues, examinaremos sucesivamente su obra de *pianista*, que corresponde a su carrera de virtuoso del teclado (1811-1847); su obra de *poeta*, cuyas páginas capitales datan de Weimar (1847-1860), y por último, su obra de compositor *religioso*, completada a partir de 1860.

En su obra de pianista, cuya extensión es enorme, hay que distinguir los *Estudios*, las *Transcripciones* y las *Paráfrasis*. Algunas personas muestran demasiada prisa en pasar rápidamente su atención sobre los *Estudios*, creyendo que se trata de cosa que por precisión ha de tener un carácter técnico exclusivo y superficial; sobre las *Transcripciones*, por ser la simple reproducción del pensamiento ajeno; y sobre las *Paráfrasis*, por la incoherencia de sus desarrollos y la lujuriosa ostentación (actualmente pasada de moda) de su ornamentación pianística. Pues bien; todo eso no es sino un juicio superficial y desconsiderado: los *Estudios*, por ejemplo, no sólo tienen el mérito de su atrevimiento y de su novedad técnica tan prodigiosa, sino que ese atrevimiento y esa

novedad no son de ningún modo simple acrobatismo; los *Estudios* de Liszt están ya inspirados por cualidades propiamente musicales, llegan a combinaciones sonoras de las cuales parecía incapaz el piano hasta entonces, y enriquecerán definitivamente su paleta, todo lo cual será en provecho de la música. Son, pues, *Estudios* esencialmente musicales por su inspiración y por su objeto¹.

Los principales de ellos son los *Seis estudios de bravura*, según los *Caprichos* de Paganini, y los *Doce estudios de ejecución trascendental*, nueva versión hecha por Liszt en 1838, de sus *Doce estudios para ejercicios* de 1826. La ejecución de Paganini había ejercido sobre Liszt, en 1826, cuando estaba en París, una verdadera fascinación²; para lograr conseguir en el piano igual virtuosismo vertiginoso que el de aquél italiano diabólico, se dedicó nuevamente al estudio con encarnizamiento, probó combinaciones inéditas, se lanzó a dificultades desconocidas cuando parecía que ya las había dominado todas, y consignó, por decirlo así, sus nuevos experimentos en la adaptación al piano de los seis *Caprichos* de Paganini para violín. Este carácter determina, pero al mismo tiempo limita, el interés de los *Estudios de*

1 Schumann, que al pronto no comprendió todo el alcance de la inspiración de Liszt, ni conoció (pues murió pronto Schumann) el completo florecimiento del gran autor de *Christus*, ya entrevé en dichos estudios «un dato acerca del modo de sentir y de pensar actualmente del artista... y nos permiten arrojar una mirada sobre su íntima vida espiritual, en la que a menudo dudamos si no hemos de envidiar más al niño que al hombre, de tal manera este último parece no alcanzar jamás ninguna paz ni descanso alguno... Su propia vida está en su música.» *Escritos*. Véase la nota segunda de la pág. 107.—N. DEL T.

2 Véase más atrás, pág. 27.

bravura, interés no restringido sino precisado. Para Liszt se trata de imitar con las teclas la técnica del arco (y tal es el caso del Estudio quinto), o bien por el contrario, de probar merced a la riqueza de combinaciones la superioridad del piano sobre el violín, así como lo que pueda ganar un tema al pasar del segundo al primero. Estos estudios nos ofrecen ya algunos de los procedimientos más personales de la técnica pianística de Liszt, como son el trémolo (Estudio primero), las escalas diatónicas o cromáticas en octavas repartidas entre ambas manos y alcanzando así una rapidez de relámpago (Estudio segundo), los saltos entre intervalos distantes (Estudio sexto), etc. De estos seis estudios, el más famoso es *La Campanella*, no sólo por el atrayente brillo de sus artificios sonoros, sino por la variedad verdaderamente enciclopédica de sus combinaciones técnicas¹.

Los *Doce estudios de ejecución trascendental* no deben nada a nadie: todo en ellos es del propio Liszt: materiales, forma, temas, desarrollos, adornos, todo lo ha sacado de sí mismo. De los «ejercicios» que publicó en 1826 sólo ha conservado aquí los motivos principales y algunos giros melódicos. Tres estudios son enteramente nuevos (sexto, séptimo y octavo), y en los demás amplifica los desarrollos o introduce desarrollos también nuevos. Por último, resulta muy interesante observar las complicaciones técnicas con que les ha ido decorando Liszt desde 1826 hasta 1838². En su forma definitiva estos

1 Puede notarse en este estudio la especie de malicia con que Liszt hace suceder a pasajes de extensión otros en donde la mano, por el contrario, debe quedar bien recogida.

2 Acerca de estos *Doce estudios* de 1826 y su comparación con los de 1838, véase el artículo que les dedica R. Schumann en sus *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, ed. Reclam,

Doce estudios representan una cumbre de la técnica pianística hacia la cual ningún artista se había acercado hasta entonces, y que aun en nuestros días nadie acaso ha podido sobrepasar; no existen seis pianistas que puedan ejecutarlos con la soltura que exigen. Ni tampoco fuera posible citar aquí la lista de los «pasajes» más escabrosos, de las dificultades invencibles que contienen; las peores acaso no consistan en la seguridad y velocidad de muñeca que necesitan, exigidas por sus saltos y sus octavas, sino más bien en ciertas interrupciones de arpeggios, en las notas repetidas o en algunas combinaciones rítmicas terriblemente enredosas, como ésta del estudio 10, compás 3.º:



y en la multiplicidad de notas simultáneas.

La profusión de riquezas técnicas¹ que Liszt emplea le permiten obtener combinaciones sonoras cuyo mérito excede el interés del simple virtuosismo. Del piano arranca gritos de que a éste no se le suponía capaz, y

tomo II, pág. 218; y el de M. Brenet, *Les Etudes de Liszt*, en la revista *Courrier Musical*, 15 febr. 1906.

¹ Camilo Saint-Saëns observa que la técnica de Liszt es más natural que, por ejemplo, la de Beethoven, y más conforme con las «necesidades fisiológicas» (acaso fuera más exacto decir «anatómicas»); es música menos terrible de lo que a la primera impresión parece.

arriesga armonías, rudas a veces, pero cuya atrevida novedad es también muchas veces infinitamente seductora. Con qué gracia no se adelanta la progresión siguiente en las *Armonías del Crepúsculo*:



hacia la doble disonancia de dos intervalos de segunda que suenan a la vez, para alejarse en seguida con no menos gracia: es ello un «frotamiento» que adquiere la dulzura de una caricia.

Pero la verdadera música no brilla tan sólo por la mancha luminosa de algunos felices efectos decorativos. Así, vemos la gracia más amable, a través de la cual corre una elocuente agitación, en el *Paysage* (núm. 3); también es imposible no hallar deleite en el hermoso brillo de los *Fuegos fatuos*; la más dulce poesía irradia en las *Armonías del Crepúsculo*; por último, el estudio cuarto (*Mazeppa*) es de una valentía verdaderamente soberbia. Es indudable que el poema sinfónico que lleva el mismo título y presenta iguales motivos, tiene otra significación gracias a la extensión de su desarrollo y a la riqueza de su colorido orquestal; pero el estudio, ejecutado en el piano por un gran virtuoso, toma de su carácter especial de prueba heroica no sé qué ardor victorioso, acaso más bravío y arrebatador que con la orquesta.

* * *

Si en los *Estudios*, en donde ha consignado su experiencia de virtuoso, vemos que Liszt no sacrifica la música al virtuosismo, este virtuosismo tampoco es en el artista solamente arte por el arte. Liszt lo ha podido practicar y explotarlo para arrancar del público aclamaciones a las que no era insensible; sin embargo, en sus transcripciones lo ha puesto al servicio de aspiraciones más elevadas.

Se trata, para el artista, de ampliar el dominio del piano y de hacer entrar en él, en la medida de lo posible, la voz humana o los timbres orquestales; a su propio virtuosismo le pedirá Liszt los recursos y los secretos necesarios para conseguirlo. Hasta entonces, en la música de piano estaba la voz cantante confiada casi exclusivamente a la mano derecha, quedando la izquierda dedicada al acompañamiento¹. En sus transcripciones de *lieder*, por el contrario, Liszt le deja a la línea vocal su posición intermedia en la escala sonora y la reparte entre las dos manos, especialmente entre los primeros dedos, o tan sólo entre los pulgares. Gracias a la aplicación de este principio podrá en su *Fantasia sobre motivos de "Don Juan"* dejar su posición respectiva a las dos voces (soprano y barítono) del célebre dúo *La ci darem la mano*. Como la monocromía del piano no le permitía conservar la oposición de timbres que hay en el *lied* ori-

1. Fué una corriente de los pianistas de principios del siglo XIX influida por el canto italiano y por el deseo de escapar a la polifonía de los clavecinistas, la que introdujo este exclusivismo de la mano derecha. Pero en rigor los grandes románticos siguen la tendencia que vemos desarrollarse en Liszt. Beethoven mismo ya nos da pruebas de ello; cuanto a Schumann y Chopin (este último más original que todos), resultan en este sentido innovadores al mismo tiempo que Liszt.—N. DEL T.

ginal entre la voz y el acompañamiento, trata de corregir a veces este inconveniente llevando a una octava superior ciertos diseños acompañantes los cuales destacan mejor así, gracias a su sonoridad más aguda; testigo de ello es la deliciosa *Serenata de Shakespeare*, de Schubert.

Cuanto a las modificaciones y cadencias que Liszt introduce en tales trabajos, indudablemente son más difíciles de justificar, y mejor se le hubiera agradecido una fidelidad más escrupulosa. Pero estas cadencias pueden ser consideradas como facultativas, y, por otra parte, los cambios que para evitar monotonía se permite Liszt introducir entre las diferentes repeticiones de un *lied* transcrito para piano y cuyas palabras no subsisten para conservar la variedad, todos esos bordados a menudo elegantes e ingeniosos, hacen que estas transcripciones pertenezcan al género de la variación. No olvidemos, sin embargo, que se trata de variaciones improvisadas, o por lo menos de variaciones que desean conservar ese aire de amable *divertimento* y de espontaneidad.

Tales son los caracteres principales que se observan en sus transcripciones de *lieder*. Cuanto a las transcripciones de obras de órgano o de orquesta se presentan de una manera un poco diferente. Aquí ya intervienen los procedimientos «trascendentales» de los *Grandes estudios*, a saber: las escalas en octavas o en décimas, los acordes precipitadamente repetidos, los trémolos fuertemente tañidos, los empastes de trinos múltiples y las trazas amplias constituidas por diseños, escalas y arpeggios fulgurantes que sobre el aguafuerte del piano recuerdan, reduciéndolos, las luces y casi los colores de la orquesta. Jamás se había juntado una audacia semejante en el virtuosismo, con unas resoluciones tan decisivas para aplicarlas a la interpretación de la orquesta.

Si algunas transcripciones de Liszt han sido superadas en nuestros días, si, por ejemplo, sus arreglos de fugas, de Bach, para órgano, no pueden rivalizar con las asombrosas traducciones de Ferruccio Busoni, este progreso es debido a las mejoras que no han cesado de producirse en la construcción de los pianos; en todo caso no se ha podido hacer otra cosa que desarrollar después de Liszt los principios que éste había establecido.

* * *

Para concluir de ver la parte puramente pianística de la producción de Liszt, citemos las innumerables «paráfrasis» y «fantasías brillantes» que escribió sobre motivos de todas las óperas de moda y algunas otras obras, desde *Lucía di Lammermoor*, *Robert le Diable* y *Rigoletto*, hasta *Don Juan*, *Las ruinas de Atenas* y *El sueño de una noche de verano*. Estas transcripciones despertaron en su época un entusiasmo que llegó a molestar a su mismo autor¹, y más tarde una reprobación indudablemente exagerada. Son trabajos de moda y de circunstancias, pero la moda y las circunstancias, al cambiar o desaparecer, no les han podido quitar todo el interés.

Procuremos olvidar, lo concedo, todo ese atalaje de ornamentación acrobática, que todavía podrá deslumbrar bajo los dedos de algunos artistas, pero cuyo brillo es superficial y molesto para más de uno; no miremos

1. Liszt estaba furioso una vez en que luego de un concierto dedicado a Beethoven, el público, lleno de entusiasmo delirante, le pidió su *Fantasia sobre "Roberto el Diablo"*. El artista la ejecutó contrariado, con rabia, es decir más admirablemente que nunca, porque en aquel hombre diabólico todo se convertía en triunfo.

sino lo esencial de aquellas paráfrasis, su fundamento y su estructura. El fundamento consiste en reunir en un fragmento de pocas páginas varios temas importantes de una ópera, juntándolos de manera que se pase de unos a otros por medio de transiciones ingeniosas, y en oponer conjuntamente, gracias a un imprevisto y magistral esfuerzo, dos de ellos, los que podían parecer menos apropiados para un tratamiento semejante. Los puristas se indignan del carácter rapsódico de tales obras, y sufren ante las disparidades que allí se encuentran. Con mucha exactitud y con autoridad que se sobrepone a todas las otras, Camilo Saint-Saëns observa que aquel fundamento y aquella estructura son precisamente los de la obertura dramática del romanticismo, a saber: la del *Freyschütz*, la de *Guillermo Tell*, de *El buque fantasma*, de *Tannhäuser*, y acercándonos más a nuestro tiempo, *Los Maestros Cantores*, *Sigurd* y el *Rey d'Ys*. ¿Es tan nefanda la herejía que transporta al piano una forma que se acepta en la orquesta?¹

Este acto de concentrar en pocas páginas pianísticas la substancia melódica o dramática de una ópera, no lo ha practicado tampoco Liszt por él mismo y para no sacar partido con miras más elevadas. Efectivamente,

1. La opinión que se acaba de leer acaso desorienta a algún lector. La obertura dramática se relaciona con la sonata, o por mejor decir, con el primer tiempo de sonata, por su construcción, por la «arquitectura» de la forma, equilibrada y armoniosa. En cambio las transcripciones y variaciones a la moda en tiempos de *Roberto el Diablo*, eran estructura de mosaico y disparatada (recordemos que el mismo Liszt ha dicho antes que iba a pergeñar algunos acordes para la *jonglerie indienne* de *La Africana*, lo cual es contrario a la esencia «constructiva» de la sonata. Ni las variaciones ni las fantasías de Liszt, sobre motivos de óperas, son oberturas.—N. DEL T.

gracias a las variaciones y fantasías adquirió Liszt aquella maestría en los contrastes que, alimentada por la sólida disciplina de la sinfonía beethoveniana, ha de dar más tarde todo el valor a los *Poemas sinfónicos*. Cuando en su *Fantasia sobre "El sueño de una noche de verano"* se divierte en presentar juntos con tan prodigiosa y divertida destreza el tema solemne de la marcha y el motivo revoloteador de las hadas, ¿no reconoceremos ahí al músico que luego figurará la peripecia esencial de su *Tasso*, o sea el «lamento» y el «triumfo» por la simultaneidad contrapuntística de sus variaciones del mismo tema, trágica una y graciosa la otra? Así, pues, un procedimiento análogo, resulta extravagancia en la *Fantasia sobre "Roberto"*, es hallazgo brillante y poético en el *Sueño* en donde nos muestra a las hadas volando en cortejo aéreo alrededor de los desposados, y se convertirá en los poemas sinfónicos en un principio de instintiva verdad, de emoción intensa y de belleza trágica.

Se ve, pues, como en esta obra pianística Liszt no cultiva nunca la virtuosidad por el estéril placer de la virtuosidad misma; si obtiene con sus dedos prodigios cuya gimnástica sorprende al principio y peligra no hacer más que sorprendernos, ello es menos por brillar él mismo que para aumentar los recursos de su instrumento y convertirlo en un intérprete más poderoso de la verdadera música, mediante esas transcripciones que propagan el culto de los maestros, o esas paráfrasis con que ejerce y afirma una destreza de que su obra original y verdaderamente «creación» nos va a dar ahora tan hermosos ejemplos.

* * *

Pero antes de que abandonemos la música pianística de Liszt es preciso decir dos palabras acerca de las famosas *Rapsodias húngaras*, las cuales han dado a su autor más renombre que los *Poemas sinfónicos*. Brillantes y variadas, llenas ya de brio, ya de languidez, ya de animación, ya de melancolía, merecerían bien su éxito si no fuera porque lo han adquirido a expensas de otras páginas en donde Liszt ha puesto más genio y más audacia. Las rapsodias ocupan en la producción de Liszt un lugar, si no secundario, al menos un lugar aparte, por decirlo así: están al margen. El mismo Liszt, en su libro sobre *Los bohemios y su música en Hungría*¹, ha definido perfectamente el carácter de aquéllas. En las *Rapsodias húngaras* ha querido dar una especie de epopeya nacional de la música bohemia. A decir verdad se comprende mejor su deseo que no esa frase con que lo quiere manifestar. En primer lugar, la idea de «nacionalizar» se refiere a algo demasiado fijo y estable para aplicarla a una raza tan nómada y tan mal conocida como es la de los gitanos. En segundo lugar, la palabra «epopeya» es impropia para designar la serie de las *Rapsodias*; mejor fuera haber empleado la palabra *corpus*, si ésta pudiera ser más flexible en su significación y admitiese las fantasías de la estilización. Por lo demás, las explicaciones de Liszt muestran lo indeciso de su pensamiento; Liszt toma muchas precauciones para enmendar, corregir y deformar las palabras que emplea en este respecto: «Con la palabra *Rapsodia*—dice—hemos querido designar el elemento fantásticamente épico que hemos creído reconocer en ella. Cada producción de éstas nos ha parecido siempre que formaba parte de un

¹ Edición en francés de 1881, Leipzig, Breitkopf.

ciclo poético... Estas piezas no cuentan hechos, es cierto, pero los oídos que sepan entender sorprenderán allí la expresión de ciertos estados de alma en los que se resume el ideal de una nación.» Tales son las explicaciones de la palabra *Rapsodias*; pero ¿por qué llamarlas *húngaras* si quieren evocar la idea de la «nacionalidad» gitana? El mismo Liszt va a contestarnos: «Hemos llamado *húngaras* a estas *Rapsodias*—añade—porque no hubiera sido justo separar en el porvenir lo que no había estado desunido en el pasado. Los magyares han adoptado a los bohemios como a músicos nacionales suyos... Si a unos les hacía falta cantares, los otros no hubieran podido pasarse sin oyentes. Hungría puede, por lo tanto, reclamar con buen derecho este arte que se ha nutrido con su trigo y con sus viñas, se ha madurado a su sol y a su sombra... que está tan bien entrañado en sus costumbres y que va unido a sus más gloriosas memorias de la patria, así como a los más íntimos recuerdos de cada húngaro¹.» La explicación es ingeniosa pero sofisticada; es etnografía a lo Metternich. No ha contentado a todos los húngaros, y cuando para el pueblo magyar y para el reino de San Esteban suene la hora de las reivindicaciones políticas nacionales, más de uno reprochará a Liszt por haber confundido a los magyares con los bohemios, y por haber luego germanizado el arte húngaro en el Conservatorio de Budapest².

1 *Los Bohemios*, etc., págs. 537 y 538.

2 El carácter paradójico de este aspecto del patriotismo de Liszt se prestó y se presta a muchas discusiones. Como hemos visto, el sentimiento filial de Liszt hacia su patria no le impedía desconocer el idioma húngaro y dar al Conservatorio de Budapest orientaciones netamente alemanas, ¡a pesar de lo cual no quiere Liszt que le llamen alemán sus compatriotas!; en una carta diri-

Pero sea este arte singular húngaro o gitano, magyar o bohemio, ¿cuál es la seducción que ejerce sobre Liszt? El artista ama en dicho arte la materia sonora tan incisiva, tan sabrosa para los oídos saturados de tonalidad y de armonía clásicas; ama en él esas «escalas menores con cuarta aumentada, sexta disminuida y séptima aumentada»; ama esa «lujuriosa y múltiple forma del ritmo», así como los reflejos exuberantes de la ornamentación sonora, cuyos movimientos endiablados sacuden las tintinantes lentejuelas; ama esa independencia tonal, esa selvática libertad de forma que permite al «zymbalista» las más audaces improvisaciones; y ama la alternativa

gida a su amigo Dingelstaedt desde Weimar (22 Noviembre 1855), le escribe: «... sea esto dicho sin reproche alguno, porque si alguno hubiera de haceros, os armaría una *disputa de alemán*... Pero las disputas de alemán irían muy mal con mis costumbres magyares...»

Cuanto al libro *Los Bohemios y su música en Hungría* (cuya primera edición es más propia de Liszt, ya que la segunda sufrió retoques por parte de madame Wittgenstein), ya fué atacado antes de publicarse. Así lo dice el mismo Liszt en carta al editor Gustavo Heckenast de Budapest, fechada en Weimar el 27 de Agosto de 1759, e insiste: «En lo que atañe a la traducción húngara dejo a usted completamente la elección de la persona a quien usted tenga por conveniente encargarla, con una sola excepción que ya le indicaré si llega el caso, y que usted adivinará probablemente. Además de estos desagradables antecedentes tengo vehementes sospechas de que dicha persona ha sido el instigador de los rumores prematuros y malévolos que se han hecho por varios periódicos relativamente a mi libro, el cual *no se ha publicado* y NO SE HA LEÍDO! Si se hubiese leído se sabría: 1.º Que ha sido imaginado primeramente para servir de comentario a una obra musical publicada hace ya muchos años y que titulé *Rapsodias húngaras*, el éxito de la cual no ha sido el menor en Hungría. 2.º Que a menos de un prejuicio como el que se ve a menudo en las columnas de los periódicos, es imposible que todo lector imparcial no escu-

súbita de los *Lassan* y los *Friska*¹. Por lo demás, otros habían sentido antes que él la belleza de ese arte ingenuo y violento: Beethoven parece haber tenido en sus últimas obras la intuición del arte bohemio²; Schubert lo ha pulido en su *Divertimento húngaro*; pero Liszt, por un efecto del arte, quiere dejarle su bello desorden. Y no se trata solamente de dar a conocer el arte bohemio, sino que es necesario salvarle porque se halla en gran peligro. Los bohemios, de nómadas que eran se convierten en «viajantes de comercio» y en motivos de pintura arabesca³. La bandera un tanto abigarrada que amenazan prostituir, quiere Liszt recogerla y llevarla a la victoria. Esa evocación que Liszt se hace a sí mismo resulta un sentimiento de piedad filial hacia el país en que nació. Recordemos las escenas que hirieron su imaginación cuando niño, «aquellos rostros cobrizos... aque-

che vibrar a través de todo el volumen, el más sincero y ferviente amor del autor hacia su país natal... Por mi parte he creído que recibía más honor mi patria por las cualidades morales que la señalan a la estima y admiración de los demás pueblos; y me he aplicado a demostrar que gracias a esas cualidades es por lo que la música nacional arraigada en el suelo y en el alma de Hungría es una *música húngara*, y que Hungría no puede tener interés en reivindicar un privilegio de invención por el empleo de ciertos intervalos de una escala que, según toda probabilidad, es de origen indio y nos llega de las orillas del Ganges.» Añadiremos que los modernos compositores nacionalistas húngaros de la escuela más avanzada tienen a Liszt como un ecléctico. (Véase la revista *S. I. M.*, París, VII année. Núm. 11.—N. DEL T.

1 *Lassan*, aire lento y cantable; *Friska*, tiempo vivo de danza. Son característicos de la música popular húngara.—N. DEL T.

2 Debe dejarse para Liszt la responsabilidad de esta afirmación que, por lo menos, es aventurada.

3 Literalmente, «motivos de alcázar».—N. DEL T. Véase obra citada, págs. 510-511.

llas danzas a la vez suaves y elásticas, saltadoras y provocativas, bruscas e impetuosas¹.» Tales son los «íntimos recuerdos» por los cuales el arte gitano es amado entrañablemente «por cada húngaro» aun cuando éste no haya vivido en su patria, y precisamente más todavía si se trata de un expatriado; porque Liszt, por añadidura, pudo comparar su existencia errante con la de los bohemios; cuando en 1840 vuelve por unos días al país natal, una banda de zingaros le acoge en el camino y él se siente de veras uno de ellos; y creará con toda sinceridad, con mezcla en su favor de humildad y de orgullo, que no es sino un zymbalista que ha llegado a tener suerte.

He aquí que estamos lejos del *corpus*, de la epopeya, de la fidelidad documental y de la música etnográfica: un hervor de lirismo romántico se ha llevado todo eso. Las *Rapsodias*, comprendidas al principio por Liszt como transcripciones, casi como copias, se convierten pronto en verdaderos poemas líricos. De ahí que ciertos rasgos o detalles de su estilo reaparezcan en otras obras. El poema sinfónico *Hungaria* es una síntesis de las rapsodias; el color de ellas ilumina el cuadro en que se desarrolla la melodía de *Los tres bohemios*; un tema húngaro aparecerá en *Santa Isabel*; y, cuando Liszt escribirá en 1867 una *Misa* para el coronamiento de Francisco José, como rey de Hungría, acogerá en el umbral del templo y al pie de los altares a su majestad apostólica, y al mismo Dios bondadoso, como le acogieron a él en su país natal en 1840, es decir, con música húngara, cuyo carácter se aviene bastante mal con el espíritu y el texto de la liturgia católica...

1 Véase anteriormente, pág. 13.