
LISZT Y LAS TRANSCRIPCIONES DE CANCIONES DE SCHUBERT *

Alan Walker

En marzo de 1838, después de un invierno inusualmente severo, el Danubio, que se había congelado, se deshelo y se desbordó. El enorme caudal de agua que avanzaba por el oeste de Hungría era imparable. Pueblos enteros quedaron arrasados y las cosechas de los campesinos húngaros se echaron a perder. Pest, la ciudad magiar situada en una llanura, que se hallaba en la dirección del avance de las aguas, quedó completamente inundada. Casi tres mil casas se vinieron abajo por el agua. Más de 150 personas se ahogaron y varios miles más fueron presa de la enfermedad y del hambre.¹ Fue la mayor catástrofe natural que ha azotado a Hungría en la edad moderna. El gobierno húngaro, que tenía su sede en su antigua capital de Pozsóny, lanzó un mensaje internacional de ayuda. Liszt, que se encontraba en Venecia, al enterarse del desastre, se apresuró a acudir a Viena y ofreció ocho conciertos benéficos para las víctimas. Estos recitales históricos, ampliamente seguidos por la prensa europea, recaudaron la colosal suma de 24.000 gulden, la mayor suma recibida por los húngaros procedente de una fuente privada. Liszt no había estado en Viena desde su niñez. Y su regreso a la ciudad de Schubert y Beethoven tuvo un notable efecto sobre él, ya que algunos de sus recuerdos más antiguos habían quedado atesorados allí. Se reunió con su maestro Carl Czerny, el tenor Randhartinger (ambos habían estudiado teoría con Salieri) y el conde Amadé, uno de sus antiguos benefactores. La vida de Liszt se vio siempre reflejada en su obra. No fue una casualidad que en este año dramático de 1838 redescubriera a Schubert. Casi tan pronto como llegó a Viena, las transcripciones de las canciones de Schubert empezaron a salir de su pluma.

Entre los primeros intentos de Liszt se encuentran *Auf dem Wasser zu singen*, *Erlkönig*, *Horch, horch, die Lerch'!* y *Ave Maria*, de entre un total de veintiocho canciones. Tocó grupos de ellas en al menos cuatro de sus concier-

* *Liszt and the Schubert Song Transcriptions*, *The Musical Quarterly*, Vol. 65 (Enero 1981), págs. 248-62.

1. Los detalles estadísticos de las inundaciones de 1838, de donde están tomados estos hechos, se conservan en el Archivo de la Asamblea Legislativa Húngara de Budapest.

tos benéficos y se convirtieron en un éxito de la noche a la mañana.² Diabelli publicó inmediatamente algunas de ellas; y otras las editó Haslinger, que las vendió tan rápidamente que encargó de inmediato más. El año siguiente, 1839, Liszt se vio obligado a transcribir doce canciones del *Winterreise*, seguidas en 1840 de los cuatro *Geistliche Lieder* y en 1846 de grupos de los *Müllerlieder* y las *Sechs Melodien*, incluida *Die Forelle*. En un lapso de ocho años, Liszt había alumbrado cincuenta y seis transcripciones de canciones de Schubert, que constituyen un modelo dentro de su tipo. Son fieles a sus originales y eficaces de tocar, amén de agradables de escuchar. ¿Por qué, entonces, son tan injustamente desdeñadas?

En 1901, Breitkopf & Härtel sacó al mercado su gran *Edición Completa* de la música de Liszt, publicada en treinta y cuatro volúmenes, con editores tan distinguidos como Busoni, Bartók, Raabe, Sauer y otros. La empresa, de una enorme magnitud, quedó finalmente completada treinta y cinco años después, en 1936, el año del quincuagésimo aniversario de la muerte de Liszt. No obstante, se tomó una curiosa decisión editorial para la que nunca se ofreció una explicación satisfactoria: se excluyeron las transcripciones de las canciones de Schubert; no apareció una sola de estas cincuenta y seis piezas. La conspiración de silencio se extendió a las compañías de discos, una política que ha proseguido hasta la actualidad. En los últimos cincuenta años, sólo cinco de estas transcripciones se han grabado comercialmente.³ Finalmente, cuando murieron los alumnos del propio Liszt (artistas de la talla de Friedheim, Rosenthal y Sauer, que tocaban regularmente estas piezas), se rompieron los últimos vínculos con este repertorio. Surgió una nueva generación de pianistas en las décadas de 1940 y 1950, pero muchos de ellos desconocían por completo que Liszt había transcrito canciones de Schubert. Esto no es tan extraordinario. Liszt realizó alrededor de 700 arreglos (más de la mitad del total de su catálogo) y resulta muy fácil pasar por alto un grupo relativamente pequeño de cincuenta y seis miniaturas en favor de las más espectaculares paráfrasis operísticas o de los notables arreglos de las nueve sinfonías de Beethoven, que ahora están siendo felizmente redescubiertas por los pianistas más jóvenes.

En sentido laxo, puede afirmarse que los arreglos de Liszt se encuadran en dos categorías: paráfrasis y transcripciones. La paráfrasis, como indica su nombre, es una variación libre a partir del original. Su objetivo es la metamorfosis. Puede concentrarse exclusivamente en un tema, elaborándolo con una ornamentación cada vez más compleja; o puede abarcar la totalidad del acto de una ópera, mezclando y combinando el material sobre la marcha, ofreciéndonos (por así decirlo) una visión aérea de la composición original. Las paráfrasis de Verdi,

2. Véase Theresa Walter, *Diary*, "Liszt's Charity Concerts in Vienna, 1838-39, after the flood in Hungary", *Országos Liszt Ferenc Társaság* (Budapest, Mayo 1941). Los ocho conciertos que Liszt ofreció en Viena entre el 18 de abril y el 25 de mayo se encuentran aquí documentados en detalle.

3. El panorama discográfico ha mejorado algo desde 1981 hasta la actualidad [N. del T.].

Meyerbeer y Mozart realizadas por Liszt nos ofrecen buenos ejemplos de este proceso. La transcripción, por su parte, es muy diferente. Es estricta, literal, objetiva. Persigue desplegar la obra original con tanta precisión como sea posible y hasta los más pequeños detalles. Estamos probablemente en lo cierto si tildamos los arreglos de canciones de Schubert de “transcripciones”, aunque una o dos de ellas traspasan la frontera y se comportan, aunque fugazmente, como paráfrasis.

Estas transcripciones servían a un triple propósito: (1) promocionaban el nombre de Schubert, poco conocido fuera de Viena; (2) hacían avanzar la técnica pianística, planteando especiales problemas de amplitud de registro y timbre que nunca se habían resuelto anteriormente; y (3) ampliaron el repertorio del propio Liszt. Uno o dos de estos arreglos, *Erkönig* y *Ave María*, por ejemplo, son piezas de lucimiento de una gran eficacia.

Observemos estos tres objetivos uno por uno, porque ellos nos conducirán al centro de la conexión Schubert-Liszt. Es necesario incidir en la relación que Liszt mantuvo durante toda su vida con la música de Schubert. La primera vez que oyó hablar de él fue siendo un niño, en Viena. Por sorprendente que parezca, los dos músicos nunca llegaron a conocerse⁴, aunque Liszt vivió en Viena durante casi dieciocho años. No obstante, Salieri le habló con frecuencia a su joven alumno de la extraordinaria capacidad de ese otro Franz que había sido su discípulo diez años antes. También por entonces los nombres de Liszt y Schubert estaban vinculados musicalmente. En 1822, el editor Diabelli había invitado a cincuenta y un compositores prominentes que vivían en Austria a escribir cada uno una variación sobre un tema de vals que él mismo había compuesto. Czerny, Moscheles, Cramer y Schubert se hallaban entre quienes participaron en este extraño empeño; así lo hizo también Liszt que, con once años, fue el miembro más joven del grupo. La variación de Liszt es su primera composición impresa. El tocó a buen seguro en su integridad esta infrecuente obra escrita en colaboración y se topó con la transformación especialmente hermosa de Schubert del tema de Diabelli y debió quedar sorprendido por su novedosa armonización. En 1828, el año de la muerte de Schubert, Liszt se encontraba viviendo en París. Tenía entonces diecisiete años y había quedado hechizado por el violinista y compositor Chrétien Urhan, que estaba al frente de la Orquesta de la Ópera de París. Urhan era un personaje extraño, místico, mucho más viejo que Liszt, y los historiadores tienen en él a una mina. Se dice que sus preceptos morales eran tan estrictos que durante el ballet tocaba su violín apartando la mirada para así no quedar expuesto a las tentaciones de las bailarinas del escenario. En París existía la creencia generalizada de que durante

4. Contamos para ello con el testimonio del propio Liszt. Le dijo a su discípulo August Göllerich: “Schubert [...] habe ich nicht persönlich gekannt.” Véase Göllerich, *Franz Liszt* (Berlín, 1908), pág. 20. Es necesario insistir en este punto ya que el rumor de un encuentro con Schubert ha rondado la literatura lisztiana durante años. Aparece en Sacheverell Sitwell, *Liszt* (Nueva York, 1967), pág. 133, y ha quedado perpetuado en *The New Grove Dictionary*, 6ª ed. (Londres, 1980).

todos los años que Urhan dirigió la orquesta no había visto un solo ballet.⁵ Fue, sin embargo, un defensor entusiasta de Schubert y pocos meses después de la muerte de éste había llamado la atención de los parisinos sobre este maestro olvidado. Dos de los Quintetos de cuerda de Urhan se basan, de hecho, en temas de Schubert y también compuso una colección de estudios para piano muy personales basados en canciones de Schubert. ¿Quién toca en la actualidad una sola nota de Urhan? Sin embargo, fue esta figura hoy en la sombra quien ratificó a Liszt en su amor por las canciones de Schubert y quien contribuyó a hacer de él un schubertiano durante toda su vida. A partir de entonces, Liszt nunca perdió una sola oportunidad para promocionar las obras del maestro. Transcribió la Fantasía *Wanderer* de Schubert para piano y orquesta; dirigió el estreno de la ópera *Alfonso y Estrella* de Schubert en Weimar; editó un volumen de las obras para piano de Schubert; y recomendó Schubert a sus alumnos. En una ocasión escribió: “Nuestros pianistas apenas reparan en cuán maravilloso es el tesoro que tienen en las composiciones para piano de Schubert”⁶, y más tarde se refirió a él como “mi preciado héroe”. Ese fue, por tanto, el objetivo primordial de estas transcripciones: celebrar el nombre de Schubert.

Su segundo objetivo era introducir progresos en la técnica pianística y resulta importante recordar la misión histórica de Schubert a este respecto. Más que ningún otro de sus contemporáneos –Chopin, Schumann, Mendelssohn–, Liszt tenía una fe inquebrantable en el futuro del piano. Estaba convencido de que existía un potencial casi ilimitado encerrado dentro del instrumento que estaba simplemente aguardando a ser liberado y que él tenía encomendada la tarea de encontrar la llave. Ya había transcrito, en este mismo año de 1838, cinco de los caprichos para violín solo de Paganini y tres de las sinfonías de Beethoven,⁷ un proceso en el que ya había descubierto algunos nuevos recursos técnicos. La transcripción era, por tanto, el medio por excelencia para conquistar un nuevo territorio musical para el piano y las canciones de Schubert formaron parte de ese proyecto más amplio.

5. Ernest Legouvé, *Soixante Ans de souvenirs*, III (París, 1888), págs. 168-77. Legouvé dedica todo un capítulo pionero a Urhan en sus memorias. Es de estos relatos como testigo presencial del carácter triste de Urhan de donde proceden en última instancia nuestras impresiones.

6. *Franz Liszt's Briefe*, ed. La Mara, 8 vols. (Leipzig, 1893-1905), II, núm. 78. En la década de 1850 Liszt contempló incluso la posibilidad de escribir una biografía de Schubert. Le pidió a Anselm Huttenbrenner que le proporcionara algunos materiales básicos para este proyecto (Huttenbrenner y Schubert habían sido amigos desde la infancia y habían estudiado simultáneamente con Salieri en Viena). Huttenbrenner llegó a enviar un breve apunte biográfico a Liszt a Weimar pero, para gran enfado suyo, jamás lo agradeció. Esto es tan poco característico de Liszt que debemos suponer que el manuscrito se extravió. En cualquier caso, la proyectada biografía de Liszt quedó sin escribir. Véase Otto Erich Deutsch, ed., *Schubert: Memoirs by his Friends*, trad. Rosamond Ley y John Nowell (Nueva York, 1958), págs. 65 ss. y págs. 178 ss.

7. Las sinfonías eran la núm. 5 en Do menor, la núm. 6 en Fa mayor y la núm. 7 en La mayor. Los cinco Caprichos de Paganini, más un arreglo de *La Campanella* que apareció también en 1838, dieron lugar a los *Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*.

El problema técnico al que se enfrentaba Liszt era obvio: cómo plegar la línea vocal de las canciones dentro del acompañamiento de Schubert, creando así una pieza para piano independiente, sin pérdida de la sustancia musical y sin distorsión del sentido musical. Algunos de los acompañamientos de Schubert son difíciles y exigen una técnica virtuosística. Reproducir la línea vocal parece también imposible, pero Liszt consigue siempre encontrar una solución. Una de las transcripciones mejores, y de las más literales, de canciones de Schubert es la de *Auf dem Wasser zu singen*, en la que Liszt incorpora todos los hermosos detalles de la canción original (véase Ej. 1).

Moderato
Con delicatezza

Mit - ten im Schim - mer der spie - gel - den Wel - len

pp grazioso

un poco marcato il canto

glei - tet, Wie Schwä - ne, der wan - ken - de Kahn.

Ejemplo 1

Incluso el poema se conserva intacto, ya que Liszt consideraba vital que el intérprete estuviera familiarizado con el texto. Cuando Diabelli publicó el primer bloque de doce transcripciones, en 1838, imprimió los poemas por separado y los incluyó en el interior. Liszt protestó inmediatamente arguyendo que esto era inútil y que las transcripciones debían reimprimirse con el texto colocado debajo de las notas –exactamente tal y como Schubert las había dispuesto–, una petición que fue posteriormente satisfecha.⁸

Quizás el desafío más duro que afrontó Liszt se produjo al transcribir *Erlkönig*, ciertamente la pieza más difícil de tocar de todas las transcripciones, ya que ponía a prueba hasta su límite a los músculos y los nervios del pianista. Comparar el original de Schubert con el arreglo de Liszt puede ser extraordinariamente revelador. El primer verso de la canción plantea un problema aparentemente insoluble (Ej. 2). Esta textura es estrictamente imposible de tocar con dos manos. Liszt ve, sin embargo, de inmediato el quid del problema y reproduce el

8. *Briefe*, II, núm. 157.

mismo pasaje de un modo totalmente pianístico, que se siente absolutamente seguro de tocar y que ejerce un perjuicio mínimo al pensamiento de Schubert (Ej. 3). La versión que Liszt hace de la canción no contiene un solo compás que no escribiera el propio Schubert. Sólo se han añadido ocasionales doblados a la octava en compases como los del Ejemplo 4.

Ejemplo 2

Schnell

Wer reitet so spät durch
Nacht und Wind?

etc.

Presto agitato

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

p sempre
recitando

Ejemplo 3

Esto sirve simplemente para resaltar el drama mientras el Padre (en el poema de Goethe), cabalgando velozmente en medio de la noche, con los cascos de su caballo resonando bajo sus pies, estrecha cada vez más a su aterrorizado hijo contra su pecho en medio de la incesante persecución del siniestro *Erlkönig*. Liszt se esfuerza incluso por resaltar los cuatro personajes que tienen confiado un papel en esta canción única –el Padre, el Hijo, el Rey de los Elfos y

Presto agitato

Ejemplo 4

Ejemplo 5

Das Kind

Erl - kö - nigs Töchter am dü - ste - ren Ort?

Der Vater

Mein Sohn, mein Sohn, ich sch es ge - nan:

el Narrador- por medio de habilidosos cambios de registro melódico, una técnica de la que obviamente no pudo valerse Schubert (Ej. 5).

Existe un momento vertiginoso en el curso precipitado de esta canción en el que Liszt espera realmente que el pianista toque el pasaje recogido en el Ejemplo 6 con un quinto dedo repetido. Las palabras de Goethe son: "Juntos haremos hermosos juegos." El pasaje revela un maravilloso sentido del humor por parte de Liszt. Sólo los reyes de los elfos del

gar schö - ne Spie - le spiel ich mit dir,

Ejemplo 6

teclado pueden permitirse sonreír y el propio Liszt tocó en numerosas ocasiones *Erkönig*.

Uno de sus discípulos de Weimar, Anton Strelezki, ha escrito un relato de una de estas interpretaciones de la que fue testigo presencial que arroja luz sobre la concepción general que

Liszt tenía del piano:

Me sorprendí al darme cuenta de que cuando se alejaba del piano ni sus manos ni su cara mostraban un solo rastro de fatiga. Sólo unas semanas después de esto oí a Rubinstein tocar la misma pieza. A partir de su apariencia externa, ya concluida la obra, uno se imaginaba que acababa de salir de la ducha y se había puesto encima todas sus ropas. La versión de Liszt fue, sin embargo, tan vívida como la de Rubinstein y su *fortissimo* tuvo una fuerza igual de tremenda.⁹

Esto nos conduce al tercer objetivo de estas transcripciones: el de ampliar el repertorio del propio Liszt. Gozaron de una inmensa popularidad entre el público en general y Liszt las tocó en Budapest, Leipzig, Berlín, San Petersburgo y Londres, tal y como muestra un estudio de sus programas. Debe insistirse, no obstante, en que Liszt raramente consideraba estas piezas como obras de lucimiento con las que deslumbrar al público. Se da el caso de que sus dificultades son en su mayor parte de una naturaleza privada y no pública. Encarnan el “arte que oculta el arte”. Muchas de sus soluciones a los giros de los dedos puede conocerlas únicamente el pianista, que no se lleva ninguna ovación pública por ellos. Ello coloca estas transcripciones en el extremo opuesto de las paráfrasis operísticas, que pueden sonar muy difíciles de tocar y pueden conseguir que el público se levante pero que, una vez que se han aprendido las configuraciones básicas, suelen ser relativamente fáciles. “¡Qué cosas tan duras se han dicho contra este virtuosismo!”, exclamó Saint-Saëns en su hermosa defensa de Liszt.¹⁰ “¡Con qué fiereza ha sido atacado en nombre del Arte con A mayúscula!”

Saint-Saëns continúa:

En primer lugar –el hecho debe proclamarse desde lo alto de las casas–, en el Arte una dificultad superada es un objeto de belleza. [...] En segundo lugar, el virtuosismo es una ayuda poderosa para la música cuyo alcance amplía enormemente. [...] Sin embargo, la belleza nace únicamente cuando la dificultad se supera realmente hasta tal punto que el oyente no es consciente de su existencia. Entramos así en el terreno de la ejecución superior, en el que Liszt fue entronizado como un rey, tocando con la facilidad y la seguridad de un dios.

Las manos de Liszt eran largas y estrechas y podían abarcar una décima con facilidad. Sus dedos tenían poca o ninguna membrana interdigital (Edward Dannreuther los describió en una ocasión como “el opuesto de los palmípedos”), lo que permitía grandes extensiones internas, especialmente entre el cuarto y el quinto dedo. Cualquiera que haya estudiado las fotografías de las manos de Liszt puede confirmar enseguida que sus cuartos dedos eran inusualmente largos y sus yemas de los dedos rectas y romas, nada puntiagudas. Estas características físicas constituyen ventajas clarísimas para el pianista virtuoso.

Todos estos pensamientos vienen a la mente cuando se estudia la transcripción de *Ave María*. Suena fácil, pero lo cierto es que es muy difícil. ¿Dónde debería colocarse la melodía?

9. Anton Strelezki, *Personal Recollections of Chats with Liszt* (Londres, 1893), pág. 7.

10. *Musical Times* (Septiembre 1921), pág. 623.

Schubert puso su acompañamiento en el mismo registro ocupado por la voz, lo cual plantea un problema de gran magnitud para el transcriptor: uno se entromete en el camino del otro. Liszt resuelve la dificultad con inteligencia por medio de la distribución de las notas individuales de la melodía de Schubert entre *manos alternantes*. Esto produce realmente el efecto de crear un mayor espacio físico en el teclado de lo que sería el caso en otras circunstancias; esto es, la mano que no está involucrada en “mantener la línea” se encuentra ahora fuera de peligro al margen del camino de la mano que sí lo está (Ej. 7).

Lento assai
molto espress. e legato
gli accompagnamenti sempre dolciss.

il canto sempre marcato ed espressivo

ve Ma - ri

ped

Ejemplo 7

Según las revistas cotemporáneas, Liszt acompañó con frecuencia a cantantes famosos en interpretaciones de estas canciones. En julio de 1837, por ejemplo, acompañó a Adolphe Nourrit en un concierto en Lyon con canciones de Schubert.¹¹ El tenor Randhartinger también cantó obras de Schubert en varias ocasiones con Liszt al piano en Viena en abril y mayo de 1838.¹² Liszt tocó también para Mme. Schröder-Devrient cuando cantó un grupo de estas canciones, *Erlkönig* incluida, en un concierto en Dresde en marzo de 1840.¹³ A la vez que retrata a Liszt bajo una luz inusual, toda esta actividad como “acompañante” debe haberle dado un conocimiento privilegiado de estas canciones. Lo que le dio a buen seguro fue un saludable respeto por los originales. Se esforzó por encontrar la solución que mejor satisfacía las exigencias de la música, del instrumento y las limitaciones de los diez dedos. Fue muy meticuloso en temas como la digitación, el fraseo y el uso de los pedales. Y gracias a la juiciosa utilización de la notación (plicas superiores e inferiores para indicar las manos separadas, por ejemplo, o el uso de tres pentagramas allí donde la textura está abarrotada) nunca tenemos duda alguna de cuáles son las intenciones de Liszt. Los pianistas pueden aprender mucho de un estudio de la textura; demuestra que el conocimiento de Liszt de la topografía del teclado no conocía igual. Mucho más que las paráfrasis operísticas, o que incluso los *Estudios*

11. *Courrier de Lyon*, 6 agosto 1837.

12. Theresa Walter, *Diary*, pág. 48.

13. *Neue Zeitschrift für Musik*, XII (1840), págs. 102-3.

Trascendentales, estas transcripciones de Schubert revelan el dominio total que Liszt tenía del teclado. Este juicio puede sonar retorcido, pero puede corroborarse. La transcripción es más difícil que la paráfrasis. En una paráfrasis, el arreglista tiene libertad para variar el original, para ir adonde desee. Este no es el caso en una transcripción. La transcripción debe ser obediente: una auténtica copia del original; mantiene unido al transcriptor a él, convirtiéndolo en su esclavo. Y ahí se encuentra la paradoja. Sólo el mayor de los amos es capaz de convertirse en el perfecto esclavo.

Otra de las transcripciones que Liszt tocó en Viena durante sus conciertos benéficos de 1838 fue *Gretchen am Spinnrade*. Parece haber conservado un cariño durante toda su vida por esta pieza: incluso tras un lapso de cuarenta años, vemos cómo decide que sigan interpretándola los alumnos de sus clases magistrales de Weimar.¹⁴ Liszt conocía profundamente el *Fausto* de Goethe, del que forma parte el poema, y dada su bien conocida sensibilidad hacia esta obra maestra de la literatura, apenas resulta sorprendente que no escatimara un ápice de su talento en la pieza. La escena que Goethe retrata es familiar a todos. Gretchen [Margarita] se encuentra sentada junto a su rueca, soñando con su amado. Oímos cómo gira suavemente la rueca en un segundo plano, hermosamente evocada por el acompañamiento de Schubert.

Ejemplo 8

un poco marcato il canto

Non troppo Allegro
legato

Mei - ne Reh - ist hin, mein

Herz - ist schwer, ich bin de ich bin de sic

nim mer und nim mer nicht

pp

sempre staccato

cresc.

f

decresc.

Sumida en el ensueño, ella recuerda el tacto de su amante, su sonrisa, sus besos. Y en ese momento mágico la música queda suspendida, la rueca se para. Titubeando, Gretchen vuelve a poner la rueca en funcionamiento y continúa con su canción. Liszt ha incorporado todos los detalles de esta obra en su transcripción, y ha descubierto incluso cómo hacer que la melodía de Schubert surja de entre su propio acompañamiento evocador de la rueca (véase Ej. 8).

14. Véase, por ejemplo, *Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt am den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, ed. Jerger (Regensburg, 1975), pág. 56. Debería explicarse que el propio Liszt siempre eligió el repertorio que había de tocarse en sus clases magistrales. Sus alumnos solían reunirse en la sala de música del Hofgärtnerrei de Weimar unos minutos antes y colocar su música en una pila encima del piano. Liszt entraba a continuación, echaba una ojeada a la música, se paraba cuando algo interesante le llamaba la atención y decía: "¿Quién toca esto?" El estudiante acudía entonces al piano y daba comienzo la clase.

Sólo hacia el final, cuando la música se encamina hacia su clímax, Liszt dobla la melodía en octavas y enriquece la textura, una legítima apoteosis para la que bien podría argüir que se encontraba justificada por el texto (véase Ej. 9).

Example 9 shows two systems of musical notation. The top system is for the vocal line, with lyrics 'kis sen ihu so' above it. The bottom system is for the piano accompaniment, with the instruction 'legato molto appassionato' written above the first staff. Both systems include 'scena' markings with asterisks below the piano part. The piano part features a complex texture with multiple voices and octaves.

Ejemplo 9

Ya se ha señalado hasta qué punto Liszt se empapó de las imágenes verbales de estas canciones. En ningún otro sitio se revela esto con mayor claridad que en *Ständchen*, la serenata ofrecida por un amante. Liszt percibía aquí una posibilidad que Schubert pasó por alto: presenta la melodía de la primera estrofa como si la cantara una soprano y la de la segunda como si la cantara un barítono. Más tarde reúne a los dos amantes en un *canon*, con una voz inmediatamente a continuación de la otra a una parte de distancia. El efecto resulta especialmente idóneo y, aunque no aparece en el original de Schubert, no deja de adecuarse al espíritu de la canción (véase Ej. 10).

Example 10 shows a piano part with 'Echo' markings above the first staff. The dynamics are marked 'mf marc.' and 'pp'. The score includes triplets and 'sempre p e stacc.' markings below the piano part.

Ejemplo 10

Los lisztianos se refieren en ocasiones a los años 1839-47 como sus "años de ejecución trascendental", ya que en ellos se embarcó en una carrera concertística que no tiene igual en

la historia de la interpretación. Tocó en Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, España, Turquía y Rusia. Su apabullante itinerario durante marzo y abril de 1840 es característico de la gira. Después de ofrecer seis conciertos en ocho días en Praga, se trasladó a Dresde, donde ofreció tres más la semana siguiente. Más tarde viajó a Leipzig, donde daría otros cuatro conciertos: un total de trece conciertos en algo más de tres semanas. En Berlín, durante el invierno de 1841, ofreció veintiún conciertos en diez semanas durante las cuales tocó ochenta obras, cincuenta de ellas de memoria. Liszt ofreció más de mil recitales durante este extenuante período de ocho años; no es extraño que leamos en su correspondencia sus quejas de que está exhausto. En un determinado momento exclamó: "Haslinger me abruma con Schubert. Le acabo de mandar veinticuatro nuevas canciones y por el momento estoy bastante cansado de este trabajo."¹⁵ En medio de tanta actividad, ¿por qué volvió Liszt a ocuparse de sus transcripciones de Schubert?

Ninguna de las razones avanzadas hasta ahora -su devoción por Schubert, su deseo de aumentar el repertorio, sus intenciones de traspasar las fronteras de la técnica pianística- parecen explicar adecuadamente su total compromiso con este tipo de trabajo. La respuesta se encuentra en otra parte; tiene que ver con el poderoso vínculo emocional que le unía al piano desde su niñez. Reprendido en cierta ocasión cariñosamente por su amigo Adolph Pictet por dedicarse con tanta exclusividad al piano, la respuesta de Liszt merece conocerse. Se trata de un credo artístico que acalla las críticas.

No sabes que si renunciara al piano ese día yo lo viviría en penumbra y me privaría de la luz que iluminó toda mi juventud, ya que mi vida ha avanzado con él de manera inseparable.

Mi piano es para mí lo que su barco para el marinero, su caballo para el árabe, qué digo, más incluso, hasta ahora ha sido mi propio ser, mi habla, mi vida. Es el depósito de todo lo que ha agitado mi naturaleza en los días apasionados de mi juventud. Le confié todos mis deseos, mis sueños, mis alegrías y mis penas. Sus cuerdas vibraban a la par que mis emociones y sus teclas obedecían a todos mis caprichos.

Quizás la misteriosa influencia que me ata a él con tanta fuerza me perjudica; pero para mí el piano tiene una gran trascendencia. En el ámbito de sus siete octavas, contiene el alcance global de una orquesta y los diez dedos bastan para alumbrar la armonía que produce un conjunto de cien intérpretes.¹⁶

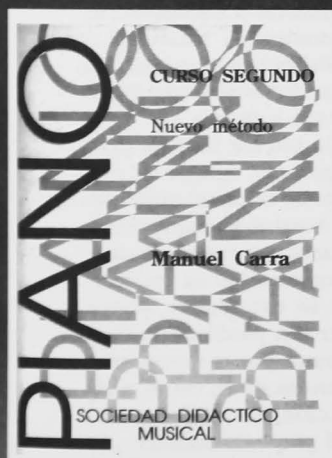
O, podríamos añadir, un cantante y su acompañante. Liszt se veía a sí mismo y a su piano como barcos por los que podría pasar la totalidad de la música. Su lema durante toda su vida fue *Génie oblige!* Si la naturaleza te concede el genio, defendía Liszt, te coloca bajo la obligación moral de cancelar la deuda y servir al resto de la humanidad, que no ha tenido tanta fortuna en el reparto de dones. En todas sus obras y acciones musicales, Liszt llevó a la práctica este extraordinario precepto. Sus arreglos vienen a ser como una suerte de modestia. Cuando los oímos completos, es como andar por una galería, acompañados por todas las gran-

15. *Briefe* I, núm. 20.

16. *Gazette musicale*, 11 febrero 1838.

des personalidades del pasado -Beethoven, Bach, Berlioz, Wagner, Schumann, Mendelssohn, Verdi y Mozart-: la lista es interminable. Es como si Liszt estuviera intentando colocar la totalidad de la música bajo su benevolente protección. En su tiempo no había radio, ni discos, ni un verdadero interés por preservar la música del pasado. La respuesta de Liszt fue conservarlo en el piano (en la medida en la que una sola vida le permitiera hacerlo así). Una medida de sus logros la da el hecho de que, a pesar de que ahora tenemos a nuestra disposición todo nuestro patrimonio musical, muchos de los arreglos de Liszt han trascendido tanto su tiempo como sus circunstancias utilitaristas. Siguen aportando al oyente moderno placer, disfrute y sabiduría. ■

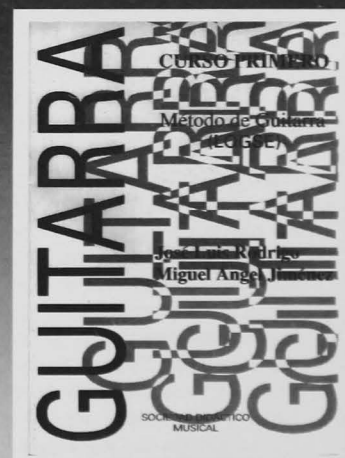
Traducción: Luis Carlos Gago



PIANO
Manuel Carra
(cursos I y II)



**EL LENGUAJE
DE LA MÚSICA**
Ana M^a Navarrete Porta
Manuel Moreno Buendía
(cursos 1-2-3 y 4)



GUITARRA
José Luis Rodrigo
Miguel Ángel Jiménez

**Nuevos textos realizados de acuerdo con los
contenidos y objetivos de la LOGSE**

Sociedad Didáctico Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID
☎/FAX 5416280

