

LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA PARA PIANO DE LISZT*

Kenneth Hamilton*

El artículo pretende sugerir unas directrices para la interpretación de la música de Liszt que no se limiten a aplicar de manera acrítica los hábitos actuales, sino que se aproximen históricamente a las prácticas interpretativas de su época y su círculo. Para ello, a partir de diversos documentos, memorias, referencias de discípulos y allegados y otros escritos que nos transmiten las enseñanzas lisztianas, pasa revista a diversos aspectos relacionados: las directrices estéticas más abstractas, los instrumentos de la época, el uso del pedal, *tempi* utilizados, fidelidad a la letra de la partitura, papel de la improvisación o de la innovación sobre lo escrito, etc.

Resultaba interesante advertir los diversos grados de tensión que aplicaba a los distintos compositores. Cuando se iba a interpretar a Chopin, tan sólo le satisfacía la precisión más delicada. Los *rubatos* había que interpretarlos con una exquisita contención y sólo allí donde Chopin los había señalado, nunca *ad libitum*. Todo esfuerzo se quedaba corto a la hora de alcanzar semejante perfección. Uno de los estudiantes interpretó una de las Rapsodias de Liszt; la había practicado concienzudamente, pero no llegó a satisfacer al maestro. Había abundantes y espectaculares arpeggios y vertiginosos ascensos cromáticos de acordes de séptima disminuida. “¿Por qué no lo tocas así...?”, le preguntó Liszt, mientras se sentaba en el otro piano y lo interpretaba con una bravura más despreocupada. Y respondió el joven: “Porque en mi ejemplar de la partitura no está escrito así”. “Bueno, no es necesario tomárselo tan literalmente”, respondió el compositor¹.

* Pianista y musicóloga escocesa, Kenneth Hamilton es profesora en la University of Birmingham.

* Hamilton, K.: “Performing Liszt’s piano music”, en *Cambridge Companion to Liszt*, ed. por Kenneth Hamilton, Copyright by Cambridge University Press, 2005, cap. 8, pp. 171-191. Este artículo ha sido traducido con el permiso de la autora.

¹ Mrs. W. Chanler: *Roman Spring* (Boston, 1934), citado por Adrian Williams: *A Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries* (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 552.

Este diálogo entre Liszt y uno de sus estudiantes, que revela actitudes sorprendentemente modernas en una clase magistral celebrada en Roma en 1877, presenta de manera tan plástica como resumida uno de los problemas fundamentales que plantea la interpretación de su música para piano, a saber, en qué medida es importante o aconsejable mantener una fidelidad estricta a la letra de la partitura. Otro problema relacionado es el que tiene que ver con el espíritu de la partitura: ¿cómo quería Liszt que sonara su música, y cuál es el planteamiento interpretativo que debemos adoptar si queremos respetar este ideal? Podríamos argumentar –desde un punto de vista que, irónicamente, resulta típico del siglo XIX– que la interpretación de la música de Liszt en pleno siglo XXI debería amoldarse a las condiciones, los instrumentos y las expectativas que rigen hoy en día en los conciertos, en lugar de permanecer fiel a los criterios y medios de una época periclitada. Pero incluso si damos por buena esta solución, sería mucho mejor adoptarla sobre la base de un conocimiento profundo de lo que estamos rechazando, en lugar de servirnos de ella para eludir su ignorancia. Las páginas que siguen se ocupan de algunos aspectos de la interpretación de la música pianística de Liszt, a partir de una breve discusión de las ideas estéticas del compositor, los pianos que utilizó, su manera de tocar y el legado de su docencia. Existe un corpus importante de materiales –algunos escritos, otros en la forma de grabaciones– que amplían las instrucciones que aparecen en las partituras lisztianas, pero que en ocasiones también las contradicen. De hecho, en el caso de muchas piezas de Liszt, hablar de partitura resulta problemático, pues muchas de ellas existen en numerosas versiones cuyas diferencias oscilan entre pequeños detalles e importantes reelaboraciones. Como el propio Liszt afirmó en 1863, “el hecho es que la pasión por las variantes y por lo que yo considero mejoras estilísticas se apoderó de mí e incluso se hace más intensa con la edad”². A la vista de esto, no debe causar asombro el hecho de que la actitud de Liszt por lo que respecta a la fidelidad al texto y a la interpretación resulte tan compleja e incluso a veces contradictoria.

Estética de la interpretación

Como cabe esperar de cualquier músico, el punto de vista de Liszt acerca de la interpretación cambió de manera importante a medida que se hacía mayor. En 1837 manifestó públicamente su idea de que el intérprete debía recrear las obras de arte:

El poeta, el pintor o el escultor, en la soledad de su estudio, realizan la tarea que se han impuesto a sí mismos; y, una vez su obra queda terminada, dispone de las librerías que la distribuyen o de los museos que la exhiben. No hay intermediarios entre la obra y sus jueces, mientras que el compositor se ve obligado a recu-

² La Mara, ed. [Marie Lipsius]: *Franz Liszts Briefe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893-1905, vol. VIII, p. 161.

rrir a intérpretes ineptos o indiferentes que le hacen sufrir con interpretaciones que a menudo son literales, pero que resultan muy imperfectas a la hora de presentar las ideas de la obra o el genio del compositor³.

En otras palabras, la música escrita no es más que la transcripción de una idea que necesita del intérprete para su realización. La notación, que inevitablemente resulta inexacta y carente de vida, nunca puede definir adecuadamente cada aspecto de la música, quedando así su destino en manos del talento o la inteligencia del intérprete.

La información relativa a la interpretación que aparece en la partitura varía sustancialmente de una época a otra o de un compositor a otro. Un preludio de Bach puede ofrecer tan sólo las notas y una indicación de *tempo*, mientras que una pieza como el *Rosenkavalier Rhapsody* (improvisación o paráfrasis sobre el *Rosenkavalier*) intenta proporcionar instrucciones que incluyen las mínimas variaciones del *tempo* o de los niveles dinámicos superpuestos. Pero incluso esta última pieza queda lejos de proporcionar todo lo necesario para recrear una música que respire y viva de verdad en lugar de una mera sucesión rígida y mecánica de notas. Hoy en día, la mayor parte de los intérpretes parten del principio de que, por importante que sea su papel, deben limitarse a transmitir lo más fielmente posible la composición tal como ellos creen que el compositor la ha concebido; por tanto, deben intentar subsumir su individualidad en la del compositor. Naturalmente, es imposible lograr esto por completo, pero al menos se da por supuesto ese objetivo de exactitud basada en la asunción de las intenciones del compositor.

Los pianistas del siglo XIX también eran plenamente conscientes de que tenían una responsabilidad frente al compositor; ahora bien, ésta se veía compensada por la necesidad de proyectar su propia individualidad también, y el público esperaba que así lo hiciera. El hecho de que la mayoría de los pianistas románticos fueran también compositores en activo alimentaba todavía más esta actitud. Hoy en día, en los Conservatorios, los estudiantes suelen especializarse pronto como intérpretes o como compositores (aunque lo cierto es que son pocos los intérpretes que no han compuesto nunca y pocos también los compositores que no actúan jamás como intérpretes), pero durante el siglo XIX prácticamente todos los grandes pianistas –Liszt, Chopin, Alkan, Thalberg, Anton Rubinstein, etc.– eran conocidos también como compositores. Ciertamente, unos componían mejor que otros, pero todos se consideraban algo más que meros intérpretes, y su papel como compositores a menudo se hacía notar también en sus interpretaciones de las obras de otros. Este planteamiento se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. El público esperaba, por ejemplo, que la manera en que Busoni interpretaba a Bach se distinguiera de la de Albert, e incluso a veces una pieza llegaba a ser más popular en la ver-

³ Suttoni, Charles: *Franz Liszt: An Artist's Journey. Lettres d'un bachelieren Musique*, Chicago, Chicago University Press, 1989, p. 31.

sión que hacía un intérprete de ella que en la original. Si juzgamos a partir de los programas de conciertos y de las reseñas, en torno al cambio de siglo, la “interpretación” que había hecho Henselt del Rondó en mi bemol de Weber se interpretaba, a su vez, con tanta frecuencia como el original cuando no con más. Anton Rubinstein resumía cierta actitud general cuando aconsejaba a sus discípulos que comenzaran por aprender una pieza exactamente como el compositor la había escrito. Si posteriormente parecía que algunos aspectos de la obra todavía podían mejorarse, entonces el pianista no debía dudar en modificarlos. De hecho, el planteamiento de Rubinstein era mucho más estricto que el de algunos contemporáneos suyos que omitían del todo la primera de las dos fases. Por el contrario, la actitud más moderna pasa a menudo por lamentar cualquier intento de mejora –si no puedes hacer que resulte satisfactoria tal y como la escribió el compositor es mejor que no la toques en absoluto—.

Durante los años en que se dedicó más intensamente a su labor de intérprete, Liszt solía tomarse ciertas libertades. Más tarde afirmó que fueron sus interpretaciones del *Konzertstück* de Weber las que le dieron fama de intérprete que se permitía demasiadas libertades, pero la verdad es que esta afirmación no parece sostenerse a la luz de las pruebas. Al principio de la década de 1830 Ferdinand Hiller comentó: “Casi siempre, Liszt interpreta mejor las piezas la primera vez que las toca, pues es entonces cuando le dan algo de trabajo. La segunda vez siempre *añade* alguna cosa, si es que la pieza le interesa lo suficiente”⁴. Hacia 1837 el propio Liszt llegó a admitir que el problema no se limitaba a esos pecados, supuestamente únicos, contra la pieza de Weber. Confesaba como un penitente:

Durante esa época [1829-1837] en los conciertos públicos y en los salones privados (donde nunca faltaba el reproche de que escogía las piezas muy mal), a menudo interpretaba obras de Beethoven, Weber y Hummel, y permíteme confesar para mi vergüenza que para arrancar los bravos al público, que, en su asombrosa simplicidad, siempre es lento a la hora de apreciar las cosas bellas, no tenía ningún reparo si tenía que alterar los *tempi* de las piezas o las intenciones del compositor. En mi arrogancia incluso llegaba a añadir numerosos pasajes rápidos y cadencias que, asegurándome el aplauso ignorante, me arrastraban en la dirección equivocada –dirección que, por fortuna, supe reconocer lo suficiente como para abandonarla rápidamente. No podrías creer, querido amigo, cuánto me arrepiento de esas concesiones al mal gusto, de esas violaciones sacrílegas del ESPÍRITU y de la LETRA, porque entre tanto el más profundo respeto por las obras maestras de los grandes compositores ha venido a ocupar el lugar de esa necesidad de novedad y de afirmación de la individualidad que un hombre joven, casi recién salido de la infancia, sintió una vez. Ahora ya no separo la composición de la época en que fue escrita, y cualquier pretensión de modernizar o embellecer las obras de los períodos anteriores me parece tan absurda para un músico como lo sería para un arquitecto que, por ejemplo, colocara capiteles corintios en las columnas de un templo egipcio⁵.

⁴ Williams, *Op. cit.*, pp. 41-42.

⁵ *Ibid.* pp. 17-18.

Escrito aproximadamente en la época en que tuvo lugar su revolucionaria interpretación de la Sonata *Hammerklavier* de Beethoven, que según Berlioz fue ejemplar por lo que respecta a la fidelidad al texto, el arrepentimiento de Liszt debió de ser sincero en ese momento. No obstante, algunos años más tarde tuvo algunas recaídas de dimensiones épicas. Las reseñas de sus ciclos de conciertos de la década de 1840 mencionan “deliciosas amplificaciones llenas de fantasía”⁶ en Schubert o cambios de *tempo* inesperados en las transcripciones de las Sinfonías de Beethoven. En una reseña de un concierto de 1840, elogiosa pero divertida (quizás sin intención), el crítico del *London Times* explica entusiasmado que “Liszt interpretó la fuga en mi menor de Haendel eludiendo toda clase de ornamentos espúreos y con apenas algunos añadidos, aparte de multitud de armonías ingeniosamente ideadas para cada pasaje, y que envolvían en un halo de color las bellezas de la composición y la infundían un espíritu que ninguna otra mano le había proporcionado antes”⁷. La necesidad de gustar a las multitudes y, en definitiva, de ganarse la vida explica en gran medida todo esto, y además las costumbres interpretativas de la época permitían un grado muy amplio de libertad. Si las libertades de Liszt se subrayaban de una manera especial, debía de ser porque en ocasiones resultarían en verdad exageradas. Una referencia de una interpretación más bien tardía de la Sonata *Hammerklavier*⁸, así como la edición de Von Bülow, que, siguiendo una idea de Liszt, rescribe en octavas un pasaje de la última página de la Sonata, demuestran que en la década de los 50 todavía introducía cambios menores incluso en Beethoven –tan pequeños de acuerdo con el estándar de la época que debían de parecer una nadería.

La mayoría de referencias más detalladas de la manera en que Liszt enseñaba proceden de las clases magistrales de las décadas de 1870 y 1880, época en que su actitud debía de ser, sin duda, mucho más severa. Aunque por lo general interpretaba las piezas de virtuosismo y las más reducidas piezas de carácter con un grado de libertad apreciable, las grandes obras maestras solía interpretarlas con una sincera fidelidad que contrastaba explícitamente con la manera de tocar de sus años de juventud. Beethoven y Chopin eran los compositores que, entre tanto, habían adquirido un estatuto, por así decir, sacrosanto. En ocasiones, podía llegar a reaccionar con auténtica furia ante los intentos de “mejorar” la música de cualquiera de los dos. En una clase magistral de 1882 un alumno le sacó de sus casillas al interpretar en *staccato* los tres últimos acordes de la Balada núm. 3 de Chopin en la bemol, con el fin de “hacer más brillante el final”. Golpeando furiosamente el suelo con el pie, Liszt replicó: “¡Chopin sabía perfectamente cómo quería que terminase la pieza, y no estoy dispuesto a discutir acerca de ello con

⁶ *Ibid.* p. 136.

⁷ *Ibid.* p. 135.

⁸ Escuchada en 1858 por el compositor Wendelin Weissheimer. Véase Williams, *Op. cit.*, p. 342.

nadie!”⁹. Por lo que respecta a su propia música, Liszt animaba a los alumnos con más talento –como Sophie Menter o Alexander Siloti– a incorporar sus propias ideas en sus piezas de virtuosismo como, por ejemplo, sus fantasías sobre óperas o las Rapsodias Húngaras. Llegó incluso a componer para Menter una versión muy alterada de la *Tarantelle de Bravura* de *La Muette de Portici*, además de ciertos añadidos llenos de encanto para la sexta *Soirée de Vienne* (muchas de las cuales se incorporaron a la nueva edición de la década de 1880). En sus clases proporcionaba también instrucciones para interpretar sus piezas programáticas, como *San Francisco caminando sobre las aguas*, mucho más detalladas que las partituras publicadas¹⁰. A veces Liszt improvisaba nuevos finales que interpretaban algunos de sus estudiantes pero que permanecían sin publicarse en vida (véase la “coda para Sgambaty” de *Au bord d’une source*). Hay que destacar, no obstante, que la licencia para introducir alteraciones era grande en sus piezas de virtuosismo, pero muy pequeña en sus obras “serias” de grandes dimensiones, como las Variaciones “*Weinen, Klagen*” o la Sonata.

Los pianos de Liszt

Por razones diplomáticas y prácticas, durante las giras de conciertos a través de Europa, Liszt usaba a menudo pianos que le proporcionaban los constructores locales¹¹, pero es indudable que su instrumento preferido durante sus años de juventud y de primera madurez era el Erard de concierto. Liszt mantuvo una relación prolongada y una amistad personal con la familia Erard. En el Altenburg de Weimar, su piano Erard ocupaba el lugar central en la habitación para recepciones de la primera planta, que usaba también como biblioteca musical. El Erard se acomodaba junto al Broadwood de cola que había pertenecido a Beethoven –símbolo visual de la herencia musical de Liszt (por si acaso las visitas no captaban el guiño, también estaba presente la máscara mortuoria de Beethoven). Subiendo las escaleras, en el salón “oficial” de música, dos grandes pianos de cola (un Streicher y un Bösendorfer) compartían el espacio con la espineta de Mozart. Hacia julio de 1854 la espineta y los demás instrumentos quedaron en segundo plano cuando se instaló en el salón un imponente armatoste, un “piano-órgano” fabricado especialmente para Liszt por Alexandre et Fils de París. Emparentado con el piano con pedalero (del tipo que tanto apreciaba Alkan), era como si una mutación por una dosis excesiva de radiación lo hubiera convertido en un instrumento de extraordinario tama-

⁹ Walker, Alan, ed.: *Living with Liszt from the Diary of Carl Lachmund, an American pupil of Liszt, 1882-1884*, Stuyvesant, Nueva York, Pendragon Press, 1995, pp. 134-135.

¹⁰ Zimdars, Richard, trad. y ed.: *The Piano Masterclasses of Franz Liszt, 1884-6. Diary Notes of August Göllicherich, Edited by Wilhelm Jerger*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 126-128.

¹¹ Walker, *Op. cit.*, p. 156.

ño y complejidad. Sus tres teclados y el pedalero accionaban tubos de órgano que imitaban diversos instrumentos de viento. Liszt pretendía utilizar el instrumento para trabajar la orquestación, pero también tomaba parte activa en sus interpretaciones musicales domésticas. Los interesados en curiosidades musicales pueden contemplarlo en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena.

El piano-órgano tan sólo fue el más grotesco de los productos del interés de Liszt por desarrollar los instrumentos de teclado. A finales de la década de 1840 llegó incluso a elaborar una versión de su arreglo del “Salve María” de *I Lombardi* de Verdi para “armonipiano”. Una curiosa coincidencia hizo que el arreglo lo publicara su amigo Ricordi, que poseía la patente de dicho instrumento. Liszt añadió una nota con la siguiente explicación: “un nuevo invento que la casa Ricordi y Finzi ha incorporado a sus pianos encontrará aquí feliz aplicación. Se trata de un invento que permite obtener, sin siquiera mover los dedos, un trémolo similar al de las arpas eólicas... Resulta imposible obtener una sonoridad tan poética con un piano que no posea el pedal de trémolo, de modo que recomiendo a los pianistas su uso con moderación”. Otros pianistas no encontraron tan poético el sonido del artilugio, y en consecuencia el “armonipiano” quedó sepultado en el cementerio de las novedades olvidadas. Parece ser que Liszt nunca llegó a poseer uno propio.

Muchos de los pianos que tocó Liszt durante las giras de conciertos de su juventud resultaban demasiado frágiles para soportar su enérgico estilo de improvisación. Más tarde llegó a comentar a sus alumnos: “En aquellos tiempos los pianos se construían demasiado endebles... A menudo disponía de dos grandes pianos de cola en el escenario, de manera que, si uno sucumbía, podía sustituirse de inmediato sin apenas interrumpir el recital. En cierta ocasión —creo que fue en Viena— estropecé los dos, de manera que tuvieron que traer otros dos durante el descanso”¹². Ya en la década de 1830, Liszt había insistido en diversos escritos en la necesidad de mejorar las cualidades sonoras del piano, aunque siempre había confiado en que las mejoras fueran a llegar enseguida. Y, no obstante, resulta sorprendente constatar que la mayor parte de sus innovaciones más inspiradas y sofisticadas desde el punto de vista pianístico, lo mismo que muchas de las obras maestras de la música romántica para piano, se produjeron antes de los cambios tecnológicos introducidos por Steinway y que iniciaron de manera efectiva la andadura del piano moderno. Los años transcurridos entre 1811, el año de nacimiento de Liszt, y 1867, cuando Steinway tuvo un éxito apabullante en la Exposición Universal de París con su gran piano de cola dotado de un bastidor de hierro y del sistema de cuerdas cruzadas, vieron importantes cambios en la construcción de pianos. Liszt, como es natural, esta-

¹² *Ibid.*, p. 35.

ba perfectamente al tanto de dichos cambios. Difícilmente podría ser de otro modo, pues muchos constructores insistían en regalarle sus instrumentos con la esperanza de que recibieran su valiosa aprobación. En el año 1878, incluso representó a Hungría en el jurado de la Exposición Universal de París de ese año, aunque, como nos informa Hanslick, “por lo que respecta a los fabricantes de pianos, Liszt se encontró en la delicada situación de un monarca. Y, como un benevolente monarca, evitó decir nada que pudiera atraer consecuencias no deseadas. Así pues, hizo el recorrido con nosotros y, sin probar él mismo los instrumentos, concedía unas palabras de aliento aquí, una sonrisa amistosa allá”¹³. Desde luego, Hanslick supo valorar en su justa medida la influencia que hubiera tenido una recomendación de Liszt. Más de un siglo después, Steinway todavía utilizaba en su propaganda una carta escrita por Liszt en la década de 1880 alabando sus pianos y comentando el uso del pedal *sostenuto*. Los pianos Steinway que Liszt pudo admirar al final de su vida —como el que se encuentra en *Wahnfried*, la residencia de Wagner en Bayreuth, que tocaba con frecuencia— no difería en lo esencial de los modernos (aunque el sonido cálido y sensible de los ejemplares conservados tienen más que ver con los modelos fabricados hoy en día en Hamburgo que con los americanos), y lo mismo vale para los Bechstein y Bösendorfer que conoció.

Durante los años de Weimar, si dejamos aparte el monstruoso piano-órgano que mencionamos más arriba y el Broadwood de Beethoven, los tres pianos de concierto que poseía Liszt constituían una selección muy contrastada de los instrumentos de la época: un Erard con mecanismo de doble escape y de sonido penetrante y dos instrumentos vieneses de acción más sencilla, la llamada *Prellmechanik*, y de sonido más íntimo. A diferencia de los pianos modernos, ninguno de estos pianos tiene cuerdas cruzadas, lo que hace que no puedan producir un sonido tan potente, pero les proporciona mayor pureza de timbre. El sonido excesivamente metálico de algunos pianos actuales —especialmente en el registro más agudo— no estaba presente en esos instrumentos, de manera que las notas más agudas poseían una sonoridad mucho más delicada. Este sonido de calidad más contenida (incluso en el caso del Erard) también tenía que ver con el diseño y la composición de los macillos —mucho más pequeños que los de un instrumento moderno— y con el bastidor del piano. De los pianos de Liszt, el Erard era el único que podía producir un sonido semejante a las atronadoras notas graves de un piano de cola moderno. Aunque seguramente Liszt hubiera recibido con agrado ese aumento de la sonoridad del registro grave, parece poco probable que hubiera aplaudido el sonido demasiado imponente, pues sus discípulos nos informan de que a menudo interpretaba los pasajes agudos floridos y rápidos con el pedal *una corda* incluso en sus propios instrumentos. Moritz Rosen-

¹³ Williams, *Op. cit.*, p. 557.

thal, su único discípulo en Tívoli durante el otoño de 1878, recordaba “la delicadeza y el acabado maravilloso de su toque. Los adornos parecían una tela de araña tan fina como hecha del encaje más delicado”¹⁴.

Otra característica de los pianos de la época de Liszt, hasta la década de 1860, que hubiera sorprendido a los intérpretes modernos era la acción más débil de los apagadores. El efecto menos limpio de la acción de éstos tenía que producir a la fuerza un sonido menos limpio y requería una técnica de pedal algo distinta a la moderna. En cierta medida, era el piano mismo el que producía su propia pedalización sincopada, técnica que facilitaba la interpretación *legato* descrita por primera vez por Köhler, en la década de 1870, en sus *Technische Künstler-Studien*.

Finalmente, a pesar de las importantes diferencias entre la acción de doble escape de los pianos Erard y la acción de los pianos vieneses de la década de 1850, ambos requerían un toque más ligero y un calado menos profundo de las teclas que el normal en los pianos de concierto modernos, lo que hace que la interpretación virtuosística sea menos ardua. Liszt consideraba que la acción cada vez más pesada a medida que los pianos aumentaban su tamaño y su sonido se hacía más potente resultaba en cierto modo problemática. Ya a finales de la década de 1840 se quejaba a Erard del toque demasiado duro de algunos de sus instrumentos¹⁵ y, en consecuencia, otros pianistas debieron de encontrar dificultades semejantes. Durante una gira de conciertos por los Estados Unidos, Paderewski pidió que se modificara la acción de sus pianos para que tuvieran una acción más ligera, y Rosenthal, que era famoso por la brillantez y la velocidad de sus digitaciones, se quejaba de que no le resultaba posible alcanzar los efectos deseados en algunos de los pianos nuevos de acción más pesada.

Las enseñanzas de Liszt

Por lo que se refiere a la enseñanza de Liszt, nuestras principales fuentes de información son el *Liszt-Pädagogium*¹⁶ de 1902, una colección de notas que reunió Lina Ramann que contienen las instrucciones de Liszt relativas a sus propias obras, basadas a su vez en notas contemporáneas tomadas por pianistas que habían acudido a las clases magistrales de Liszt; y también en los diarios de sus discípulos August Göllicher y Karl Lachmund, que contienen además comentarios de Liszt acerca de la música de otros compositores. A esto se pueden añadir las memorias de otros discípulos, como Mason, Friedheim, Siloti, Rosenthal, Lamond, Sauer

¹⁴ *Ibid.*, pp. 561-562.

¹⁵ Williams, Adrian: *Liszt: Selected Letters of Franz Liszt*, Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 256.

¹⁶ Reimpreso con ocasión del centenario de la muerte de Liszt, con un nuevo prólogo de Alfred Brendel (Wiesbaden, 1986).

y d'Albert, y la información de segunda mano que se encuentra en libros como el de Tilly Fleischmann *Aspects of the Liszt tradition*¹⁷ (Fleischmann había estudiado con Stavenhagen, a su vez discípulo de Liszt). Alguna información valiosa nos ha llegado oralmente a través de discípulos de Liszt, pero obviamente este material, esté o no por escrito, ha de ser evaluado en función del contexto, la cronología y la fiabilidad de las fuentes. Por último, las grabaciones de discípulos de Liszt al menos nos permiten hacernos una idea de cómo éste quería que sonara su música. Aunque cada uno de sus discípulos tenía su propia individualidad, es prácticamente imposible que, tomados en conjunto, no revelen los parámetros estilísticos a partir de los cuales hay que interpretar su música, y desde luego nos dan una buena idea de cómo eran las interpretaciones que él escuchaba al final de su vida.

Por desgracia, parece que los intérpretes modernos han ignorado en gran medida el *Liszt-Pädagogium*, aunque en la Nueva Edición Liszt han aparecido algunos breves fragmentos y el volumen completo fue reimpresso en 1986. El *Pädagogium* se ocupa de piezas de importancia diversa y lo hace con diversos grados de profundidad. Sin embargo, la relación de ambos aspectos no es la que cabría esperar, y el criterio para la inclusión de las piezas es, ciertamente, aleatorio: a saber, los estudiantes aportan piezas diversas a una clase magistral, y o bien da la casualidad de que Lina Ramann está presente o bien tiene acceso, posteriormente, a las notas de los que estuvieron presentes (de entre esos estudiantes, sus fuentes más importantes son August Stradal, Berthold Kellermann, August Göllerich, Heinrich Porges, Ida Volckmann y August Rennenbaum). Si bien se tratan con cierto detalle algunas obras que hoy forman parte del repertorio estándar, como la *Sonata*, el *Estudio de concierto en re bemol mayor* conocido popularmente como “*Un Sospiro*” y la *Bénédiction de Dieu dans la Solitude*, llama la atención la ausencia de muchas otras piezas importantes, y desde luego se nos puede perdonar que deseáramos encontrar indicaciones de Liszt para la interpretación de la *Sonata Dante*, o el primer *Vals Mephisto*, por ejemplo, en lugar de extensas disquisiciones acerca de los matices que requiere la pieza *Slavimo, Slava Slaveni!* o cualquier otro de los productos de menor interés del taller del maestro. Además de las notas para la interpretación, el *Pädagogium* contiene adiciones y revisiones de ciertas piezas, por ejemplo, un final algo más extenso de *Ricordanza* y algunas alteraciones de cierta importancia de *Réminiscences de “Robert le Diable”* que debían servir de base para una nueva edición de la pieza (proyecto que frustró la muerte de Liszt).

Aunque es evidente que la información que contiene el *Pädagogium* es de enorme interés, a veces no resulta claro cuál es la naturaleza exacta de las fuentes en las que se apoya Ramann. No sabemos con seguridad si sus notas o las que proporcionaron otros estudiantes se

¹⁷ Fleischmann, Tilly: *Aspects of the Liszt Tradition*, ed. por Michael O'Neill, Cork, Adore Press, 1986.

escribieron durante las clases magistrales o poco después, o si son sencillamente “recuerdos de una clase magistral” recogidos –con mayor o menor exactitud– en fecha muy posterior. Afortunadamente no es el *Pädagogium* la única fuente de que disponemos para obtener información acerca de las enseñanzas de Liszt, sino que podemos establecer referencias cruzadas con otros escritos, como las memorias o los diarios mencionados más arriba. Además, algunos alumnos de Liszt intervinieron más tarde en la edición de sus obras (sobre todo Emil von Sauer, José Vianna da Motta, Eugène d’Albert y Rafael Joseffy), e incluso poseemos una notable edición de las *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* realizada todavía en vida de Liszt (1878) por su compañero, el también virtuoso Adolf Henselt, que, a pesar de que fue publicada como una “interpretación” propia de Henselt, refleja supuestamente las libertades considerables –desde luego muy importantes, sobre todo en la introducción– que el compositor se permitía en la interpretación de esta pieza. Liszt mismo tuvo la oportunidad de examinar las pruebas de esta publicación, pero no quiso hacer ninguna modificación porque encontró “todas las variantes admirablemente apropiadas”¹⁸. En 1886 recomendó esta edición a sus estudiantes y afirmó: “Siempre he interpretado estas piezas [las fantasías sobre temas de óperas] con total libertad, y tal como están impresas. Henselt escuchó en cierta ocasión una interpretación mía de esta pieza [*Réminiscences de Lucia di Lammermoor*] e incluyó en esta edición mucho de lo que aprendió entonces”¹⁹. Véase el ejemplo 1.

Ejemplo 1. Réminiscences de Lucia de Lammermoor, tal como aparece en la Henselt Edition, compases 1-16.

The image shows a musical score for the piano piece 'Réminiscences de Lucia de Lammermoor'. The score is in 3/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It is marked 'Andantino'. The piece begins with 'a capriccio' and 'mf marcato'. The first two measures are marked 'Andantino' and 'mf marcato'. The third measure is marked 'dim.'. The fourth measure is marked 'mf' and 'recit.'. The score includes a 'PIANO' instruction and a 'a deux mains' instruction for the final measure. There are also some performance markings like 's' and 'x' below the notes.

¹⁸ Walker, *Op. cit.*, p. 224.

¹⁹ Zimdars, *Op. cit.*, p. 140.

Ejemplo 1 (cont.)

Las ediciones de obras de Liszt realizadas por sus discípulos son de valor desigual. Resulta obvio que los editores no pudieron recibir orientaciones de Liszt para todas y cada una de las piezas de las publicaciones, sobre todo en el caso de las más extensas –como, por ejemplo, la de Sauer para Peters o la de da Motta para la Franz Liszt-Stiftung–, y debemos tener cuidado de no concederles demasiada autoridad a cuenta de su condición de célebres discípulos del compositor, a pesar de sus grandes talentos y de su concienzuda labor como editores. La edición de Sauer de la *Sonata en si menor* presenta una acentuación del bajo y una indicación extra de pedal (señalada como “de acuerdo con las intenciones de Liszt”) que encontramos también en el *Pädagogium*. Por otra parte, en la edición de Albert no sólo no aparecen estas indicaciones, sino que podemos leer que las octavas que inician la obra han de interpretarse “como Pizzicato”, forma de tocarlas muy popular durante el siglo XX (no hay más que recordar las dos grabaciones de Vladimir Horowitz). No nos sorprende que d’Albert ni estudiara la Sonata con Liszt ni –según parece– estuviera presente en ninguna interpretación de la obra de algún alumno que la hubiera estudiado con el compositor, pues el *Pädagogium* (a partir de las notas tomadas por August Stradal tras una clase dedicada a la Sonata) contradice directamente su indicación interpretativa: allí se aconseja imitar el sonido de “unos timbales amortiguados”. Liszt incluso proporcionó indicaciones de cómo podía conseguirse este sonido –a saber, presionando las teclas hacia su parte posterior para disminuir la fuerza del ataque–. Liszt admiraba muchísimo la manera de tocar de d’Albert, y, desde luego, todas las anotaciones de éste son muy acertadas desde el punto de vista musical. Pero eso no quiere decir que provengan necesariamente de la práctica del propio Liszt.

Finalmente, debemos estar prevenidos frente a ciertas exageraciones consolidadas y perpetuadas acerca de las enseñanzas de Liszt: por ejemplo, que sobrepasada su mediana edad dejó de dar lecciones privadas, y que perdió todo interés por las cuestiones técnicas para concentrarse de manera idealista en ‘la música’ misma, dejando a los estudiantes la labor de trabajar por sí mismos cómo ésta debía producirse (“*Aus dem Geist schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik*” [La técnica ha de surgir del espíritu, no de la mecánica] cita Ramann en negrita en el *Pädagogium*). Ciertamente, las indicaciones técnicas concretas ocupaban un plano muy subordinado, pero no dejaban de existir, como comentaremos un poco más adelante. Por lo que se refiere a la cuestión de la instrucción privada, también es cierto que en las últimas dos décadas de vida, Liszt desarrolló su actividad docente sobre todo en el contexto de las clases magistrales, pero, incluso entonces, a algunos alumnos de talento excepcional –por ejemplo, Siloti y Friedheim– se les permitía seguir después de las clases magistrales para continuar con su instrucción; y antes fueron muchos los pianistas –Mason, Tausig, Stradal, Bache, Rosenthal y otros más– que tuvieron la fortuna de recibir clases individuales.

El *Pädagogium* y otros escritos relacionados demuestran que la preocupación principal de Liszt era siempre la caracterización musical y la comunicación. Sus instrucciones interpretativas han de interpretarse en el contexto de la pieza y de los efectos musicales que ésta buscaba. Para un músico poco familiarizado con el estilo de Liszt, por ejemplo, la indicación *Andante con moto* referida a la pieza “Invocación” de las *Harmonies poétiques et religieuses* parecería señalar un *tempo* más bien tranquilo aunque fluido. Las indicaciones que aparecen en los diarios de Göllerich es, sin embargo “rápido y apasionado”²⁰; términos que parecen en conflicto con la indicación de *tempo*, pero enteramente apropiados al espíritu de la obra. Lo que sigue es un resumen de algunos puntos recurrentes en las enseñanzas de Liszt. Toda esta información escrita es algo bien sabido para aquellos músicos que de por sí ya tocan de esta manera. Aún así la recojo a continuación –gran parte de ello tiene que ver simplemente con una adecuada competencia musical–.

1. La música ha de fluir en amplias frases periódicas. En obras líricas como *Bénédiction de Dieu* esto no implica *tempi* especialmente rápidos ni medidas *alla breve*, sino que se trata más bien de servirse del sonido y de la articulación para conseguir una melodía cantable y que respire. Al Liszt de la última época le disgustaba especialmente la costumbre de acortar por sistema la última nota de una frase, aunque en 1853, de acuerdo con William Mason, “le gustaba servirse de acentos fuertes para destacar los periodos o las frases y, de hecho, se refería tan a menudo a los acentos fuertes que se podría creer que abusaba de ellos y, sin embargo, nunca fue así”²¹.

2. El sentido musical debe mantenerse a pesar del uso frecuente que hace la música de Liszt de las pausas retóricas. “Hay que evitar desarticularlo”.

3. *Por lo que se refiere a la expresión, se debe evitar siempre el sentimentalismo.* Liszt siempre insistió en esto y, de hecho, a menudo parodiaba lo que consideraba una manera de tocar demasiado afectada, incluso tratándose de la manera de Anton Rubinstein, cuya energía e ímpetu, por lo demás, admiraba enormemente (tras una interpretación demasiado comedida, aconsejó a uno de sus alumnos: “*Das müssen Sie mehr Rubinsteinisieren*” [“*Rubinsteinice* eso más”])²². La imagen que se tiene con frecuencia de Liszt como intérprete inclinado a los arrebatos de un afectado sentimentalismo se aleja mucho de la realidad, al menos por lo que se refiere al Liszt más maduro. Este principio se aplica también a la postura corporal –nada de balanceos ni de movimientos de la cabeza (“La divina Clara [Schumann] hacía gala de este conmovedor balanceo de cabeza”²³). Hay que sentarse derecho y no mirar al teclado, sino más bien adelante.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹ Williams, *Portrait of Liszt*, p. 287.

²² Walker, *Op. cit.*, p. 149.

²³ Zimdars, *Op. cit.*, p. 58.

4. El sonido del piano a menudo ha de imaginarse en términos orquestales (por ejemplo, la melodía en la bemol mayor de *Funérailles* con timbre de ‘clarinete’) y atendiendo al lugar en el que tiene lugar la interpretación (“Esto resulta demasiado escaso, y no es suficiente ni para empezar a llenar la sala de conciertos. Debe usted recordar que la gente paga tres marcos de entrada y espera de usted que les dé un sonido que valga esos tres marcos”²⁴). Según Friedman, incluso a edad avanzada, cuando otros aspectos de su técnica se habían deteriorado, Liszt era incomparable a la hora de construir un clímax de tipo orquestal en el piano.

5. Las figuraciones de las secciones melódicas de la música de Liszt deben tener por lo general un carácter lírico, no brillante. Liszt gustaba de incorporar mordentes y otros adornos de carácter italianizante o húngaro para destacar ciertas partes de las líneas melódicas.

6. Es necesaria una cierta flexibilidad en el *tempo*; una interpretación metronómica no resulta satisfactoria.

7. El *rubato* de Liszt, según Lachmund, era “muy diferente del de Chopin, que aceleraba y hacía más lento el pulso (...) más bien como una momentánea suspensión del tiempo, que realizaba una pausa aquí o allá sobre una nota importante y, cuando se hacía bien, realzaba el fraseo como si se tratara de una especie de declamación que resultaba muy convincente (...) Parecía como si Liszt no se preocupara del tiempo, aunque la simetría estética del ritmo no parecía verse perturbada por ello”²⁵.

8. Las notas falsas de un d’Albert o de un Rubinstein no tenían importancia, sus inexactitudes resultaban insignificantes comparadas con su expresividad musical. “*Thut nichts*” [“No importa”]. Rubinstein tampoco pone reparos a unos pocos “huéspedes que no habían sido invitados”²⁶. Sin embargo, una forma de tocar plana o carente de sensibilidad desataba la ira de Liszt sobre el culpable. En una conmovedora emisión de la BBC del año 1941, Frederick Lamond se refirió al sorprendente rigor y preocupación que mostraba Liszt por la limpieza y la claridad. El temor reverencial de Lamond ante la censura de Liszt, después de casi sesenta años, todavía resulta evidente en el tono de voz del discípulo.

La letra de la partitura

Por lo que se refiere a lo que los alumnos de su última época aprendieron en las clases con Liszt, encontramos una valiosísima fuente de información –por una vez, de naturaleza sonora– en las grabaciones y los rollos de pianola, que recogen interpretaciones de Rosenthal,

²⁴ Walker, *Op. cit.*, p. 234.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ *Ibid.*, p. 234.

von Sauer, Lamond, d'Albert, Friedheim, Siloti y otros. Desde luego, puesto que casi todos estos artistas poseen una personalidad muy marcada, sería absurdo pensar que lo que podemos oír en sus interpretaciones sea un dócil reflejo de los deseos de su maestro (dejando aparte el hecho de que pianistas como Rosenthal también estudiaron con otros importantes músicos de la época que, sin duda, también dejaron su impronta en su manera de tocar). Sin embargo, en el caso de un intérprete como Arthur Friedheim podemos aproximarnos más a las ideas de Liszt que en otros. Es sabido que Liszt declaró que en la interpretación de Friedheim de la *Sonata en si menor* escuchaba esta obra “de la manera en que la había imaginado cuando la estaba escribiendo”, y aunque Friedheim se mostró siempre muy descontento con sus grabaciones acústicas y en rollo de pianola, la idolatría que sentía por su maestro era tal que bien podemos encontrar en su manera de tocar ciertos rasgos específicos del estilo interpretativo de Liszt. De hecho, podemos detectar rasgos que parecen reflejar comentarios del *Pädagogium* y de otros textos de memorias.

Así, por ejemplo, en el rollo que recoge la interpretación de Friedheim de *Harmonies du Soir*, el pianista inserta (en el pasaje que conduce a la sección en mi mayor) un giro similar al que el *Pädagogium* sugiere incluir antes de la recapitulación de *Un sospiro*. En otro rollo podemos escuchar su interpretación de la segunda *Leyenda*, *San Francisco caminando sobre las aguas*, que se corresponde muy fielmente con las indicaciones de Liszt que se conservan en los diarios de Gölle- rich, con un comienzo más intenso y majestuoso, más variado de lo que las indicaciones de dinámica y de *tempo* de la partitura sugieren, además de extensiones y repeticiones de las figuraciones que representan las olas en octavas superiores e inferiores (sugerencias de extensiones semejantes aparecen a lo largo de todo el *Pädagogium*, en especial en la sección que se refiere a las *Réminiscences de ‘Robert le Diable’*, donde se tratan de la misma manera largas secciones de figuraciones virtuosas u ornamentales). Friedheim también interpreta un final alternativo similar al que se proporciona en las notas críticas a la edición de da Motta publicada por la Liszt-Stiftung. Este final no aparece en la Liszt New Edition, aunque resulta más imaginativo que la versión publicada. Un ejemplar de *San Francisco caminando sobre las aguas* que se encuentra en exposición en la casa de Bayreuth (ahora museo) en la que murió Liszt contiene también este final escrito a mano por Liszt sobre la partitura impresa. Hay que señalar que las extensiones de las figuraciones en ocasiones –aunque desde luego no siempre– fueron motivadas por ampliaciones del registro del piano. Esta versión de la *Leyenda* podía interpretarse perfectamente en un piano de 1860 tal como Friedheim la grabó unas décadas más tarde, y Liszt sugirió a sus alumnos adiciones similares para muchas otras piezas, como por ejemplo sus dos Polonesas²⁷.

²⁷ *Ibid.*, pp. 210 y 271.

Una pregunta interesante de plantear es por qué Liszt no escribió pasajes más extensos ya en la versión original de la partitura. Algunos de estos cambios debían de ser, con seguridad, ocurrencias tardías, y en ocasiones quizás propuestas concebidas tras constatar a posteriori la extraordinaria dificultad de gran parte de su música. Así, por ejemplo, del estudio *La Campanella* en cierta ocasión declaró maliciosamente: “El difícil acompañamiento de la mano izquierda en octavas de la última página puede simplificarse (...) Cuando escribí el pasaje no tenía ni mucho menos la experiencia como profesor que tengo ahora”²⁸. Algunos de los cambios son de la clase que cualquier virtuoso consumado hubiera considerado hacer, y no se limitaban a su propia música. Incluso en el caso de la música de Chopin, con la que en general era tan exigente, de cuando en cuando también sugería alguna alteración (por ejemplo, la repetición de la introducción de la sección en la mayor de la Polonesa en fa#)²⁹. Una vez que aconsejó a un alumno que alternara la dirección del movimiento de ciertos acordes de su transcripción de la *Danse Macabre* de Saint-Saëns, añadió: “No lo escribí así –eso lleva demasiado tiempo”³⁰. También propuso mejoras en varias otras piezas, por ejemplo, la repetición de la introducción previa a la segunda estrofa de su transcripción de *Gretchen am Spinnrade*³¹, la repetición de la parte central de *Au Lac de Wallenstadt* para “realzar su efecto”³², y para los compases 276-278 y 284-286 del *Scherzo y Marcha* recomendaba intensificar el fragor demoníaco cruzando la mano derecha sobre la izquierda para “atacar unos cuantos *las graves*”³³.

Todo esto, desde luego, sin olvidar el prelude improvisado que se espera que cualquier pianista competente sea capaz de tocar antes del comienzo de muchas piezas, y las libertades ocasionales que siempre son posibles en los finales. Otra vez que uno de sus alumnos olvidó preludiar una interpretación de su tercer *Liebestraum*, Liszt señaló la omisión e improvisó él mismo uno muy breve (tan sólo tres acordes)³⁴. Al final de su *Ave María* (escrito para la *Grosse Klavierschule* de Lebert y Stark) añadió la instrucción siguiente: “Al final, para que el público sepa que la pieza ha terminado, interprétese el acorde de *Lohengrin* [el acorde de la mayor en el registro agudo que inicia el prelude del primer acto de la ópera de Wagner]”³⁵. Era plenamente consciente de que muchos de los finales de sus piezas tardías debían de resultar extraños en los conciertos públicos. En relación con el primer *Valse oubliée*, que termina, como es

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*, p. 324.

³⁰ *Ibid.*, p. 194.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 214.

³³ Zimdars, *Op. cit.*, p. 134.

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

³⁵ *Ibid.*, p. 140.

bien sabido, con una única nota, advertía en 1885: “El público no se queda satisfecho si no escucha un acorde para terminar, así que perfectamente pueden añadir un par de acordes”³⁶.

La mayor parte de los intérpretes “clásicos” de nuestros días no están acostumbrados a improvisar preludios o a hacer siquiera modestos cambios al final de una pieza, de modo que algunos aspectos del legado interpretativo de Liszt entran en conflicto con las modernas prácticas interpretativas. Por ejemplo, el *Pädagogium* insiste en que el tema principal de *Funérailles* “no tiene un carácter rítmico” y que debe ser interpretado con una articulación pesada y lúgubre, en contraste con las interpretaciones precisas y bien destacadas que podemos escuchar en varias grabaciones contemporáneas. De acuerdo con Lachmund, Liszt daba por supuesto que las figuraciones rítmicas habían de interpretarse de manera variada en función del carácter de la música: “En la música más tranquila, las semicorcheas han de interpretarse de manera un poco más lenta, mientras que en un *tempo* vivo deben tocarse como entrando con cierto retraso y luego más rápidas de lo que exigiría su valor exacto”³⁷. Los comentarios de carácter general referentes a *Funérailles* valen también para otras piezas. El ostinato de la mano izquierda del comienzo de la pieza debe alargarse hasta el doble de su duración, y la mano derecha debe entrar cuando el ostinato haya preparado suficientemente la atmósfera de la pieza (instrucciones similares aparecen también referidas a *Un Sospiro* y, sin duda, pueden aplicarse a muchas otras piezas que se inician con unos pocos compases de una figuración de acompañamiento). Una recomendación bastante más difícil de seguir es la de interpretar el bajo de la sección posterior de ostinato en re bemol con la mayor claridad en todas y cada una de las notas. Recomendaciones de esta clase se encuentran con gran frecuencia en las memorias de los alumnos de Liszt (véanse, por ejemplo, los comentarios acerca de una interpretación de Tausig de las *Ungarische Zigeunerweisen*³⁸), y recuerdan los comentarios llenos de admiración que despertaba la claridad de la manera de tocar del propio Liszt (p. ej., en Schumann, Hanslick y muchos otros). Sin embargo, Brendel plantea en su prefacio a la reimpresión del *Pädagogium* el problema de cómo es posible conseguir la claridad demandada respetando a la vez la extensas indicaciones de pedal y, ciertamente, no hay posible solución en este punto –incluso en los instrumentos de la época de Liszt, o se modifican las indicaciones de pedal, o en lugar de claridad lo que se obtiene es una especie de rugido indiferenciado en el bajo–.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ Walker, *Op. cit.*, p. 271.

³⁸ Zimdars, *Op. cit.*, p. 19.

El uso del pedal

Ciertamente, la fidelidad a las indicaciones de uso del pedal que da Liszt en sus partituras a veces no es recomendable o incluso ni siquiera posible, sobre todo en los pianos modernos (con excepción de la transcripción de la obertura de *Tannhäuser*, que simplemente deja al criterio del intérprete el uso del pedal). Parece ser que Liszt utilizaba el pedal *una corda* mucho más de lo que aparece indicado en sus partituras (lo cual también sucedía con otros compositores, como Czerny y Beethoven); en particular, los pasajes suaves con figuraciones rápidas solía interpretarlos con el pedal *una corda*. En el caso de la *Sonata*, en el *Pädagogium* recomendaba el uso de una pincelada de *una corda* en unos pocos compases pertenecientes al segundo grupo temático para dar una sonoridad distante, mística a una armonización inesperada. Sin embargo, Liszt se mostró contrario al uso del *una corda* para modificar la sonoridad al tocar en *forte* (práctica común de Leschetisky y de sus discípulos, y de muchos pianistas posteriores), porque, según creía, tendía a desafinar el instrumento (una creencia que quizás había surgido en su juventud por su experiencia con los instrumentos de principios del XIX).

Las indicaciones de pedal de las partituras lisztianas no es coherente. En el Estudio en sol menor de los *Grandes Études* (que más tarde fue titulado *Vision*), no hay una indicación de pedal hasta casi el punto medio de la pieza, a pesar de que la primera página ha de tocarse sólo con la mano izquierda, lo cual resulta imposible sin utilizar el pedal constantemente. Y cuando aparece indicado el uso del pedal, en el cambio a la tonalidad de sol mayor del clímax, parece estar ahí sólo para reforzar el elevado volumen requerido. Un compás después de nuevo desaparecen las indicaciones de pedal. Esta pieza está compuesta en un estilo arpegiado y *legato* típico de Thalberg y, por lo tanto, es necesario utilizar algo de pedal a lo largo de toda ella. Por supuesto, existen diferencias por lo que se refiere al pedal y al mecanismo de apagado entre los pianos que utilizaba Liszt en la década de 1830 y los actuales (como comentamos más arriba), pero, de hecho, no afectan a las conclusiones generales que extraeremos en este apartado. La parquedad de indicaciones de pedal de este estudio resulta tanto más sorprendente por cuanto que otras piezas del conjunto, como el Estudio en do menor, sí presentan indicaciones detalladas. De hecho, en el Estudio en do menor hay indicaciones de pedal incluso en pasajes donde no las esperaríamos. En el pasaje con la indicación *Animato il tempo*, el uso del pedal compás por compás, tal y como aparece señalado, parece entrar en contradicción con la instrucción *Sempre staccato e distintamente il bassi*, que podría realizarse mejor prescindiendo del todo del pedal.

La consecuencia que podemos extraer es que, durante el período de los *Grandes Études*, Liszt solía indicar el pedal de resonancia sólo cuando su uso no resultaba evidente, o también para subrayar un aumento importante del volumen sonoro. Esto explicaría, por ejemplo, por

qué el Estudio en fa menor carece del todo de indicaciones de pedal, a pesar de tener extensos pasajes de una apasionada melodía en estilo *legato* que se despliega sobre una amplia figuración del bajo. En el Estudio en sol menor, las indicaciones de pedal en el clímax parecen tener ahí para evitar un uso excesivo del pedal, exigiendo un cambio para cada nueva armonía, y no porque de hecho deba prescindirse de él hasta ese punto. El planteamiento de Liszt se parece al que reflejaría el típico exabrupto brahmsiano: “Hasta un asno se daría cuenta de que aquí hace falta usar pedal”.

Ahora bien, tampoco durante el período de Weimar parecen del todo coherentes los criterios de Liszt. Todas las piezas de las *Harmonies poétiques et religieuses*, publicadas en 1853, contienen numerosas y detalladas indicaciones de pedal... excepto una. El *Andante lagrimoso* sólo las tiene a lo largo de cuatro compases –de nuevo, en el clímax de la pieza–, aunque cualquier pianista se serviría del pedal a todo lo largo de esta obra por lo menos tan frecuentemente como en el resto de las piezas. Resulta significativo que la indicación de pedal extienda la duración de la nota del bajo más allá de lo que indica el valor de la figura escrita con el fin de proporcionar a la melodía un cálido colchón sonoro de apoyo. Quizás Liszt temiera que, sin la indicación, esta clase de pasajes se interpretaran de manera fría y seca. Incoherencias semejantes aparecen en las seis *Consolations* (1850). De ellas, la famosa nº 3 en re bemol posee abundantes indicaciones de pedal, mientras que las otras no, aunque es evidente que la nº 6 necesita al menos tanto pedal como la 3ª, y el resto al menos un poco.

De las piezas más extensas compuestas en el período de Weimar, la *Primera Balada* no tiene indicaciones de pedal en absoluto, como cabría esperar en una pieza publicada el mismo año que el arreglo de la *Tanhäuser Overture*. El *Solo de concierto* (publicado en 1851) tiene frecuentes indicaciones de pedal, quizás en parte debido a que surgió como una pieza de concurso para el Conservatorio. La *Segunda Balada* (publicada en 1854) comienza como si las indicaciones de pedal fueran a ser tan abundantes como en el *Solo de concierto*, pero a las tres páginas desaparecen por completo. Sin embargo, sucede lo contrario con el *Scherzo y Marcha* (1854), donde las indicaciones de pedal aparecen inesperadamente en la última de las veinticuatro páginas de la pieza. En la Sonata también aparecen muy pocas indicaciones de pedal, lo cual no nos sorprende en una pieza publicada en 1854. Pero a partir de finales de la década de 1850, escarmentado por el mal uso del pedal en numerosas interpretaciones de sus obras, Liszt tuvo mucho más cuidado en recoger en cada pieza las indicaciones básicas de uso del pedal.

Las indicaciones de *una corda* aparecen también de manera muy variable. Aunque a menudo señalaba su uso, Liszt se mostraba mucho más parco a la hora de señalar la finalización del efecto con la indicación *tre corde*, dando por supuesto, quizás, que cualquier pianista competente podría decidir por sí mismo el momento correcto. En la *Sonata*, por ejemplo, las indicaciones de *Una corda* y *Sempre una corda* que aparecen en el *Andante sostenuto* son del pro-

pio Liszt, pero la de cancelación *Tre corde* que encontramos en el compás 363 de la New Liszt Edition la han añadido los editores. No cabe duda de que el efecto *una corda* debe finalizar en torno al punto en que está señalado, puesto que la intensa sección central (con un clímax en *fff*) difícilmente puede interpretarse de manera adecuada con el pedal *una corda* presionado. Y quizás justo después del clímax debería retomarse el efecto *una corda* y, si no ahí, con toda seguridad en el pasaje en *ppp* que aparece unos pocos compases más tarde.

El llamado pedal *sostenuto* –al menos en la forma en que lo conocemos hoy en día– apareció demasiado tarde en vida de Liszt como para que éste pudiera emplearlo en la mayor parte de sus obras, pero existe una carta a Steinway en la que alaba el invento y sugiere su posible uso en la *Consolation* en re bemol y en la transcripción de la “Danza de los Silfos” de *La Condenación de Fausto* de Berlioz. Hay varias piezas más en las que podría usarse con buen efecto (en el *la bemol grave* que aparece como nota pedal en la transcripción de la *Symphonie Fantastique*, en la introducción al primer movimiento, por ejemplo).

Liszt sabía perfectamente que el uso de los pedales podía variar de una interpretación a otra en función de la acústica de la sala y de las características del piano. Y probablemente ésta fue la razón principal por la que a veces prescindía de las indicaciones de pedal. Algunas informaciones referentes a sus interpretaciones y a las enseñanzas que impartía al final de su vida demuestran que su manera de usar el pedal era sutil, sofisticada, y en ocasiones difería de las indicaciones que él mismo recogía en sus obras publicadas. Aunque resultaría poco inteligente rechazar dichas indicaciones sin considerar primero cuál es el efecto buscado. Así, por ejemplo, las largas indicaciones de pedal del comienzo de la *Sonata Dante* producen un sonido disonante y confuso, y parecen estar pensadas precisamente para eso. Sin embargo, los pianos que Liszt pudo tocar en las dos últimas décadas de su vida quizás exigían un uso de los pedales distinto del que era apropiado para los pianos con los que estaba familiarizado antes, de modo que a lo mejor tiene más sentido evaluar las indicaciones impresas en función de su fecha. El *Pädagogium* contiene muchas referencias al frecuente uso que hacía Liszt de distintos tipos de medio pedal descritos como un “momentáneo semiapagado de las cuerdas”³⁹, y también a efectos de trémolo obtenidos con pedal, ninguno de los cuales está recogido en las partituras. Esto no debe sorprendernos. Como sucede con la mayor parte de los buenos intérpretes, la manera en que Liszt usaba el pedal resultaba demasiado sofisticada en la práctica para acomodarse a la notación estándar de su época.

³⁹ Ramann, Lina: *Liszt Pädagogium*, serie 2, p. 3.

Tempi

Liszt afirmaba que no era partidario de los *tempi* extremos –excepto para tocar a Mendelssohn⁴⁰. El *Pädagogium* proporciona varias indicaciones metronómicas específicas para sus obras. Aunque hay numerosos errores tipográficos, debemos congratularnos del hecho de disponer de estas indicaciones. Pocas cosas hay tan frustrantes como encontrarnos con instrucciones como las que aparecen en los diarios de Göllerich (referidas a las *Harmonies du Soir*), por ejemplo, “no demasiado lento”, sin poder saber de verdad a qué grado de lentitud se refiere. Por lo que se refiere a las numerosas indicaciones con errores de impresión que aparecen en el *Pädagogium*, felizmente resultan tan claramente absurdas que resulta evidente que se trata de errores. La indicación negra = 96 para el *Andante* central de la *Sonata* parece absurdamente precipitado hasta que recordamos que uno de los errores más frecuentes en las indicaciones del *Pädagogium* es la permutación de las cifras, y desde luego 69 parece un *tempo* mucho más confortable para esa sección. No obstante, en pasajes más rápidos, Liszt a menudo parece inclinarse por *tempi* que, de acuerdo con los criterios modernos, resultarían muy rápidos. Blanca= 80 para las secciones *Allegro* de la *Sonata* es, desde luego, un *tempo* muy vivo; y cuando uno de los alumnos interpretó de los *Estudios Trascendentales* el titulado “Eroica”, Liszt le pidió un *tempo* “mucho más rápido” de lo que Göllerich hubiera imaginado⁴¹.

Los recuerdos de Charles Halle, entre otros, sugieren que, cuando era joven, los *tempi* de Liszt eran a veces rapidísimos, lo cual contribuyó a su reputación de poseer una técnica que casi parecía brujería. Sin embargo, los *tempi* que propone el *Pädagogium* para las *Réminiscences de “Robert le Diable”* nos dejan cierta tranquilidad para pensar, pues Liszt pretendía que la larga sección central en octavas se interpretara en un *tempo* moderado (negra = 116, no más rápido que el ballet en este punto), en lugar de la carrera en que se ha convertido desde entonces. Liszt afirmaba que esta sección suponía “un lugar de descanso” en la fantasía, y criticaba a Anton Rubinstein por su velocidad excesiva en este pasaje. Resulta interesante constatar que de otra pieza que hoy en día se ha convertido en toda una prueba de agilidad –*Feux follets*– Liszt también afirmaba que requería un “*sehr bequemes*’Tempo” [un *tempo* muy cómodo]⁴².

Otros aspectos técnicos

William Mason nos informa de que Liszt pensaba que él mismo no era un buen modelo técnico a imitar. A pesar de sus estudios con Czerny, Liszt pensaba que su formación tem-

⁴⁰ Walker, *Op. cit.*, p. 275.

⁴¹ Zimdars, *Op. cit.*, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

prana se había desarrollado de manera más bien azarosa, y que había alcanzado sus objetivos sólo a base de “fuerza de voluntad” –camino que él no recomendaba a sus alumnos en la década de 1850, pues, como les confesó honestamente aunque de manera en exceso directa, “ustedes carecen de mi personalidad—”⁴³. Los que trabajaron con Liszt en la década de 1880, evidentemente, no pudieron escucharle ya en plenitud de sus facultades técnicas, pues la edad avanzada y la mala salud de aquel entonces le pasaban factura. Según Brahms y Remenyi, la manera de tocar de Liszt en su mejor momento era realmente incomparable, e incluso en la época de sus conciertos en Viena en la década de 1870, Hanslick se mostró maravillado de que todavía conservara un dominio técnico tan completo. Friedheim recuerda que en sus últimos años, aunque la técnica de Liszt siguiera siendo impresionante, ya no era insuperable. Y afirmaba que Godowsky era más diestro en los pasajes de octavas, y que Rosenthal le superaba en el tratamiento de los rápidos pasajes de figuraciones virtuosas. No obstante, concedía que jamás había escuchado a nadie construir en el piano un clímax orquestal como lo hacía Liszt. No resulta sorprendente, por lo tanto, que la mayor parte de la instrucción técnica del *Pädagogium* se refiera al tratamiento de las sonoridades pianísticas más que a la consecución de una mayor precisión o velocidad. Según Lamond, en sus últimos años, Liszt replicó a los alardes técnicos de uno de sus alumnos (que interpretaba la Polonesa op. 53 de Chopin) “¿Acaso piensa usted que me importa lo deprisa que sea capaz de tocar octavas?”. Réplica poco honesta, quizás, pues cincuenta años antes sí que le hubiera preocupado (como testimonia su reacción a los éxitos cosechados por Thalberg a mediados de la década de 1830), y los tres volúmenes de ejercicios que había compuesto a finales de los años setenta demuestran que Liszt tenía un interés algo más que ocasional en la codificación de las dificultades técnicas del piano.

Los comentarios técnicos del *Pädagogium* y otras fuentes incluyen algunas observaciones acerca del modo en que ha de sostenerse la mano en ciertos pasajes (al interpretar una melodía con los dos pulgares, por ejemplo, las muñecas deben mantenerse más altas de lo normal⁴⁴), así como consejos para conseguir ciertos efectos sonoros similares a nubes de notas en el *Grande Solo de Concert* y en las *Réminiscences de “Robert le Diable”*. Al comienzo de esta última, por ejemplo, y en la sección de la marcha fúnebre de la primera, se aconseja al intérprete que sostenga cada nota (y que mantenga el pedal) en los giros cromáticos del bajo, produciendo así, en el registro grave del piano, una niebla sonora amenazante y tenebrosa que la notación apenas puede sugerir y que se halla en las antípodas de la manera moderna de interpretar esos pasajes (si es que se interpretan alguna vez). En referencia a *Un sospiro*, Liszt recomendaba repartir los pasajes de octavas entre las manos; un consejo semejante aparece en las memo-

⁴³ Williams, *Portrait of Liszt*, p. 291.

⁴⁴ Walker, *Op. cit.*, p. 151.

rias de Göllicher referido al comienzo de la fantasía sobre *Rigoletto*⁴⁵, y sin duda puede aplicarse también en muchas otras piezas, como, por ejemplo, en el clímax central de *Waldesrauschen*. Otro comentario de los diarios de Lachmund, de índole sonora pero también visual, refiere cómo Liszt, cuando interpretaba el comienzo de la Balada en si menor, levantaba la mano derecha unos treinta centímetros sobre el teclado antes de atacar cada nota, a la vez que, con la espalda recta y mirando al frente, afirmaba: “No hay que tocar para los que se sientan en la primera fila –suelen ser unos cabezas huecas–; toquen para los que se sientan arriba, en el paraíso, pues han pagado diez pfennigs por las entradas; no sólo tienen que oír, también tienen que ver”⁴⁶. Y, desde luego, debía de ser todo un espectáculo.

Conclusión

¿Cuál es la conclusión principal que se puede extraer de una revisión del *Pädagogium* y de los otros materiales relacionados? Liszt siempre mostró una gran preocupación por lo que en el prefacio a sus Poemas Sinfónicos describió como “*Periodischer Vortrag*”, en otras palabras: mantener durante la interpretación una “línea” musical de amplio aliento, entre otras cosas, regulando cuidadosamente el peso de los acentos en los compases y entre ellos. Las numerosas pausas retóricas (que no han de considerarse, según Ramann, un signo de pobreza creativa) no deben interrumpir el flujo musical, sino que la música “debe continuar a través del silencio”. La velocidad exacta de una interpretación es mucho menos importante que su fluidez. Ésta es una de las más notables diferencias con la práctica interpretativa moderna, en la que predomina una manera de tocar más pesada y “sempre tenuto”. Resulta ilustrativo comparar la grabación de Moriz Rosenthal de la transcripción que realizó Liszt de la canción de Chopin *Mes joies* con otras interpretaciones modernas. La manera límpida y plástica en que Rosenthal dibuja la melodía está inspirada, evidentemente, por el deseo de “cantar” en el piano, tal y como Liszt enseñaba a sus alumnos en su lección acerca de la *Bénédiction de Dieu* y otras piezas. El *tempo* no es especialmente rápido, pero la música se avanza fluida sin el obstáculo de los acentos demasiado frecuentes sobre ciertas notas o el deseo de imponer una pesada profundidad a menudo indistinguible del simple aburrimiento.

Estos mismos puntos pueden ilustrarse con otras grabaciones de discípulos de Liszt, en particular la bella y cristalina interpretación de la *Ricordanza* por Emil von Sauer. Puesto que en estas primeras décadas del siglo XX los procesos de grabación presentaban inconvenientes diversos que apenas permitían grabar más de cuatro minutos de música sin interrupción, por

⁴⁵ Zimdars, *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁶ Walker, *Op. cit.*, p. 308.

aquel entonces no pudieron registrarse más que unas pocas obras extensas. Poseemos una importante cantidad de piezas cortas grabadas por discípulos de Liszt, así como una interpretación de los dos conciertos para piano por Emil von Sauer con la orquesta dirigida por Felix Weingartner, otro discípulo suyo. Es sabido que Friedheim no quedó satisfecho con sus grabaciones, y es en verdad muy probable que no recojan lo mejor de él, aunque su interpretación de la Sonata “Claro de luna”, rigurosamente antisentimental, incluso “moderna”, contrasta agudamente con el romanticismo pleno de sentimiento típico de Paderewsky y quizás refleje algo de la visión que Liszt tenía de Beethoven al final de su vida⁴⁷. En cierta ocasión Liszt parodió lo que consideraba caprichosos cambios de *tempo* que hacía Rubinstein en la interpretación de su *Sonata*. Según Siloti, su propia interpretación resultaba bastante comedida pero inolvidable.

Al escuchar estas grabaciones, es imposible pasar por alto ciertas diferencias llamativas con las interpretaciones de hoy en día, especialmente por lo que se refiere al uso frecuente de formas diversas de arpeggio al tocar los acordes o de desincronización entre la melodía y el bajo que no aparecen en la partitura. Estos rasgos están también presentes, por ejemplo, en la grabación de la *Sonata* por Cortot en los años veinte. Aunque los discípulos de Liszt utilizaban estos recursos menos abundantemente que Paderewsky, que representa el *ne plus ultra* a este respecto, eran comunes en su manera de tocar y eran un rasgo aceptado del estilo de interpretación pianístico de la época. Es poco probable –por no decir imposible– que este gusto por la asincronización y el sutil entramado de *rubato* y de estratos de voces a que da lugar surgiera con esta generación de pianistas. Parece ser que Brahms, en los pasajes líricos, arpegiaba casi todos los acordes. Es probable que Liszt tocara ante sus alumnos de forma similar, si no idéntica, puesto que el gusto moderno por los ataques “en bloque” de los acordes es un producto de la era de las grabaciones, y quizás también es un síntoma de la influencia de Busoni, cuya manera de tocar el piano buscaba una sonoridad semejante a la del órgano. Esta manera imaginativa de afrontar el uso del *rubato* y del arpeggio, tan típica del Romanticismo, es una parte tan importante de la interpretación de Liszt como lo es el adecuado tratamiento de la ornamentación en Mozart. Es de esperar que, gracias a la recuperación en formato CD de tantas grabaciones históricas, los pianistas de la generación actual reconsiderarán éste y otros aspectos del pianismo romántico.■

Traducción: Juan Carlos Lores

⁴⁷ La grabación de Paderewsky de *La Leggerezza*, no obstante, es uno de los mejores ejemplos de interpretación lisztiana jamás registrado, y su *jeu perlé* parece resumir muchas de las indicaciones dadas por Liszt acerca de la belleza, la luminosidad y la homogeneidad de sonido.