

El despertar y auge de los nacionalismos musicales: de Franz Liszt a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla¹

ANTONIO MARTÍN MORENO

Patrono de la Fundación Archivo Manuel de Falla

GLORIA EMPARAN

Investigadora independiente

1. Antonio Martín Moreno es musicólogo, patrono de la Fundación Archivo Manuel de Falla, responsable por la Fundación del proyecto *Epistolario de Manuel de Falla: digitalización, transcripción, edición y difusión internacional* e investigador principal segundo del I+D+i PGC2018-101532-B-I00 de la Universidad de Granada. Gloria Emparan es colaboradora en el citado proyecto.

Resumen El nacionalismo musical se remonta al clasicismo griego. Formulado por Platón y transmitido por Boecio, los nacionalismos musicales están vigentes en Europa hasta el predominio de la música alemana en el siglo XIX y la propuesta de E. Hanslick de la «Música Absoluta» en 1854. Su rechazo de la música como expresión de los sentimientos, tuvo su reacción en Wagner y Liszt. Este «despertó» los nacionalismos en Europa con sus *Rapsodias Húngaras*, basadas —según él— en la música de los gitanos de Hungría. Su propuesta de un nacionalismo musical húngaro, planteada en *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), generó una gran polémica, al mismo tiempo que fomentó los nacionalismos en toda Europa. La presencia de Liszt en España en 1844 y 1845 y la influencia de su libro en Felipe Pedrell, legitimaron y orientaron el nacionalismo Musical español hacia la música popular y la revalorización de la música gitana, con el protagonismo de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, culminando en el Concurso de Cante Jondo de 1922. El europeísmo de Liszt explica su visión de una nueva etapa de la música europea desligada de la influencia alemana.

Palabras clave Platón, Franz Liszt, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Jean-Aubry, Federico Sopena, música gitana, música húngara, nacionalismo musical, España.

Abstract *Musical Nationalism dates back to Greek classicism. Formulated by Plato and transmitted by Boethius, musical nationalisms were in force in Europe until the predominance of German music in the 19th century and E. Hanslick's proposal for «Absolute Music» in 1854. His rejection of music as an expression of feelings, had its reaction in Wagner and Liszt. He «awakened» Nationalisms in Europe with his Hungarian Rhapsodies, based — according to him — on the music of the gypsies of Hungary. His proposal for a Hungarian musical nationalism, raised in Des Bohémiens et de leur musique in Hongrie (1859), generated great controversy, at the same time that it fostered nationalism throughout Europe. The presence of Liszt in Spain in 1844 and 1845 and the influence of his book on Felipe Pedrell, legitimized and oriented Spanish Musical Nationalism towards popular music and the revaluation of gypsy music, with the leading role of Isaac Albéniz and Manuel de Falla, culminating in the Cante Jondo Contest of 1922. Liszt's Europeanism explains his vision of a new stage in European music detached from German influence.*

Keywords *Plato, Franz Liszt, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Jean-Aubry, Federico Sopena, gypsy music, hungarian music, musical nationalism, Spain.*

A los cien años de su estreno, hay suficientes análisis de la obra de Manuel de Falla como para catalogar *El sombrero de tres picos*, y el resto de su producción, como la irrupción del modernismo en España², al hacer un tratamiento de la música y la danza españolas que trasciende la literalidad de los temas y ritmos populares, con un lenguaje musical y orquestal absolutamente inmerso en la modernidad de la música occidental, convirtiéndolo en el compositor español más universal. *El sombrero de tres picos* representa el punto culminante de una centenaria evolución de la música española al encuentro de su propia identidad y personalidad, independiente de influencias de músicas de otras nacionalidades y culturas.

LOS NACIONALISMOS MUSICALES, TAN ANTIGUOS COMO LA PROPIA MÚSICA

Los «nacionalismos» musicales son tan antiguos como los mismos orígenes de la música. El concepto de nacionalismo en la música no es algo que surja en el siglo XIX, se remonta a la Grecia clásica y lo encontramos perfectamente descrito por Boecio (480-524) en su *De institutione musica libri quinque*, libro de texto en las universidades europeas todavía hasta bien entrado el siglo XVIII. En el «Proemio» escribe Boecio «que la música por naturaleza esta conjuntada con nosotros y que las costumbres o las ennoblece o las pervierte»³, afirmando allí que:

[...] siendo cuatro las disciplinas de la *mathesis* [Aritmética, Geometría, Astronomía y Música] y ocupándose, por cierto, las demás de la investigación de la verdad, la música, en realidad, no sólo está ligada a la especulación, sino también a la mo-

2. HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001.

3. BOECIO, A. M. Torcuato Severino. *Sobre el fundamento de la Música*. Introducción, traducción y notas de J. Luque, F. Fuentes, C. López, P. R. Díaz y M. Madrid, Gredos, 2009, p. 59.

ralidad. Nada hay, en efecto, tan propio del ser humano, como relajarse con dulces «modos» y constreñirse con los contrarios⁴.

La consecuencia de esta concepción lleva a Boecio a la formulación de la música como expresión del carácter de los diversos pueblos, concluyendo que:

[...] de aquí el que incluso los «modos» musicales hayan sido designados también con nombres gentilicios, como el «modo lidio» y el «frigio»; con el vocablo, en efecto, de que, por así decirlo, cada pueblo goza con el mismo, es denominado el propio modo. Goza en realidad un pueblo con unos «modos» en virtud de la similitud de sus costumbres, [...] de donde Platón también estima que por encima de todo hay que guardarse de que de una música bien morigerada se trastoque algo; dice, en efecto, que no hay una ruina moral tan grande en el Estado como la de desviarse paulatinamente de una música pudorosa y mesurada⁵.

Platón había establecido esa identificación de la música con el Estado convencido de su influencia para modelar los caracteres de los ciudadanos:

Los que cuidan de la ciudad, han de esforzarse en esto, a saber: que la educación no se corrompa con conocimiento de ellos, por cuyo motivo su vigilancia será completa en bien de que no se produzca innovación alguna ni en la gimnasia ni en la música. [...] Habrá de mantenerse la prevención con respecto a cualquier innovación en el canto al objeto de no echarlo todo a perder; porque, como dice Damón, cuya opinión apruebo, no se pueden modificar las reglas musicales sin alterar a la vez las más grandes leyes políticas⁶.

En esta concepción platónica la música está vinculada a la palabra, importante por su contenido semántico, estableciendo que «la melodía está compuesta de tres elementos, a saber: la letra, la entonación y el ritmo»⁷, proponiendo la música vocal, característica del culto a Apolo, cuyo instrumento era la lira que permite el canto, y rechazando la música instrumental, propia del culto a Dionisos, cuyo instrumento era el aulos, que no permite tocar y cantar al mismo tiempo. El mito de Marsias ejemplifica esta superioridad de la música vocal, precisa en su mensaje a través del texto cantado, sobre la instrumental, influyente en el oyente pero sin pre-

4. *Ibid.*, p. 62.

5. *Ibid.*, pp. 62-64.

6. PLATÓN. «La República o de la Justicia», 423a/424d. En: *Platón: Obras completas*. Traducción del griego, preámbulo y notas por J. A. Miguez. Madrid, Aguilar, 1990, p. 724.

7. PLATÓN. «La República o de la Justicia». Libro Tercero, X, 398b/399d. *Ibid.*, p. 709.

cisión alguna en su mensaje. De aquí surgiría la dicotomía estética entre lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» llevada a cabo por Friedrich Nietzsche en su fundamental obra *El nacimiento de la Tragedia desde el Espíritu de la Música*, publicada en 1872⁸.

LA MÚSICA COMO MANIFESTACIÓN ABSOLUTA E INDEPENDIENTE: EDUARD HANSLICK Y SU *VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN* (1854)

Esta concepción de la Grecia clásica acerca de la música, palabra en forma adjetivada de «musa», que en la mitología clásica designaba a cada una de las nueve diosas hermanas que presidían las artes y las ciencias, indisociable del texto y a la que se concedía un enorme poder e influencia en el ser humano, se mantuvo sin interrupción en la historiografía occidental. Se estableció el concepto de que la música es el lenguaje de los afectos (en el romanticismo, de los sentimientos) y se aceptó de manera generalizada que la música retrata y expresa el carácter de cada pueblo.

Fue en 1854 cuando Eduard Hanslick (Praga, 1825-Viena, 1904), primer profesor de historia de la música de la Universidad de Viena, publicó su importante e influyente obra *De la belleza en la Música, Ensayo de Reforma de la Estética Musical*⁹, en la que, por primera vez en la historia, reivindicaba la autonomía de la música y rechazaba cualquier vinculación y subordinación de la misma a la palabra, los afectos y sentimientos y, consiguientemente, con los nacionalismos, afirmando que «La música es la forma animada por el sonido», que la obra musical es un fenómeno completo en sí mismo que obedece sus propias leyes que poco o nada tiene que ver con aspectos literarios, sentimentales, ni nacionales, afirmaciones que tendrían una especial influencia en los formalismos del siglo XX. La propuesta de la «música absoluta» que hace Eduard Hanslick, sería replicada principalmente por Wagner con su teoría de la *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte

8. NIETZSCHE, F. Wilhelm. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig, Ernst Wilhelm Fritsch, 1872. Traducción al castellano: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973 (numerosas reediciones). Véase MARTÍN MORENO, A. «Las relaciones entre Música y Poesía: música y palabra». *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, n.ºs 27 y 28, año XIV (verano 2018), pp. 7-15.

9. HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854. En vida de Hanslick se publicaron hasta diez ediciones, las de 1854, 1858, 1865, por Rudolph Weigel y las de 1874, 1876, 1881, 1885, 1891, 1896 y 1902 por Johann Ambrosius Barth. Hubo traducciones al castellano en el siglo XIX, *De la belleza en la Música. Ensayo de Reforma de la Estética Musical*, por Eduardo Hanslick. Traducción de Elisa de Luxan de García Dana. Madrid, Casa Editorial de Medina, ¿1876? Parece que se hicieron hasta cinco ediciones en castellano. Posteriormente hay que esperar a la traducción argentina de Alfredo Cahn, Ricordi Americana, 1977, y no se vuelve a editar en castellano. Hay una traducción al catalán de Ariadna Soler i Subils, (Accent Editorial, 2010).

total, que integra seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura, en el convencimiento de que la tragedia griega tenía este mismo planteamiento de fusión de todas estas artes que, posteriormente, se diversificaron. Franz Liszt (Raiding, 1811-Bayreuth, 1886) es co-partícipe de esta estética wagneriana y propondría y apoyaría, en contra de las afirmaciones de Hanslick, la recuperación de los nacionalismos musicales en el siglo XIX, entre ellos el español, en el que la presencia e influencia de Liszt fue determinante.

EL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL ANTERIOR AL SIGLO XIX

En el siglo XIX se califica a la música española hasta el siglo XVI como «primitiva», por parte del director del Conservatorio de Bruselas, Auguste Gevaert (Huyse, 1828-Bruselas, 1908) en el informe que realizó en su viaje a España entre 1850 y 1852, reconociendo su importancia solo a partir de la llegada de Carlos V con su capilla de música franco-flamenca. La escuela española del siglo XV y comienzos del siglo XVI, con el poeta y músico humanista Juan del Encina y su obra musical del *Cancionero de Palacio*, mantiene esta peculiaridad clásico-boeciana, por su fidelidad a la expresión de los textos, frente a la pujante música franco-flamenca y su encandilamiento virtuosístico-contrapuntístico. Hay en el siglo XV español una escuela propia de compositores que presentan unas características diferenciadas con el resto de Europa, como ya observara Robert Stevenson: una primera generación de compositores vinculada a la corona de Aragón, activos y conocidos en territorio italiano (Cornago, Oriola, Icart), y la generación inmediatamente posterior de compositores aragoneses y castellanos activos en la corte papal (Yllianas, Escribano, Palomares y Encina, entre otros)¹⁰. La riqueza de la música popular española es de tal magnitud que todos los ejemplos que utiliza Francisco Salinas en su monumental *De Musica Libri septem*, de 1576, son romances populares, hecho que sería observado y recogido por Felipe Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español* (1918-1922), concluyendo la imbricación entre la música popular y la música de creación académica en nuestro siglo XVI y siguientes.

El convencimiento de que la música es la manifestación que mejor representa el carácter de los pueblos, sigue siendo un tópico en el siglo XVII. El jesuita Atana-

10. MARTÍN MORENO, A. «La cultura del Renacimiento: La Música». En: *Historia de España Menéndez Pidal*, dirigida por J. M^a. Jover Zamora. Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. XXI, pp. 463-574. GEVAERT, F. «Rapport à M. le Ministre de l'intérieure sur l'état de la musique en Espagne», *Bulletins de l'Académie Royale des Sciences*, XIX, Bruxelles, M. Hayez, 1852, pp. 184-205.

sus Kircher (Hesse, 1601 o 1602-Roma, 1680) en su *Musurgia Universalis*¹¹ distingue en primer lugar los *estilos musicales individuales*, que se corresponden con los cuatro humores de Galeno: Sangre, *sanguíneo*; Flema, *flemático*; Bilis amarilla, *colérico*; Bilis negra, *melancólico*. En segundo lugar, y como consecuencia del anterior, los *estilos nacionales*, refiriéndose al *estilo italiano*, al *estilo francés* y al *estilo alemán*. Y en tercer lugar los *estilos funcionales*, comunes a los *estilos nacionales* y determinados por la finalidad o el público y circunstancia al que va destinada la música. A la pujante escuela franco-flamenca del siglo XVI va a suceder en el siglo XVII el estilo italiano propio de la «opera en música», en ese intento de recuperar el antiguo drama griego con su gran presencia musical y, con ello, el predominio del texto sobre las complejidades del contrapunto, como hiciera un siglo antes Juan del Encina. Nuestros literatos, con Lope de Vega y Calderón de la Barca a la cabeza, se convierten en los más importantes libretistas del teatro lírico español del siglo XVII, manteniendo inicialmente la música cierta peculiaridad hispana respecto de Italia¹².

En nuestro siglo XVIII, con la llegada de la nueva dinastía borbónica, se impone en España el estilo italiano, junto con el estilo francés, este último en la danza, hasta la reacción en defensa del «estilo español» que aparece con pujanza en la tonadilla escénica dieciochesca, con figuras como la motrileña María Antonia Vallejo Fernández (1751-1787) «la Caramba», famosa por ridiculizar en escena al «petimetre» francés y poner de moda el ardiente carácter español, propiciando la aparición del mayor embajador de la música española en Europa en el siglo XIX, el sevillano Manuel del Pópulo Vicente García (Sevilla, 1775-París, 1832).

Los propios compositores españoles luchan por recuperar su propia identidad, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, por emanciparse de las influencias italianas y francesas a las que habría que sumar las influencias alemanas de la segunda mitad de ese siglo y especialmente del siglo XIX. La reacción en nuestro siglo XVIII contra las costumbres extranjeras y contra la música italiana y francesa en España, provocó un retorno al estilo español y a la música popular que condujo paulatinamente al sentimiento del nacionalismo musical español¹³. Podemos en-

11. KIRCHER, Atanasius. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Roma, 1650).

12. MARTÍN MORENO, Antonio. «Música, Pasión, Razón: La teoría de los afectos en el teatro, la música y las artes plásticas del Siglo de Oro» En: *Edad de Oro*, XXII. Madrid, Universidad Autónoma, 2003, pp. 321-360.

13. MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española: El siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

contrar ya esa reivindicación en los escritos del P. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), especialmente en su «Música de los Templos» de 1726, donde compara y defiende el estilo español frente a al italiano:

Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de Músicas de tararira. Parece que la celebrada gravedad de los españoles ya se redujo sólo a andar envarados por las calles. Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la Música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo, que lo que llaman adelantamiento, es ruina, o está muy cerca de serlo¹⁴.

Tomás de Iriarte (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1750-Madrid, 1791) distingue lo que era la percepción musical en la Europa del siglo XVIII, escribiendo en 1779 que:

Las varias opiniones y partidos de algunas naciones europeas sobre preferencias en la Música han ocasionado desde muy antiguo, y hasta nuestros días, contiendas capaces de intimidar y confundir a quien, sin prescindir de ellas, intente pronunciar juicio favorable o adverso a cualquiera de aquellas naciones. [...] Corresponde una gloria (no exclusiva, pero sí muy señalada) a España por su música Eclesiástica, a Italia por la del Teatro, a Alemania por la Instrumental, y a Francia por los doctos escritos con que ha ilustrado la parte teórica y doctrinal del arte¹⁵.

En 1785 Gaspar de Molina y Zaldívar, III marqués de Ureña (Cádiz, 1741-San Fernando, 1806) escribe refiriéndose a ese nacionalismo u originalidad de la música española frente a la extranjera:

Otros critican las piezas porque se resienten del gusto nacional, como si todas las naciones no tuvieran licencia de cantar en el modo que mejor les acomode. Las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una, por su término tiene su mérito y sus gracias. Hable enhorabuena en Música el Inglés, hable el Italiano, hable el Alemán y hable el Francés como mejor cuadre al gusto y genio de su país¹⁶.

14. FEIJOO, Benito Jerónimo. «Música de los Templos». *Teatro Crítico Universal*. Madrid, Lorenzo Mojados, 1726, Tomo 1º, Discurso XIV, p. 299, nº 24. Véase MARTÍN MORENO, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976.

15. IRIARTE, Tomás de. *La Música, Poema*. Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, pp. XX-XXII del anexo de «Advertencias».

16. UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre la Arquitecturas, Ornato y Música del Templo*. Madrid, Joachin Ibarra, 1785, pp. 368-69.

Y un poco más adelante vuelve a insistir en que:

El que compone música en Francia y para Francia, debe arreglarse al genio nacional, como debe el que poetiza. Si escribe para la Europa, debe escoger un buen medio. El italiano afable y complaciente despunta por el cantable sencillo y afectuoso. El alemán, más marcial que ceremonioso, despunta por el fuego varonil, guerrero y entusiástico. El inglés, todo Geometría, busca las armónicas hasta en el mismo cantable¹⁷.

JUAN ANTONIO DE IZA ZAMÁCOLA, «DON PRECISO»

En 1788 el vizcaíno Juan Antonio de Iza Zamácola (Anteiglesias de Dima, Vizcaya, 1756-Madrid, 1826) que se firma como «Don Preciso», propone la vuelta a un nacionalismo musical español basado en los bailes y danzas populares, para lo que critica la influencia italiana y francesa y aporta textos populares (lamentablemente sin la música) como propuesta alternativa en su *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, a cuya primera edición de 1788 siguieron otras siete ediciones en 1800, 1802, 1805, 1812, 1816, 1836 y 1869, buena prueba de la difusión y aceptación de las mismas. En la «Advertencia» del segundo volumen escribe Don Preciso que:

[...] la música, señores míos, nace con nosotros y obra efectos según las costumbres de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía se compone; así se ha visto que a todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen un género de música propio o nacional, para explicar sus pasiones, ¿y hemos de ser tan negados los españoles, que teniendo música análoga a nuestro carácter, queramos olvidarla para adoptar la italiana compuesta sobre una lengua afeminada?¹⁸

Esta propuesta la había expresado Don Preciso ya en el «Discurso» del primer volumen, en el que hace culpable a la ópera italiana y a los músicos españoles de olvidar y despreciar la auténtica música española: «Nuestros músicos, siempre

17. *Ibid.*, p. 370.

18. IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio de. [«Don Preciso»]. *Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, (s.l.e.f.). Segundo volumen, «Advertencia», pp. XXVII-XXVIII.

rutineros y eternamente ignorantes, dieron en ensalzar la música de la ópera y despreciar la nuestra»¹⁹, y añade más adelante que:

[...] después de esta época desgraciada de nuestra música nacional, en aquella moda de imitar a lo extranjero, ha ido destruyendo por instantes el genio y carácter español tan respetado en todas las edades, solo se ha conservado alguna afición a cantar *seguidillas* y *tiranas* entre unos pocos jóvenes que están guiados de los sentimientos de su corazón y no de los caprichos de la novedad²⁰,

proponiendo su deseo de «restablecer en España la Música Nacional y de apartar cuanto sea posible de nuestra vista la italiana, que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter»²¹.

EL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XIX Y XX. GEORGES JEAN-AUBRY (LE HAVRE, 1882-PARÍS, 1950), SU IMPULSOR

Fue el clarividente musicólogo y crítico musical anglófilo francés, Georges Jean-Aubry, quien acertó a ver el bosque de los nacionalismos en la música del siglo XX desde los propios árboles, esto es, desde su cosmopolitismo y análisis de la realidad musical europea en la que estaba inmerso. Nacido en 1882 en Le Havre, seis años más joven que Manuel de Falla, fue un auténtico profeta y difusor de la música española de la que era un verdadero entusiasta, dándola a conocer en París.

En 1915, en plena guerra mundial, se trasladó Jean-Aubry a Londres y organizó conciertos de música francesa, siendo nombrado en 1919 editor de la prestigiosa revista fundada por Chester, *The Chesterian*, cargo que ocupó hasta 1940. La alta valoración que Aubry había hecho de la música española a partir de Isaac Albéniz y los músicos españoles residentes en París, encontró la confirmación de su acertado análisis en la figura del emergente Manuel de Falla, que venía a suceder en esa estela de esplendor nacionalista de la música española al brillante Isaac Albéniz (Camprodón, 29 de mayo de 1860), fallecido sin alcanzar los cincuenta años en Cambo-les-Bains (Francia), el 18 de mayo de 1909.

Jean-Aubry vio la inmensa personalidad musical de Manuel de Falla y su protagonismo en la continuidad del nacionalismo musical español, internacio-

19. *Ibid.*, tomo I, «Discurso», p. XXIV.

20. *Ibid.*, p. XXXII.

21. *Ibid.*, p. XLI.

nalizado por Isaac Albéniz, y se propuso promocionarlo, además de en París, en Londres. Con esta finalidad le dedicó un artículo biográfico con el título «Manuel de Falla» en la revista musical inglesa *The Musical Times*, el 1 de abril de 1917. En dicho artículo, traducido ese mismo mes y año y publicado con el mismo título de «Manuel de Falla» en la *Revista Musical Hispano-Americana* (cuyo texto es el que seguimos), Jean-Aubry comienza felicitándose por haber predicho tempranamente la importancia del músico gaditano y recuerda que, por su iniciativa y gestión, Falla viajó a Londres el 24 de mayo de 1911 (año del centenario del nacimiento de F. Liszt), para participar en un concierto de obras españolas antiguas y modernas, concluyendo que «estaba ya seguro de que algún día Inglaterra reconocería como un honor el haber sido la primera nación después de Francia en agasajar a uno de los más grandes compositores de la España actual»²².

Jean-Aubry continúa refiriéndose en el citado artículo a la prematura muerte de Albéniz, que truncó las inmensas expectativas puestas en él y en la música española, «y desde entonces contemplábamos con ansiedad la figura de la España musical del porvenir», que encuentra en Manuel de Falla, al que conoció poco antes de la muerte de Albéniz en un concierto dedicado a los clavecinistas franceses organizado «por el gran pianista español Joaquín Nin y por mi mismo». Su amistad con Falla comenzó poco después, el 30 de octubre de 1910, al invitar al compositor gaditano a participar en un concierto íntegramente dedicado a la música española en homenaje a Albéniz, en el que «Falla accedió a acompañar alguna de sus propias canciones y a tocar sus *Piezas españolas*. Fue durante el transcurso de la primavera siguiente [1911] cuando conseguí el traerle a Londres»²³. La concreción de ese primer encuentro y de ese concierto de Londres la describe en 1922, en su libro *La Musique et les Nations*, en el que Aubry se autoproclama el «haber sido uno de los primeros que se esforzaron, tanto en Francia como en Inglaterra, por difundir y hacer justicia a la música española», aclarando en nota a pie de página:

Quizás me será permitido recordar que el primer concierto dedicado por entero a la música española moderna —mucho antes de que se hiciera algo parecido en la misma España— fue ofrecido bajo mis cuidados y con el concurso de M. de Falla en El Havre, el 10 de noviembre de 1910 (audición de cuartetos de C. del Campo y Pérez Casas, piezas para piano y melodías de Albéniz, Pedrell, Turina, Villar, Morera y Falla). En 1911, el concierto de la S. M. I. en París y el concierto Franz Liebich,

22. JEAN-AUBRY, G. «Manuel de Falla». *Revista Musical Hispano-Americana*, año IX, IV época, nº IV. Dirección Rogelio Villar y Adolfo Salazar (abril de 1917), p. 2.

23. *Ibid.*

en Londres (24 de mayo), consagrados a la música española actual, fueron ofrecidos igualmente a iniciativa mía, sin contar un número considerable de conferencias y artículos que he escrito sobre el mismo tema desde entonces²⁴.

A partir ese primer concierto dedicado por entero a la música española moderna, como subraya Aubry «nuestra amistad se consolidó indemnizándome de la pérdida de Albéniz, y haciéndome además concebir grandes esperanzas por la escuela española moderna»²⁵, amistad y contactos personales que se mantuvieron hasta el retorno de Falla a España, en agosto de 1914, recién comenzada la Primera Guerra Mundial. Para confirmar sus esperanzas iniciales, Aubry comenta en el artículo dedicado a Falla, el nacionalismo de sus obras producidas hasta entonces: *Las cuatro piezas españolas*, las *Tres melodías*, *La vida breve*, las *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, e informa finalmente que Sergei Diaghilev «ha encargado a Falla una obra en la cual trabaja actualmente. Esa obra está derivada de la novela de Alarcón *El sombrero de tres picos*», justificando la promoción en Inglaterra del ahora máximo representante del nacionalismo musical español porque:

[...] en Inglaterra, la guerra ha despertado un interés digno de alabanza por otros esfuerzos musicales distintos de los de Alemania; el público inglés ha comprobado que Francia por una parte y Rusia por otra, poseen considerables riquezas tanto en música de cámara como en obras orquestales. Si España no puede proporcionarnos tantas producciones a nuestra curiosidad, posee por lo menos algunas, cuyas cualidades pueden rivalizar con las de otras naciones musicales²⁶.

El 22 de julio de 1919 se estrenó en el Teatro Alhambra de Londres *El sombrero de tres picos*, por los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, con coreografía de Leonide Massine y música de Manuel de Falla. Mucho tuvo que ver en este importante acontecimiento Jean-Aubry, nombrado ese mismo año de 1919 editor de la revista *The Chesterian* fundada por Chester, el editor de la música de Falla. La estrecha

24. JEAN-AUBRY, G. *La Musique et les Nations*. París, Les éditions de la Sirène y Londres, J. & W. Chester LTD, 1922, p. 84. El subrayado es de Aubry. Utilizamos la traducción de la versión castellana, *La Música y las Naciones*. Buenos Aires, 1946, Colección el Arte y Los Artistas, nota de la p. 88. La S. M. I. es la Société Musicale Indépendante, fundada en 1910, por G. Fauré, M. Ravel, Ch. Koechlin y F. Schmitt. En el Comité Ejecutivo figuraba M. de Falla, junto a L. Aubert, B. Bartók, N. Boulanger, A. Honegger, J. Ibert, Ch. Koechlin, M. Ravel, A. Roussel, F. Schmitt, A. Schoenberg, I. Stravinsky y J. Écorcheville. (https://en.wikipedia.org/wiki/Société_musicale_indépendante, consultado en agosto de 2019).

25. JEAN-AUBRY, G. «Manuel de Falla». *Revista Musical Hispano-Americana...*, pp. 1-5.

26. *Ibid.*

amistad y relaciones de Manuel de Falla con G. Jean-Aubry se plasmó en las más de doscientas cartas y documentos que se conservan en el Archivo Manuel de Falla, cuya edición arrojará importantes luces sobre todo este periodo.

Manuel de Falla, amigo y colaborador de Aubry, había publicado en la misma *Revista Musical Hispano-Americana* en julio de 1916 su «Prólogo a *La Música Francesa contemporánea* de M. G. Jean-Aubry», traducción que la revista tenía previsto publicar pero que, al tener dificultades para la compra del papel ante la escasez del mismo, se vio obligada a retrasarla, «prometiéndolo tan pronto como se nos asegure la regularidad en el suministro». El citado libro traducido al español no parece que se llegara a publicar, porque no hemos localizado rastro del mismo²⁷. La colaboración artística entre Manuel de Falla y el poeta Jean-Aubry se plasmó además en la obra *Psyché*, dedicada a Madame Louise Alvar, compuesta en Granada en 1924, estrenada en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 9 de febrero de 1925 y editada —obviamente— por Chester²⁸.

G. JEAN-AUBRY, *LA MUSIQUE ET LES NATIONS* (1922). SU ANÁLISIS DE LOS NACIONALISMOS MUSICALES DE FINES DEL XIX Y COMIENZOS DEL XX: EL PROTAGONISMO DE FRANZ LISZT

En *La Musique et les Nations* publicado en 1922, Jean-Aubry analiza la música europea de su tiempo, marcada por el *despertar* de los nacionalismos musicales de los que hace principal impulsor a Franz Liszt. El libro se abre con un primer capítulo dedicado a «Liszt y el nacionalismo musical» como puerta de acceso a los siguientes capítulos dedicados a «Homenaje a Chopin»; «Claude Debussy»; «Música de España: I. El Renacimiento Musical, II. Isaac Albéniz, III. Enrique Granados, IV. Manuel de Falla»; «La renovación musical italiana»; «La música inglesa actual», y «Obras de Claude Debussy».

27. FALLA, Manuel de. «La Música Francesa contemporánea de M. G. Jean-Aubry». *Revista Musical Hispano-Americana...*, año VIII, IIIª época, núm. VIII (31 de agosto de 1916), pp. 2-4: «No queriendo privar a nuestros lectores del magnífico prólogo que para presentar la traducción castellana de esta obra ha escrito Manuel de Falla, lo insertamos a continuación, sin perjuicio, naturalmente, de reproducirlo a la publicación del libro». El Prólogo se recoge también en *Manuel de Falla, escritos sobre Música y Música*. Madrid, Espasa Calpe, 1988, 4ª ed., pp. 43-50. El libro de Aubry en su edición francesa había sido publicado ese mismo año: M. G. Jean-Aubry. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris, Perrin et Cie., 1916, y traducido al inglés *French music of today*. London, K. Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., 1919.

28. *Psyché, Poème de Monfieur Jean Aubry, Ecrivain François. Mis en Musique par Monfieur De Falla, Muficien d'Espagne natif de la Cité de Cadix, en Andaloufie, Pour chant, flûte, harp, violon, Alto et Violoncelle, [sic]*. J. & W. Chester Editeur, London, 1927.

En ese caleidoscopio de la música europea, con un importante protagonismo de España, está intencionadamente ausente Alemania, justificando dicha ausencia en el capítulo dedicado a Liszt, no por el rechazo debido a la Primera Guerra Mundial, a la que alude como ya hiciera en su biografía de Falla de 1917, sino porque «la parte concedida a los clásicos alemanes, tanto en la enseñanza como en los programas de conciertos es excesiva», reconociendo que el monopolio de la música ejercido por los excelentes compositores alemanes en el siglo XIX,

[...] ya no tiene razón de ser y sólo debe considerarse como un proceso histórico cuya curva se ha cerrado. En su lugar se ha producido otro hecho, quizás el más singular e importante de la historia del arte en el transcurso de los últimos cincuenta años: *el despertar de las nacionalidades musicales*²⁹.

Acertadamente, Aubry habla de «despertar» y no de «nacimiento» de los nacionalismos musicales que existieron al menos desde la Grecia clásica, atribuyendo a Liszt un importante protagonismo por su influencia en todas las corrientes musicales nacionalistas «que se abrieron camino a mediados del siglo pasado»:

El hecho escueto es que, desde alrededor de 1860, se vio aparecer sucesivamente una intensa floración musical en Rusia, Francia, Noruega, Bélgica, ayer en España, hoy hasta en Inglaterra e Italia, sin contar la escuela checa, nacida hace más de treinta años, y la joven escuela húngara, surgida poco antes de la guerra. Otro hecho es que Liszt se puso en contacto con los fundadores de las diversas escuelas nacionales de la Europa de ese tiempo, lo que le permitió alentar sus trabajos y dirigir sus esfuerzos.

Y recuerda tanto el apoyo de Liszt a Glinka, «a quien llamó el profeta de la música rusa, manteniéndose siempre en estrecha vinculación con la nueva escuela musical de Rusia, como testimonian sus cartas»³⁰, así como la correspondencia de Liszt con César Frank, Camille Saint-Saëns, el compositor italiano Giovanni Sgambati (1841-1914), Grieg y Smetana,

[...] y que primero en Weimar y luego en Roma, sirve de guía al espíritu fogoso de su joven discípulo español, Isaac Albéniz. ¡Glinka, Borodin, Rimsky, César Frank, Camille Saint-Saëns, Sgambati, Grieg, Smetana. Albéniz! *Los padres de las nuevas escuelas musicales de Rusia, Francia, Italia, Noruega, Bohemia y España* [...]. ¿Fue acaso por azar, también, que todos esos compositores sintieran hacia Liszt una

29. JEAN-AUBRY, G. *La música y las Naciones...*, pp. 21 y 22. El subrayado es del autor.

30. *Ibid.*, p. 24.

común atracción que llegó hasta el punto de hacerles reflejar su estilo y aprovechar sus observaciones o intuiciones?³¹

El análisis de la correspondencia y contactos de Liszt con los compositores citados y la influencia de este en sus obras, le hace afirmar que:

La perspicacia de Liszt, su benevolencia para algunos jóvenes, su insaciable curiosidad, su infatigable apostolado a través de toda Europa, lo convirtieron en algo así como el *despertador de la conciencia musical de cada nación*. Aunque no hubiera escrito tantas obras de alto mérito, aunque no hubiera sido el virtuoso tan celebrado, su nombre debería figurar en el primer plano de la historia musical del siglo XIX como el del más grande *agitador musical* que jamás haya existido. [...] Si la Alemania de hoy tuviese el sentido profundo de la justicia, abrigaría intenso odio hacia Liszt, ya que la destrucción del monopolio musical alemán fue en parte obra suya³².

Jean-Aubry insiste en el protagonismo de Liszt en el despertar y auge de todos esos nacionalismos musicales, la escuela rusa de Rimsky, Balakireff, Borodin, Musorgsky, Stravinsky y Prokofiev; la Escandinavia de Grieg y Sjögren; la Bohemia de Smetana y Dvorak; «después la súbita floración española de Albéniz, Pedrell, Manuel de Falla y Turina»; siguiendo con la Italia de Pizzetti, Cassella, y Malipiero; la Inglaterra de Vaughan Williams, Berners y Eugen Goossens; la Hungría de Bartok y Kodaly³³, concluyendo este capítulo refiriéndose a que, «En el alba de ese movimiento de nacionalismo musical, junto a la ávida actividad de Liszt, se encuentra el alma polaca de Chopin; y en la hora de su culminación, en Francia resplandece la obra prematuramente interrumpida de Claude Debussy», razón por la que antes de escribir de las naciones, trata de «honrar aquí esos dos grande muertos»³⁴.

DES BOHÉMIENS ET DE LEUR MUSIQUE EN HONGRIE (DE LOS GITANOS Y DE SU MÚSICA EN HUNGRÍA), PARADIGMA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN NACIONALISMO MUSICAL. LA POLÉMICA.

No le faltaba razón a Jean-Aubry al conceder a Liszt el protagonismo en el despertar y auge de los nacionalismos en Europa y, por supuesto, en España. El libro de Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, publicado en 1859, es la investigación que el compositor húngaro realizó sobre la cultura y, especialmente,

31. *Ibid.*, p. 29. El subrayado es del autor.

32. *Ibid.*, p. 31. Los subrayados son del autor.

33. *Ibid.*, p. 32.

34. *Ibid.*, p. 34.

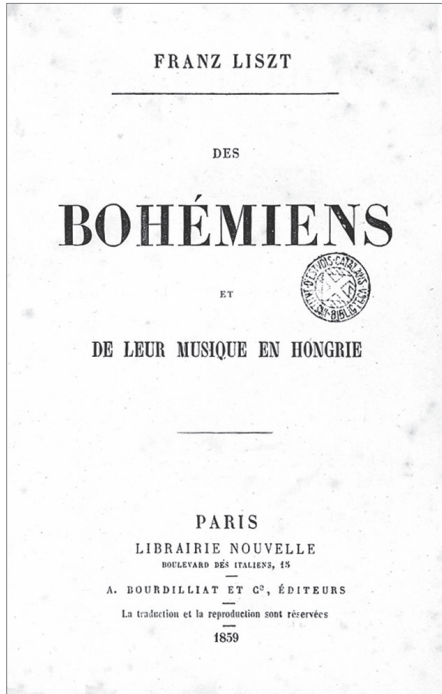


Figura 1. Portada de Des Bohémiens et de leur Musique, edición de 1859. Ejemplar con el sello de la Biblioteca del Institut de estudis Catalans. Actualmente en la Biblioteca de Cataluña.

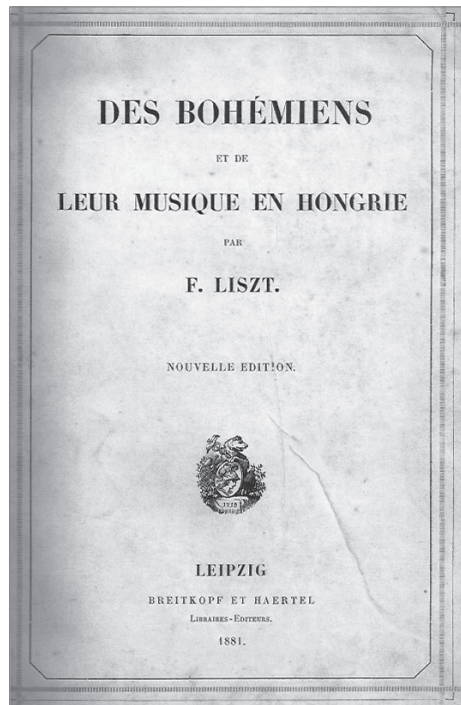


Figura 2. Portada de Des Bohémiens et de leur Musique, edición de 1881.

la música de los gitanos húngaros con la intención de explicar la novedad de la música de sus *Rapsodias Húngaras*, basadas en temas musicales gitano-húngaros. Hasta aquí el libro no habría planteado problema alguno, salvo que junto con esta nueva forma musical e investigación proto-folklórica, Liszt propone a la música de los gitanos de Hungría como música nacional húngara, tal como se explicita en las conclusiones del libro y los motivos de su publicación:

Al publicar una parte del considerable material que hemos tenido la oportunidad de recopilar durante nuestras largas relaciones con los Gitanos de Hungría y los coleccionistas de sus principales temas, transcritos por nosotros al piano como instrumento que mejor podía plasmar en su identidad el *sentimiento* y la *forma* del *arte gitano*, hemos llamado a estas obras *Rapsodias Húngaras*. Con la palabra *Rapsodia*, hemos querido designar el elemento fantásticamente *épico* que hemos creído reconocer en él. Nos ha parecido siempre que formaban parte de un ciclo poético, notable por la unidad de su inspiración eminentemente *nacional*, en el sentido de que era un solo pueblo y que retrata a la perfección su alma y *sentimientos* íntimos, en ninguna otra parte expresados tan claramente y en una *forma* igualmente específica de este pueblo, inventada y practicada por él³⁵. [Los subrayados son de Liszt]

Si añadimos que a esta primera edición del libro de 1859, de 348 páginas en 8º (18 x 11), siguió una segunda publicada en 1881³⁶, de 538 páginas en cuarto mayor (25 x 16), con casi doscientas páginas de aumento, según todos los indicios manipulada y con añadidos de la escritora y entonces compañera de Liszt, la princesa Sayn-Wittgenstein, se entiende el descrédito y rechazo que el libro produjo con

35. La traducción de todos los textos en francés que se incluyen en este trabajo, así como del libro completo *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, cuya publicación está programada próximamente por la Editorial Universidad de Granada, ha sido realizada por Gloria Emparan y revisada por Antonio Martín Moreno.

LISZT, Franz. *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. París, Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat et Cia. Éditeurs, 1859, pp. 346-347: «En publiant une partie des matériaux considérables que nous avons eu occasion d'amasser durant nos longs rapports avec les Bohémiens de Hongrie et les collectionneurs de leurs principaux thèmes, transplantés par nous sur le piano comme sur l'instrument qui pouvait le mieux rendre dans son entité le sentiment et la forme de l'art bohémien, nous avons appelé ces morceaux Rhapsodies Hongraises. Par le mot de Rhapsodie, nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement épique que nous avons cru y reconnaître. Ils nous ont toujours semblé faire parti d'un cycle poétique, remarquable par l'unité de son inspiration éminemment nationale, en ce sens qu'elle ne fut qu'à un seul peuple et qu'elle en peint parfaitement l'âme et les sentiments intimes, nulle part ailleurs aussi clairement exprimés dans une forme également propre à ce peuple, inventée et pratiquée par lui». Los subrayados son de Liszt.

36. LISZT, Franz. *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Leipzig, Breikopf et Haertel, Libraires-Éditeurs, 1881. Nouvelle Edition.

motivo de la primera edición y especialmente con la aparición de la segunda de 1881, de mucha mayor tirada, edición espúria de la corta edición de la primera, confundiendo ambas y creyéndose que no eran de la autoría del propio F. Liszt, sino de la princesa Sayn-Wittgenstein. Paradójicamente, la influencia del libro en toda Europa en sus dos ediciones fue extraordinaria durante toda la segunda mitad del siglo XIX, y en 1911 el musicólogo húngaro Kalman d'Isoz clarificó la diferencia entre ambas, confirmando la autoría exclusiva del propio Liszt de la primera edición de 1859, como más adelante veremos.

La gran aportación del libro de Liszt es su reivindicación de la cultura gitana, que él pretende rescatar e integrar en la sociedad desde sus convicciones cristianas, aunque sin los conocimientos de folklorista y etnomusicólogo, estudios que en esas fechas comenzaban apenas su desarrollo que culminaría con los también húngaros Zoltán Kodály (1882-1967) y Béla Bartók (1881-1945). La causa de la polémica fue doble: por una parte, el desacierto político del título del libro al usar el término «Bohémien», que si bien es cierto que inicialmente denominaba en Francia a los gitanos, al haber llegado estos a Francia procedentes de la región de Bohemia, en la actual república Checa, el término se había ampliado a un cierto tipo de vida, a partir de la obra de Henri Murger de 1847, *Scenes de la Vie de Bohème*, y se prestaba a confundir gitano con húngaro. Incluso en Francia se utiliza la palabra «Gitan» para referirse al gitano, para esquivar la identificación de «Bohemio», como un cierto estilo de vida, con «Gitano».

El segundo aspecto especialmente polémico fue que, aún reconociendo la importancia de la nobleza húngara y la propagación de sus ideales húngaros, Liszt valoró extraordinariamente la aportación de los gitanos húngaros en la conservación y difusión de la música de Hungría ensalzando la música de los mismos como nacional húngara, lo que provocó de inmediato la reacción crítica de los profesionales de la música y políticos húngaros, aunque esta percepción era la que predominaba en París y los ambientes europeos. En 1854, Mátray Gábor (1795 o 1797-1875), uno de los primeros coleccionistas de canciones húngaras y estudioso de su música, escribía que el pueblo húngaro no cultivó la música nacional y permitió que los gitanos la asimularan y difundieran, como recoge Anna Piotrowska³⁷.

37. MATRAY, Gábor. «A magyar zene és a magyar ciganyok zeneje» (Música húngara y música de los gitanos húngaros), *Magyar-és Erdélyország képekben (Hungría y Transilvania en imágenes)*. Ferenc Kubinyi et al. (eds.), vol. 4, Pest, Emich Ny., 1854, pp. 118-125, citado por Anna Piotrowska, PIOTROWSKA, Anna G. «Liszt and the issue of so called Gypsy music». *Interdisciplinary Studies in Musicology* 13, 2013 © PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznan 2013, pp. 132-133.

En julio de 1859, antes de la aparición del libro de Liszt (finalizado en abril de ese año, pero no publicado hasta diciembre), Liszt publicó extractos del mismo en *La France Musicale* de París, por M. Franti Lan: «Creemos que será del agrado de nuestros lectores publicar algunos capítulos del nuevo libro lleno de interés publicado por M. F. Liszt»³⁸. El compositor y político húngaro Kálmán Simonffy³⁹, llamado en su tiempo en Hungría «El Schubert húngaro», abrió el fuego publicando el 11 de agosto en el periódico *Hölgyfutár* una carta abierta contra Liszt acusándole casi de «traición» por engañar a los lectores por este motivo. El mismo periódico publicó el 11 de septiembre la correspondencia Liszt-Simonffy debatiendo sobre este tema, y en octubre de ese año se publicó la dura intervención de August Ritter von Adelburg⁴⁰, compositor austriaco nacido en Turquía (Pera, 1830-Viena, 1873), *Respuesta al Dr. Franz Liszt en su obra Des Boémiens et de leur musique en Hongrie donde afirma que solo hay una música de los gitanos*⁴¹, con prólogo de Alexander von Cseke. Al año siguiente, 1860 fue el pedagogo y lingüista Sámuel Brassai (1797-1897), quien respondió a la obra de Liszt en un folleto titulado *¿Música húngara o gitana?*, en el que demostraba que los gitanos, cuando se establecen en un lugar, adoptan siempre el repertorio musical que se encuentran en el mismo y lo adaptan a sus habilidades musicales, al mismo tiempo que criticaba la falta de rigor científico y el estilo complicado del texto francés de Liszt⁴². El 17 de agosto y 17 de octubre de 1861, tras dos años de dura polémica, el compositor Mihály Mosonyi publicó en el periódico *Zenészeti Lapok*, otros dos importantes artículos a favor de Liszt.

La conclusión de Samuel Brassai era que la música utilizada por los gitanos húngaros y sus virtuosos conjuntos instrumentales estaba tomada de los *verbunkos* y las *canciones húngaras* que se popularizaron en el siglo XVIII, que se apropiaron

38. FRANTI LAN, M. «Nous croyons être agréable a nos lecteurs en publiant quelques chapitres du nouveau livre plein d'intérêt publié par M. F. Liszt, et qui a pour titre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*». *La France Musical*, 23^{me} Année, Directeur M. Marie Escudier, Paris, 24 juillet 1859, n° 30.

39. SIMONFFY, Kálmán (1832-1881), Compositor y letrista y también político, Teniente de alcalde de Cegléd (Hungría) entre 1852 y 1875, miembro del Parlamento húngaro entre 1872 y 1875, Vicepresidente de la Asociación de Orfeones Húngaros.

40. WALKER, Alan. *Franz Liszt*. París, Fayard, 1989, p. 356, nota a pie de página.

41. ADELBURG, August Ritter von. *Entgegnung auf die von Dr. Franz Liszt in seinen Werke Des Boémiens et de leur musique en Hongrie (Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn) auf-gestellte Behauptung dass es bloß eine Musik der Zigeuner gibt*. Pest, Verlag Robert Lampel, 1859.

42. BRASSAI, Samuel. *Magyar Vary cigány zene. Elmefuttatás Liszt Ferencz: Czigayokrol irt könyvére* (Breve ensayo sobre el libro de Ferenc Liszt «Sobre los gitanos»), Kolózsvar/Cluj/: Az ev. Reform. Fótanoda Könyvnymdája, 1860. Citado por PIOTROWSKA, Anna G. «Liszt and the issue of so called Gypsy music»..., p. 133.

los gitanos adaptándolas a sus peculiares maneras musicales de hacer⁴³. Los *verbunkos* representaban la nueva forma musical aparecida en el siglo XVIII en Hungría en el ámbito del ejército, construida sobre una antigua danza húngara que se utilizaba como danza de reclutamiento militar, coincidiendo con la formación de la nación húngara. Sus creadores fueron los húsares y los tziganes o gitanos húngaros que de inmediato se los apropiaron y se convirtieron en sus imprescindibles intérpretes. La palabra procede del alemán *Werbung* que significa reclutamiento militar, que se hacía con la ayuda de la música, convirtiéndose en uno de los fenómenos más típicos de la vida popular húngara:

En la plaza del mercado se reunían los húsares, elegantemente vestidos, con el sable al costado, gorro con penacho y, formando el círculo, comenzaban a bailar acompañados de la música de los gitanos. Al principio su danza es bastante primitiva, pero su único fin es atraer a los jóvenes espectadores para enseñarles su baile y hacerlos beber. Tras un magistral apretón de manos, los jóvenes se encontraban de pronto con que tenían en su cabeza un gorro de húsar⁴⁴.

Haraszi resume los motivos del malestar que produjo el libro de Liszt en los húngaros no gitanos y en los músicos cultos profesionales, porque atribuía a los Bohémiens o gitanos húngaros la originalidad creativa de Hungría:

Los comentarios que hizo al respecto en su libro *De los bohemios y de su música en Hungría* (1859) resintieron un poco las relaciones amistosas que unían al gran artista con su tierra natal, y que se endurecieron con la misa que compuso para la coronación de la Basílica Primacial de Esztergom (1856). Liszt concede el genio creativo de la música húngara a los gitanos. Esto fue perjudicial no solo para los húngaros, sino también para los gitanos, porque todos los músicos cultos reaccionaron en contra de estos populares intérpretes de un arte conservado por ellos, improvisadores es cierto, pero que no se les puede considerar como artistas creativos⁴⁵.

43. VIGUÉ, J. y GERGELY, J. *La Musique Hongroise*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 79, 85 y 86.

44. HARASZI, Emile. *Les musiciens célèbres. La musique hongroise*. Paris, Henri Laurens, éditeur, 1933, p. 89: «Sur la place du marché, se réunissaient des hussards, habillés avec élégance, sabre au côté, shako à aigrette, et, formant le cercle, ils se mettaient à danser accompagnés par la musique des tziganes. D'abord, leur danse est assez primitive, mais leur unique but est d'attirer les jeunes badauds pour les entraîner dans leur danse et les faire boire. Après une magistrale poignée de main, les gars s'apercevait tout à coup qu'il était coiffe d'un shako de hussard».

45. *Ibid.*, p. 117: «Les commentaires qu'il en donna dans son livre Les Bohémiens et leur musique en Hongrie (1859) ont quelque peu troublé les relations si amicales qui rattachaient le grand artiste à sa patrie, et qui furent resserrées par la messe qu'il composa pour le sacre de la basilique primaticale d'Esztergom (1856).

La polémica de 1859 continuó con importantes personalidades de la vida cultural húngara, como Gustav Szénfy e István Fay. A comienzos del siglo XX, Kodaly y Bartók publicaron sus trabajos sobre la música popular húngara demostrando que sus orígenes eran ajenos a los gitanos y Alan Walker recoge que durante un largo periodo las *Rapsodias Húngaras* cayeron en descrédito por el convencimiento de que eran «impuras», ya que los gitanos no tenían verdadera tradición creadora y habían tomado esa música apropiándose y construyéndola a su imagen, hecho —dice Walker— que Liszt desconocía⁴⁶. Pero no da esa impresión si leemos la defensa de su propuesta que hace el propio Liszt en su libro.

LA DEFENSA DE LISZT ANTE LA POLÉMICA SURGIDA POR SU LIBRO PUBLICADO EN 1859

En 1911, con motivo del primer centenario del nacimiento de Liszt, Kalman d'Isöz (Budapest, 1878-1956), musicólogo húngaro de ascendencia francesa⁴⁷, publicaba en la *Revue Musicale* de París un artículo titulado «Cartas inéditas o poco conocidas de Franz Liszt», entre las que incluía una carta de este fechada en Weymar, el 27 de agosto de 1859, y enviada al editor húngaro Heckenast sobre la autorización para editar la traducción húngara de su recién terminado y no publicado libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, carta tomada del periódico *Magyar Sajtó*. Kalman d'Isöz confirma sin duda alguna la autoría de Liszt de la edición de *Des Bohémiens* de 1859 y la distingue de la edición de 1881, cuya mayor parte atribuye a la princesa Sayn-Wittgenstein, al mismo tiempo que resume la problemática de este libro de Liszt que podríamos calificar como de «políticamente incorrecto»:

La carta al editor Heckenast de Budapest está tomada del periódico *Magyar Sajtó*, se trata de un libro caído en desgracia. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, ha sido escrito con la mejor voluntad, las mejores intenciones, pero genera en Hungría mucho descontento y, por desgracia, crea ideas falsas en el

Liszt octroie le génie créateur de la musique hongroise aux tziganes. C'était faire tort non seulement aux hongrois, mais aussi aux tziganes, car tous les musiciens cultivés se retournèrent contre ces interprètes populaires d'un art conservé par eux, improvisateurs il est vrai, mais que l'on ne peut considérer comme des artistes créateurs».

46. WALKER, A. *Franz Liszt...*, p. 357.

47. WEISSMANN, JOHN. «Isöz [d'Isöz], Kalman». *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 9, p. 356. Isöz fue secretario de la Real Academia de Música de Hungría (1934-1943) y coeditor, con Bartha, de *Musicologia Hungarica*.

extranjero sobre nuestra música. No hay que hacer a Liszt responsable de la segunda edición «mejorada», pues es notorio que es la princesa Sayn-Wittgenstein quien la ha «completado» y ha «pulido» el estilo. [...] Como Liszt, creemos hoy en día que es muy necesario revisarlo y rectificarlo y quisiéramos decir en su descargo que en aquel tiempo no había la posibilidad de aprender muchas cosas por la experiencia⁴⁸.

En la carta que publica Isoz, Liszt escribe desde Weymar el 27 de agosto de 1859 al editor Heckenast aludiendo al parecer, sin nombrarlo, a Kálmán Simonffy y la polémica iniciada contra él. Recomienda al editor que sea su secretario Peter Cornelius quien haga la traducción del libro al alemán, por tenerla muy avanzada, y le deja libertad para que busque un traductor para el húngaro⁴⁹, al mismo tiempo que se queja de los ataques recibidos cuando todavía no se había publicado el libro como tal, y se defiende de los mismos:

Además de estos lamentables antecedentes, sospecho que este señor fue el instigador del ruido prematuro y malicioso que se ha creado en varios periódicos en relación con mi libro que todavía *no ha sido publicado* [apareció en diciembre] y QUE NO HA LEÍDO [*sic*, en mayúsculas]. Si lo hubiera leído sabría: 1° que se concibió por primera vez para que sirviera de comentario a una obra musical publicada hace muchos años que he titulado Rapsodias Húngaras, y cuyo éxito no ha sido poco en Hungría. 2° que a menos que exista un sesgo, como a veces se encuentra en los informes de los periódicos, es imposible que un lector imparcial no perciba a través de todo el volumen, vibrar el más sincero y ferviente apego del autor por su país natal. Sin embargo, la sinceridad del patriotismo no implica la ceguera en materia de ciencia y arte, y no condena a quienes sienten más agudamente volverse así incompetentes en todas las cuestiones que exigen justicia en la valoración, hechos y corrección en el razonamiento. [El subrayado y mayúsculas son de Liszt]

48. D'isoz, Kalman. «Lettres inédites ou peu connues de Franz Liszt». *Revue Musicale*. París, 1911, 4^o trimestre, p. 13: «*La lettre à l'éditeur Heckenast à Budapest est empruntée au Journal Magyar Sajtó. Il y est question d'un livre malheureux, Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, écrit avec la meilleur volonté, les intentions les meilleures, mais qui souleva en Hongrie bien des mécontentements et qui malheureusement fit naître à l'étranger bien des idées fausses sur notre musique. Il ne faut pas rendre Liszt responsable de la deuxième édition "améliorée", car il est notoire que c'est la princesse de Sayn-Wittgenstein qui l'a "completé" et en a "poli" le style. [...] Comme Liszt, nous croyons aujourd'hui, qu'il eut été très nécessaire de réviser et de rectifier, et nous voudrions dire à sa décharge qu'en ce temps là, il n'avait pas la possibilité d'apprendre par expérience bien des chose*».

49. Dos años más tarde se publicó: LISZT, Franz. *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Traducción de Peter Cornelius. Pesth-Leipzig, Heckenast, 1861. La traducción de la 2ª edición de 1881 al alemán la publicó la editorial Breitkopf & Härtel en 1883, a cargo de Lina Ramann.

Liszt insiste en su carta en los mismos argumentos que ya había expuesto en su libro, como veremos más adelante:

Por mi parte, me pareció que devolvía a nuestra patria más honor por las cualidades morales que lo señalan a la estima y admiración de otros pueblos, y me he esforzado por demostrar que es gracias a estas cualidades que la música nacional, arraigada en el suelo y en el alma de Hungría, es una *música húngara*, que Hungría no puede tener ningún interés en reivindicar una patente para el uso de ciertos intervalos de una escala que, con toda probabilidad, es de origen hindú y nos llega desde las orillas del Ganges. [Subrayado de Liszt]

Y cita completo el último párrafo del libro en el que defiende la fusión de ambas culturas en la música húngara:

Yo pregunto, ¿se puede acusar a un autor de querer despojar a su nación cuando termina su libro con estas palabras?:

«Hungría puede, tiene su derecho a reclamar como suyo este arte alimentado por su trigo y sus viñas, madurado a su sombra y a su sol, aclamado por su admiración, adornado, embellecido y ennoblecido, gracias a sus predilecciones y a su protección, y tan estrechamente apegado a sus tradiciones más íntimas, a los recuerdos más dulces de cada húngaro. Todo ello como una gloriosa conquista, llamada a figurar entre los títulos más bellos de nuestro país, y su recuerdo debe estar incrustado como una joya preciosa en un florón de su antigua y soberbia corona (página 348)» [del libro *Des Bohémiens*].

Termina su carta aludiendo a la mala fe por criticar el libro sin haberlo leído y recordando a la anterior polémica motivada por el estreno de su *Misa del Gran*⁵⁰.

50. D'ISOZ, K. «Lettres inédites ou peu connues de Franz Liszt»..., pp. 25-27:

«A Gustave Heckenast, éditeur à Budapest, Weymar, 27 août 1859.

Monsieur, Vous avez eu lobligeance de me faire il y a plusieurs années une proposition que j'ai acceptée au sujet de la publication en allemand et en hongrois de mon ouvrage intitulé: "Des Boémiens et de leur musique en Hongrie". De nombreuses occupations, m'ont forcé d'ajourner l'achèvement de ce volumen dont j'ai corrigé les dernières épreuves ce printemps, mais que l'éditeur de Paris (Librairie nouvelle) ne compte mettre en vente qu'à l'entrée de l'hiver. Sur le verso de la page du titre Vous trouverez ces mots: "Les droits de traduction sont réservés pour l'Allemagne et la Hongrie à M. Heckenast, libraire-éditeur à Pest." Par cette petite note j'ai rempli la promesse que vous avez reçue de moi, et je ne doute point Monsieur que vous n'accomplissiez également la vôtre. Relativement à la traduction allemande je désire qu'elle soit confiée à un de mes amis, actuellement à Vienne, M. Peter Cornelius, qui durant son séjour à Weimar a déjà traduit les deux tiers de l'ouvrage, et il s'empressera de terminer le tout si vous voulez bien prendre avec lui les arrangements indiqués à cet effet. Son adresse est: Herrn Peter Cornelius (Componist) Weissgaerber, Pfefferhofgasse, N° 30, bei Frau Müller. Je lui écris de mon côté pour le prévenir que

Sin embargo, los húngaros no aceptaron esta defensa sintiéndose tremendamente ofendidos por atribuir a F. Liszt ser el causante de que se identificase la música de los gitanos húngaros con la música nacional húngara, representada por los magiares. En el mismo número de esta revista de 1911 se constata la confusión

vous entrerez en correspondance avec lui, persuadé qu'il vous sera agréable de publier de préférence une traduction conforme à l'esprit et au style de l'original. Or je puis Vous garantir que celle de M. Cornelius est parfaitement adéquate. Quant à la traduction hongroise je vous laisse entièrement le choix de la personne que vous jugerez convenable d'en charger, à l'exception d'une seule que je vous désignerai s'il y a lieu et que vous devinez probablement. Outre ces facheux antécédens je soupçonne fort ce monsieur d'avoir été l'instigateur du bruit prématuré et malveillant qui s'est fait dans plusieurs journaux au sujet de mon livre qui n'a pas paru, et QU'ON N'A PAS LU! [sic]. S'il avait été lu on saurait:

1° *qu'il a été conçu d'abord pour servir de commentaire à un ouvrage de musique, publié depuis de longues années, que j'ai intitulé Rhapsodies hongroises, dont le succès n'a pas été le moindre en Hongrie.*

2° *qu'à moins d'un parti pris comme il s'en rencontré parfois dans les comptes rendus des journaux, il est impossible à tout lecteur impartial de ne pas entendre vibrer à travers tout le volume le plus sincère et fervent attachement de l'auteur pour son pays natal. Toutefois la sincérité du patriotisme n'implique pas l'aveuglement en matière de science et d'art, et ne condamne point ceux qui le ressentent le plus vivement à devenir par là incompetents sur toutes les questions qui demandent de la justice dans l'appréciation des faits et de la justesse dans le raisonnement. Pour ma part il m'a semblé qu'il revenait à notre [sic] patrie plus d'honneur des qualités morales qui la signalent à l'estime et à l'admiration des autres peuples, et je me suis attaché à démontrer que c'est grâce à ces qualités que la musique nationale, en racinée dans le sol et dans l'âme de la Hongrie est une musique hongroise, que la Hongrie ne peut avoir d'intérêt à revendiquer un brevet d'invention pour l'emploi de certains intervalles d'une gamme qui, selon toute probabilité, est d'origine indienne et nous arrive des bord du Gange. Je le demande, peut-on accuser un auteur de vouloir dépouiller sa nation quand il termine son livre par ces mots?: "La Hongrie peut donc, à son droit, réclamer comme sien cet art nourri de son blé et de ses vignes, mûri à son ombre et à son soleil, acclamé par son admiration, paré, embelli et ennobli, grâce à ses prédilections et à sa protection, et si bien enlacé à ses moeurs qu'il se lie aux plus intimes, aux plus doux souvenirs de chaque Hongrois. Tout comme une conquête glorieuse il est appelé à figurer parmi les plus beaux titres de notre [sic] pays, et son souvenir doit être incrusté, comme un joyau précieux aussi, à un des fleurons de son antique et superbe couronne" (Page 348).*

La mauvaise foi peut évidemment retourner, détourner, contourner le sens de chaque écrit, mais la mauvaise foi seule, je l'affirme et le proclame, peut, après la lecture de mon volumen méconnaître le sentiment vraiment filial avec lequel il fut écrit, et je ne crois pas qu'il se trouve parmi mes compatriotes un honnête homme qui ne soit de cet avis. Du reste Monsieur, s'il vous souvient encore de l'orage qui s'était amassé contre moi à Pest, il y a deux ans, à l'occasion d'une oeuvre ne respirant que la paix et la charité — la Messe de Gran — et de la tournure qui prirent ensuite les choses, vous serez probablement moins effrayé de l'orage qui me menace dans la circonstance présente. De mon côté j'ai eu beaucoup l'occasion de m'habituer à ces intempéries du sort, car dans la contrée que j'habite, les journaux prennent soin de me régaler fréquemment de leurs aubades et sérénades de critique très orageuses! — Sans en prendre plus de souci qu'il ne faut, je continuerai de travailler comme devant en toute simplicité et bonne conscience, suffisamment récompensé d'ailleurs par les sympathies honorables que mon nom s'est acquis et qui lui demeureront attachés. Veuillez bien agréer, je vous prie Monsieur, l'assurance de ma considération et de mes sentimens très distingués. F. LISZT. 27 Août 1859, Weimar».

nacionalista húngara generada por el libro de Liszt, en el artículo del malogrado compositor húngaro Sándor Kovács (1886-1918), fallecido a los 31 años, que trata sobre «La joven escuela húngara» en 1911:

Pero: ¿Qué es el nacionalismo cuando se trata de la música húngara? En Hungría no se sabe bien todavía, y después de tantos años, se acumulan toda clase de confusiones que nos impiden distinguir nuestra propia mentalidad musical. [...] El gitano, este pueblo nómada, posee una maravillosa facultad de adaptación artística. En Rusia toca aires rusos, en España se convierte en guitarra, en Hungría toca música húngara. Pero no sin sufrir una deformación que altera el carácter verdadero. [...] Y la desgracia es que precisamente la música tzigane ha acabado por hacer creer que era la verdadera música húngara; ha hecho pasar una caricatura por un original. El libro demasiado famoso de Liszt, tan superficial, ha acreditado esta idea falsa en la literatura. La aparición de las rapsodias del mismo maestro —rapsodias gitanas, no húngaras— ha añadido el prestigio de su música a este embrollo. Ahora que el procedimiento ha sido desvelado, explotado, todo el mundo puede creerse incluso compositor «a la húngara». Es suficiente coger algunos temas populares, al azar y no importa donde, y tratarlos a la manera gitana, con intervalos aumentados, cromatismo desbocado, ritmos sincopados, fulguraciones y alboroto... Y puede creerse en Budapest⁵¹.

La polémica es apasionante porque toca la médula del ser humano, su autoestima y su afán de diferenciación sobre otras razas o culturas diferentes que considera inferiores, mientras que Liszt hacía su defensa de los gitanos dentro de su convicción cristiana que le llevaría a ingresar en la Orden Franciscana en 1857 y a retirarse en 1863 en el monasterio de la virgen del Rosario, en Roma, recibiendo

51. Kovács, Sándor. «La jeune école hongroise». *Revue Musicale*. París, 4^o trimestre (noviembre 1911) pp. 54-55: «Mais qu'est-ce au juste que le nationalisme quand il s'agit de la musique hongroise? En Hongrie même, on ne le sait pas encore trop bien et, depuis bien des années, toutes sortes de confusions s'accumulent et nous empêchent de distinguer notre propre mentalité musicale. [...] Le Tzigane, ce peuple nomade, possède une merveilleuse faculté d'adaptation artistique. En Russie il joue des airs russes, en Espagne il guitarise, en Hongrie il exécute de la musique hongroise. Mais non pas sans lui faire subir une déformation qui en altère le caractère véridique. [...] Et le malheur est que précisément la musique tzigane a fini par faire croire qu'elle était la véritable musique hongroise; elle a fait passer une caricature pour un original. Le livre trop fameux de Liszt, si superficiel, a définitivement accredité cette idée fautive dans la littérature. Il n'est pas jusqu'aux rapsodies du même maître — rapsodies tziganes, mais non pas hongroises — qui n'aient ajouté le prestige de leur musique à cet imbroglio. Maintenant que le procédé a été dévoilé, exploité, toute le monde peut se croire à même de composer "à la hongroise". Il suffit de prendre quelques thèmes populaires, au hasard et n'importe où, et de les traiter à la manière tzigane, avec intervalles augmentés, chromatisme échevelé, rythmes syncopés, fulgurations et tapage... Et l'on peut se croire à Budapest».

las órdenes menores (ostiaro, lector, exorcista y acólito) en 1865, sin llegar a ser ordenado sacerdote. Su mayor defensa y justificación musical de su propuesta ya la había hecho en su propio libro de 1859, apenas leído como hemos comentado antes, valorando la musicalidad de los gitanos húngaros y su inserción en la nación, sin plantearse prejuicios por ello.

En opinión de Patrick Williams, la propuesta de Liszt se funda sobre criterios musicológicos y no políticos o de clase, afirmando que «Y ahí, además de que es difícil poner en duda la competencia del autor, las afirmaciones se mantienen»⁵². Efectivamente, el propio Liszt era consciente de esta problemática y defiende su propuesta en el mismo libro de 1859 con unos argumentos contundentes desde el punto de vista musical:

Los húngaros, es cierto, han tomado parte tan activa en el crecimiento de este arte, que ya no distinguen lo que podría no pertenecerles. Se han asociado tan íntimamente con él por la satisfacción que han encontrado en las colecciones de sus obras, por los frecuentes intentos que se han realizado últimamente para componer también en este estilo, que se han encontrado en nuestro tiempo, aquí y allá, individuos de sangre magiar que han igualado a los héroes del virtuosismo gitano. Pero esto no prueba otra cosa sino que lo que emerge del hecho mismo de la existencia de esta música en nuestro país, incluso que nuestra nación, tanto por su orgullosa manera de sentir viva y soñadora, como por su organización musical, era más susceptible que cualquier otra para comprender, penetrar y ser penetrada por esta inspiración y esta forma⁵³.

Liszt plantea el problema constatando la realidad musical húngara que él escuchaba, atribuyendo a su país esa característica positiva de integración y fusión cultural musical de los gitanos con la autóctona música húngara, por lo que le parece

52. WILLIAMS, Patrick. *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris, Cité de la Musique, 1996. Utilizamos la traducción española de Pablo Miranda en *Los Cíngaros de Hungría y sus músicas*. Madrid, Akal, 2000, p. 47.

53. LISZT, Franz. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, 1859, p. 288: «*Les Hongrais ont, il est vrai, si vivement pris part à la croissance de cet art, qu'ils ne distinguent plus ce qui pourrait n'y pas venir d'eux. Ils s'y sont associés si intimement par la jouissance qu'ils y ont trouvée, par les recueils de ses oeuvres, par les fréquents essais qu'ils ont faits dernièrement de composer aussi dans ce style, qu'il s'est rencontré, de notre temps, çà et là, des individus de sang magyar qui ont égalé les héros de la virtuosité bohémienne. Mais ceci prouve-t-il autre chose, sinon ce qui ressort du fait même de l'existence de cette musique sur notre sol: voire que notre nation par sa manière de sentir fière, vive et rêveuse, comme par son organisation musicales, était plus susceptible que toute autre de comprendre, de pénétrer et d'être pénétrée par cette inspiration et cette forme*».

intrascendente el preocuparse por su diferencia social, que no era el problema, y así lo expresa de manera incluso poética:

Nos preguntamos por otra parte: ¿para qué sirve inquietarse sobre si la primera característica lineal de este monumento edificado en colaboración, si el primer beso amoroso de esa unión viene de este o de aquel? El arte está ahí y este arte no podría haber crecido, no podría haberse extendido, no podría haber vivido, ni sin el uno ni sin el otro. ¿No sería verdaderamente ocioso el querer disipar la penumbra que una justicia del destino parece haber arrojado sobre su filiación, y la incertidumbre que planea sobre ella, no pudiendo sobre todo estrechar de cerca el tema por la escasez de pruebas innegables a alegar, cuando hay pruebas irrefutables de hechos históricamente constatados producidos?⁵⁴

Patrick Williams alude también al argumento expresado por el propio Liszt cuando escribe en *Des Boémiens* que «Hungria es la única nación de Europa que, por así decirlo, no haya puesto a los cingaros al margen de la humanidad»⁵⁵, frase que, en realidad, cita Liszt literalmente en apoyo de su argumento de la integración de los cingaros con los húngaros nativos tomada del libro de viajes de Édouard Thouvenel, *La Hongrie et la Valachie*⁵⁶.

Observa Williams que Liszt invierte el orden en el análisis que habitualmente hacían los especialistas: «son los húngaros los que vertieron los pasos de sus danzas y la letra de sus canciones en los ritmos y melodías que los bohemios trajeron con ellos»⁵⁷ y no a la inversa.

LA REIVINDICACIÓN Y REVALORIZACIÓN DE LA CULTURA GITANA

Se trata de un tema apasionante sobre la configuración de los nacionalismos musicales, especialmente del húngaro, que merecen una atención y análisis más detenido sobre esa relación entre música y política, música y país o nación, que nos viene desde Platón, tema que afecta de manera similar y es aplicable al nacionalismo musical español. Dejando al margen la polémica suscitada en Hungría y en la propia musicología por este libro de Franz Liszt, nos interesa quedarnos con el

54. *Ibid.*, p. 289.

55. WILLIAMS, P. *Los cingaros de Hungría y sus músicas...*, p. 47.

56. THOUVENEL, M. Édouard. *La Hongrie et la Valachie (Souvenir de voyage et notices historiques)*. Ouvrage accompagné d'une carte détaillée du bassin du Danube. Paris, Arthus Bertrand, Libraire-Éditeur, 1840.

57. WILLIAMS, P. *Los cingaros de Hungría y sus músicas...*, p. 49.

aspecto más evidente e influyente del mismo, que no es otro que la reivindicación y revalorización de la cultura gitana, manifiestamente marginada en toda Europa, recuperando su música.

No se puede negar al libro *Des Bohémiens* un planteamiento riguroso a la hora de tratar este nacionalismo húngaro, en contra de las críticas sobre este punto vistas anteriormente. Comienza utilizando como argumento filosófico el *Curso de Estética*, de Hegel, conferencias universitarias impartidas en Heidelberg en 1818 y en Berlín en años posteriores, traducido al francés en 1840. Es sorprendente constatar cómo Liszt supo valorar este importante texto en fecha todavía temprana, para fundamentar su investigación, utilizándolo como su argumento principal para proponer la recuperación de las variadas manifestaciones de la música gitana, organizarla y relacionar todas sus variantes, con lo que encontraríamos una *epopeya*:

Considerando que si los fragmentos aún dispersos de la música de los gitanos fuesen reunidos con la inteligencia de su significado y coordinados con cierta comprensión de sucesión necesaria para hacerlos valer recíprocamente, ofrecerían todo como una *epopeya* nacional, la expresión de estos sentimientos colectivos que, inherentes a todo un pueblo, determinan por su carácter el de sus costumbres; se sentirían casi autorizados a dar el nombre de *epopeya* a una recopilación semejante⁵⁸.
[Subrayado de F. Liszt]

Hegel exige a los artistas un compromiso con la belleza y con la verdad y Liszt lo utiliza como su argumento principal:

Hegel da a la palabra *Epos*, bastante más significación del verbo *decir* y que del sustantivo *recitado*, y coloca incluso bajo esta denominación, en sus primeros ensayos poéticos, las inscripciones de monumentos, después las sentencias y los versos gnómicos de los antiguos, la cosmogonía, etc. etc. No sabríamos hacer comprender de una forma mejor la analogía íntima de la inspiración que existe entre las obras poéticas de este género y el conjunto de una obra de música eminentemente nacional, que citando las palabras de este autor. ¿Por qué trataríamos de expresar en otras palabras lo que se ha definido perfectamente, cuando la forma que ha

58. LISZT, F. *Des Bohémiens...*, (1859), p. 12: «*En considerant que si les fragments épars encore de la musique des Bohémiens étaient rassemblés avec l'intelligence de leur signification, et coordonnés avec quelque entente de la succession nécessaire pour qu'ils se fassent réciproquement valoir, ils offriraient toute comme une épopée nationale l'expression de ces sentiments collectifs qui, inherents à un peuple entier, déterminent par leur caractère celui de ses moeurs; on se sentirait presque autorisé à donner le nom d'épopée à un recueil pareil*». El subrayado de *epopeya* es de Liszt.

dado a su pensamiento corresponde exactamente al sentido del nuestro?⁵⁹ [Subrayados de F. Liszt]

El primer párrafo del texto de Hegel que cita Liszt supone el argumento principal de su investigación del nacionalismo que defiende:

Como expresando de esta forma toda una civilización primitiva, la obra épica es la *Saga*, la Biblia de un pueblo, y toda nación grande e importante tiene un libro parecido verdaderamente nacional en el que se expresa lo que constituye su genio. Bajo esa relación, estos monumentos son nada menos que las profundas fuentes de las que un pueblo toma conciencia de sí mismo. Sería interesante coleccionar semejantes biblias épicas, porque la serie de las epopeyas, cuando no son obras artificiales de una época ulterior, para nosotros sería una galería en la que figuraría el espíritu de cada pueblo como en un cuadro fiel⁶⁰.

Liszt concluye explicando la importancia y el por qué de su investigación sobre los Gitanos de Hungría y su música:

Sin embargo, como los Gitanos, al rechazar todos los rasgos de carácter que constituyen los parecidos de otras razas entre ellas, no conforman sino un pueblo distinto, dotado de una prodigiosa vitalidad, cuando han manifestado la necesidad de tener también *su libro*, y que no podían ni sabían describirse a sí mismos, o contar ya sean hechos registrados en su memoria, o relatos ficticios y simbólicos, ¡han tenido que *cantar* para decir algo!⁶¹ [Los subrayados son de Liszt]

59. *Ibid.*, pp. 13-14: «Hegel donne au mot Epos bien plus la signification du verbe dire que du substantif récit, et range même sous cette dénomination d'abord, comme premiers essais poétiques, les inscriptions monumentales, puis les sentences et vers gnomiques des anciens, les cosmogonies, etc., etc. Nous ne saurions mieux faire comprendre l'analogie intime d'inspiration qui existe entre les oeuvres poétiques de ce genre et l'ensemble d'une oeuvre de musique éminemment nationale, qu'en citant les paroles de cet auteur. Pourquoi chercherions-nous à exprimer en d'autres mots ce qu'il a si parfaitement rendu, lorsque la forme qu'il a donnée à sa pensée correspond exactement au sens de la nôtre?». Subrayados de F. Liszt.

60. *Ibid.*, p. 14: «Comme exprimant ainsi toute une civilisation primitive, l'oeuvre épique est la Saga, la Bible d'un peuple, et toute grande et importante nation a un pareil livre vraiment national dans lequel est exprimé ce qui constitue son génie. Sous ce rapport, ces monuments ne sont rien moins que les sources profondes où un peuple puise la conscience de lui-même. Il serait intéressant de former la collection de pareilles bibles épiques; car la série des épopées, lorsqu'elles ne sont pas des oeuvres artificielles d'une époque ultérieure, serait pour nous une galerie où figurerait l'esprit de chaque peuple comme dans un tableau fidèle». Al pie de la p. 16, donde finaliza la cita, y como nota 1: «Cours d'Esthétique de Hegel, trad. de Ch. Bénard. Paris, chez Hachette, libraire-éditeur». Se trata de la primera traducción francesa en cinco tomos publicada entre 1840 y 1851, que sigue el texto alemán establecido por Gustav Hotho publicado en Berlín en tres tomos en 1835-1838.

61. *Ibid.*, p. 17: «Pourtant, comme les Bohémiens, en repoussant tous les traits de caractère qui constituent les ressemblances des autres races entre elles, n'en forment pas moins un peuple distinct, doué d'une prodigieuse vitalité, lorsqu'ils ont éprouvé le besoin d'avoir aussi leur livre, et qu'ils ne pouvaient ni ne

F. Liszt valora especialmente de los gitanos su libertad e independencia y, sobre todo, su música, afirmando que «la música instrumental es precisamente la que entre las artes expresa mejor los sentimientos sin darles una aplicación directa, sin revestirlos de la alegoría de los hechos narrados por la epopeya, representados en el teatro del drama»⁶², en criterio radicalmente distinto al expresado cinco años antes, en 1854, por Eduard Hanslick.

FRANZ LISZT Y SU INFLUENCIA EN EL NACIONALISMO ESPAÑOL. LOS HITOS PRINCIPALES DE SU VIAJE A ESPAÑA (OCTUBRE DE 1844 A ABRIL DE 1845)

No le faltaba razón a Aubry en el caso de F. Liszt y su influencia en el nacionalismo musical español, primero a través de su presencia y gira por España entre octubre de 1844 y abril de 1845, alentando a cuantos compositores iban a entrevistarse con él para mostrarles su admiración y, posteriormente, con la influencia que su libro sobre la música y las costumbres de los gitanos de Hungría, ejerció tanto en Isaac Albéniz como en Felipe Pedrell y, finalmente, en nuestro Manuel de Falla, validando las *gitanerías* tanto las de Isaac Albéniz como las del compositor gaditano.

Gloria Emparan ha trabajado y documentado todo lo relacionado con Liszt y España, publicando un resumen del viaje en 2011. El primer contacto de Franz Liszt con la música española tuvo lugar en su encuentro con el tenor y compositor sevillano Manuel García (1775-1832) el 21 de junio de 1824 en Londres, cuando con tan solo doce años de edad, se presentó en el New Argyll Rooms de Londres al público londinense en el mismo concierto en el que la gran atracción era el sevillano Manuel García, el tenor de moda en Europa. Radomsky ha subrayado la influencia que Manuel García ejerció en el mundo del *bel canto* europeo, así como en el joven Liszt a partir de este primer encuentro: una de sus primeras piezas virtuosísticas para piano fue el *Rondo Fantastique sur un thème espagnol* «El contrabandista», basado en el polo «Yo que soy el contrabandista» de la ópera *El poeta calculista* de García⁶³.

savaient se décrire eux-mêmes, ou conter soit des faits consignés dans leur mémoire, soit des récits fictifs et symboliques, ils ont dû chanter pour dire!». Los subrayados son de Liszt.

62. *Ibid.*, p. 10: «La musique instrumentale est précisément celui d'entre les arts qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par l'épopée, figurés sur le théâtre du drame».

63. RADOMSKI, James. *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford, University Press, 2000. Traducción española de RUIZ, Sara. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid, ICCMU, 2002, p. 182.

Liszt viene a España después de su ruptura con Marie d'Agoult ocurrida en abril de 1844, con la intención de reponerse del trauma de esa separación y al mismo tiempo conocer a los gitanos españoles. Vino acompañado por el cantante Juan Bautista Ciabatti que intervino en algunos de sus conciertos, su secretario Belloni, el responsable de organizar la gira, y el constructor de pianos Jean Louis Boisselot (1782-1847), de Marsella, en un viaje de promoción de esta marca de pianos que en Madrid distribuía la Casa Yradier. Boisselot trajo en su viaje dos pianos de su mismo nombre que Liszt utilizaría en buena parte de sus conciertos.

El viaje comenzó con una gira por Francia que finalizó en Pau, de donde partió en diligencia para España el lunes 21 de octubre de 1844, llegando a Madrid en torno al 26 de octubre, contratado por el Liceo Artístico y Literario cuyo director era Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847). Su primer concierto se celebró el 28 de octubre inaugurando en España el recital para piano solista, pues hasta este momento los programas de concierto siempre incluían la participación de varios instrumentistas y cantantes. Las obras que figuraron en sus recitales fueron mayoritariamente transcripciones de óperas italianas a la moda, de Rossini, Bellini, Donizetti entre otras, transcritas para piano por él, finalizando generalmente con el *Galop cromático* (1838) e incluyendo en alguna ocasión el *Koncertstück* de Weber para piano y orquesta.

Hasta un total de diez recitales dio Liszt en Madrid: dos en el Liceo Artístico y Literario que se encontraba en las dependencias del palacio de Villahermosa (actual museo Thyssen) los días 28 de octubre y 2 de noviembre; cinco en el hoy desaparecido Teatro del Circo en la Plaza del Rey, los días 31 de octubre y 2, 5, 9 y 21 de noviembre; uno en el Palacio Real para los reyes el 7 de noviembre; otro en el Teatro del Príncipe el 13 de noviembre a beneficio de la cantante Brizzi y el último el 14 de noviembre en la Sociedad de *La Iberia Musical y Literaria* que dirigía Joaquín Espín y Guillén (1812-1881). Hay constancia de, al menos, dos recitales privados en Madrid, uno en la calle del Carmen organizado «por los ciegos» (así lo recoge la nota de prensa) y otro celebrado en la casa del coronel y diputado don Pablo Cabrero el 22 de noviembre.

De Madrid partió para Córdoba el 4 de diciembre de 1844, llegando el día 8, siendo recibido y agasajado por el murciano Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), el compositor y primer historiador de la música española, a la sazón director del Liceo Artístico y Literario cordobés. Se celebró un único concierto el día 11 de diciembre con un programa que incluía un *Himno a Liszt* y *El Curro, Canción española*, ambas obras de Soriano Fuertes, junto a varias transcripciones sobre óperas italianas realizadas por Liszt. Un tema musical de Soriano Fuertes fue motivo

de inspiración de la obra de Liszt para piano, *Feuille morte-Élégie d'après Soriano* (*Hoja muerta-Elegía de Soriano*), publicada el año siguiente. En esta ocasión tocó en dos pianos ingleses cedidos por los socios del Liceo. Dejó Córdoba hacia el 14 de diciembre de 1844 llegando a Sevilla el 17. En esta capital dio tres conciertos públicos en el Teatro Principal los días 19, 23 y 27 de diciembre, este último a beneficio de las «huérfanas del beaterio». Liszt tenía por costumbre en las ciudades que visitaba, destinar alguno de sus conciertos para los necesitados, faceta de su personalidad muy valorada, tanto por el público como por sus biógrafos. En Sevilla conoció a Eugenio Gómez (1786-1871) organista segundo de la catedral quien presentó a Liszt sus *Melodías armonizadas para piano compuestas y dedicadas al célebre pianista Franz Liszt por D. E. Gómez organista segundo de la Sta. Iglesia Patriarcal de Sevilla*, doce obras cortas para piano a cuyo frente reprodujo la carta que le dirigió Liszt alabando las piezas. Gómez, siguiendo el consejo de Liszt, compuso una segunda serie dedicada a Hilarión Eslava (1807-1878) y una tercera a la Infanta Luisa Fernanda, hija de los duques de Montpensier y hermana de Isabel II.

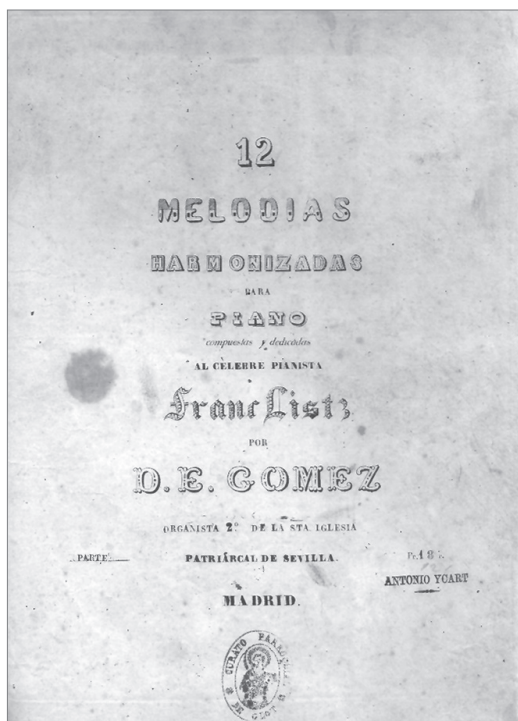


Figura 3. *Melodías de Eugenio Gómez, dedicadas a F. Liszt.*

Después de esta estancia en Sevilla, en la que quedó impresionado por la majestuosidad de la catedral, Liszt se dirigió por el río Guadalquivir a Cádiz, adonde llegó el 30 de diciembre de 1844 y dio su primer concierto el día 31 en el Liceo Artístico y Literario, cuyo presidente era D. Bernardo Dahran y su vicepresidente Ventura Sánchez de Madrid (1817-1889). En Cádiz realizó cuatro conciertos, además del ya citado del día 31 en el Liceo, tocó en el Teatro Principal, los días 4, 7 y 10 de enero de 1845. En el programa del día 4 de enero incluyó una *Jota aragonesa* que interpretó por primera vez, probablemente la misma de su exitosa obra *Souvenirs d'Espagne*, estrenada en Francia en su gira de 1845 con este título y posteriormente catalogada como *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen (Gran concierto fantasía sobre aires españoles)*, integrada por «Jota», «Fandango» y «Cachucha».

De Cádiz viajó hacia Lisboa en el buque inglés *Montrose* que salía de Gibraltar y hacía escala en la ciudad gaditana. Permaneció en su gira portuguesa seis semanas, partiendo de Lisboa el 25 de febrero de 1845 en el buque *Pascha* hacia Gibraltar. En Gibraltar dio un concierto y aprovechó para escribir a su hija Blandine y a Lambert Massart, su intermediario con la condesa d'Agoult, cartas en las que transmite su deprimido estado de ánimo por su separación y su preocupación por la educación de sus hijos [Daniel, Blandine y Cósima]. Del concierto de Gibraltar, una crítica

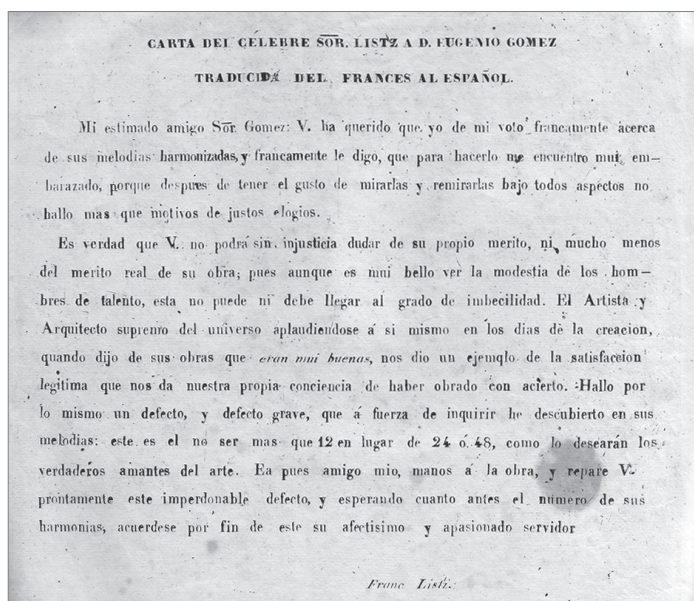


Figura 4. Carta de F. Liszt a Eugenio Gómez, publicada en la partitura anterior.

aparecida en el periódico de Barcelona *El mundo musical*, compara las actuaciones de Franz Liszt y el pianista gaditano José Miró (1810-1878) que también había actuado en la citada ciudad en 1843 y al que el crítico valora entusiastamente.

De Gibraltar partió Liszt para Málaga, ciudad en la que se encuentra el 8 de marzo de 1845. A pesar de que Málaga contaba con dos teatros, el Principal y el Príncipe Alfonso, además del Liceo Artístico y Literario, todos se encontraban cerrados por ser la Cuaresma, por lo que Liszt tocó un único concierto el 12 de marzo de 1845, Miércoles de Ceniza, en la Fonda de los Tres Reyes, que no era el lugar más apropiado, como se transmite en la crítica periodística. En este concierto participó también el tenor Ciabatti, acompañante de Liszt en su viaje, que cantó *Roberto Devereux*, de Donizetti.

Granada fue la siguiente ciudad de esta gira española en su camino a Valencia, llegando en plena Semana Santa de aquel año de 1845 (que fue entre el lunes 17 y el domingo 23 de marzo), por lo que no pudo dar concierto alguno. Por otra parte, el hecho de que tampoco hubiese prensa en Granada entre el 17 de septiembre de 1844 y el 13 de abril de 1845, dificulta conocer más datos sobre la estancia de nuestro artista, que se dedicó a descansar, ver la Alhambra e intentar conocer la música de los gitanos. De esta experiencia dará cuenta en su libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, que comentamos más adelante.

Desde Granada le espera un largo viaje hasta Valencia, adonde llega el 27 de marzo de 1845, instalándose en el hotel del Cid, cercano a la catedral, dando tres conciertos públicos en el Teatro Principal los días 27, 29 y 31 de marzo de 1845, siendo el último a beneficio de la cantante Giuseppina Brambilla, finalizándolo con unas improvisaciones sobre temas dados por el público, un tema valenciano sobre la toccata del *tabalet y la dolsaina*. El 1 de abril de 1845 Franz Liszt, acompañado por Pedro Gómez, fabricante de pianos, visitó en la catedral al organista Pascual Pérez Gascón (1802-1864) al que escuchó en sus interpretaciones al órgano manteniendo posteriormente largas conversaciones sobre temas musicales.

De Valencia siguió viaje a Barcelona, llegando probablemente a la ciudad Condal el día 6 de abril de 1845, alojándose en la Fonda de Oriente y ofreciendo seis conciertos, los días 7, 11 y 18 en la Sociedad Filarmónica y 14, 15 (a beneficio de los pobres de Misericordia) y 19 de abril en el Teatro Nuevo. En este último concierto también tomaron parte los principales cantantes de la compañía lírica italiana del citado teatro. Los programas realizados consistieron una vez más en transcripciones sobre temas de óperas y, para finalizar, improvisaciones sobre temas propuestos por el público. De Barcelona salió por barco hacia Port Vendres (Francia) en dirección a Marsella adonde llegó el 29 de abril de 1845, finalizando así su gira por la Península Ibérica.

Esta gira tuvo un gran impacto en los medios musicales españoles y en los compositores de la segunda mitad del siglo XIX. La crítica lo ensalzó como a un dios. En Madrid, la reina Isabel II lo condecoró con la Cruz de Carlos III y le regaló un alfiler de diamantes. Los compositores y pianistas como Guelvenzu, Pedro Albéniz, Espín y Guillén, Baltasar Saldoni, entre otros muchos, le ofrecieron un emotivo banquete, al igual que en Córdoba lo hizo Mariano Soriano Fuertes. Fue recordado en España, durante muchos años después, como «el mejor pianista de la Europa». Su incidencia en la música quedó plasmada en sus obras para piano catalogadas por Michael Short y Leslie Howard: S252 (1836) *Rondo Fantastique sur un thème espagnol* «*El contrabandista*» dedicado a George Sand; S252a *La Romanesca* (1832/1852); S411 (1838) *Soirées italiennes*: «6. La zingarella spagnola»; S253 (1845) *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen*; S428 (1845) *Feuille morte-Elégie d'après Soriano* [Mariano Soriano Fuertes]; S695c (1845-1846) *Romancero espagnol* [incompleta]; S487 (1846) *Spanisches Ständchen* (*Serenata Española*); R150 SW485 Dessauers Lieder für das pianoforte «Spanisches Lied. Bolero»; S254 (¿1863?) *Rapsodie espagnole-Folies d'Espagne et Jota Aragonesa*, dedicada a la emperatriz granadina Eugenia de Montijo⁶⁴.

La gira por España y Portugal de siete meses por sus principales ciudades, como un auténtico divo que generaba la máxima expectación del público, sus conciertos que inauguraron el recital de piano como instrumento solista y exclusivo, unida a su admiración por la música popular española, la petición en sus recitales al público para que le propusiesen que improvisase sobre temas populares propuestos por el propio público, vino a legitimar por personaje tan prestigioso y admirado la valoración de la propia música popular española.

PRESENCIA DE ESPAÑA EN *DES BOHÉMIENS ET DE LEUR MUSIQUE EN HONGRIE*. OTRAS FUENTES

Uno de los objetivos de F. Liszt en su viaje a España era encontrarse con la música de los gitanos españoles, como hacía en todas y cada una de sus giras. Fue un ferviente admirador y seguidor en su investigación sobre los gitanos de Hungría

64. EMPARAN, Gloria. «Liszt en España». En: *Music Master on Air* Musma 2011. Granada, Festival Internacional de Música y Danza, 2011, pp. 11-16. Programa de los recitales de piano realizados los días 28, 29 y 30 de junio de 2011, que incluían obras de Liszt con motivo del bicentenario del nacimiento del músico húngaro, resumen de parte de su trabajo sobre Liszt de próxima publicación. El catálogo citado está extraído de SHORT, Michel y HOWARD, Leslie. «Ferenc Liszt (1811-1886). List of Works, comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharonb Winklhofer». *Quaderni dell'Instituto Liszt*. 3. Milano, Rugginenti editore, 2004.

del políglota inglés George Borrow (1803-1881), autor en 1841 de *The Zincali: The Gypsies in Spain*, y viajero por España entre 1836 y 1840, años en los que se dedicó a convertir a los gitanos españoles al cristianismo regalándoles biblias, publicando en 1843 *La Biblia en España*, libro en el que narra su viaje. Ambos libros estuvieron prohibidos en España hasta la traducción del inglés al español por Manuel Azaña en 1921, y Liszt los conoce a través de sus traducciones al francés⁶⁵, citándolo profusamente y difundiendo sus ideas en su propia investigación con una defensa acérrima de los gitanos y de su integración en la sociedad:

Mientras no haya continuadores e imitadores de Borrow, hombres que acepten hablar fluidamente romaní, pasar por *Rommys*, mientras toda la raza no sea admitida en la igualdad con el cristianismo por medio de leyes que faciliten su integración, como las que Carlos Tercero ha comenzado en España, mientras no se lave el sello de infamia fijado sobre el bronce de su frente, nunca dejarán de ser lo que son. Mientras haya leyes *para los Gitanos*, estos permanecerán fuera de la ley⁶⁶. [Subrayados de F. Liszt]

Al mismo tiempo concede a España el haber sido la primera en referirse literariamente a los gitanos:

Todas las literaturas europeas se han apoderado de este tema, semejante a una tela flexible, manejable, rica y vaporosa a la vez, realizada con los bordados más fantásticos. España fue la primera en introducir este elemento *romántico* en sus

65. BORROW, George Henry. «The Gypsies in Russia and in Spain». *The Athenaeum*, January-December, London, 1836; *The Bible in Spain: or, the journeys, adventures, and imprisonments of an Englishman, in an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula*. London, 1843; *The Zincali, or an Account of the Gypsies of Spain, with an original collection of their songs and poetry, and a copious dictionary of their language*, by George Borrow, ...

The Zincali (Los Zincali), traducción de D. Manuel Azaña, Madrid, La Nave, 1932. También en castellano *Lavengro, alma bohemia. El Políglota, el Gitano el Catequista*. Madrid, Istmo, 1991. *La Biblia en España, o viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*. Introducción, notas y traducción de Manuel Azaña (1921). Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Traducciones al francés: *Esquisses de la vie des Gitanos d'Espagne*, traduit de l'anglais par Mme Léonie Dufresne, extr. du journal *L'Estafette*. Paris, 1845; *La Bible en Espagne*, par Georges Borrow. Traduit de l'anglais sur la 3^e Edition Amyot, 1845.

66. LISZT, F. *Des Bohémiens...*, (1849), cap. LV, pp. 140-141: «*Tant qu'il ne se trouvera pas des continuateurs et imitateurs de Borrow, des homes qui consentiront à parler couramment le romany, à passer pour des Rommys, tant qu'on n'admettra pas toute la race à l'égalité chrétienne par des lois qui poursuivront l'oeuvre de fusion que celles de Carlo [sic] Tercero ont commencé en Espagne; tant qu'on ne lavera pas le sceau d'infamie apposé sur le bronze de leur front, jamais ils ne cesseront d'être ce qu'ils sont. Aussi longtemps qu'il y aura des lois pour les Bohémiens, les Bohémiens resteront en dehors de toute atteinte de la loi*». El subrayado es de Liszt. Estas dos páginas están marcadas por F. Pedrell.

obras de imaginación, si no nos equivocamos. En la novela del gran Cervantes, la *Gitanella* [sic por *Gitanilla*], pasa del rango episódico a la importancia de un tema principal⁶⁷. [Subrayados de F. Liszt]

Otros autores que cita en su trabajo son el lingüista alemán August Friedrich Pott (Nettelrede, 1802-Halle, 1887) autor en 1844-1845 de una obra en dos tomos sobre los gitanos en Europa y Asia en alemán, idioma que igualmente hablaba Liszt, *Los gitanos en Europa y Asia; Investigación etnográfico-lingüística, principalmente de su origen y lengua*⁶⁸. También cita el trabajo de M. Édouard Thouvenel, *La Hongrie et la Valachie*, que vimos anteriormente (nota 55). En 1849 apareció otro importante trabajo sobre los gitanos en Europa a cargo del archivista y etnógrafo francés Paul Bataillard (París, 1816-1894)⁶⁹. Estos títulos nos confirman el interés suscitado durante esta época por los gitanos, su cultura y su lengua.

Liszt se refiere a los gitanos españoles justamente cuando nos informa de lo que fue su método de trabajo, no precisamente el de un folklorista o etnomusicólogo, sino el de un viajero que, interesado en los gitanos, trataba de encontrarlos en todos sus viajes como concertista para entrevistarse con ellos y conocer sus costumbres y cotejar su música, «atraído como había estado siempre por la aflicción y osadía de la música bohemia». Así comprueba que los gitanos se encuentran en todas partes y siempre son diferentes en la música que hacen, por lo que «el relato de estas entrevistas ciertamente no sería aburrido, ya que su mera presencia es suficiente para destruir la uniformidad»⁷⁰.

67. *Ibid.*, cap. XXXVIII, p. 107: «*Toutes les littératures européennes se sont emparées de ce motif, semblable à une étoffe souple, maniable, riche et vaporeuse à la fois, faite pour les plus fantastiques broderies. L'Espagne fut la première, si nous ne nous trompons, à acclimater cet élément romantique dans ses ouvrages d'imagination. Dans la nouvelle du grand Cervantes, la Gitanella, il passe du rang épisodique à l'importance d'un sujet principal*». Los subrayados son de Liszt.

68. POTT, August Friedrich. *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-Linguistische Untersuchung, Vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache*. Halle, Druck und Verlag, von Ed. Heynemann, 1844-1845, 2 vols. (*Los gitanos en Europa y Asia; Investigación etnográfico-lingüística, principalmente de su origen y lengua*).

69. BATAILLARD, Paul. «*Nouvelles recherches sur l'apparition et la dispersion des bohémiens en europe*». *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1849, troisième série, vol. 1 (1849), pp. 14-55, published by librairie Droz.

70. LISZT, F. *Des Bohémiens...*, (1859), cap. LXXXII, p. 198: «*Attirés comme nous l'avons toujours été par les navrements et les hardiesses de la musique bohémienne, nous n'avons pas manqué de nous informer dans tous nos voyages des Cigany artistes qui auraient pu se rencontrer sur notre [sic] route. Comme ils sont dispersés dans tous les pays, nous en avons trouvé presque partout; le récit de ces entrevues ne serait assurément pas monotone, car leur seule présence suffit pour détruire l'uniformité*». Página marcada por F. Pedrell.

A renglón seguido se refiere a su viaje a España, donde encuentra más diferente la música de los gitanos andaluces respecto de la música practicada por los gitanos húngaros, extrañándose tanto de esta diferencia que se inclina a creer que tuvo mala suerte con los gitanos con los que se encontró que, según él, practicaban la música «poco y mal». Durante su estancia en Granada, en la Semana Santa del año 1845, entre el lunes 17 y el domingo 23 de marzo, visitó la entonces ruinosa Alhambra y allí pudo ver a grupos de gitanos. También se había encontrado con ellos en la Mezquita de Córdoba y en Sierra Morena, mostrando su decepción por la música que practicaban:

Pero en España, por ejemplo, no hemos tenido suerte y no hemos podido recopilar impresiones precisas sobre ellos. Como en otros sitios, parece que cultivan la música, pero poco y mal; no poseen nada más que algunos fragmentos inconexos de canciones, que acompañan con una mala guitarra, sin ninguna originalidad. Esta es la impresión más destacable que producen cuando se les ve vagar al atardecer entre las columnatas ruinosas, los cipreses moriscos de Granada, alrededor de la mezquita cristianizada de Córdoba o en las gargantas de Sierra Morena⁷¹.

La música de los gitanos de Hungría objeto de la investigación de F. Liszt, no tiene nada que ver con el Cante Jondo y la música andaluza de los gitanos que pudo ver en España, sino con la música zíngara, de gitanos húngaros, músicos profesionales que asimilaron las características principales de la música autóctona húngara, adoptando y siendo grandes expertos en el violín y el cimbalón, como en España los gitanos adoptaron la guitarra.

El granadino Mariano Vázquez hace una buena descripción de los grupos gitanos húngaros el 24 de noviembre de 1883 en sus *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, describiendo su viaje a Budapest:

Vino al gran comedor una orquesta húngara de cíngaros, compuesta de unos catorce individuos que, colocados en un rincón dedicaban especialmente a Sarasate sus tocatas y miradas. No se puede explicar ni la música que ejecutan ni la manera de ejecutarla. Las *Czardas* son unos aires populares que tienen generalmente un

71. *Ibid.*, cap. LXXXII, p. 198: «*mais en Espagne, par exemple, nous avons été mal servis par le hasard, et n'avons pu recueillir parmi eux d'impressions précises. Comme ailleurs, il paraît qu'ils y cultivent la musique, mais peu et mal; ils n'ont que quelques fragments décousus de chansons, qu'ils accompagnent d'une mauvaise guitare, sans originalité aucune. C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cypres mauresques de Grenade, autour des mosquées christianisées de Cordoue, ou dans les gorges de la Sierra-Morena*». Página marcada por F. Pedrell.

adagio para empezar [*Lassan*], y después un allegro de ritmo vivamente acentuado [*Friska*], de expresión tan original que, como digo, resiste a la descripción. Los Cíngaros siempre tocan de memoria, y el director, que es el único que está en pie y tocando el violín, los dirige con movimientos de cabeza o de cuerpo, con vueltas rápidas, con algo inexplicable que brota electricamente de todo su individuo. Jamás una vacilación en la multitud de calderones y puntos suspensivos que hay en un adagio de *Czarda*: parece que un hilo invisible une a los músicos, y allá van todos como una máquina inteligente. Ejecutan con vida y arranque singular toda la música de baile, y desarrollan tal intensidad de sonido que los catorce hacen el ruido de cuarenta⁷².

LA ALHAMBRA, LA DESCRIPCIÓN DE «ARABESCO» EN LA MÚSICA

Nada que ver con la «mala guitarra» de los gitanos andaluces. Pero más adelante, al describir las improvisaciones melódicas de los gitanos de Hungría, aparece la más importante referencia a España y su monumento árabe más emblemático, la Alhambra, como espejo de los «arabescos» en estas melodías gitanas. Si bien nos remontamos unos años atrás, a 1839, para encontrarnos con la *Arabesque* para piano, opus 18 de Robert Schumann, al parecer la primera vez que se utiliza este término aplicado a la música, aquí nos aparece su descripción literaria más poética:

Es lo que la fantasía puede imaginar de curvas, de cimbreos, de protuberancias, de tracerías, de huidas, de persecuciones, de vueltas, de desvíos, de contornos propios a esos embellecimientos que han elegido su nombre de la nación en la que han adquirido su más deslumbrante desarrollo: *arabescos*. Los Gitanos son maestros en estas artes en el talento de componer y de dar al oído todos los placeres que la arquitectura morisca reservaba para la vista, adornando cada nota del edificio melódico con un florón lanceolado, como los arquitectos de la Alhambra gravaban sobre cada uno de sus ladrillos, un pequeño poema de gracia, en miniatura. Aquí, como allí, es suficiente un espacio pequeño para una multitud de líneas que se entrecruzan, se rasgan, se abrazan, se golpean, se autodestruyen, se entrechocan, se muerden, se persiguen, se empujan, se tocan, se responden: líneas matizadas en tintes a veces emparejados y perezosamente graduados, a veces extraños y enemigos, pero siempre en un conjunto fascinante que hace pensar en horas tales, que quisiéramos soñar una vida así⁷³. [Subrayado de F. Liszt. Página marcada por F. Pedrell]

72. VÁZQUEZ, Mariano. *Cartas a un amigo sobre la Música en Alemania. Apuntes de viaje por... Con un prólogo de D. Emilio Arrieta*. Madrid, Imprenta Central, 1884, p. 142.

73. LISZT, F. *Des Bohémiens...*, (1849), cap. XCV, pp. 232-233: «C'est ce que la fantaisie peut imaginer de courbes, de cambrures, de renflements, de flexuosités, d'entrelacs, de fuites, de poursuites, de tours, de dé-

Es la primera vez que aparece el término «arabesco» aplicado a la música de los gitanos, reapareciendo de nuevo su uso para definir la música de los gitanos españoles e incluso a la música de Falla en 1922, como veremos más adelante.

INFLUENCIA DE *DES BOHÉMIENS ET DE LEUR MUSIQUE EN HONGRIE* EN FELIPE PEDRELL Y EL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

La admiración en España por F. Liszt es anterior a su viaje a nuestro país, pero se intensifica a partir del mismo. Sus recitales en los que el público le daba temas populares españoles sobre los que él improvisaba, fueron el apoyo definitivo para la vuelta a lo popular. Por otra parte, la *Rapsodia*, nueva forma musical inventada por Liszt y a cuya explicación dedica su libro, fue objeto inmediato de la práctica de los compositores españoles, Eduardo Ocón, Emiliano de Arriaga, José María Arteaga, Pedro Blanco, los Cabas, Juan Cansino, y tantos otros hasta culminar en su más ferviente admirador, Isaac Albéniz, autor de la *Rapsodia española, op. 70*, para piano y orquesta, estrenada en el salón Romero de Madrid, el 28 de marzo de 1887 a la que hay que añadir su anterior *Rapsodia cubana op. 66*, dedicada «a la Exma Señora Doña Josefa Zulueta de Romero Robledo» y estrenada en el Teatro de la comedia el 20 de marzo de 1887, publicada por A. Romero en 1886. Isaac Albéniz se proclamó discípulo de F. Liszt del que llegó incluso a escribir que recibió clases suyas en Leipzig durante un año, extremo este desmentido en los últimos años por W. A. Clark⁷⁴, pero que en absoluto elimina esa influencia en el gran pianista y compositor, abanderado del nacionalismo musical español siguiendo la influencia del gran compositor húngaro.

tours, de retours, de contours propres à ces embellissements qui ont pris leur nom à la nation chez laquelle ils ont acquis leur plus éblouissant développement: arabesques. Les Bohémiens sont maîtres ès arts dans le talent de les composer et de donner à l'oreille tous les plaisirs que l'architecture mauresque réservait aux yeux, en ornant chaque note de l'édifice mélodique d'un fleuron lancéolé, comme les architectes de l'Alhambra peignaient sur chacune de leurs briques un petit poème de grâce, en miniature. Ici, comme là, il suffit d'un tout petit espace à une multitude de lignes qui s'entre-croisent, s'entre-déchirent, s'entre-embrassent, s'entre-heurtent, s'entre-détruisent, s'entre-cherchent, s'entre-choquent, s'entre-mordent, s'entre-suivent, s'entre-poussent, s'entre-touchent, s'entre-répondent: lignes nuancées en teintes parfois apparées et moelleusement graduées, parfois étrangères et ennemies, mais toujours d'un ensemble fascinant qui fait rêver des heures telles, qu'on voudrait rêver sa vie ainsi».

74. CLARK, Walter Aaron. «Albéniz en Leipzig y Bruselas: nuevas luces sobre una vieja historia». *Revista de Musicología*, vol. XIV (1991), n^{os} 1 y 2, pp. 213-217. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, p. 60.

Desde el punto de vista teórico, Felipe Pedrell hizo de la estética wagneriana y de Liszt su norte y guía para la formulación del nacionalismo musical español, como se comprueba en el manifiesto del mismo, *Por nuestra música*⁷⁵, cuya frase estampada como resumen al comienzo del mismo, «Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema», que atribuye al P. Antonio Eximeno, es claramente de inspiración lisztiana. Hay que recordar que la citada frase no aparece por parte alguna en los escritos de Antonio Eximeno, tal como Francisco José León Tello ya observó, sugiriendo la hipótesis de que Pedrell la citó de memoria, probablemente recordando la frase similar de Gaspar de Molina y Zaldívar que citamos anteriormente.

La prueba documental de esa innegable influencia de Liszt en Pedrell la constituye el ejemplar de la edición de 1859 de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* que se conserva en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya. En este ejemplar aparece la firma de Pedrell en la página de portada y, lo que es más importante, están subrayadas las páginas del libro en un altísimo porcentaje, lo que demuestra su lectura detenida y el interés de la temática que, sin duda, haría posible las gitanerías tanto de Albéniz como, especialmente de Falla, en sus obras. Los límites de espacio no nos permiten el comentario detallado de todos los párrafos subrayados, que serán suficientemente comentados en la edición de la traducción de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* realizada por Gloria Emparan y de próxima publicación por la editorial de la Universidad de Granada.

El planteamiento cristiano de valorar a la marginada cultura gitana en toda Europa, apoyado por los argumentos de uno de los más reconocidos filósofos del idealismo alemán, como fue G. W. F. Hegel, era lo suficientemente fuerte como para influir en la concepción del nacionalismo musical del católico Felipe Pedrell teniendo como modelo la *Rapsodia* de Liszt como música de los gitanos, en este caso de Hungría, revalorización que transmite a sus principales discípulos, Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Joaquín Turina, como observara Aubry. La conmemoración del primer centenario del nacimiento de Franz Liszt en 1911 fue todo un acontecimiento. Felipe Pedrell glosaba su figura en las páginas de *La Vanguardia* afirmando que:

[...] ningún músico de la época contemporánea me inspira admiración más profunda y tan arraigadamente convencida como «ese gran corazón en la historia del

75. PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo). «Los pirineos» poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell.* Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a en Comandita, 1891.

LXXXII

Attirés comme nous l'avons toujours été par les navrements et les hardiesses de la musique bohémienne, nous n'avons pas manqué de nous informer dans tous nos voyages des Cygany artistes qui auraient pu se rencontrer sur notre route. Comme ils sont dispersés dans tous les pays, nous en avons trouvé presque partout; le récit de ces entrevues ne serait assurément pas monotone, car leur seule présence suffit pour détruire l'uniformité; mais en Espagne, par exemple, nous avons été mal servis par le hasard, et n'avons pu recueillir parmi eux d'impressions précises. Comme ailleurs, il paraît qu'ils y cultivent la musique, mais peu et mal; ils n'ont que quelques fragments décousus de chansons, qu'ils accompagnent d'une mauvaise guitare, sans originalité aucune. C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cypes mauresques de Grenade, autour des mosquées christianisées de Cordoue, ou dans les gorges de la Sierra-Morena.


Du reste, les différences qu'on croirait découvrir entre les tribus des divers pays de l'Europe, ne seraient que

nement d'une nichée de sylphes et d'elfes tourbillonnant en une longue spirale, qui les portent du sein des lis d'ici-bas jusqu'aux étoiles de là-haut; c'est la tombée graduelle d'un moelleux duvet de colibri; c'est une couvée de fauvettes prenant son vol; c'est aussi le battement sourd des ailes de l'eider gagné par les engourdissements du froid au-dessus d'un large fiord; le frôlement des feuilles mortes que la procession du jour des morts foule sur le cimetière; le petillement de l'incendie dévorant un toit de chaume, la morne cadence des lames que, pendant la tempête, l'océan jette sur la grève, comme le refrain des strophes d'un sombre dithyrambe. C'est ce que la fantaisie peut imaginer de courbes, de cambrures, de renflements, de flexuosités, d'entrelacs, de fuites, de poursuites, de tours, de détours, de retours, de contours propres à ces embellissements qui ont pris leur nom à la nation chez laquelle ils ont acquis leur plus éblouissant développement: *arabesques*. Les Bohémiens sont maîtres des arts dans le talent de les composer et de donner à l'oreille tous les plaisirs que l'architecture mauresque réservait aux yeux, en ornant chaque note de l'édifice mélodique d'un fleuron lancéolé, comme les architectes de l'Alhambra peignaient sur chacune de leurs briques un petit poème de grâce, en miniature. Ici, comme là, il suffit d'un tout petit espace à une multitude de lignes qui s'entre-croisent, s'entre-déchirent, s'entre-embrassent, s'entre-heurtent, s'entre-détruisent, s'entre-cherchent, s'entre-choquent, s'entre-

DES BOHÉMIENS

ET

DE LEUR MUSIQUE EN HONGRIE



- a. Figura 5. Página 198 de Des Bohémiens et de leur Musique, primera edición de 1859, en la que se refiere a España, marcada por F. Pedrell.
- b. Figura 6. Página 232 de Des Bohémiens et de leur Musique, primera edición de 1859, en la que se refiere a España, marcada por F. Pedrell.
- c. Figura 7. Firma autógrafa de Felipe Pedrell en la portada de Des Bohémiens et de leur Musique, primera edición de 1859.

arte de nuestros tiempos», que se llama Liszt. [...] En verdad, cuando se han estudiado sus obras y escritos de todo género, especialmente su voluminosa correspondencia, cuando se considera la maravillosa actividad de su vida tan fecunda para el arte como para el bien, tan robustamente bien cumplida, tan diversa y múltiple, una cosa se impone a la admiración sojuzgándola: la generosidad y grandeza de intenciones y hechos de este artista único⁷⁶.

Pedrell corrige ya entonces la imagen desvirtuada de Liszt, propiciada por la crítica alemana, centrada solo en el «virtuoso, brillante, avasallador y fantástico» pianista para recuperar al «Liszt compositor transcendental y, a la par, el Liszt sinónimo de bondad, abnegación y desprendimiento, cultivador del arte y arte de elevación supremo», reconociendo además su

generosidad como maestro particular y director de las obras de todos, olvidando las suyas; generosidad en sus dedicatorias, en prestar su presencia a quien la solicitara para fines caritativos o meramente sociales: generosidad en ingeniarse para hallar editores, traductores, empresarios, colocar billetes etc. para la edición o ejecución de las obras de los que llamaban a su puerta y a las de su corazón, jamás cerradas a nadie, sino abiertas a todo el mundo para alojarle en su casa, ofreciéndole, además de mesa, piano y ediciones, terno nuevo y dinero si el hospedado venía mal trajeado o calzado, sin tener sobre qué caerse muerto, etcétera⁷⁷.

Más adelante Pedrell destaca las capacidades intelectuales y compositivas de Liszt señalando que:

Las primitivas Fantasías de Liszt revelaron a Berlioz a qué alturas llegaría como compositor cuando convertía nonadas de la ópera italiana de su época en obras maestras. Nietzsche sintió, prontamente, «las maravillas de orquestación» que poseía la paleta de Liszt. [...] Ante la incomprensión general del público manifestaba el propio Wagner, que Liszt había concebido los nueve poemas sinfónicos «para un público de artistas de mañana». No ha venido todavía ese público que pueda comprender que Liszt es un músico de alma (bien decía él que «la música era un latido de su corazón»), que Liszt no *fabrica* música sino que la *crea*⁷⁸.

En otro artículo publicado ese mismo año de 1911 en la *Revista Musical de Bilbao* alude Pedrell a las obras literarias de Liszt, refiriéndose a *Des Bohémiens* de manera extraordinaria que trasciende a las propias *Rapsodias húngaras* que Pedrell

76. PEDRELL, Felipe. «Liszt después de cien años». *La Vanguardia*, 14 de octubre, 1911.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.* Subrayados de Pedrell.

ya había definido en 1894 como «Pieza de música compuesta de reminiscencias de melodías tradicionales de una nación. Es de forma libre. Liszt fue el creador de este género de composiciones. Sus *Rapsodias húngaras* son la voz de un pueblo, su alma»⁷⁹. Ahora valora mucho más *Los Bohemios y su música*, no solo como explicación de la *Rapsodia*:

Todos recordarán entre sus principales escritos su admirable libro sobre *Chopin*; su profundo estudio sobre *Los Bohemios y su música*, que deja muy atrás a las mismas *Rapsodias húngaras* que lo inspiraron y que más que *Rapsodias*, si por el título de húngaras, son, en realidad, Rapsodias-Liszt, llenas de desbordada fantasía, más oriental que húngara [...]»⁸⁰.

Federico Sopena recuerda en 1954 la admiración de Pedrell por Liszt (que escribe algún artículo más en 1911 sobre los actos celebrados en toda Europa con motivo del centenario de su nacimiento) y cita los pasajes de Liszt dedicados a los gitanos de España en sus *Des Bohémiens*, reproduciendo la traducción de Pedrell de los mismos y comentando en la dedicada a la Alhambra y el alhambrismo: «[Liszt] se deja seducir luego, poco a poco [por los gitanos de Granada], para darnos una descripción que Felipe Pedrell va a recordar muchas veces: Adornan también...»⁸¹ (texto de Liszt en nota 72 de este trabajo).

No parece que Sopena llegase a disponer del libro de los *Bohémiens*, pero sí confirma la tesis de su nacionalismo y la problemática del mismo en relación con Hungría, comparándolo con España y relacionando a Liszt con el Nacionalismo musical español:

Por encima del mismo pentagrama de las rapsodias asoma un concepto que no se había inventado para las mazurcas de Chopin, infinitamente más perfectas: el nacionalismo musical. Balakireff, Albéniz, Grieg, tres puntos cardinales de una nueva música europea de los extremos, han sido discípulos de sus rapsodias que son, naturalmente, muy prehistoria de ese nacionalismo musical. Se comienza por la discusión sobre el título: no se debe identificar lo gitano con lo húngaro. Pero la gente se entiende con esta identificación, por más que los folkloristas se irriten como cuando se mete en el mismo saco lo gitano, lo andaluz y lo árabe en la llamada «música alhambrista». [...] Pero no debe extrañarnos un juicio muy

79. PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1894, p. 389.

80. PEDRELL, Felipe. «Felipe Franz Liszt». *Revista Musical de Bilbao*, año III, nº 10 (octubre de 1911), p. 225.

81. SOPEÑA, Federico. *Vida y obra de Franz Liszt*. Argentina, Espasa Calpe, 1954, p. 42. Con motivo del centenario de Liszt en 1911 se produjeron en España varios artículos más.

respetuoso de Bartok respecto a Liszt y una caliente admiración de Falla respecto a Albéniz⁸².

Y titula el último capítulo de su libro dedicado a Liszt como «El agitador de nacionalismos», en el que sigue a Jean-Aubry, presente a lo largo del libro, explicando el que «Liszt haya oteado primero que nadie el comienzo de una nueva etapa de la música europea [...] en el cosmopolitismo, o más exactamente, el europeísmo de Liszt»⁸³.

No cabe duda de que Liszt ejerció una extraordinaria influencia en la revalorización de la música de los gitanos. En la literatura europea de la segunda mitad del siglo XIX, surge una auténtica moda por la música gitana que siempre se relacionaba con Liszt y su libro. Por citar un solo ejemplo en España, Pablo Sarasate compone en 1878 sus famosos *Aires gitanos* (*Zigeunerweisen* en alemán), estrenándolos ese mismo año en Leipzig.

Hay que recordar la esclarecedora explicación de Manuel de Falla sobre su manera de componer: «Salvo raras ocasiones, más que utilizar severamente los cantos populares, he procurado extraer de ellos el ritmo, la modalidad, sus líneas y motivos ornamentales característicos, sus cadencias modulantes», así como su artículo «Nuestra Música» publicado por Falla en la *Revista Música* en Madrid en junio de 1917, en ambos textos resuenan las palabras de Liszt cuando se refiere a los *arabescos*:

Hablemos ahora del canto popular: ¿Será cierto, como creemos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música está el uso severo del documento popular como elemento melódico? Siento no pensar así en sentido general, aunque en casos particulares crea insustituible ese modo de proceder. Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu que la letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos que determinan sus ondulaciones y sus cadencias constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar la inspiración, por lo tanto, directamente del pueblo y quien no lo entienda así sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar. Yo me permito aconsejar a cuantos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan las que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra: las guitarras, los palillos y los panderos) y sólo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte.

82. *Ibid.*, pp. 92-93 y 94.

83. SOPEÑA, F. *Vida y obra de Franz Liszt...*, pp. 139-145. Sigue en este capítulo las opiniones de Aubry.

Es el mismo criterio que había seguido F. Liszt en la composición de sus *Rapsodias Húngaras*. En realidad, el rasgo que define mejor a Manuel de Falla es su obsesión por la renovación constante, por no decir dos veces la misma cosa, por no emplear siempre el mismo lenguaje, pero llegando cada vez más a lo más íntimo de la percepción humana, como en el caso del deslumbrante *Sombrero de Tres Picos*. El magisterio de Pedrell en Manuel de Falla continúa con la edición de su *Cancionero popular español* en el que, a partir del tercer tomo descubre cómo la escuela musical española, nuestros polifonistas del siglo XVI, el propio Francisco Salinas, y tantos otros, habían recurrido siempre a la fuente de lo popular: «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular»⁸⁴. Constata ese nacionalismo en nuestros compositores, como vimos al comienzo.

1922 es el año del Concurso de Cante Jondo, y en el folleto *El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz)*, aparece «El Canto como expresión del espíritu de los pueblos», encabezado con una cita de la *Estética* de Hegel: «La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre si misma», a la que sigue la introducción, una página y media que recuerda de manera palmaria el comienzo del libro de F. Liszt⁸⁵. Esa primera página desaparece en la

84. PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. Valls, Cataluña, Eduardo Castells, Impresor, s. a., tomo 3º, p. VIII.

85. FALLA, Manuel de. *El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el Arte Musical Europeo*. Se publica con motivo de la celebración del 1º Concurso de «Cante Jondo» organizado por el Centro Artístico de Granada. Corpus Christi 13 y 14 de junio de 1922. Granada, Editorial Urania. «Hace largo tiempo, iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas; y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico. La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que estos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcornia espiritual de las melodías primigénitas [sic] y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías pristinas, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente. Nosotros, sin escuchar a la beocia eterna, intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Qué la visión de la triste vida actual de esos cantes, no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha

edición de los escritos de Falla y no se ha confirmado la autoría de la misma por parte del gaditano, pero no deja de establecer un nexo con el trabajo del compositor húngaro⁸⁶, como resulta igualmente evidente en la solicitud de Falla al Ayuntamiento de Granada, en la que da como primer argumento «Que el alto ejemplo ofrecido por las más cultas nacionalidades de Europa, preocupadas en investigar los orígenes de su arte musical, ha tiempo despertó en algunos artistas y eruditos la idea de llevar a cabo en España un trabajo semejante»⁸⁷.

Por otra parte, resulta muy sugerente en apoyo de esta hipótesis, la aplicación del calificativo de *arabesco* al Cante Jondo, calificativo aplicado por primera vez por Liszt a la música de los gitanos (ver nota 72 de este trabajo) y que Molina Fajardo pone en boca de García Lorca: «Creo que el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, revuelta, pero como un arabesco, implacablemente totalmente formada de rectas», atribuyendo también esta definición a Roland-Manuel, del que afirma que «coincidió en señalar la similitud de la construcción íntima de las “Noches” con la música andaluza grande y las decoraciones árabes granadinas. [...] Sin desempeñar exactamente la posición de protagonista de la sinfonía, el instrumento solista insinúa sus “arabescos”»⁸⁸. A lo que hay que añadir que García Lorca escribe (tomándolo prestado de Falla según confiesa él mismo), lo que defiende Liszt en su libro, que:

Las diferencias esenciales del cante jondo con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primitivas manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII⁸⁹.

tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantares andaluces, he aquí este folleto».

86. *I Concurso de Cante Jondo*. Edición conmemorativa 1922-1992. Una reflexión crítica: Jorge de Persia, Prólogo de Antonio Gallego Morell. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, pp. 88-89. En el libro *Manuel de Falla, escritos sobre Música y Músicos*. Introd. y notas de Federico Sopeña. Madrid, Espasa Calpe, 1988 (4ª ed.), pp. 163-180, se publica el texto de este folleto como de la autoría de Falla, pero sin la primera página de introducción que hemos reproducido en la cita anterior, presidida por la cita de Hegel.

87. FALLA, Manuel de. *Solicitud* [de la financiación del Concurso] *al Ayuntamiento de Granada*, en MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*. Granada, Universidad, 1976, p. 163.

88. *Ibid.*, pp. 20 y 21. Molina Fajardo no documenta estas citas.

89. GARCÍA LORCA, Federico. *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado «Cante Jondo»*, conferencia leída en el «Centro Artístico» de Granada el 19 de febrero de 1922, reproducida en *ibid.*, pp. 177-208.

1922 es también el año en que se publica el cuarto y último tomo del *Cancionero* de Felipe Pedrell y el año de la muerte del maestro catalán el 19 de agosto. A partir de este año y del Concurso de Cante Jondo, Falla evolucionará en su estética musical como consecuencia de la última formulación de Pedrell en su tomo tercero del *Cancionero* citada anteriormente, abandonando el recurso a la música popular y al cante jondo y utilizando a partir de ahora los recursos y temas de la Escuela Musical española, imbricada en la música popular, y con los más actuales procedimientos compositivos.

Es indudable que el magisterio de Felipe Pedrell en Manuel de Falla debió incluir esa influencia de Franz Liszt en su obsesión por el estudio y recuperación de la música de los gitanos, aunque la polémica a causa de la publicación del libro de *Des Bohémiens* en 1859 y después recordada en 1911 con motivo del centenario del nacimiento del compositor húngaro, convirtió esta influyente investigación de Liszt en un libro «caído en desgracia» como lo definió d'Isoz, razón por la que, tal vez, no se le menciona.

Falla dedicaría a Pedrell su última obra compuesta en Granada en 1938, *Pedrelliana*, en reconocimiento por su magisterio y por haberle mostrado que el nacionalismo musical español ya existía en la Escuela Musical española del Renacimiento, y que el nacionalismo musical del siglo XX había de basarse en la citada tradición, además de en la música popular. F. Liszt ya había mostrado el camino, como observara el gran amigo, admirador y colaborador de Falla, Jean-Aubry.