

A modo de introducción

Durante el siglo XIX fueron numerosos los músicos que compusieron piezas sobre escenas, oberturas y motivos conductores de los dramas wagnerianos, especialmente para piano. Al margen de considerar este hecho como paradójico, desde un punto de vista wagneriano, si tomamos en cuenta el enorme sufrimiento y penuria emocional que supuso al Maestro asumir las tareas de copista, re-orquestador, transcriptor y reductor musical de obras de otros compositores (como no recordar su amargura al verse obligado, para aliviar levemente su maltrecha economía, a aceptar el encargo de realizar una serie de arreglos para piano de la ópera “La Favorita” de Donizetti en 1840). Esta parte de la literatura pianística -nada desdeñable- tuvo su justificación en la necesidad, demandada por la burguesía, de familiarizarse con las nuevas composiciones instrumentales y escénicas, dando lugar al nacimiento/consolidación de varios elementos culturales interrelacionados. De una parte, las frecuentes veladas musicales que se desarrollan en los salones de la alta burguesía durante el siglo XIX. Por otro, el éxito y frecuencia de estas dio lugar a un tipo de literatura musical, al tiempo que fue uno de los decisivos factores para el nacimiento de un nuevo fenómeno social: el virtuosismo.

En este contexto el siglo encuentra su cénit en la poliédrica figura de uno de los primeros combativos apóstoles del wagnerianismo: Franz Liszt. El músico húngaro supo conjugar, en su magnánima trinidad, las facetas de compositor, innovador musical y virtuoso. Por lo que respecta a su faceta de compositor llegó a escribir más de 1200 obras, muchas de las cuales fueron compuestas para piano. En este instrumento llegó a ser, en palabras de Clara Wieck – consagrada pianista y esposa de Robert Schumann-, único en su especie. Es precisamente en este instrumento, donde logra desarrollar un correlato pianístico inspirado en los logros que Paganini había realizado con el violín. Liszt consigue revolucionar la técnica pianística extrayendo del instrumento un mundo de sonoridades y colores que le confieren una nueva dimensión nunca antes alcanzada. Como innovador utiliza la técnica, entre otras, de la variación cromática que llegó a influir de manera decisiva en Wagner y Strauss.

Pero, además, Liszt tuvo la inusual generosidad propia de los genios. Bajo su protectora égida se congregan aquellos nuevos talentos musicales a los que defiende sin fisuras y difunde sin desmayo como intérprete en las innumerables veladas a las que es invitado, así como en los conciertos que ofrece. Liszt utiliza sus singulares facultades compositivas para crear transcripciones pianísticas de las obras de sus colegas llevando a las últimas consecuencias, a lo largo de su dilatada carrera como intérprete y virtuoso, su lema “vivir trabajando, morir combatiendo”.

Esto fue especialmente significativo en el caso de la difusión de los dramas wagnerianos, erigiéndose en uno de los propagandistas esenciales de la “Música del futuro”. De esto dejó constancia el propio Wagner durante el primer Festival de Bayreuth cuando, interrumpiendo el discurso de bienvenida, se refirió a Liszt como “su hermano espiritual” afirmando: “aquí está el que confió en mí cuando todavía nadie me conocía y, sin el cual, ustedes no habrían escuchado una sola nota mía”.

Dentro de la producción pianística de Liszt constituye un capítulo aparte sus más de 200 transcripciones sobre obras de compositores tales como: Bach, Weber, Scarlatti, Paganini, Schumann, Beethoven (entre las que se encuentran sus 9 Sinfonías cuya traslación musical, en palabras de Donald Francis Tovey, “demuestran de manera concluyente que Liszt ha sido de lejos el intérprete más maravilloso de partituras al piano que el mundo haya visto”). Ade-

más Liszt compone numerosas transcripciones de conocidos fragmentos de las óperas de Verdi, Donizetti, Rossini, Mozart y de los dramas de Wagner (un total de 14 obras, de las cuales una es una revisión –“Obertura de Tannhäuser”- y otra, una segunda versión del conocido fragmento la “Muerte de Isolda”).

Según la biografía del cosmopolita músico de Raiding escrita por Lina Ramann (“Franz Liszt als Künstler und Mensch” –“Franz Liszt como artista y persona”-), el músico acuñará tres términos que serán decisivos para definir las obras que constituyen capítulo aparte, dentro de su producción pianística. Posteriormente, estos términos se erigirán en vocablos comunes del lenguaje musical.

Inicialmente los términos transcripción, paráfrasis y reminiscencia no se limitan a un único modelo de construcción musical, sino que posibilitan una gran variedad de tratamientos lo que dificultará su inicial conceptualización. Sin embargo, podemos considerar que las transcripciones se mantienen más cercanas al espíritu de la obra primigenia, ya que su finalidad es reflejar con la mayor exactitud y fidelidad posible, incluso en los pequeños detalles, la partitura original siendo, por tanto, esta estricta, literal y objetiva. Un crítico musical llegó a definir las transcripciones de Liszt como “los discos de gramófono del siglo XIX”. En este sentido estas obras cumplen una inequívoca voluntad de difusión de la composición original, finalidad a la que queda subordinada la dimensión meramente virtuosista de la obra interpretada, sin necesidad de la infraestructura requerida para la ejecución de las composiciones orquestales y operísticas.

Precisamente, por el inherente carácter de fidelidad al original, las transcripciones plantean una dificultad a la hora de portar la música a la nueva obra. En el caso de Liszt es su rica inventiva musical lo que le permitió afrontar esta dificultad, creando soluciones individuales pianísticas a la variedad de los problemas suscitados al portar la música escrita para otros instrumentos a las características técnicas y sonoras del piano.

En el caso de las paráfrasis para piano, segundo de los términos acuñados por el húngaro, el músico goza de una mayor libertad compositiva frente a la partitura original alrededor de la cual teje su propia inventiva, mostrando una importante dosis de voluntad creativa. En la paráfrasis se recrea, generalmente, un aria o escenas concretas de la partitura original con la que, conforme a su propia naturaleza, el músico pretende recrear la intensidad dramática de la escena lírica mediante la introducción de elementos propios del virtuosismo: la ornamentación y un lenguaje musical, a menudo, más avanzado que en la obra original. En esta nueva composición se intercalan pasajes propios de la literatura virtuosista con frases de la partitura primigenia, alcanzando el objetivo de la metamorfosis que, en el caso de las paráfrasis que compuso Liszt sobre las óperas de Mozart, Verdi y Meyerbeer, alcanzan una ornamentación muy compleja.

Frente a los términos anteriormente definidos encontramos las reminiscencias, vocablo procedente del francés “*réminiscences*” (recuerdos). En ellas el compositor nos ofrece su propia visión del original –especialmente significativa en el caso de las “*réminiscences*” lisztianas de óperas- sobre las que expresa su propia significación psicológica y carga emocional, al tiempo que se vale de la yuxtaposición de diversos temas o motivos procedentes de los distintos actos de la ópera para la creación de una obra de concierto, generalmente, de mayor extensión.

Por último, Liszt también utilizó el término fantasía, aunque en muy contadas ocasiones (este es el caso de su fantasía sobre motivos de la “*Sonámbula*” de G. Donizetti S.393). Con posterioridad, esta palabra fue empleada con mayor asiduidad por célebres compositores de piano como el austriaco Carl Czerny y el suizo Sigismund Thalberg.

Según Charles Suttoni la diferencia entre la paráfrasis y la fantasía estriba en que la última “no suele ser tan seccionada y, en general, se basa en una escena en particular o en un incidente de la ópera”.

Es posible que el lector juzgue esta “introducción” como demasiado extensa, pero considerá-bamos necesario exponer, sucintamente, el entorno músico-social en el que se desarrolla es-

te tipo de literatura musical para piano, algunas de sus características fundamentales y la genial e incuestionable aportación de Franz Liszt a la misma.

Moritz Moszkowski: bosquejo biográfico

El 23 de agosto de 1854 nace en la entonces ciudad prusiana de Breslau el compositor, director, maestro e intérprete de piano Moritz Maurycy Moszkowski en el seno de una acomodada familia de ascendencia judía. Es, precisamente, en el seno familiar donde inicia su formación musical. En 1865, la familia se traslada a Dresde, ciudad donde cursa estudios musicales en su conservatorio. De esta época datan sus primeros intentos compositivos. A la temprana edad de 13 años escribe un quinteto para piano. Un par de años más tarde, en 1869, se traslada a Berlín donde continúa su formación musical con Eduard Franck (interpretación pianística) y Friedrich Kiel (composición musical) en el Conservatorio Stern. Su formación musical, netamente germana, se completa en la Neue Akademie der Tonkunst.

En 1873 interpreta su primer concierto como solista en Berlín, recibiendo una gran acogida por parte del público. Este éxito le posibilita iniciar su carrera como concertista en numerosas giras por ciudades europeas. Dos años más tarde organiza, junto a su amigo de los tiempos de la Neue Akademie Philipp Scharwenka, un concierto en el que Moszkowski interpreta su concierto para piano junto a Franz Liszt, que le acompaña en un segundo piano, en una matinée en la que parte de los asistentes habían sido invitados expresamente por Liszt. En 1875 obtiene una plaza como profesor en el conservatorio berlinés, puesto que ostentará durante veinticinco años.

Por esta fecha Moszkowski comienza a publicar sus primeras composiciones, entre las que se encuentra su primera colección de "Danzas españolas" op.12, obra que gozó de popularidad y que es una de las más conocidas del compositor. Además de su producción pianística, Moszkowski fue un violinista, instrumento para el que escribió un concierto (su op. 30). El 21 de abril de 1892 estrena en Berlín su única ópera "Boabdil, der letzte Maurenkönig" ("Boabdil, el último rey moro") op.49. Esta ópera compuesta al estilo de la gran ópera de inspiración meyeerberiana se estrenó también en Praga y, un año más tarde, en New York con libreto en inglés. La ópera, que contaba con libreto de Carl Wittkowsky, desapareció rápidamente del repertorio. En la actualidad, y escasamente, sólo se mantiene en el repertorio de conciertos su música de ballet, similar a sus "Danzas españolas" op.12.

Durante su etapa berlinesa continúa con su labor docente al tiempo que prosigue componiendo. También, frecuentemente, toma la batuta en los conciertos de la Academia y realiza viajes por ciudades europeas donde alterna su faceta de concertista de piano con la de director de orquesta.

A mediados de la década de 1880 el músico comienza a sufrir problemas neurológicos en el brazo que, gradualmente, disminuyen su actividad concertista e intensifica su actividad compositiva y docente. En 1884 Moszkowski contrae matrimonio con Henriette Chaminade, hermana menor de la pianista y compositora Cécile Chaminade. El matrimonio tiene dos hijos Silvia y Marcos.

En 1887 es invitado a Londres, donde tiene la oportunidad de presentar muchas de sus obras orquestales y es nombrado miembro honorario de la Royal Philharmonic Society. Dos años más tarde, en 1889, es nombrado miembro de la Academia berlinesa. En 1890, su esposa huye con el poeta Ludwig Fulda.

En 1897 se traslada a París, donde su llegada viene precedida de una merecida fama. En la capital francesa vive con su hija Silvia y desarrolla una amplia labor docente, siendo muy solicitado como profesor. Entre sus alumnos parisinos destacan Vlado Perlemutter, Thomas

Beecham, Josef Hoffmann, Wanda Landowska, Gaby Casadesus, Joaquin Nin y Joaquin Turina. También presta ayuda a jóvenes músicos.

En 1906 fallece su hija a la edad de diecisiete años, esta circunstancia agrava sus problemas de salud y coincide, además, con el declive de su celebridad y prestigio, consecuencia del cambio de gusto musical que acontece en los primeros años del nuevo siglo. No obstante, sigue componiendo aunque de manera más esporádica, siendo palpable que su popularidad está eclipsada por una nueva generación de músicos.

Como consecuencia de la debacle bursátil de los valores alemanes, polacos y rusos en los que había invertido su riqueza, tras la I Guerra Mundial, el compositor afronta una situación económica de gran penuria. En sus últimos años recibe la generosa ayuda de sus antiguos alumnos Josef Hoffmann y Bernhard Pollack. Este último realiza nuevos arreglos de la ópera "Boabdil" que vende a la editorial Peters de Leipzig, obteniendo la cantidad de 10.000 francos para su antiguo profesor.

El 21 de diciembre de 1924, cuando el músico estaba muy enfermo, sus alumnos, amigos y admiradores organizaron un concierto benéfico a su favor. En el escenario del Carnegie Hall neoyorquino se disponen 15 pianos de cola que son tocados por intérpretes de la talla de Percy Grainger, Josef Lhévinne, Elly Ney, Wilhelm Brackhaus y Harold Bauer entre otros.

El 4 de marzo de 1925 Moritz Moszkowski fallece en París.

Las paráfrasis wagnerianas de Moszkowski

Como otros tantos músicos, Moszkowski sucumbió al canto de sirena de "arreglar" los dramas wagnerianos para piano, instrumento del que -como Liszt- fue un auténtico virtuoso. Además realizó otros muchos arreglos para dicho instrumento de obras de Beethoven, Brahms, Czerny, Haendel o Mozart (del que transcribió su "Sinfonía Júpiter" para dos pianos); así como de óperas de Mozart ("Don Giovanni"), Haendel ("Rinaldo") o Bizet ("Carmen"), entre otros.

En el caso de Wagner el compositor de Breslau realizó sólo dos composiciones, cantidad muy exigua si se atiende a un criterio meramente numérico, pero suficiente si se observa bajo el prisma de su calidad artística.

Estas dos paráfrasis sobre dramas wagnerianos fueron compuestas en el mismo periodo y aparecieron sin número de op. Posteriormente, se les asignó un número dentro del catálogo general de su obra musical. Curiosamente la primera obra de estas composiciones fue la paráfrasis sobre "La muerte de Isolda" ("Isoldes Tod") del drama wagneriano "Tristán e Isolda". Esta pieza fue compuesta en 1910, en la misma figura la anotación "lento e languido". La partitura fue publicada por la editorial Peters de Leipzig y dedicada al también compositor y pianista Ferruccio Busoni. Figura en el catálogo del compositor como MoszWV252.

La otra de las incursiones wagnerianas de Moszkowski está dedicada a la segunda de las "óperas románticas" del Maestro. Bajo el título de "Der Venusberg", la obra que tiene la tonalidad de Mi mayor y el tempo de Allegro, es una paráfrasis del fragmento de "La bacanal del Venusberg" de "Tannhäuser" compuesta entre 1910-11, publicada por la editorial Peters de Leipzig, y dedicada al concertista de piano ruso-británico Marx Hambourg, figurando en el catálogo del compositor como MoszWV253.

El fragmento "La muerte de Isolda" ha sido objeto de "arreglos" para piano por parte de varios compositores entre los que podemos destacar, junto a la de Moszkowski, el que compusiera Max Reger para dos pianos o el más conocido de Franz Liszt.

El músico húngaro realizó una primera versión en 1867, posteriormente la revisó, figurando con el número S447 dentro del catálogo general de su obra. Fundamentalmente Liszt estuvo

interesado en dar a conocer al público el drama wagneriano “Tristán e Isolda” tal cual, y para ello compuso una transcripción sobre el aria final del III acto del drama. (Curiosamente Liszt utilizará mayoritariamente la transcripción en el caso de las obras de Wagner, salvo el caso el de la fantasía sobre temas de Rienzi que compuso en 1859 –“Phantasiestück über Motive aus Rienzi”-).

Por el contrario, Moszkowski compone una paráfrasis en la que, tomando como referencia y modelo “La muerte de Isolda”, crea una deliciosa pieza inmensamente lírica, fluida y menos dramática, podríamos decir que más etérea. En esta fantasía se diría que lo que pierde en dramatismo se gana en lirismo y virtuosismo, haciendo una versión propia de la música de Wagner en la que se desdibuja la profundidad psicológica del momento concreto en el que se encuentra inmersa la Isolda wagneriana.

Como señala el pianista Robert Vanderschaaf “la transcripción de Moszkowski, ofrece algunos detalles y colores que no están presente en el arreglo de Liszt”.

Por lo que respecta a la paráfrasis de la “La bacanal del Venusberg” de “Tannhäuser”, la pieza despliega el carácter de virtuosismo que caracterizó la carrera musical de Moszkowski, pese a perder –como toda reducción, máxime cuando se trata de las que conforman el op. wagneriano- profundidad, expresividad, colorido y monumentalidad. La fantasía desborda los límites de los veintiséis compases de la partitura original para crear otra obra extensa de gran belleza, poderosa evocación y pasajes plenos de virtuosismo.

ANEXO

A continuación, indicamos algunos videos de las obras citadas que pueden encontrar en la página web de YouTube.

- Paráfrasis de “La bacanal del Venusberg” de “Tannhäuser”

<https://youtu.be/yUC9Lgab4tA>

https://youtu.be/ykTD_JPOCro

La segunda versión de la obra es más vibrante, elegante, dinámica y enérgica, siendo interpretada por el joven pianista y compositor alemán Joseph Moog. La primera versión es algo más lenta, menos vibrante y con los tempi ligeramente más moderados.

- Paráfrasis de “La muerte de Isolda”

<https://youtu.be/qmg35HgD5vs>

<https://youtu.be/sRacsS3c-o0>

La primera corresponde a la versión grabada por el pianista alemán Severin von Eckardstein realizada en la sala de conciertos Bimhuis de Amsterdam. La segunda versión seleccionada, corresponde a la interpretación que realizó Joseph Moog en el Colony Theatre Miami Beach, dentro del Festival Internacional de Piano de Miami (Florida).

Aunque existen otras versiones de las mismas, en el mismo canal YouTube, consideramos a estas suficientemente solventes para mostrar la paráfrasis de Moszkowski.



*Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. 08080 Barcelona
[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com*