

LA SONATA EN SI MENOR DE LISZT*

Alan Walker*

Hoy por hoy, la Sonata en si menor es reconocida universalmente como una obra maestra y un hito de la música para piano del Romanticismo y, en general, de la música del siglo XIX. Dos son los pilares en los que se sustenta su genialidad: en primer lugar, la riqueza de sus temas, de intensos contrastes, potenciada por el atrevido uso de la técnica de la metamorfosis temática, que también funciona como principio de unidad; en segundo lugar, es la primera obra que desarrolla una estructura de doble función basada en la forma sonata, es decir, que despliega, sin interrupción y a la vez, la estructura del primer movimiento de sonata y sobre ella la forma de la sonata en varios movimientos. No obstante, durante varias décadas, la incomprensión y la ignorancia de la crítica y de gran parte del público hicieron que la obra pasara desapercibida hasta que, ya en el siglo XX, se fue incorporando de manera cada vez más general al repertorio pianístico. El artículo lleva a cabo un análisis somero de la obra, considera cuáles deberían ser las condiciones del intérprete ideal y, finalmente, hace un repaso de la historia de su difícil recepción.

“La Sonata en si menor es como un deslumbrante molino impulsado a vapor que casi siempre marcha sin hacer nada”

Edward Hanslick¹

* Doctor en Música, ha sido profesor en la City University de Londres y en la McMaster University, en Hamilton, Ontario. Alan Walker ha impartido clases en los Cursos de Especialización Musical, en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

* Walker, Alan: “Liszt’s Sonata in B Minor” en *Reflections on Liszt*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2005, pp. 128-149.

¹ Raabe, Peter: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*. 2 vols. Stuttgart, 1931; revisado en 1968, p. 62.

I

Ninguna otra obra de Liszt ha atraído tanta atención de los estudiosos como la que se ha dedicado a la *Sonata en si menor*. Cualquiera parece pensar que está en condiciones de defender una opinión acerca de ella. Y, puesto que muchas de estas opiniones son incompatibles, la literatura acerca de esta obra se ha convertido en una suerte de campo de minas por el que el intérprete o el estudioso transitan con gran riesgo. Y una de las razones más importantes por las que la sonata produce tal fascinación es el asunto de un posible programa oculto, cuyo desvelamiento ha mantenido ocupadas a varias generaciones de estudiosos, y eso a pesar del silencio total que Liszt mantuvo siempre al respecto. En efecto, éste llamó a su obra “Sonata”, sin más, título inescrutable que parece cerrar las puertas a toda especulación ulterior acerca de un posible significado extramusical. Para alguien que añadió títulos y descripciones programáticas a cerca de un 90 por ciento de sus obras, el silencio parece suficientemente elocuente. Y, sin embargo, se ha sugerido que la Sonata constituye un retrato musical de la leyenda de Fausto y que sus temas representan a Fausto, Margarita y Mefistófeles². Otros han creído reconocer en la obra una descripción del Jardín del Edén, con temas que representan simbólicamente a Dios, Lucifer, Adán y Eva, así como a la serpiente³. Louis Köhler, el pianista, compositor e influyente crítico de la publicación *Signale* de Leipzig, estrechamente ligado a Franz Liszt y su círculo, veía en la *Sonata* una lograda descripción de la lucha de “un espíritu heroico en un mundo pleno de contiendas”⁴. De ahí a considerar al propio Liszt como héroe hay sólo un pequeño paso –un retrato musical cuyos temas intensamente contrastados surgirían de las contradicciones presentes en su propia personalidad–. Una de las más recientes de las interpretaciones “autobiográficas” nos asegura que Liszt codificó su nombre y el de Carolyne von Sayn-Wittgenstein en las notas de los temas principales⁵. La *Sonata* es lo suficientemente misteriosa como para soportar numerosas interpretaciones, entre ellas la que sostiene que es una mera composición instrumental abstracta.

La opinión general es que esta obra forma parte de los más elevados logros musicales de los años de Weimar. Aunque Liszt no hubiera compuesto ninguna otra obra, por la fuerza de ésta sola habría que considerarlo un compositor de primera categoría. La *Sonata* representa una de las soluciones más logradas al problema de la forma sonata que habría de producir el siglo

² Ott, Bertrand: “An Interpretation of Liszt’s Sonata in B minor”, en *Journal of the American Liszt Society* 10, diciembre 1981: 30-38.

³ Merrick, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge, 1987.

⁴ El programa de Köhler fue incluido entre las notas del programa de la interpretación de la *Sonata* por Walter Bache, en Londres, 22 de noviembre de 1883 (Bodleian Library, signatura 7897.e.39).

⁵ *The Musical Times*, primavera 2003, pp. 6-14.

XIX. Despliega cerca de media hora de música sin interrupción. No sólo enlaza los cuatro movimientos típicos en uno, sino que éstos están compuestos sobre el fondo de una estructura de sonata a gran escala –exposición, desarrollo y recapitulación. Esto quiere decir que Liszt compone una sonata a través de una sonata, y posiblemente sea la primera vez que se intenta eso en la historia de la música. Es cierto que Beethoven había enlazado en ocasiones los movimientos de sus sonatas o de sus sinfonías; recordemos la *Quinta Sinfonía* o la *Sonata “Appassionata”*, cuyos respectivos Finales surgen de los movimientos previos sin interrupción. Pero la *Sonata en si menor* es diferente. En ella no sólo se enlazan los cuatro movimientos, sino que el material musical desarrolla constantemente dos formas de sonata a la vez. Esta estructura de doble función no encontraría sucesores hasta que, más de cincuenta años después, en 1906, Arnold Schönberg hiciera algo parecido en su *Primera Sinfonía de Cámara*. Se puede resumir en el esquema siguiente:

	Exposición	Desarrollo y transición-regreso a la		Recapitulación	Coda
Introducción	I. Allegro si menor/re mayor c. 32	II. Andante fa# mayor c. 331	III. Fugato sib menor c. 459	IV. Allegro si menor/si mayor c. 533	Prestissimo c. 682

Sin embargo, el meollo del asunto está en los detalles, y son precisamente éstos los que continúan provocando disputas entre los analistas. Con todo, es perfectamente posible aceptar la idea de las dos estructuras, una de las cuales se apoya sobre la otra, por así decir, y a la vez reconocer que las dos estructuras de sonata interconectadas quizás no se ajusten con la precisión que tanto desearían los estudiosos. Dos personas pueden discutir acerca de la situación del muro que separa sus propiedades –unos centímetros más allá o más acá–, pero esto sólo parece importante cuando uno se encuentra junto al muro. Contemplados de lejos, esos conflictos pierden su importancia, como sucede siempre que escuchamos esta música⁶.

No obstante, ni siquiera la *Sonata en si menor* surgió de la nada. A pesar de que su estructura es única, tenía un modelo. Durante los años en que ejercía de virtuoso itinerante, Liszt había descubierto la *Fantasia “Wanderer”* de Schubert, y se convirtió en el primer pianista que presentó la obra al gran público. La influencia que tuvo ésta sobre el proceso creativo

⁶ Dicho sea de paso, esta concepción de la obra como una “doble estructura” no es una invención reciente. Ernst von Dohnányi ya la explicaba así a sus discípulos de Berlín antes de la I Guerra Mundial y, más tarde, también en la Academia Liszt de Budapest. Parece que él recibió esta concepción de su maestro István Thomán, que fue discípulo de Liszt.

de Liszt no puede subestimarse. Después de instalarse en Weimar, la *Fantasia* volvió a atraer su atención: Liszt realizó un arreglo de la obra para piano y orquesta y otro para dos pianos, indicios de la admiración ilimitada que sentía por la obra del maestro vienés. Más tarde, publicó su propia edición de la *Wanderer*, edición que revela el íntimo conocimiento que tenía del original. La *Fantasia* de Schubert ejerció una importante influencia sobre la estructura de la *Sonata en si menor*. No sólo los cuatro movimientos de la *Fantasia* están enlazados, sino que además están unificados por el uso de la técnica de la “metamorfosis temática” –en este caso, se parte del tema inicial de la canción schubertiana “*Der Wanderer*”, que reaparece de varias guisas a lo largo de cada uno de los cuatro movimientos y da su nombre a la *Fantasia*. El *Finale* de la obra incluye también una fuga, una idea fundamental que fue debidamente copiada por Liszt. Pero aquí terminan los parecidos con la *Sonata*. Lo que hace de ésta algo especial es la habilidad de Liszt para desarrollar a la vez dos formas de sonata.

En el principio era el sonido, no el símbolo. Hasta que no se toca, la música es algo vacío y sin forma. Se sigue de esto que cualquier discusión de la pieza debe tener en cuenta al intérprete, al que tenemos la intención de dirigirnos de vez en cuando. Es el intérprete, al fin y al cabo, quien debe convertir la sombra en sustancia, el silencio en sonido.

II

Gran parte de la estructura de la obra se genera a partir de un pequeño grupo de “giros” que se metamorfosean a lo largo de toda la *Sonata*. Aparecen por primera vez en la introducción (*Lento assai/ Allegro energico*), pero sin referencia a ninguna tonalidad definida⁷.

Ejemplo 1. Los tres temas de la introducción de la *Sonata*

(A) Tema a

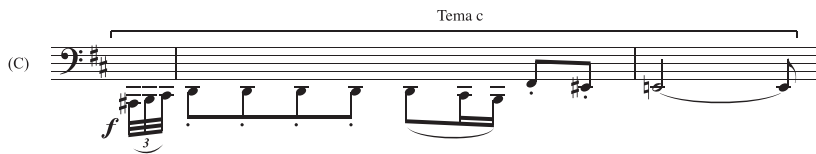
(A) *Lento assai*
p sotto voce
 Tema a

⁷ El tema *a*, la escala “cíngrara” descendente, se reserva invariablemente para señalar las juntas importantes de la estructuras. Aparece, por ejemplo, justo antes de la exposición del segundo tema y también antes del desarrollo, y separa el movimiento lento del fugato. Sus apariciones más notables, por supuesto, son las del comienzo y del final de la *Sonata*. Se le ha comparado al descenso de un telón que sirve para separar los actos de un drama. Por esta razón, a veces se le ha llamado “tema telón”.

(B) Tema b



(C) Tema c



Incluso los intérpretes más avezados y los músicos que conocen la *Sonata* al detalle se sorprenden una y otra vez de las mil maneras en que estos temas gobiernan la textura de la obra. No debemos pasar por alto el hecho de que la introducción está dividida en dos partes, en *Lento* y *Allegro* respectivamente: dar por supuesto que la exposición de la *Sonata* comienza con la indicación de *Allegro* –como sería el caso en una forma de sonata clásica– no ha hecho más que provocar una gran confusión. Esta suposición causa estragos más adelante y, como veremos, nos impide comprender dónde comienza exactamente la recapitulación.

¿En qué tonalidad comienza la *Sonata*? La mayor parte de los músicos dirían que en sol menor, pero el *la bemol* de la escala “cíngrara” que aparece en el final del tercer compás no pertenece a esa tonalidad. Louis Kentner, en cierta ocasión, propuso la interesante hipótesis de que la *Sonata* comienza en realidad en do menor, porque retrospectivamente la escala descendente tiene el aspecto de una preparación de la dominante⁸. Pero puesto que el acorde de tónica de do menor no aparece por ninguna parte, hemos de aceptar que la ambigüedad tonal creada por Liszt tiene algún propósito especial. Y cuando llega el momento, le permite afirmar la tonalidad de la tónica de la obra, si menor, de manera tan abrupta que parece como si alguien hubiera encendido la luz (c. 32)⁹.

⁸ Carta al autor, del 30 agosto de 1969, Alan Walker Collection (Division of Archives and Research Collections, Mills Memorial Library, McMaster University, Hamilton Ontario), caja 5, carpeta F 10[a].

⁹ En la página en que se encuentra el título de la *Sonata*, Liszt no introduce ninguna mención a la tonalidad de si menor. La partitura holográfica presenta la inscripción “*Grande Sonate pour la Pianoforte*”. Para cuando la obra se publicó, hasta el adjetivo “Grande” había sido eliminado, y la partitura quedó identificada sencillamente como “*Sonata für das Pianoforte*”. Puesto que la tonalidad de si menor desempeña un papel tan fundamental en

Ejemplo 2. Comienzo de la exposición

The musical score shows the beginning of the exposition. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro energico'. The score starts at measure c. 32 with the instruction 'sempre f ed agitato'. The right hand features 'Tema b' and 'Tema c', while the left hand features 'Tema c'. The tempo is marked 'marcato'.

La técnica lisztiana de la metamorfosis aparece con toda claridad en el primer tema de la exposición, que se deriva de una combinación de los temas *b* y *c* de la introducción y que ahora se encuentra en una clara y firmemente establecida tonalidad de si menor (ejemplo 1).

Un comentario para pianistas: aunque Liszt no lo señala, un ligero *ritardando* destacará la llegada a la exposición en la tonalidad de la tónica (c. 32). Es la clase de detalle que un intérprete veterano hará de manera instintiva. El centro tonal principal de la obra, si menor, la plataforma tonal fundamental a la que la *Sonata* habrá de volver mucho más tarde, aparece, pues, de manera inequívoca por primera vez aquí¹⁰.

Especialmente rica en el despliegue de temas contrastantes es la sección de la estructura donde aparece el segundo tema, en la tonalidad relativa mayor, cuatro de cuyas ideas musicales se derivan claramente del material de la introducción. El grupo comienza con un tema señalado como “Grandioso”, una de las melodías más nobles de Liszt y uno de los puntos culminantes de la literatura romántica para piano. Obsérvese la repetición constante de las corcheas del acompañamiento –figuración derivada del tema *c*–.

nuestra comprensión de la estructura de “doble función” mencionada más arriba, parece lógico plantear la cuestión: ¿Se refirió en alguna ocasión el propio Liszt a la obra con el título con el que hoy en día es universalmente conocida? La respuesta es sí: en una carta a J. W. Wasielewski (enero de 1857) se refirió a ella de manera bien concreta como “mi Sonata en si menor” (La Mara, ed.: *Franz Liszt's Briefe*. 8 vols., Leipzig 1893-1905, vol. I, p. 256).

¹⁰ Algunos analistas, por razones que no dejan de parecer un misterio envuelto en un enigma, sostienen que la tonalidad de si menor se había establecido ya con la primera aparición del tema *c*. Sin embargo, como Tovey ya puso de manifiesto hace mucho tiempo en sus influyentes análisis de las formas clásicas, hay una profunda diferencia entre *pasar por* una tonalidad y *estar en* una tonalidad. Lo primero se parece a hacer un viaje en el que contemplamos un paisaje de paso pero sin detenernos. Lo segundo se parece más a un viaje que llega a su destino, en el cual nos apeamos y permanecemos un tiempo. Dicho en términos técnicos: antes de que podamos afirmar que estamos en una tonalidad es necesario que ésta se prepare por medio de la aparición de la dominante, que falta por completo en el pasaje mencionado.

Ejemplo 3. Segundo grupo, primer tema

Grandioso [♩ = 66]

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo/mood is marked 'Grandioso' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music starts with a forte (ff) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has a melodic line with some grace notes. The second system continues the piece, with a fortissimo (fff) dynamic marking. The bass line continues with eighth notes, while the treble line has a more active melodic line. There are 'Cru' markings under the bass line in both systems, indicating specific rhythmic or harmonic points.

Se ha señalado a menudo que el diseño general del tema “Grandioso” está tomado del canto gregoriano, del “*CruX Fidelis*”, que Liszt utilizó también en algunas otras obras —especialmente en el poema sinfónico *Hunnenschlacht* (1857), el oratorio *Santa Isabel* (1862), la *Gran Misa* (1855) y la obra coral tardía *Via crucis* (1878). El “motivo de la Cruz”, como se le ha llamado en ocasiones, ocupa un lugar central en las teorías que ven en la *Sonata* una descripción del enfrentamiento cósmico entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo. No cabe duda de que el estudio de la vida de Liszt, y en especial de todo cuanto tiene que ver con la religión, ayuda a descubrir el suelo nutricio de muchas de sus obras. Pero cuando se compuso la *Sonata* todavía no se había escrito ninguna de estas obras cuyas asociaciones textuales nos permiten reconocer la relación de este motivo con la cruz. Dicho brevemente, la conclusión se extrae a partir de pruebas que todavía no existían. Aparte de consideraciones como ésta, el intérprete se verá tan arrebatao a la hora de tocar esta majestuosa melodía que seguramente olvidará plantearse una cuestión de la mayor importancia: ¿Qué hace esta melodía aquí? El contraste —por lo que respecta al primer plano— con todas las ideas que han aparecido hasta ese momento en la *Sonata* es tan grande que algunos analistas afirman que es completamente nueva. ¿Son cosas como ésta las que Hanslick tenía en mente cuando se refirió a la *Sonata*

como una “descarada yuxtaposición de los elementos más dispares”?¹¹ Un examen cuidadoso del manuscrito holográfico nos proporciona un descubrimiento fascinante. Liszt había pensado originalmente explicitar la relación entre el tema y el resto de la *Sonata* combinándolo con el motivo del *Allegro energico* de la introducción (tema *b*) –bien es cierto que esto debía suceder sólo en la recapitulación–, pero al final desechó la idea. He aquí el pasaje original:

Ejemplo 4. Recapitulación del primer tema del segundo grupo, tal como aparece en el manuscrito holográfico

El pasaje nos revela que el supuestamente “nuevo” tema “Grandioso” es una contramedia del tema *b*, que en la edición definitiva de la *Sonata* no aparece. Liszt está señalando un “aire de familia”, o, por decirlo así, analiza su música según avanza en la composición. Tan sólo podemos suponer que la razón por la que abandonó esta revelación tan interesante antes de que la *Sonata* llegara a la imprenta es que hacía demasiado obvia la relación. Algunas verdades resultan más elocuentes cuando se callan.

Encontramos todavía otros tres temas en este extenso y complejo segundo grupo temático, derivados también de los temas *b* y *c* de la introducción. El delicado lirismo del primero de ellos, señalado como *dolce con grazia*, parece situarlo bien lejos de todo lo aparecido hasta entonces en la *Sonata*, pero si lo examinamos más de cerca, reconocemos en él una metamorfosis del tema *b* en aumentación.

¹¹ Peter Raabe: *op. cit.*, p. 62.

Ejemplo 5. Segundo tema del segundo grupo

Llevando todavía más allá este método de evolución temática, Liszt crea en el segundo grupo otro agudo contraste más, enunciando el tema *c*, también en aumentación, pero señalándolo como *cantando espressivo*. Su relación con lo que hemos escuchado antes también puede parecer remota. Sin embargo, embozados en una melodía de una belleza a lo Chopin, reconocemos los martillazos del tema *c*¹²:

Ejemplo 6. Tercer tema del segundo grupo

Por lo que respecta al último tema del grupo, entrelazado entre las figuraciones como de filigrana de la mano derecha, puede escucharse perfectamente el perfil melódico del tema *b*:

¹² La Mara, ed.: *Franz Liszts Briefe*, vol. 1, p. 157.

Ejemplo 7. Último tema del segundo grupo

Otra observación para los pianistas: Hay una idea de carácter periférico en este segundo grupo que tiene un gran poder destructivo: una frase que debemos usar con prudencia. Se trata de un pasaje semejante a un recitativo, derivado también del tema *b*, que aparece en los cc. 197-205:

Ejemplo 8. Pasaje recitativo del segundo grupo

En este pasaje, más que en ningún otro, hay que resistirse a la tentación de demorarse; de otro modo se perderá un tiempo precioso que no podrá ser recuperado. Pues la pesada carga que el intérprete habrá de arrastrar tendrá una influencia muy dañina sobre gran parte de lo que sucederá después en la *Sonata*, y eso a pesar de que ni el intérprete ni el oyente sean conscientes de la causa. En la *Sonata en si menor* nada sucede de manera aislada. Advértase, de pasada, que las digitaciones de Liszt, en especial los trinos de la mano derecha interpretados con tres dedos alternados (en el c. 201, digitación 2423/2423) garantizan una articulación más clara. Aunque resulta, en cierta medida, inusual, revela el planteamiento económico que Liszt practica frente a la técnica: si tres dedos hacen lo que suelen hacer dos, lo harán de manera más efectiva¹³.

Las texturas tan contrastadas como las que hemos visto que aparecen en el segundo grupo temático abren la puerta a un nuevo asunto. Pues estas texturas representan una auténtica piedra de toque del amplio abanico de posibilidades expresivas que se pueden conseguir en el piano. Y si somos lo bastante afortunados, nos permitirán dar la bienvenida a la personalidad del pianista –si es que la tiene. Hubo un tiempo en que se podía reconocer a un pianista por su sonido, un tiempo en el cual lo que podríamos llamar “voz” –a falta de una palabra mejor– de cada intérprete era única y, además, era lo que le hacía interesante. A Rachmaninoff no se le podía confundir con Rosenthal, ni a Horowitz con Godowsky o a Schnabel con Dohnányi. Si el pianista no posee una paleta de colores lo suficientemente diferenciada como para hacer justicia a un grupo temático tan variado, entonces está perdiendo el tiempo y nos lo hace perder a nosotros también –una experiencia bastante común, por cierto. Hoy en día vivimos una época de anonimato. Por primera vez en la historia de la música, los pianistas parecen deseosos de hacer desaparecer sus personalidades artísticas con el fin de moldearse de acuerdo con la de algún otro. Es verdad que la *intelligentsia* todavía parlotea acerca de las “huellas dactilares” de un pianista, pero la analogía se quiebra enseguida. Las huellas dactilares son únicas y propias de cada uno, por mediocres que sean sus dedos. ¿Pero qué diremos de esos pianistas que tienen todos las mismas huellas dactilares? Aparecen y pasan sin dejar rastro, por decirlo así. Se les puede escuchar en la mayor parte de las salas de conciertos del mundo cada

¹³ Las digitaciones propuestas por Liszt siempre merecen un estudio cuidadoso. Es cierto que las digitaciones constituyen un aspecto tan personal de la interpretación pianística que lo que se adapta a una mano bien puede no adaptarse a otra. Así pues, ¿por qué conceder esa importancia a las digitaciones de Liszt? Porque tuvo en cuenta todas las alternativas y las consideró insuficientes. Su sentido sin igual de la topografía del teclado a menudo le lleva directamente al corazón del asunto y proporciona al pianista reveladoras soluciones a problemas delicados. Rafael Joseffy, discípulo de Liszt que publicó una de las primeras y más consecuentes ediciones de la *Sonata*, debía de tener esto en mente cuando afirmó de esta obra que es una de esas composiciones que se tocan por sí solas: “se acomoda de manera tan bella bajo la mano!” (Hunecker, James: *Franz Liszt*. Nueva York, 1911, p. 66).

temporada, por no hablar de los centenares que salen de los conservatorios de todo el mundo año tras año y cuyo destino es, antes o después, el olvido.

El grandioso *Andante sostenuto* (que constituye a su vez una forma ternaria compuesta) se desenvuelve en el mismo mundo de contemplación beatífica que algunos de los movimientos lentos del último Beethoven que Liszt conocía tan a fondo e interpretaba tan bien. Uno de esos temas tan contrastados ofrece un atisbo, como desde lejos, del segundo tema, el *cantando espressivo*, y enlaza el movimiento a su contexto. El *Andante* está en la tonalidad de fa# mayor, que tiene un carácter “beatífico” en la música de Liszt, un tópico muy extendido que merece un estudio cuidadoso. Liszt elige las tonalidades a menudo con una finalidad expresiva superior, muy raras veces son fruto de una elección al azar. La sección del Paraíso de la *Sinfonía Dante*, la “*Bénédiction de Dieu*” y “*Les Jeux d’eau à la Villa d’Este*” (con su cita del Evangelio según San Juan) tienen connotaciones religiosas y todos ellos están en esta tonalidad remota de fa# mayor –como para simbolizar lo inalcanzable.

Ejemplo 9. Andante sostenuto. Primeros compases

The image shows a musical score for the first measures of 'Andante sostenuto'. The score is in F# major and 3/4 time. It features a piano introduction with 'ppp' and 'una corda' markings, followed by a 'dolce' section. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and various dynamic and articulation markings.

Otro comentario para pianistas: Bajo ningún concepto debe arpegiarse el acorde de novena menor de los cc. 329-330. La mano derecha debe atacarlo con limpieza, y si es demasiado pequeña para alcanzar la décima (desde el *la*₂ hasta el *do*₄), es preferible comprimir el acorde. Sabemos que Liszt a menudo recomendaba esta solución para las manos pequeñas, puesto que comprimió muchos intervalos amplios en su edición de las sonatas de Weber. En relación con esto, merece la pena recordar que Liszt, en contra de uno de los mitos que circulan acerca del personaje, no tenía una mano especialmente grande. De hecho, las décimas

de los acordes finales del *Adagio* de la *Sonata “Hammerklavier”* le resultaban demasiado amplias¹⁴.

Liszt señala el acorde de novena menor con *una corda*, no tanto para hacerlo más suave como para introducir un nuevo color. Es un efecto verdaderamente llamativo, y resulta evidente que quiere que todo el *Adagio sostenuto* se despliegue bajo esta especie de luz mitigada, pues diecisiete compases más tarde le recuerda al intérprete: *sempre una corda*. Es la única ocasión en toda la *Sonata* en que Liszt se sirve de una indicación de pedal de algún tipo. Esto resulta más bien raro, si se compara la sonata con otras obras para piano de Liszt. Pensemos en *Funérailles*, en los *Estudios Trascendentales* o sobre todo en la *Sonata Dante*: todas ellas tienen abundantes indicaciones de pedal que a menudo se ignoran con el consiguiente riesgo. La regla en Liszt, en cualquier caso, es muy simple: usar pedal, o si no el corazón de la música dejará de latir. Los pasajes sin pedal en Liszt son muy raros y persiguen un efecto especial. A no ser que aparezcan instrucciones en sentido contrario, el pianista ha de permitir que el pedal de resonancia difunda su luz brillante sobre las texturas enteras, añadiendo color y belleza al tejido musical desnudo.

Rachmaninoff solía defender que cada pieza musical tiene un único clímax principal, y la obligación del pianista es encontrarlo. Este principio, desde luego, admite algunas objeciones, pero nos sirve bien en el caso de la *Sonata en si menor*. El c. 397 tiene títulos de sobra para reclamar la condición de punto culminante de la obra. El intérprete debe cuidar que ninguno de los otros puntos culminantes perjudique la grandeza de este pasaje. Es uno de los pocos que Liszt señala con *fff*. Aunque otros pueden competir con él por lo que se refiere al mero volumen, el que consideramos ahora tiene un mayor efecto sobre nuestras emociones, y esto lo convierte en decisivo.

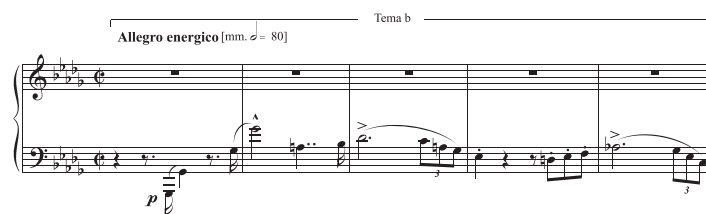
Ejemplo 10. Andante sostenuto. Clímax de la obra: cc. 395 y ss.

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, measures 395-400. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano part with a forte (fff) dynamic and a 'poco rallent.' marking. The right hand has a 'dolce' marking and a triplet of eighth notes. The tempo is marked 'Andante sostenuto'.

¹⁴ *Living with Liszt: The Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884*. Editado y anotado por Alan Walker, introducción de Alan Walker. Stuyvesant, Nueva York, 1995, p. 165.

La inclusión en la *Sonata* de un fugato a tres voces nos recuerda, de nuevo, a Beethoven. El encaje de dos formas que son básicamente incompatibles entre sí plantea siempre el mismo problema: dónde situar exactamente el fugato para que ambas formas sobrevivan al contacto. Liszt, fiel a la estructura de doble función, hace de su fugato a la vez una suerte de tercer movimiento y una sección de transición-regreso a la recapitulación, un momento culminante que, no obstante, todavía se encuentra a cierta distancia.

Ejemplo 11. Allegro energico (Fugato)



Bartók nos recordaba en cierta ocasión que Liszt fue el primer compositor de la historia en introducir la ironía en música¹⁵. Y señaló este fugato como ejemplo temprano de ello. Lo que una generación posterior habría de calificar de tendencia “mefistofélica” de la personalidad de Liszt (que alcanzaría su expresión más plena en las diabluras de los *Valses Mefisto*) sigue siendo sorprendentemente original incluso hoy en día. Wagner, Richard Strauss y Mahler habrían de hacer cosas parecidas, pero su música es posterior. Parece que la ironía la aprendieron de Liszt. ¿Cómo presentar lo irónico, lo sardónico, lo sarcástico, incluso lo cínico, en la música? No es un desafío insuperable. Hay que despojar el pasaje de todo sentimiento humano. Se trata de la negación de la autoexpresión, la supresión de la “interpretación” lo que revela las cualidades diabólicas que acechan en su interior. Cuanto más fría y más seca sea la interpretación, tanto más despiadada sonará¹⁶.

El fugato plantea otro problema, esta vez de índole profundamente analítica. Si no llegamos a comprender el lugar que ocupa en la estructura como un todo, el riesgo de que la interpretación se venga abajo del que hablamos antes nos amenaza de nuevo. Si diéramos por

¹⁵ “Liszt’s Music and Today’s Public”, en Suchoff, Benjamin, ed.: *Béla Bartók Essays*, Londres, 1976, p. 452.

¹⁶ El intérprete haría bien en estudiar, a la vez que este fugato, el que aparece en el *Finale* de la *Sinfonía Fausto*, con la cual tiene en común ese carácter diabólico. Muy convenientemente, Liszt hizo un arreglo para dos pianos de la partitura orquestal, de modo que la comparación resulta muy sencilla.

buena la opinión de que la exposición comienza con la primera indicación de *Allegro* (c. 8), entonces poco faltaría para que tuviéramos que considerar el fugato mismo como comienzo de la recapitulación, puesto que el despliegue temático es idéntico al de aquel *Allegro*, aunque un semitono más grave, en la tonalidad remota de si bemol menor. Y, de hecho, hay cierta tendencia analítica que defiende con vigor esta opinión. Y que, con seguridad, confunde lo que ve con lo que oye. Supongamos que la *Sonata en si menor* nunca hubiera pasado por una imprenta, sino que nos hubiera llegado por tradición puramente “aural”, sin notación. Tendríamos que servirnos de nuestros oídos y no de los ojos. En estas circunstancias ideales, sin corromper ni siquiera por una mirada a unas páginas inexistentes, no osaríamos afirmar que el fugato es ya la recapitulación. Lo escucharíamos sólo tal y como lo que es: una metamorfosis más de la serie de metamorfosis del tema *b*¹⁷. En cierto punto, el fugato invierte el tema y lo presenta en contrapunto consigo mismo.

Ejemplo 12. Fugato. Superposición del tema *b* y de su inversión

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows the original 'Tema b' in the upper voice, marked 'f energico', with its inversion in the lower voice. The second system continues this contrapuntal texture. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands, illustrating the complex interplay between the original theme and its inverted form.

Muchas interpretaciones comienzan a decaer en este punto, pero el intérprete no debe permitir que la energía se consuma en estas difíciles texturas. Hay que mantener siempre cier-

¹⁷ Quizás se nos invite a comparar este pasaje con los de otras obras de Liszt de las que se dice que comienzan la recapitulación en la tonalidad equivocada, incluidos algunos de los poemas sinfónicos. Dicho sea con el mayor respeto, esto supone establecer un estándar erróneo que no prueba nada. Deberíamos, no obstante, tomar como modelo las sonatas de Beethoven, Mozart y Schubert. Al calificar esta obra de *sonata*, Liszt nos está invitando a compararla no con otras obras propias, sino con esas otras sonatas. Y cuando comparamos la *Sonata* de Liszt con los modelos clásicos que le eran tan familiares, vemos que la recapitulación de la obra es completamente normal en todos los aspectos.

ta cantidad de energía en reserva, de otro modo el fugato transmitirá poco más que la mera tensión producida por su interpretación. Se podría adaptar aquí una observación que el propio Liszt hizo en cierta ocasión acerca de Beethoven: para tocar bien la *Sonata en si menor* se necesita algo más de técnica de la que la obra exige en realidad¹⁸.

Cuando el fugato se acerca al final de su tumultuoso viaje se hace evidente por primera vez su destino. Es posible hablar aquí, incluso, del compás más importante de la composición, el 533, que anuncia el comienzo de la recapitulación y hace que la estructura completa se convierta en objeto de nuestra atención. Si se malinterpreta la función de este compás, se malinterpretará también la estructura de la *Sonata*. Más aún, como para destacar todavía más el punto, Liszt introduce el primer tema, en la tonalidad de la tónica, por medio de una transición-regreso típica que sirve a la vez como salida del fugato y como acceso a la recapitulación. Reproducimos el pasaje completo:

Ejemplo 13. Transición-regreso y comienzo de la recapitulación

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system shows the beginning of the fugato with a forte (ff) dynamic. The second system features a crescendo (cresc.) and a rinforzando (rinforz.) section, leading into the recapitulation. The third system continues the recapitulation with a forte (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

¹⁸ Friedheim, Arthur: *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist*. Ed. por Theodore L. Bullock, Nueva York, 1961, p. 161.

Ejemplo 13. (cont.)

Esta es la única ocasión en toda la *Sonata* en que se retorna a la tonalidad de si menor (c. 533) desde que nos habíamos alejado de ella al comienzo de la exposición. Contemplados a cierta distancia, los cc. 32 y 533 son como los resistentes pilares de un puente que se extiende sobre una enorme distancia. Y desde luego, es así como debe sonar en una interpretación.

Es así de convencional. Es lo que siempre han hecho los compositores clásicos en sus formas de sonata, sobre todo Beethoven en la *Waldstein* y en la *Appassionata*, cuyos pasajes de vuelta a la recapitulación poseen todo el dramatismo de los redobles de tambor que preceden al ascenso del telón del acto final del drama. ¿Pero dónde habíamos escuchado este pasaje antes? Se trata de una reformulación de los cc. 18-32 que preparaban el camino a la exposición del primer tema en la tonalidad de la tónica. Bien podríamos acuñar un nuevo término y en lugar de “re-greso” podríamos hablar de “pro-greso”, porque la función del pasaje es, al fin y al cabo, la misma —llevarnos de vuelta o hacernos avanzar—, pero en ambos casos se nos conduce ineluctablemente a la tonalidad de si menor. Como si quisiera señalar este importantísimo regreso a la tonalidad fundamental de la pieza, Liszt cambia la armadura: después de pasar por la armadura de si bemol menor y por la de do mayor, finalmente otra vez encontramos la de si menor en el c. 531. Algunos comentaristas no sólo disimulan este punto decisivo de la obra, sino que lo ignoran del todo¹⁹.

¹⁹ Sharon Winkelhofer se ve obligada a disimularlo, porque al negar que la *Sonata* presenta una estructura de doble función (Winkelhofer, Sharon: *Liszt's Sonata in B minor: A Study of Autograph Sources and Document*,. Ann Arbor, 1980, pp. 118-120), también se ve obligada a rechazar la idea de que el fugato pueda funcionar como sustituto de un tercer movimiento que conduce a una suerte de *Finale*. Por eso, se ve enzarzada en una discusión inútil con William S. Newmann, al cual atribuye —erróneamente— el descubrimiento de la estructura de “doble función” en su influyente libro *The Sonata since Beethoven*. (En relación con este asunto, véase la nota 6 de este artículo). Serge Gut, en su libro *Liszt* (París, 1989, pp. 323-327), no menciona en absoluto este fundamental regreso a la tonalidad de la tónica, si menor, porque en sus análisis no menciona en ninguna parte ninguna de las tonalidades en que se despliegan los materiales temáticos, ni siquiera la tónica. Para él, la sonata bien podría carecer de estructura tonal.

La recapitulación es una reformulación muy comprimida de la exposición. Dos de los temas de ésta se omiten del todo, ambos pertenecientes al segundo grupo temático (el señalado como *dolce con grazia* y el señalado *vivamente*), lo mismo que ciertos pasajes recitativos y de enlace. Esto tiene como efecto la reducción de la longitud de la recapitulación en aproximadamente un 25%²⁰. A través de lo que queda de sonata, Liszt continúa transformando el material básico. Una de las más fascinantes experiencias del amante de la música de Liszt es observar cómo hasta los recitativos y la ornamentación deben su coherencia temática a las *Ursätze* formuladas primeramente en la introducción. Incluso los llamativos pasajes en octavas de la coda están determinados por el material temático —en este caso se trata de otra metamorfosis del tema *b*:

Ejemplo 14. Coda. Prestissimo

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the Coda section. The tempo is marked 'Prestissimo' and the dynamics are 'ff fuoco assai'. The score is written for piano and features a right hand with rapid sixteenth-note passages and a left hand with chords and octaves. A bracket above the first three measures is labeled 'Tema b'.

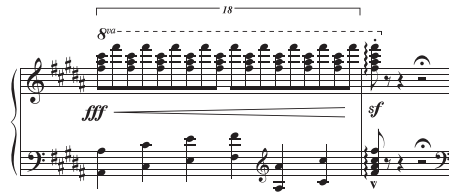
Observación para pianistas: últimamente se ha puesto de moda interpretar las octavas de la mano derecha demasiado rápido, presumiblemente con la esperanza de cosechar aplausos fáciles. Pero esto sólo proporciona una falsa victoria. No hay otro pasaje que exponga al intérprete a una mayor crueldad que los ocho compases que siguen, en los que la mano izquierda se ve condenada a repetir lo que la mano derecha había anticipado con tanto arrojo. En este punto, puede que el pianista averigüe que la mano izquierda no sabe lo que está haciendo la mano derecha. Es la integridad temática del pasaje y no la vanidad del intérprete lo que debe ser expresado aquí. Hay que evitar que el sentido de la sonoridad lisztiano se transforme una sonoridad sin sentido.

El *tremolando* de los cc. 708-710 representa otro importante clímax de la *Sonata*. Resultará mucho más efectivo si consigue liberar el *fff* del propio instrumento, como si fuera un

²⁰ Compresiones como ésta constituyen una parte esencial de la contribución del Romanticismo a la forma sonata. Véase, por ejemplo, el primer movimiento de la *Sonata en si bemol menor* de Chopin; o, todavía mejor, el primer movimiento de la *Sinfonía n.º4 en fa menor* de Chaikovsky. En ambas composiciones la recapitulación ha quedado muy recortada.

órgano, en lugar de forzarlo. Adviértase también que Liszt ha escrito su *tremolando* con todo detalle (como una alternancia de corcheas, ni más ni menos), lo que significa que quiere que se toque y se haga oír cada una de las notas.

Ejemplo 15. Coda. Pasaje tremolando



La dramática pausa que sigue debe ser larga –lo suficientemente larga como para que permita que se extinga el tremendo volumen sonoro, por no decir nada de la enorme tensión emocional asociada a él. Una vez ha pasado la tormenta y la tensión se ha liberado, la calma final del *Andante sostenuto* que sigue extiende su bendición sobre toda la obra.

Originalmente, Liszt pensó para la *Sonata* un brillante y sonoro final, y en algunas ocasiones ha sido interpretada con este final, aunque sólo fuera por satisfacer la curiosidad de aquéllos a los que gusta husmear en el taller del compositor. El manuscrito holográfico demuestra que el inspirado final tranquilo con el que termina la obra tal y como la conocemos ahora (que retoma el delicado material del *Andante sostenuto*) fue una idea que sobrevino al compositor después y por la cual todos los admiradores de la obra le estarán siempre agradecidos.

Ejemplo 16. Andante sostenuto final



Esta soberana obra maestra termina tal y como se inicia, con la aparición final del tema del “telón”, que desciende sobre uno de los grandes dramas pianísticos del Romanticismo.

III

Todo esto nos sugiere la siguiente y espinosa cuestión: ¿Qué clase de intérprete requiere la *Sonata en si menor*? En primer lugar y ante todo tenemos que decir: un estratega, no un táctico. Los intérpretes de actitud fundamentalmente táctica pueden ganar batallas, desde luego, ¿pero de qué sirve eso si pierden la guerra? Las guerras las ganan los mariscales de campo que saben cómo gobernar el conflicto a cierta distancia. Del mismo modo, la *Sonata* requiere una contemplación a distancia. Por seguir con la analogía militar, las peores interpretaciones de la obra son las de aquéllos que son, en cierto modo, como soldados de infantería, con las rodillas hincadas en el fango y acostumbrados a la guerra de trincheras. Por desgracia, la *Sonata* suele atraer más a los soldados de infantería que a los mariscales de campo, y se resiente en consecuencia. Los peligros acechan en cada recoveco de este complejo campo de batalla, el intérprete incauto puede caer fácilmente en una emboscada. Ciertamente, los admiradores de la obra saben bien dónde yacen enterrados los cuerpos. Es en la primera parte de la obra donde se encuentran las tumbas. Siempre acecha la tentación de demorarse en los pasajes floridos, de recrearse en lo ornamental, incluso de detenerse y “sacar brillo a los adornos” como algunas modélicas amas de casa cuando esperan visita. Pero semejante orgullo suele tener un precio demasiado alto. Es difícil conseguir que la segunda parte de la *Sonata* se recupere, pues el reloj no deja de correr y nunca se puede recuperar el tiempo perdido. Estoy convencido desde hace mucho de que las grandes interpretaciones de la *Sonata* duran menos de treinta minutos, aunque algunas verdaderamente muy buenas pueden sobrepasar esa duración.

Pero hay mucho más en este asunto que una mera carrera contra el reloj. A lo largo de la historia de la música, los más grandes intérpretes han podido constatar que el *tempo* es una función de la estructura. Es decir, el *tempo* surge del interior de la obra, no se impone desde fuera. Siempre resulta fascinante comparar dos interpretaciones de la misma obra que, medidas con el cronómetro en mano, se desenvuelven exactamente a la misma velocidad, pero que *producen la impresión de que se mueven a tempi distintos*. Las dinámicas, el fraseo, el *rubato*, los acentos agógicos, el uso del pedal, así como los demás ingredientes importantes de la interpretación pianística, contribuyen a crear la impresión global de la velocidad de transcurso de la música, que bien puede contradecir al reloj. Dicho brevemente, los contrastes no se expresan por medio del *tiempo*, sino que es el tiempo lo que se interpreta por medio de los contrastes. Mendelssohn solía afirmar que incluso si se retiraban de una pieza musical todas las indicaciones de *tempo*, así como el resto de las indicaciones de expresión, un músico de verdad sería

capaz de deducirlas, pues todas ellas surgen del carácter de la obra. Después de todo, es el carácter lo que configura el rostro, no el rostro lo que conforma el carácter.

Teniendo en mente todo esto, sin duda resultará interesante comparar las duraciones de las interpretaciones de algunos pianistas bien conocidos que han grabado la *Sonata* en alguna ocasión:

Daniel Barenboim	32'12"
Alfred Brendel	28'34"
Claudio Arrau	32'00"
Vladimir Horowitz	
1932	26'30"
1977	30'00"
Maurizio Pollini	29'08"
Simon Barere	27'04"
Van Cliburn	29'22"
Arthur Rubinstein	26'49"
Sviatoslav Richter	
1966	29'23"

Empleamos la expresión ‘pianistas bien conocidos’ con cierta precaución, pues esto nos lleva al segundo requisito. Como Flaubert, que en cierta ocasión afirmó que un novelista “debe ser en cierto modo como Dios en el mundo, que está presente en todas partes pero en ninguna es visible”, el mejor intérprete es el que nunca se hace notar. No todos los pianistas que hemos mencionado en la lista cumplen esta condición. El mero hecho de que el melómano alabe las poderosas octavas de X, los vertiginosos dedos de Y, o el sonido luminoso de Z sugiere que ha sido distraído de la interpretación de la obra por el “canto de las sirenas” del pianista en cuestión. “El cantante y no la canción”, éste es el lema que se ha convertido en una suerte de mantra en nuestro tiempo; y dondequiera que se manifieste esta inclinación desalentadora, no tarda en sucumbir temporalmente la *Sonata*.

Nuestro tercer requisito se puede expresar mejor por medio de una paradoja. Si se quiere tocar bien a Liszt, es mejor no especializarse en él. ¿Pues en verdad sabe algo de Liszt el que sólo sabe de Liszt?²¹ Para formar parte de la comunidad primero es necesario haber estado

²¹ Esta paradoja es tan vieja como la experiencia humana misma. Rudyard Kipling la formula con bellas palabras cuando escribe “¿Qué puede saber de Inglaterra quien sólo conoce Inglaterra?”, en su poema “La Bandera de Inglaterra”.

fuera de ella. Es necesario abrirse primero a la música de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin y muchos otros compositores además, para estar preparado para enfrentarse a Liszt. Después de todo, esto no es más que imitar el ejemplo del propio Liszt, que estudió a todos ellos antes de escribir siquiera la primera nota de la *Sonata en si menor*. El resultado es un enriquecimiento para el pianista tanto en el orden musical como en el espiritual. ¿Ha habido algún gran intérprete de Liszt que haya limitado su carrera exclusivamente a su música? La respuesta es casi con certeza: no. Por otra parte, son muchas las carreras interpretativas que se han sustentado en una dieta exclusiva de Bach, Beethoven y, sobre todo, de Chopin.

Finalmente, no hace falta decir que la *Sonata en si menor* exige esa cualidad tan elusiva que se conoce como autoridad. ¡Autoridad! De esta palabra se abusa hasta la saciedad en el lenguaje crítico. Es una cualidad que no se puede enseñar; la reconocemos en el momento en que la escuchamos. A menudo se confunde con la potencia, concepto con el que no tiene nada en común. Por contraste, la autoridad aumenta en relación inversa a la necesidad de ejercerla. Por eso, la mayor autoridad debería ser la que no entra en acción, aunque haga sentir su secreta influencia.

Hace muchos años, la interpretación de la música para piano de Liszt tomó una dirección errónea. Cayó en las manos de pianistas que consideraban que habían cumplido su deber si tocaban esta música rápido y fuerte, sin atender a otros muchos aspectos más finos. Con todo, poseemos abundantes testimonios de que en los tiempos de Liszt esos aspectos más finos eran los que él más apreciaba, y éstos eran los que intentaba cultivar en sus discípulos. Sus lecciones (registradas en los diarios y memorias de algunos de sus discípulos) están llenas de consejos interesantes: adoptar *tempi* más lentos, sostener la línea del canto a la manera del *belcanto*, cuidar los finales de las frases, usar el pedal con cuidado de no perjudicar la claridad de la música, dejar respirar a la música y sobre todo respetar el texto²². Decimos que todas estas indicaciones son “notables” precisamente porque chocan con la opinión recibida. El hecho es que Liszt nunca formó parte de esa escuela de pianistas de “sangre y trueno” que tomó posesión de su música tras su muerte y que a menudo la convirtió en vehículo para la exhibición de unas facultades físicas espectaculares. ¡Qué triste destino para una música que tiene tantas bellezas! Por desgracia, la profesión sigue dominada por esos pianistas de manos poderosas que contemplan la música de Liszt del mismo modo que el resto del mundo considera los Juegos Olímpicos. Brota en ellos el mismo espíritu competitivo y arrollan al público con interpreta-

²² Véanse los diarios de August Göllerich (*Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886: Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Ed. por Wilhelm Jerger, Regensburg, 1975) y Carl Lachmund (véase más arriba, la nota 14), así como los recuerdos de Frederic Lamond (*The Memoirs of Frederic Lamond*, Glasgow, 1949) y Amy Fay (*Music Study in Germany: From the Home Correspondence of Amy Fay*, Ed. por Fay Pierce, Nueva York, 1880), entre otros.

ciones cuyo propósito principal es aplastar a la competencia. Ahora bien, cierto es que siempre ha habido excepciones. No puede dejar de apreciarse como un tesoro el planteamiento aristocrático de Dinu Lipatti, de Grigor Ginsburg o de Emil von Sauer y, sobre todo, de Egon Petri, cuyas interpretaciones incomparables de la música de Liszt siguen siendo un modelo para nosotros. Estos pianistas tenían técnica de sobra, pero nunca hacían ostentación de ella. Con ellos, esos recursos técnicos quedaban entretejidos en la música de Liszt y se convertían en una parte esencial de su carácter. Por cierto, ninguno de ellos grabó la *Sonata en si menor*. Pero su manera de tocar nos proporciona multitud de pistas para interpretar esta obra.

IV

La historia ulterior de la *Sonata* bien merece la pena contarse. Una de las cosas que más sorprenden acerca de esta obra maestra es que tuvo que esperar cerca de cuatro años para que fuera interpretada por primera vez en concierto público. De acuerdo con las anotaciones del propio Liszt, que aparecen en la página del manuscrito que recoge el título, la obra se terminó el 2 de febrero de 1853. En las semanas que siguieron todavía se hicieron uno o dos cambios, pero el 12 de mayo Liszt pudo comunicar a Hans von Bülow: “Por lo que respecta a mi música, ya he terminado mi *Sonata*, lo mismo que la *Segunda Balada*”²³. La *Sonata* se publicó en 1854 con una dedicatoria a Robert Schumann, pero apenas despertó interés más allá de un pequeño círculo de allegados²⁴. Dicho brevemente, la *Sonata* nació ignorada.

No obstante, la obra ya había sido presentada en dos interpretaciones privadas, y merece la pena comentarlas, porque han pasado a los libros de historia. La primera tuvo lugar en

²³ La Mara, ed.: *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*, Leipzig, 1910, p. 21. El hecho de que Liszt mencione en la misma frase la *Sonata en si menor* y la *Balada en si menor* no sorprenderá a los que estén familiarizados con ambas obras. Hay algunos pasajes en estas obras que son prácticamente intercambiables. Compárense, por ejemplo, los cc. 82-85 de la *Balada* con los cc. 40-45 de la *Sonata*. La mera comparación nota a nota de ambos pasajes no bastará para dar cuenta del fenómeno. Sin embargo, durante la interpretación se produce un efecto de *déjà vu*, un súbito relámpago de reconocimiento de que “ya hemos estado aquí antes”.

²⁴ De entre el círculo de discípulos más cercanos a Liszt hubo dos que compusieron sonatas para piano que deben mucho al estudio profundo de la *Sonata* de Liszt. La *Sonata en si bemol menor* (1857) de Julius Reubke, compuesta cuando éste tenía 23 años, sería impensable sin la composición de Liszt, y de hecho incluye citas de ésta; Reubke dedicó su sonata a Liszt. Por lo que respecta a la *Sonata* (1855) de Rudolf Viöle, prácticamente desconocida, también fue compuesta tomando como modelo la de Liszt y causó una gran sensación cuando apareció, provocando comentarios exageradamente entusiastas de Hans von Bülow (su dedicatario), que la describió como “una obra radicalmente innovadora, música del futuro en el sentido más elevado”.

La obra de Liszt tuvo una respuesta de muy distinta índole de parte de Clara Schumann, pues siempre se mostró abiertamente hostil a ella (véase Alan Walker, *Reflections on Liszt*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2005, p. 48, nota 24). Schumann nunca llegó a escuchar la obra.

interpretación del propio Liszt, en junio de 1853, ante un pequeño círculo de amigos y admiradores en una de las matinées que se celebraban regularmente en Altenburg. El día anterior había llegado a Weimar el joven Brahms, a la sazón de veintiún años de edad, acompañado por el violinista Eduard Reményi. Estaban realizando una gira de conciertos por Alemania y aparecieron en Altenburg con una carta de presentación de Joachim. Liszt, a su vez, les invitó al concierto que había de tener lugar al día siguiente. Entre los reunidos en el concierto se encontraban varios discípulos de Liszt, incluidos Karl Klindworth, Joachim Raff, Dionys Pruckner y William Mason, que nos ha dejado un curioso testimonio del acontecimiento. Brahms había llevado consigo varias composiciones suyas para piano, incluido el *Scherzo en mi bemol menor*, todavía en estado de manuscrito. Liszt le invitó a tocar algunas de ellas, pero Brahms, demasiado nervioso, declinó la invitación. “Bien, entonces tendré que tocarlas yo”, dijo Liszt, y puso el manuscrito del *Scherzo* sobre el atril del piano. Mason nos cuenta que Raff y él habían antes echado un vistazo al manuscrito, bastante desordenado, y aunque Liszt era un extraordinario lector a primera vista, estaban asustados por lo que pudiera pasar. No obstante, Liszt no sólo llevó a cabo una interpretación maravillosa del *Scherzo*, sino que, a la vez que tocaba, realizó un interesante comentario de la música, haciendo las delicias de Brahms. Alguien de entre los presentes pidió entonces a Liszt que interpretara su *Sonata* recién compuesta, y éste volvió de inmediato al piano y se puso a tocar. Según avanzaba la música, alcanzó un momento especialmente expresivo y echó un vistazo a su alrededor para observar el efecto que el pasaje tenía sobre los oyentes. Cuando dirigió la mirada a Brahms, no obstante, observó al joven compositor “medio dormido en su asiento”, tal como Mason escribió más tarde²⁵. Liszt terminó de tocar la *Sonata* y abandonó la habitación sin decir una palabra. Mason nos cuenta que, aunque él se había dado cuenta de que había sucedido algo que no había sido del agrado de Liszt, no podía ver a Brahms desde su emplazamiento, de manera que al principio no sabía que el joven compositor había cometido una indiscreción. Fue Reményi quien más tarde le explicó lo que había sucedido²⁶.

²⁵ Mason, William: *Memories of a Musical Life*, Nueva York, 1901, p. 130.

²⁶ No debemos olvidar que las memorias de Mason no se publicaron hasta 1901, muchos años después de los acontecimientos que quieren rememorar. Al preparar el texto, Mason tomó la precaución de solicitar a Klindworth que confirmara su descripción de lo que sucedió en esa velada, puesto que era la única persona viva –aparte de él mismo– que había estado presente durante la interpretación de Liszt. Klindworth pudo confirmar que había sucedido algo extraño que había molestado a Liszt, pero no pudo atribuir la responsabilidad de lo sucedido a Brahms. No obstante, Reményi, que se encontraba sentado junto a Brahms durante la representación, había dado su propia versión de lo sucedido en una entrevista aparecida en el *New York Herald* el 18 de enero de 1879, que fue la primera vez que la historia apareció impresa, y aseguró que “Brahms dormitaba” durante la interpretación de Liszt. La entrevista apareció con el título “Un secreto guardado durante veinticinco años: unas revelaciones que con-

La segunda interpretación privada, igual de memorable, tuvo lugar unos dos años más tarde, cuando Karl Klindworth interpretó la obra para Wagner en Londres. Después de la interpretación, Wagner escribió a Liszt (en carta cuyo encabezamiento reza: 5 de abril de 1855, Londres, 8.30h de la tarde”):

Klindworth acaba de interpretar para mí su gran *Sonata*. Hemos pasado el día solos; cenó conmigo, y después de la cena le pedí que tocara. ¡Mi querido Franz! ¡Usted estuvo aquí, conmigo!. La *Sonata* es incomparablemente bella; grande, dulce, profunda y noble, sublime como es usted mismo. Me conmovió hasta lo más hondo, y de inmediato pude olvidar todas las miserias de Londres. Apenas puedo decir nada más, no ahora que acabo de escucharla, pero sí tengo que decir que siento toda la plenitud que puede sentir un ser humano. ¡Una vez más, usted estuvo conmigo! ¡Ah, si usted pudiera estar aquí, conmigo, en cuerpo y en alma, qué bella sería mi vida!

Klindworth me dejó atónito con su interpretación; nadie de menor estatura artística se hubiera atrevido a interpretar su obra para mí por primera vez. Es merecedor de toda su estima. ¡Se lo aseguro, fue bellísimo!²⁷

La *Sonata* languideció en el limbo durante casi cuatro años, esperando su primera interpretación pública. Nadie parecía sentir ninguna prisa por presentarla ante el gran mundo. Pero esto iba a cambiar.

mocionarán el mundo musical”. De acuerdo con Reményi, “mientras Liszt tocaba de la manera más sublime ante sus discípulos, Brahms dormía plácidamente en un sillón, o al menos eso parecía. Fue una situación que produjo un profundo malestar en los presentes, todos parecían desconcertados y enojados. Yo estaba estupefacto. Al salir, cuando pregunté a Brahms por su comportamiento, él me respondió: “La fatiga se apoderó de mí. No pude evitarlo”. Hay dos cosas que comentar acerca de esta anécdota. La primera es que Reményi la refirió veintidós años antes de que Mason lo hiciera en su versión más conocida. La segunda es que la entrevista apareció en vida de Brahms pero no provocó ningún comentario por parte de éste. De todas formas, incluso si Brahms hubiera querido replicar, le hubiera resultado muy difícil, pues en la misma entrevista Reményi hace otras declaraciones que, desde luego, no debieron de gustar demasiado al compositor. Reményi revelaba que la mayor parte de las melodías de las famosas *Danzas Húngaras* habían sido plagiadas de compositores húngaros más o menos desconocidos y publicadas simplemente bajo el nombre de Brahms. La *Danza húngara nº 7 en fa menor*, por ejemplo, había sido compuesta en realidad por el propio Reményi y se la había apropiado Brahms. Hubiera sido muy difícil que Brahms se refiriera a uno de los asuntos sin ocuparse también del otro, y, por eso, debió de preferir guardar silencio acerca de los dos.

Digamos de pasada que la literatura sólo menciona otras dos interpretaciones privadas de Liszt. La primera tuvo lugar en Roma, posiblemente ante un grupo de estudiantes, en marzo de 1886 (Bache, Constance: *Brother Musicians: Reminiscences of Eduard and Walter Bache*, Londres, 1901, p. 183). La segunda no está tan bien documentada, pero algunas fuentes mencionan una interpretación privada cuatro años más tarde en Viena, en el salón Bösendorfer, en abril de 1869.

²⁷ Kloss, Erich, ed.: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 vols. Leipzig, 1910, vol. 2, p. 56.

V

El día 22 de enero de 1857, un joven pálido apareció en el improbable salón de reuniones del hotel *Englisches Haus* de Berlín, saludó con el ceño fruncido a los allí presentes, como era su costumbre, y comenzó a interpretar esta larga y difícil composición ante un público poco numeroso. No llevaría mucho tiempo tocando cuando algunos de los presentes, miembros de la prensa, comenzaron a experimentar síntomas de profundo malestar. Les parecía que la *Sonata* no tenía una tonalidad clara, que los contrastes temáticos eran tan acentuados que el discurso parecía incoherente. Dos de los críticos presentes se convirtieron en enemigos acérrimos de la obra y no tardarían en someterla a la más feroz crítica. Uno de ellos era Otto Gumprecht de la *Nationale Zeitung*, y el otro era Gustav Engel, de la *Spener'sche Zeitung*. Pocos días después de la interpretación, Gumprecht escribió que la *Sonata* era “una invitación a silbar y patear”²⁸, mientras que Engel informaba a sus lectores que “no solamente no tiene nada que ver con la belleza, sino que está en conflicto con la naturaleza y la lógica”²⁹. Resulta tentador adaptar y aplicar a la situación cierta expresión de Charles Ives: “tenían las orejas mal puestas”. Pero la verdad es que expresaban una opinión mayoritaria y que habría de perdurar durante toda una generación o más. El pianista en cuestión era Hans von Bülow, y había tardado más de dos años en preparar –al final bajo la tutela directa del compositor– la sonata que acababa de presentar al público berlinés y al mundo³⁰. A la mañana siguiente, con todo el entusiasmo de sus veintiséis años, Bülow escribió a Liszt: “Le escribo el día después de un gran día. Ayer por la tarde interpreté su *Sonata* por primera vez ante el público berlinés, que me aplau-

²⁸ La Mara, ed.: *Franz Liszts Briefe*, vol. 1, p. 323.

²⁹ El texto completo aparece en Bülow, Hans von: *Briefe und Schriften*. Ed. por Marie von Bülow, 8 vols., Leipzig, 1899-1908, vol. 3, pp. 65-66.

³⁰ El trasfondo de la polémica de Bülow con la prensa se encontrará en Bülow: *Briefe und Schriften*, vol. 3, pp. 63-68. Bülow había tomado contacto con la *Sonata* por primera vez en 1854, poco después de que Liszt le enviara una copia recién impresa de la obra (La Mara: *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*, p. 75). Al año siguiente, el 21 de julio de 1855, pudo escuchar una interpretación de Liszt de la obra ante un grupo de amigos en Altenburg, la casa de Liszt en Weimar, entre los cuales estaba el joven prodigio de trece años de edad Carl Tausig y su padre (Hugo, Howard, ed. y trad.: *The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein*, Cambridge, Mass., 1953, p. 68). Es evidente que, para entonces, Bülow ya se había embarcado en la difícil misión de conquistar la obra, porque al mes siguiente hizo una lectura preliminar de ella ante Niels Gade en Berlín (La Mara: *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*, p. 141). El 1 de agosto de 1856 llegó el momento en que Bülow se sintió capaz de interpretarla para su maestro. Sabemos que Liszt quedó muy complacido con la interpretación, porque al día siguiente escribió a su discípulo Richard Pohl, “Bülow interpretó para mí varias piezas, maravillosamente, entre otras mis *Polonesas* y la *Sonata*” (Walter, Edward N.: “*Franz Liszt to Richard Pohl*”. *Studies in Romanticism* (Boston) 6, n° 4 (verano 1967), p. 197).

dió de corazón y me hizo salir a saludar repetidas veces”³¹. A continuación llegaron las reseñas en la prensa y los comentarios negativos, que enfurecieron a Bülow y que marcaron el comienzo de sus tóxicas relaciones con los medios. Durante los años que siguieron, de hecho, Bülow se enzarzó en un amargo enfrentamiento a través de la prensa con los críticos berlineses cuyo tema central lo constituían las composiciones de Liszt, hasta que el propio Liszt rogó a su discípulo que aplacara su furor y desistiera de una actividad tan inútil.

La fecha del 22 de enero de 1857 fue importante también por otra razón. Esa tarde Bülow inauguró también un gran piano de cola Bechstein, un instrumento que llegaría a admirar por encima de todos los demás³². Después de esto, llegó a convertirse en un “artista Bechstein”, y surgió una gran amistad entre él y Bechstein. Su intensa correspondencia se extendería a lo largo de sus vidas.

VI

Parece que la *Sonata* de Liszt tiene la costumbre de revelar sus secretos poco a poco, incluso a aquéllos que acabarán convirtiéndose en sus más fervientes defensores. Merece la pena traer a colación el caso de Bartók. Él mismo nos cuenta que, siendo aún estudiante, inició un estudio concienzudo de la obra, pero lo dejó porque encontró la primera parte “fría y vacua”. Poco después escuchó una interpretación perfecta de la obra a manos de Dohnányi, pero incluso entonces parece que distaba mucho de comprenderla. Unos años más tarde volvió a ella de nuevo, puesto que “sus dificultades despertaban mi interés”. Poco a poco la obra llegó a gustarle, aunque ciertamente todavía no de manera incondicional. Cuando habló con

³¹ La Mara: *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*, p. 188. Liszt no estuvo presente en el concierto. Estaba en Weimar, enfermo, apenas podía caminar y permanecía recluso en su casa bajo atención médica. Durante varias semanas había estado sufriendo cierta forma de envenenamiento de la sangre. Sus pies estaban cubiertos de abscesos, y cuando dejaba la cama se tenía que desplazar cojeando con dificultad sobre unas muletas. Su condición resultaba todavía más dolorosa a causa del tratamiento con salitre que le había recetado su médico de Weimar, el doctor Goullon. Las cartas a Wagner de esta época nos informan acerca de sus problemas de salud (Kloss, Erich, ed.: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, vol. 2, pp. 130 y 155).

Diremos, de pasada, que el concierto formaba parte de una serie de “*Trio-Soirées*” que Bülow había organizado a expensas suyas durante los meses de invierno de los años 1856 a 1858, que más tarde pasaron a realizarse en el Hôtel de Russie. Estos hoteles contaban con salas de reuniones lo bastante grandes como para dar cabida a conciertos de cámara. Algo más tarde Bülow pudo realizar estos conciertos en la más prestigiosa Singakademie (Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*, Stuttgart, 1999, p. 66).

³² Según Bülow, este instrumento lo había construido especialmente para él Carl Bechstein, que acababa de abrir su propia fábrica. Bechstein había aprendido su oficio en la fábrica berlinesa de Perau, de la que había llegado a convertirse en supervisor con sólo veintiún años. Parece ser que fue Cosima quien había reunido al intérprete y al fabricante (Hinrichsen: *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*, p. 66).

Dohnányi acerca de su conversión, quedó estupefacto al descubrir que éste había pasado exactamente por la misma experiencia³³. El caso de Busoni es todavía más sorprendente. Al comienzo mostraba un intenso disgusto hacia el compositor que más tarde se convertiría en su ídolo, y sólo poco a poco fue ganándole su música, hasta llegar a convertirse en uno de los más grandes intérpretes de Liszt de su época. Todo esto sucedió hace unos noventa años. Actualmente esas cosas ya no nos dejan “estupefactos”, por usar la expresión de Bartók. Parece que el destino de la música de Liszt en general y de su *Sonata* en particular es que tenga que transcurrir mucho tiempo para que sus numerosas bellezas puedan llegar a los oyentes y dejar una profunda impresión en ellos. La recepción de Liszt siempre ha provocado discordancias.

La historia de las primeras impresiones es, en general, bastante desafortunada, pero la *Sonata en si menor* cuenta con una dosis especialmente grande de incompreensión. Todavía en 1881 Hanslick bufaba y emitía toda clase de improperios contra la obra, describiéndola como “un deslumbrante molino impulsado a vapor que casi siempre marcha sin hacer nada”³⁴, y declara “cualquiera que haya escuchado *eso* y lo encuentre bello es que no tiene remedio”³⁵. Como más tarde habría de comentar Peter Raabe, “juicios como éste hacen que uno se avergüence del hecho de que los contemporáneos de Liszt se dejaran guiar durante tanto tiempo por un hombre ciego y sordo a las bellezas de la nueva música”³⁶. Tras un comienzo tan incierto, los pianistas parecían sentir temor a interpretar la obra, aunque hacia 1861 Bülow la había tocado ya otras cuatro veces más en Berlín y en Leipzig. Después, la obra dejó de escucharse durante casi veinte años, hasta que Saint-Saëns la presentó en París en abril de 1880. Bülow revivió la obra en Viena, en 1881, provocando la respuesta de Hanslick recogida más arriba³⁷. Síntoma manifiesto de lo persistente de este olvido es el hecho de que la obra tuviera que espe-

³³ Suchoff: *Béla Bartok Essays*, pp. 453-454.

³⁴ Raabe: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, p. 62.

³⁵ Slonimsky, Nicolas: *Lexicon of Musical Invective: Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*, Nueva York, 1952, p. 116.

³⁶ Raabe: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, vol. 2, p. 62.

³⁷ Una excepción poco conocida en este largo período de silencio fue una aislada interpretación pública de la obra realizada por una discípula de Bülow, Alida Tropp, en el Festival de Karlsruhe durante el verano de 1864. Liszt escribió de ella: “Ella es sencillamente una maravilla. Ayer interpretó para mí de memoria mi Sonata y el Vals *Mephisto* de una manera que me encantó” (La Mara: *Franz Liszt's Briefe*, vol. 6, p. 35). El discípulo húngaro de Liszt Róbert Freund confirma el temprano abandono que hubo de sufrir la Sonata. En sus memorias, nunca publicadas, relata su primer encuentro con Liszt en París en 1871, cuando tenía diecinueve años de edad: “le pedí permiso para tocar algo para él, y en respuesta a su pregunta de “qué me gustaría tocar”, dije: “la Sonata en si menor” —una pieza más bien desconocida en aquella época. Ni siquiera remotamente debió de imaginar que me refería a su propia *Sonata*, porque a continuación volvió a preguntarme “¿qué sonata?” (Freund, Róbert: *Musical Memories and Letters*. Documento mecanografiado sin publicar conservado en la Alan Walker Collection, serie 3, caja 20, p. 5).

rar más de veinte años para estrenarse en Inglaterra. El honor recayó sobre el pianista Oscar Beringer, discípulo de Tausig, que lo hizo el día 24 de abril de 1880, en el Saint James's Hall³⁸.

Todavía tuvo que pasar más tiempo antes de que se interpretara por primera vez en los Estados Unidos. Arthur Friedheim, otro discípulo de Liszt, parece haber sido el primero en interpretar la *Sonata* en Nueva York, en 1892 y más tarde en 1901. Hacia finales del siglo XIX su reputación todavía no era sólida, aunque en los primeros años del siglo XX ya formaba parte del repertorio de Busoni. Fue con la general revalorización de la música del Romanticismo que tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial cuando la *Sonata* alcanzó en realidad el prestigio que merecía. Hoy en día es considerada universalmente como una de las más grandes composiciones para piano de Liszt y ha entrado de manera definitiva en el Panteón musical. Las estadísticas son impresionantes: es difícil encontrar más de doce interpretaciones de la obra en todo el mundo antes de 1900. Un siglo más tarde, la *Sonata* se ha convertido en la obra más interpretada en Nueva York y su zona de influencia, y cuenta con veinte o más interpretaciones cada temporada... y eso una temporada tras otra.■

Traducción: Juan Carlos Lores

³⁸ *The Atheneum*, 1880, p. 546. Este periódico realizó una perspicaz observación: “Por lo que respecta a esta *Sonata* [...] las opiniones distan de ser unánimes”. La segunda interpretación en Gran Bretaña la realizó Jessie Morrison, discípula de Frits Hartvigson, tan sólo tres semanas más tarde, el 12 de mayo. Cuando Walter Bache interpretó la obra más de dos años más tarde, el 6 de noviembre de 1882, la *Sonata* recibió un alud de críticas negativas parecido al que había desencadenado la interpretación de Bülow en Viena el año anterior. *The Musical Times* escribió, “la elaboración de esta rapsodia, mal llamada sonata, es, a nuestro parecer, verdaderamente fea” (*The Musical Times*, 1 de diciembre de 1882, p. 664). Bache, con la obstinación que siempre caracterizó su labor de promoción de la música de Liszt en Inglaterra, concedió a los críticos una segunda oportunidad al incluir la obra en su siguiente recital anual dedicado íntegramente a la obra de Liszt, el 22 de octubre de 1883, en la misma sala, con resultados igual de lamentables por lo que se refiere a las críticas. El crítico de *Musical Times* declaró en esa ocasión que la obra no tenía derecho a ser calificada como sonata, “a no ser que cambiáramos el nombre de las obras de los grandes maestros clásicos” (ejemplar del 1 de noviembre de 1883, p. 606).