

LISZT 200 AÑOS DESPUES

FERNANDO ANDRÉS ILLERA ORDOÑEZ

Cód. 1020743713

ASESORA ESPECÍFICA

PIEDAD ROSAS BERNAL

ASESORA METODOLÓGICA

LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ

**PROYECTO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA
OPTAR POR EL TÍTULO DE MAESTRO EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN
INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL**

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

BOGOTÁ D.C.

JUNIO DE 2011

**ACTA DE APROBACIÓN
PROYECTO ARTÍSTICO IV**

ESTUDIANTE: FERNANDO ANDRÉS ILLERA ORDOÑEZ

DOCUMENTO: 1020743713

NOMBRE DEL PROYECTO: LISZT 200 AÑOS DESPUÉS

FECHA DE EVALUACIÓN:

NOTA LECTOR 20% _____

NOTA LECTOR 20% _____

NOTA ASESOR MUSICAL 30% _____

NOTA DIRECTOR DE INVESTIGACIÓN 30% _____

NOTA FINAL _____

JURADOS

NOMBRE	FIRMA
OSCAR GONZALES	
LUIS EDUARDO AGUDELO	
PIEDAD ROSAS BERNAL	
LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ.	

OBSERVACIONES:

Artículo 37

“Ni la Universidad el Bosque, ni el jurado serán responsables de las ideas propuestas por el autor de este trabajo”

Acuerdo 017 del 14 de Diciembre 1989.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas personas las que han estado pendientes de mí, ayudándome en esta importante etapa de mi vida. La idea de este proyecto se ha venido realizando hace dos años con la participación incondicional de maestros que me han brindado todos sus conocimientos para que hoy en día haya culminado este trabajo con éxito.

Maestra Luz Ángela Gómez quien cada viernes con su magnífica forma de ser, me supo orientar de la mejor forma, facilitándome el proceso de investigación

Piedad Rosas quien a lo largo de toda la carrera ha estado pendiente de mí, dándome las fuerzas necesarias para construir día a día lo que hoy soy

Sergei Sichkov quien más que un gran maestro y excelente persona, se ha convertido en un amigo. Por medio de su excelente pedagogía me ha brindado sus conocimientos en todo mi proceso académico y mi formación musical.

Luis Eduardo Agudelo que gracias a su mano fuerte supo ubicarme y enseñarme el valor de la responsabilidad.

A mis amigos y familiares en general que todos los días me regalan sus mejores consejos para salir adelante y culminar de la mejor forma mi proyecto y mis estudios.

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	7
2. Planteamiento del problema	9
2.1 Formulación del Problema	10
2.2 Antecedentes	11
2.3 Objetivos	13
2.4 Justificación	13
3. Metodología de Investigación	16
3.1 Modelo de Investigación	16
3.2 Instrumentos de Investigación	19
3.3 Lectura de Investigación	19
4. Romanticismo	20
4.1 Evolución del piano	21
5. Franz Liszt	25
5.1 El ser humano	25
5.2 El Intérprete	28
5.3 El compositor	37
5.3.1 Forma Sonata	39
5.3.2 Armonía del siglo XIX	40
5.3.3 Nicolo Paganini	41
5.6 El arreglista.....	42
6. Su obra	43
6.1 Catalogo	43
6.2 Formas	44
6.3 Analisis de las obras	47
7. Conclusión	71
8. Bibliografía	73



1

“Las cualidades principales de mi música son: Expresión apasionada, ardor íntimo, impulso rítmico y giros sorprendidos”.²

¹ [http:// www.pianomundo.com](http://www.pianomundo.com)

² [http:// www.pianomundo.com](http://www.pianomundo.com)

INTRODUCCIÓN

“Liszt Salió a escena, sacudió la cabellera, elevó las manos y comenzó a descargarlas sobre las teclas. Las cuerdas resonaron, los grandes volúmenes musicales colmaron el aire y se descubrió un mundo nuevo de color y excitación pianística mientras el rey de los virtuosos recorría el teclado... Sus recitales provocaban un auténtico y orgiástico frenesí en las damas”³

HAROLD SCHOENBERG

“Liszt es el hombre más interesante e impactante que uno pueda imaginar. Alto y ligero, con ojos profundos, cejas pobladas y pelo largo de un gris ferráceo, distribuido a partes iguales por la mitad. Su boca se eleva en las comisuras, lo cual le confiere una expresión muy poderosa y mefistofélica cuando sonríe, y su apariencia y compostura en general sugieren una elegancia y una naturalidad exquisita. Sus manos son muy estrechas, con los dedos largos y delgados que parecen tener el doble de articulaciones que el resto del mundo. Son tan flexibles y ágiles que te pones nervioso con solo mirarlos. Pero lo más extraordinario de Liszt es su espléndida variedad de expresión y su jugueteo con la figura. Un momento su cara aparece soñolienta, lúgubre, trágica y al momento siguiente su expresión es insinuante, amistosa, irónica, sarcástica; sin perder en ningún momento su cautivador donaire. ES UN ESTUDIO PERFECTO”⁴

AMY FAY
(Alumna)

³ GRAY A, Breve Guía de la Música Clásica, pág. 77

⁴ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt, pág. 22

Franz Liszt revolucionó el mundo de la música romántica dejando un legado muy importante y significativo en la historia del piano. 200 años después de su natalicio Franz Liszt sigue estando presente en la historia debido a sus aportes musicales, es por eso que en éste trabajo se tratan aspectos relevantes de su vida, contexto histórico y los más destacados aportes pianísticos, desde la manera de ubicar la mano hasta el papel que juega el peso del antebrazo al ejecutar los diferentes problemas técnicos.

Escalas, octavas, trémolos, notas repetidas, son algunas de las complicaciones que Liszt trató de resolver y desarrollar durante toda su vida caracterizándose por un romanticismo inigualable y plasmando en cada una de sus piezas el virtuosismo y complejidad técnica que lo hizo diferente a todos los demás.

En ésta investigación se desarrollan los aspectos más importantes y relevantes que hacen referencia a la vida y obra de Franz Liszt; En el segundo capítulo se limitan los planteamientos con sus respectivos objetivos a tratar en este trabajo, el tercer capítulo presenta la metodología de investigación, explicando el tipo de investigación y las herramientas que fueron seleccionaron para éste trabajo, a partir del cuarto capítulo se hace un recuento sobre el contexto en el que éste pianista vivió. En el Quinto capítulo se pueden encontrar divididos por subcapítulos títulos como: El Ser Humano: donde se conocen los datos más significativos de su vida. El Intérprete: uno de los más importantes ya que se estudia a éste personaje como pianista en todo lo que involucra serlo desde el punto de vista técnico, cognitivo y actitudinal. El Compositor: en el que se encuentran los principales recursos de composición. El Arreglista: donde se presentan relatos y anécdotas sobre su forma de interpretar obras de otros compositores. Presenta un sexto capítulo en el cuál se hace un recuento de todas las obras compuestas por Franz Liszt, en éste, se muestran los análisis de las piezas que fueron seleccionadas para estudiar y llegar así a las conclusiones que se plantean en el séptimo capítulo.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Durante los últimos dos siglos, diferentes músicos, en especial los pianistas, han interpretado y admirado las obras maestras de Franz Liszt; sin embargo pocos se han sentado verdaderamente a analizar su técnica, su interpretación y su forma de componer. ¿Qué hace que éste compositor romántico trascienda a través del tiempo? ¿Por qué sus composiciones suelen ser tan difíciles al interpretarlas? Estas y otras preguntas más, suelen formularse pero sin encontrar una respuesta clara, para ello se requiere una investigación detallada de su obra musical.

La motivación de realizar éste trabajo se basa en el escaso conocimiento al estudiar la obra pianística de éste compositor. Sería esencial que todos los pianistas dedicaran más tiempo de estudio al conocimiento de los principales parámetros que llevaron a Liszt a marcar su propio estilo para así conseguir la interpretación deseada, teniendo en cuenta su contexto histórico, los estilos y estructuras musicales de la época, y los recursos técnicos y cualidades sonoras que el instrumento pudiera brindar.

Gran variedad de Estudios, Rapsodias, Consolaciones, Nocturnos y diversas obras para piano componen el exquisito repertorio de Franz Liszt, transfiriéndole a éste instrumento el virtuosismo que a través de los años los músicos tendrían en cuenta a la hora de interpretar obras de éste compositor.

El extenso registro del piano con sus innumerables posibilidades técnicas, armónicas y colorísticas, estimuló en los compositores la tendencia a la experimentación, convirtiéndose en uno de los instrumentos más importantes de la época y, como muchos otros, ha evolucionado a lo largo

de la historia logrando el perfeccionamiento de su mecanismo y la ampliación de sus cualidades sonoras.

Teniendo en cuenta lo anterior y a partir de las inquietudes interpretativas del momento surge el siguiente cuestionamiento.

¿Cuáles fueron los principales aportes musicales que Franz Liszt dejó a la escuela pianística?

2.2. ANTECEDENTES

- [http:// www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html](http://www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html)
Describe de manera muy superficial, diferentes aspectos y acontecimientos acerca de la vida de Liszt.
- Breve Guía de la Música Clásica (Dra. Anne Gray) Javier Vergara Editor S.A.
Breve historia musical clasificada por épocas en donde resalta aspectos importantes de diferentes compositores en ésta época.
- Historia de la técnica pianística (Luca Chiantore) Alianza Editorial, S. A.
Explica a fondo y de manera completa la historia de la técnica pianística desde sus inicios, explicando recursos, métodos utilizados, posiciones de manos y cuerpo en general
- Mis clases de piano con Franz Liszt (Amy Fay) Intervalic
Amy Fay pianista estadounidense tuvo el placer de conocer a Liszt personalmente y en sus cartas relata sus experiencias con él, desde su forma de ser, hasta lo más importante, su metodología a la hora de enseñar el piano.
- Franz Liszt y su tiempo (Wolfgang Domling) Alianza Editorial S.A.
Trata aspectos muy importantes de la Historia en general relacionada con Liszt. Explica a través de fragmentos de partitura métodos de composición, comparando y llegando a una conclusión de su literatura. Muestra diversas fotos que son relevantes a la hora de destacar la vida de éste compositor.

- Nuevo Diccionario de la Música, Tomo II Compositores (Roland de Candé)

En una reseña biográfica se resumen importantes datos de la vida de Liszt, junto con la clasificación de sus composiciones.

- Historia de los Grandes Compositores. Edición TEC.SA

Relata de manera específica y muy extensa la historia de éste compositor. Detalla por años, momentos importantes, composiciones y fotografías de su larga vida.

- El piano (Jeremy Siepmann) Ediciones Robinbook

El piano ha sido un instrumento que a lo largo del tiempo ha tenido grandes evoluciones; en éste libro se hace un recuento de todo lo más importante del piano. Describe el instrumento, conceptualiza términos de importancia, habla sobre los compositores e interpretaciones más relevantes de la historia pianística.

- Cartas de Amor (Franz Liszt)

En éste libro escrito por el mismo Franz Liszt para el amor de su vida La condesa d' Agoult, deja ver el lado romántico que siempre lo caracterizó, por medio de cartas cuenta y relata todo lo que está pasando; su vida, sus conciertos, las personas que en todos los viajes conocía, sus comidas, cuánto dinero gastaba, el vestuario que utilizaba para sus conciertos y lo más importante, el gran amor que sentía hacia esta mujer.

- Franz Liszt (Alan Walker) Editorial, Cornell univ. PR.

Quizás uno de los más grandes y completos libros sobre Franz Liszt, éste texto está en inglés y dividido en dos volúmenes, en él se cuenta toda y de manera detallada la vida e influencias de este

maestro, sus diferentes viajes, países que visitó gracias a sus giras y sus más relevantes aportes musicales.

- La vida y obra de Franz Liszt (Jean Chantovoine)
Como muchos textos biográficos, se narra la Historia de Franz Liszt, explicando también por medio de fragmentos sus obras.
- Armonía (Diether de la Motte) Barcelona. Ed Labor s.a.
Explica de manera muy detallada y completa, mediante fragmentos de partituras los principales recursos armónicos de distintos compositores de la historia, incluido Franz Liszt.

2.3. OBJETIVOS

General

Comprender los principales recursos técnicos, interpretativos y compositivos de Franz Liszt

Específicos

- Conocer el contexto en que se desenvuelve la vida de Franz Liszt
- Analizar diversas obras y estudios de este compositor.
- Identificar las formas de estudio e interpretación en la obra de Franz Liszt.

2.4. JUSTIFICACIÓN

Liszt marcó el periodo romántico gracias a su forma de interpretar y componer. Este trabajo va dirigido a todos los pianistas y músicos en general que se ven interesados en conocer a fondo esta técnica instrumental. Se

desarrollan puntos importantes que a la hora de tocar sus obras servirán de gran ayuda para mejorar la técnica pianística. Su virtuosismo no tiene precedentes por eso gran parte de los pianistas centran su atención en sus composiciones.

Liszt cambia e incursiona dentro de varios aspectos musicales, por ende son factores para destacar en este trabajo la armonía, el rompimiento de la práctica común, el atonalismo, el poema sinfónico y el discurso melódico.

El piano ha sido un instrumento que debido a sus grandes cambios siempre ha sido relevante en la historia de la música a partir del S. XIX; cada compositor tuvo su estilo y en cada periodo aparecen factores que cambian. Es por eso que maestros y estudiantes de este instrumento necesitan conocer la mejor forma de interpretar las obras.

Es vital que cada intérprete desarrolle de forma adecuada su propio estilo de interpretación, buscando la comprensión del estilo pianístico del compositor.

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1. MODELO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación que se realiza en este proyecto es de carácter descriptivo. En él se hace un recuento de la vida del compositor Franz Liszt, investigando los principales y más relevantes aportes que éste compositor dejó al piano, sin dejar a un lado datos biográficos importantes que sirvan de guía para ubicarse en su contexto; diferentes etapas por las que el artista pasó: intérprete, compositor, arreglista, ensayista, filósofo, teólogo, entre otras. Acontecimientos de su época hacen parte también de éste proyecto.

Cada compositor y pianista clásico durante la historia maneja una forma y un estilo en particular de componer e interpretar el piano, en éste trabajo se describen formas de tocar que llevaron a Liszt a convertirse en el más grande pianista de todos los tiempos.

Como argumento ante todo lo investigado se analizan algunas obras seleccionadas específicamente, dejando claras conclusiones al final de éste trabajo.

3.2. INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

ENTREVISTA A PIANISTAS DESTACADOS

FRANZ LISZT 200 AÑOS DESPUES

1. ¿Cuáles, cree usted, son las condiciones técnico musicales a la hora de interpretar Liszt?
2. ¿Cree que es importante la postura de la mano inclinada al interpretar obras de Liszt? ¿Por qué? ¿Se consiguen los mismos resultados?
3. ¿Que diferencia a Liszt de otros Compositores?
4. Algo muy característico en Liszt son los pasajes en el que trata de simular distintos efectos, terceras mayores, menores y escalas cromáticas son muestra de ello. ¿Cómo estudiarlo?
5. ¿Para usted cuales son los aportes más relevantes que este maestro dejó?

Las preguntas se realizaron a 4 maestros de piano reconocidos en la ciudad de Bogotá: Sergei Sichkov, Carol Bermúdez, Helvia Mendoza y Piedad Rosas.

SINTESIS

A las preguntas realizadas se pudo concluir que:

1. Liszt es un compositor netamente pianístico, en su repertorio no existen obras sencillas como ocurre con Chopin. A la hora de interpretar sus obras es importante saber y tener una sólida base técnica, y haber interpretado diferentes compositores antes. Chopin, por ejemplo, realizaba estudios de las 3 C's (Cramer, Czerny y Clementi) demostrando así que la técnica es sumamente necesaria. Es ideal también tener una mano grande que se adapte a las aberturas planteadas en diferentes obras de Liszt, una capacidad de adaptabilidad y plasticidad serían condiciones técnicas básicas, al igual que madurez musical, sonido desarrollado, estructura intelectual y conocimiento de las posibilidades sonoras del instrumento.

2. Liszt creó una técnica natural que se adapta perfectamente a las posibilidades de la mano; sin violentar es posible obtener bastantes efectos sonoros.

El concepto de posición de la mano es muy relativo, porque depende de muchos factores, como la contextura morfológica de la mano, su amplitud y las condiciones que logre adquirir. Es importante saber que la mano siempre está en constante movimiento, así se toquen únicamente dos notas. Claro que a la hora de interpretar obras de Franz Liszt es necesario tener grandes gestos, movimientos largos de antebrazo, para así emitir un sonido grande y brillante.

3. Hay muchos aspectos que diferencian a Liszt de otros compositores. Provocó otra manera de hacer “sonar” el instrumento por la multiplicación de los efectos y de los medios que utilizó para obtenerlos como por ejemplo, el uso de las octavas tanto en la mano derecha como en la izquierda, empleo de trémolos en los bajos, trinos, arpeggios, temas desarrollados en acordes, saltos vertiginosos, sucesión de notas dobles, utilización constante del pedal y canto de los pulgares de las dos manos en el registro central del piano, nuevo lenguaje armónico a la hora de componer (incursiona en el atonalismo); ritmos complejos con grandes cadencias, lirismo que este pueda manifestar pero sobre todo, la forma musical a la hora de componer ya que todas las obras tienen un tema extra musical caracterizando así la Música Programática.

4. Las maneras de estudiar éstos efectos dependen del “bagaje” técnico que posea el intérprete pero lo importante aquí es que la técnica esté al servicio de la música. Es primordial ver a Franz Liszt como una máquina con diferentes registros, para ello se deben conocer cómo suenan los efectos que él quiso mostrar. Liszt en sus obras se mueve mucho por posiciones en donde los pulgares juegan un papel importante, por eso se deben estudiar los fragmentos como acordes, con ritmos y por impulsos.

5. Evidentemente son muchos los aportes musicales de Franz Liszt, entre los más destacados se encuentran: la creación de la técnica moderna del piano, la inmensa producción pianística, y sobre todo el desarrollo del discurso musical expresado a través de su técnica compositiva.

Vaciado de yeso de la mano de Franz Liszt en la Vejez⁵



⁵ DOMLING W, Franz Liszt y su tiempo

3.3. LECTURA DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Las obras seleccionadas en este trabajo pertenecen a un estilo propio dentro de las características de Franz Liszt. Con cada una se pretende analizar de manera simple: formas, grados, progresiones, segmentos, cadencias y diferentes argumentos concernientes al estilo interpretativo.

OBRAS SELECCIONADAS PARA ANALIZAR

- **Estudios de Concierto**
Estudio No 3 “Un suspiro”

- **Estudios de Paganini**
Estudio No 3 “La Campanella”

- **Rapsodias Húngaras**
Rapsodia Húngara No 2

- **Nocturnos**
Nocturno No 3 “Un sueño de amor”

- **Conciertos**
Concierto No 1 Mi bemol Mayor

4. EL ROMANTICISMO

Para algunos autores como, Anne Gray, este movimiento artístico no se puede determinar exactamente en fechas, sin embargo se enmarca en la época posterior a la Revolución Francesa (1789). Donde no se procuraba la penetración intelectual sino la edificación de lo bello, lo sagrado, lo eterno, la religión y el amor. Así mismo, es una época donde se redescubre a la mujer, inspiradora de la creación artística, exaltándola en varias disciplinas intelectuales y en la política.⁶ Las primeras manifestaciones artísticas de éste movimiento se registran en la literatura y la poesía, posteriormente en la música.

En el romanticismo la música se acerca más al pueblo, hasta convertir al intérprete en un ídolo. Decae la música religiosa, surgen las piezas de salón, composiciones de extensión pequeña y se desarrollan las formas libres (mazurcas, vales, preludio, fantasía, balada, momento, etc.). El interés por caracterizar las obras con recursos extra musicales llevó a compositores como Franz Liszt y Richard Strauss a componer poemas musicales y música programática.⁷

El ritmo es complejo y libre, la melodía es apasionada e intensa, sobre bases populares, generalmente con acompañamiento; se hace uso de otras tonalidades y de recursos expresivos como el cromatismo (efecto sonoro realizado fuera de la escala y de la tonalidad, basado en los semitonos). Las formas clásicas se presentan pero con menos rigidez.

El piano va perfeccionando sus características y se convierte en uno de los instrumentos más importantes y empleados en ésta época, permitiendo el arribo de grandes virtuosos. Dentro de sus efectos sonoros hay preferencia por el uso del pedal, de pasajes ligeros con complejidades rítmicas y de tonalidades inesperadas, entre otros.

⁶ [http:// www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html](http://www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html)

⁷ GRAY Anne, Breve Guía de la Música clásica, Pág. 140

Así como surgen grandes pianistas, varios son los teóricos interesados en caracterizar los diversos estilos propios de ésta época. Este es el caso de Francois Joseph Fetis e Ignaz Moscheles famosos por su tratado “*Moscheles y Fétis*” publicado como *Méthode des Methodes*; donde sintetizan aspectos importantes de los compositores.

Debido al gran auge cultural que presenta esta época, surgen las escuelas musicales y los grandes conservatorios que sirvieron de apoyo a muchos músicos.

3.1. EVOLUCIÓN DEL PIANO

El primer piano de la historia fue construido hacia 1709 en Florencia (Italia). Su inventor, el fabricante de clavecines Bartolomeo Cristofori, lo llamó: *Clavicembalo col piano e forte* (clave con suave y fuerte). Se trataba de un instrumento que permitía modificar la intensidad del sonido con la acción de los dedos, esto gracias a su mecanismo de escape. Sin embargo, los italianos no prestaron el suficiente interés en ésta innovación y pasó a ser Alemania, el lugar de los primeros progresos del piano.

El constructor de claves y órganos, Gottfried Silbermann, en 1730, fabricó el primer piano alemán basándose en el mecanismo de Cristofori. Sus características físicas y sonoras eran muy similares al clave, tenía un bastidor de madera y pocas cuerdas pero sus martillos eran más ligeros y fuertes. Johann Sebastián Bach, probó éste instrumento a los seis años de ser construido, su crítica fue desfavorable debido a que la acción le parecía pesada y poco fiable, y el agudo demasiado apagado. Solo once años más tarde, en la corte de Federico el Grande, Bach conoció el instrumento más reciente de Silbermann y le manifestó su aprobación.

Durante el siglo XVII, en la transición de la época barroca a la clásica, y por tanto, del clave al piano, Carl Philipp Emmanuel Bach, segundo hijo de J. S. Bach, evidenció claramente la importancia del nuevo instrumento en su

tratado *“Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el teclado”*. El auge del piano y el desuso del clave se manifestó en la música de C.P.E. Bach, quien se ganó la admiración de compositores posteriores como Mozart, Clementi y Beethoven.

Posteriormente el piano se hizo público, es decir, pasó hacer parte no solo de la aristocracia sino también de las clases medias en ascenso. En Inglaterra, Zumba, alumno de Silbermann, advirtió la creciente demanda de pianos, y decidió fabricarlos y venderlos a un precio más accesible. Para ello, simplificó el mecanismo de Cristofori y patrocinó la forma cuadrada del clavicordio (desarrollada en Alemania en la década de 1740). Su éxito fue inmediato, a pesar de que la calidad apenas se podía comparar con la de otros pianos, eran evidentemente fáciles de fabricar, más económicos y de entrega rápida.

Hacia 1780, Johann Christian Bach, el hijo menor de J.S. Bach, fue pionero de los conciertos públicos de piano, institución insipiente que duró unos veinte años dominando el campo musical londinense. No obstante, el piano aún era un instrumento con limitaciones: su timbre era débil y quebrado; su mecanismo ruidoso y poco fiable. Durante mucho tiempo el clave lo eclipsó y tan sólo inspiró la ternura y sutileza del clavicordio.

Solo hasta 1795 hubo pianos verticales aceptables. El inglés William Stodart apoyó un piano de cola sobre el extremo posterior, y adoptó el teclado y los martillos a esa posición. Sin embargo, antes de la introducción del <piano cuadrado> todos los pianos eran de cola.

El piano cuadrado, rectangular en realidad, se asemeja en su forma y aspecto a un clavicordio grande. Sus cuerdas están tensadas horizontalmente y perpendiculares a las teclas. Este piano fue predilecto dentro de los hogares de la clase media hasta el año 1830, gracias a su mecanismo relativamente sencillo, a su cómodo tamaño y a su económico precio. Después cedió su lugar al vertical.

El piano vertical, fue resultado del interés de economizar el espacio ocupado horizontalmente (sobre el suelo) por uno vertical, perpendicular a la pared. Su antecesor se remonta a 1480, con el claveciterio, versión vertical del clave. Inicialmente, este instrumento se mantuvo sobre un pie que tenía la altura de una mesa, por ende el extremo superior quedaba a pocos centímetros del techo. A comienzos del siglo XIX se relegó el pie y se apoyó directamente sobre el suelo. Sin embargo, el arpa, donde las largas cuerdas de los bajos se tensaban en toda la extensión del lado izquierdo y las cuerdas más cortas en el lado derecho, llegaba a una altura de dos o más metros. Hacia 1803, Thomas Loud, un londinense, experimentó con la posibilidad de tensar las largas cuerdas de los bajos desde la izquierda inferior hacia la derecha del instrumento; una década después, en 1813, Robert Wornum fabricó un piano llamado *cottage*, encordado en diagonal con una altura que no superaba el metro veinte.

El camino que condujo hasta el moderno piano de concierto fue una progresiva afirmación de la mecánica inglesa, cada vez más perfeccionada desde mediados del siglo XIX por el mecanismo de doble repetición impulsado por Sebastián Érard. El doble escape permitía al macillo volver a percutir la cuerda antes de que volviera a su posición de reposo. Además de facilitar la rápida repetición de la nota, ésta mecánica fue determinante para la incorporación de los movimientos del brazo y la dosificación de la velocidad de penetración en la tecla, lo que permitía desarrollar una variedad tímbrica antes impensable.

Los instrumentos con el mecanismo de doble repetición fueron los predilectos de Liszt, Thalberg y muchos virtuosos románticos



Piano inicial de Liszt

⁸ DOMLING W, Franz Liszt y su tiempo

5. FRANZ LISZT

5.1. EI SER HUMANO

Franz Liszt, considerado el pianista más grande de la historia, nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding Hungría. Inició sus estudios musicales con su padre y poco después con Czerny y Sallieri de ahí su gran virtuosismo. Desde muy niño se caracterizó por ser un excelente pianista, fue considerado prodigio, recibiendo elogios de Schubert y del mismo Beethoven.

Paris se convirtió en el hogar de Liszt, allí realizó constantes giras de conciertos. *“Virtuoso sin par, durante toda su trayectoria vital, y sobre todo durante su juventud, se rodeó de una aureola de artista genial, violentamente encendido entre el arrebató místico y el éxtasis demoníaco”*⁹. Gran amigo de jóvenes escritores y compositores como: Víctor Hugo, Héctor Berilóz, Robert Schumann, Frédéric Chopin y Niccoló Paganini, siendo este último uno de los más influyentes.

Liszt sin duda alguna se convirtió en leyenda tanto por su maravillosa forma de tocar el piano como por su estilo impecable. En su vida abundaron las mujeres que se deleitaban y se enamoraban de su “romántica forma de interpretar el piano”, pero fue la condesa Marie d’ Agoult quien, aunque casada, pasaría gran parte de su vida con éste intérprete.

Tiempo después dando conciertos en muchos países sería nombrado director general de la corte de Weimar. Compuso allí gran parte de sus obras más importantes. Hospedado en Italia se le otorgó el título de Abad, una especie de sacerdote de menor jerarquía.

Más que ningún otro intérprete, fue Liszt quien estableció el modelo del concertista actual. Inventó el nombre del “recital” y fomentó el papel del

⁹ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 22

solista. La gente se preguntaba constantemente: ¿Cómo es posible recitar con el piano?

Así mismo, fue el primero en tocar de memoria un programa completo, en divisar todo el repertorio para teclado conocido hasta entonces y en colocar el piano en los ángulos rectos del escenario, con el objetivo de que el sonido se proyectara hacia la audiencia al abrir su tapa.

Desde muy temprana edad, Liszt se caracterizó por ser un excelente pedagogo y por ser una persona con un gran corazón. Gratuitamente, durante su existencia tuvo aproximadamente 100 alumnos de todos los estratos socioeconómicos. Él amó ayudar a músicos desconocidos, introduciéndolos en el ambiente musical y, algunas veces, tocando sus obras.

Su solidaridad no se limitó a hacer famosos a otros músicos de la época y a sus obras, sino que también, ante algún episodio desfavorable (por ejemplo, el desastre por el aumento de las aguas del río Danubio), Liszt realizó series de conciertos para ayudar a los damnificados de la tragedia.

La personalidad de este maestro es ampliamente descrita por Amy Fay, alumna de él, en su escrito *“Mis clases de piano con Franz Liszt”*:

“Nadie podía superar a Liszt en amabilidad, o en lo que se esforzaba por la gente y en lugar de asustarme, me inspiraba. ¡Jamás había existido un profesor tan encantador! Uno se siente tan libre con él. No te importuna con correcciones constantemente, sino que deja que desarrolles tu propia concepción. De vez en cuando hace algún apunte, o toca él un pasaje y con unas cuantas palabras te deja pensativo para el resto de tu vida. Todo lo que dice tiene un cariz delicado y sutil, como él mismo. No te habla de técnica, eso lo tienes que descubrir tú mismo. (...)Es un verdadero mago! No es menos

interesante mirarlo que escucharle ya que su cara cambia en cada modulación de la obra y su expresión refleja lo que está tocando.”¹⁰

Manejaba e interpretaba a Beethoven de una forma formidable *“cuando toca una sonata es como si la composición recobrara la vida y estuviera allí delante de ti, transfigurada. Uno se pregunta. ¿He tocado yo esto alguna vez? Pero a Liszt le resultan tan soporífero escuchar las sonatas de Beethoven que, aunque le he oído enseñar muchas de ellas, no he tenido la valentía de llevarle una”*.¹¹

Su papel como pedagogo marcó la trascendencia en el mundo del piano, estas valiosas apreciaciones hacían que muchos estudiantes (selectos por cierto) pasaran mucho tiempo frente al piano. *“Un día que estaba tocando yo, movía demasiado la mano en un pasaje de tipo rotatorio en el que era difícil evitarlo. “No mueva la mano, Fraulein,” dijo Liszt; “parece que estuviera haciendo tortilla” y es que las clases con él eran aprovechadas al máximo, podía durar aproximadamente 4 horas de arduo trabajo. Liszt es una fuerza tan inmensa e inspiradora que uno tiene que avanzar a grandes zancadas con él, aun cuando esto conlleve el doble de esfuerzo”*.

A sus alumnos siempre enseñó con partitura, en especial las obras de Beethoven. A la hora de explicarles lo hacía de forma particular, de hecho al escuchar pasajes sucios y descoordinados hacía estudiar a sus alumnos por horas hasta que salieran perfectos.

¹⁰ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 33

¹¹ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 66

5.2. EL INTÉRPRETE

Su posición en el piano era tirado hacia atrás, pues consideraba que de esa forma los brazos y manos estaban libres para “correr” por el teclado.

En la interpretación, su estilo se caracterizaba por un movimiento ligero de los dedos sin la utilización de otras partes del cuerpo. Liszt resaltó de los tratados fortepianísticos los dedos flexibles, el ataque sin sequedad y sin dureza y la mano muerta de Rameu. En el libro *“Historia de la técnica pianística”*, el pianista, investigador y teórico, Luca Chiantore, describe a cerca del estilo de Liszt:

“Él quiere que el dedo no se apoye jamás sobre su extremidad ni sobre las uñas sino sobre la yema, lo que lo aplana y le da comodidad. De este modo el sonido resulta puro, lleno, redondo y entero y no ahogado y mezquino. Siempre deseaba una sonoridad intensa, proyectada hacia un amplio público y para ello no había nada mejor que una posición moderna, apartada de los dedos encorvados de Beethoven y proyectada hacia una mayor superficie de contacto con la tecla. Él exigía que se toque enteramente y sin excepción a partir de la muñeca induciendo a pensar que el peso de la mano cae desde la muñeca sobre la nota, con un movimiento elástico”.¹²

La coordinación del resto del cuerpo era vital para Liszt, sobretodo los concernientes al brazo; Chiantore destaca: ataques de dedo, ataques de mano o de muñeca y, ataques de Brazo y antebrazo:

El primer ataque, el de dedo, pide que el movimiento de los dedos empiece desde la muñeca. *“Al igual que Chopin, Liszt empezó a poner en entredicho el dogma según el cual el movimiento del dedo debía tener su origen en la articulación del nudillo.”¹³*

¹² CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 365

¹³ CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 381

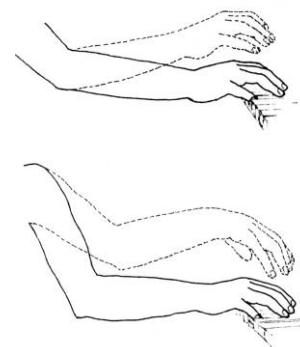
El segundo ataque es el de mano o muñeca: una posición que requiere la muñeca muy alta y los dedos estirados. Ésta fue por muchos años, la forma más común a la hora de interpretar sus obras.

A Liszt no le bastaba con realizar únicamente una interpretación llena de virtuosismo y muchos dedos; para él era de suma importancia el efecto sonoro que quería proyectar. Cada obra debe asumirse de manera diferente, todo influye, desde el tipo de ideas que se quieran proponer hasta el auditorio donde se realice la interpretación.

“Explotando de manera extraordinaria los recursos de los instrumentos de su época, Liszt convierte el brazo en un auténtico protagonista del ataque de la tecla. Su escritura explota esta posibilidad de forma a menudo genial, siempre coordinando los diversos movimientos de la mano con la energía producida por el desplazamiento del brazo”¹⁴

Se distinguen dos tipos de caídas o ataques del brazo: la del antebrazo y la del brazo en su totalidad.

“La diferencia entre ambos tipos de caída, evidente cuando los analizamos de forma teórica, no parece siempre tan clara en el momento de la aplicación práctica y esto explica por qué se ha tardado tanto en introducir esta diferencia en los textos sobre la técnica. En el caso de la caída de antebrazo, el movimiento se origina por la relajación del bíceps, por lo que el movimiento se inicia en el codo. La masa de todo el brazo, en cambio, puede utilizarse gracias a la relajación de los músculos dorsales, soportados, en mayor o menor medida, por el deltoides”¹⁵



¹⁴ CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 370

¹⁵ CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 373

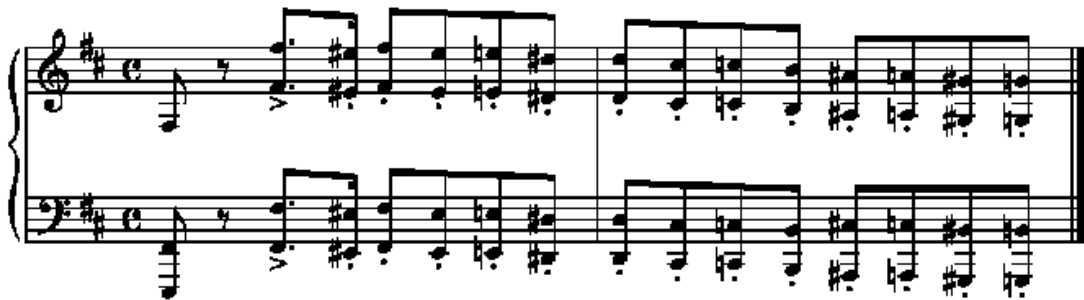
Liszt Clasifica los problemas técnicos en cuatro puntos;

- Octavas (simples y partidas).
- Trémolos (en notas simples y dobles, incluyendo los trinos e incluso notas repetidas).
- Notas Dobles (cuidadosamente diferenciadas de las octavas)
- Notas Simples

OCTAVAS

OCTAVAS SIMPLES

Intervalo de dos notas iguales ubicadas a diferente altura tocadas simultáneamente.



OCTAVAS PARTIDAS

Intervalo de dos notas iguales ubicadas a diferente altura tocadas en un orden específico ya sea primero de arriba abajo o de abajo a arriba.



Las octavas se realizaran de dos formas: octava de muñeca y octava de brazo. Fetis, a propósito, al ver a Liszt y a otros compositores románticos, aclara:

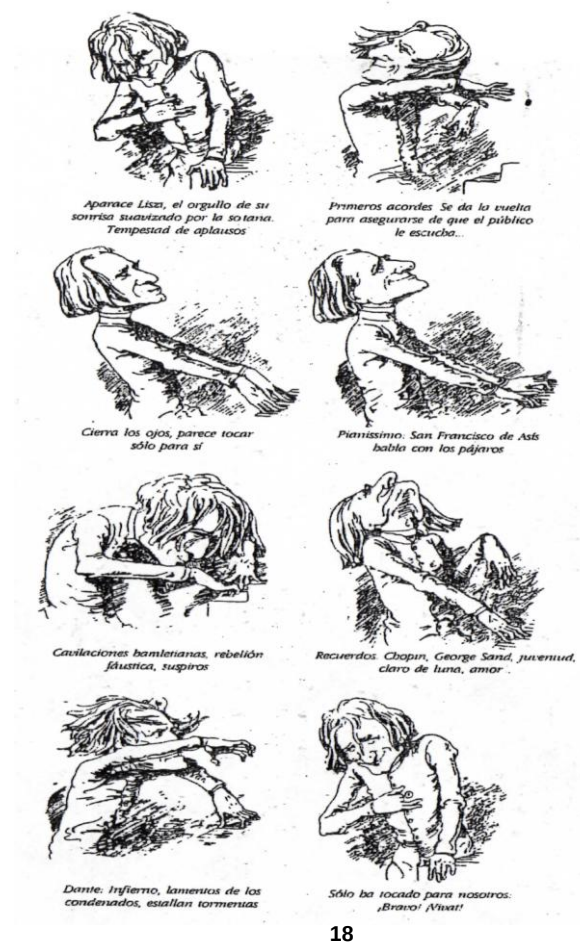
“Algunos célebres pianistas enseñan a realizar (...) las series de sextas y de octavas mediante una libre articulación de la muñeca, sin la participación del antebrazo; otros pianistas no menos famosos aseguran que las octavas realizadas de ésta manera resultan pesadas y uniformes, mientras que distendiendo el brazo se consigue mas rapidez y ligereza, pudiéndose modificar con mayor facilidad la intensidad del sonido (...).¹⁶

Luca Chiantore dice:

En efecto, se pueden utilizar con éxito ambos métodos en función de efecto que se quiere producir, porque se tendrá siempre mayor energía mediante la muñeca y mayor finura con los brazos tendidos.¹⁷

¹⁶ CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 386

¹⁷ CHIANTORE L, Historia de la técnica pianística, pág. 366



18

TRÉMOLOS

TRÉMOLOS SIMPLES

Notas individuales que se realizan consecutivamente y a una velocidad determinada para simular un efecto musical.



¹⁸ DOMLING W, Franz Liszt y su tiempo

TRÉMOLOS DOBLES

Notas compuestas ya sean por segundas, terceras cuartas, etc., que se tocan con un ligero movimiento de muñeca y a una cierta velocidad para simular distintos efectos musicales.



TRINOS

Adorno musical que consiste en alternar tan rápido como sea posible la nota base, donde se note el trino y la nota siguiente en la escala. El trino siempre es la nota natural en la escala diatónica. En consecuencia, el intervalo entre la nota fundamental y el trino depende de la armadura.

Se utiliza este adorno para poner de relieve una nota larga.

- trino clásico, donde se oye primero la nota fundamental,
- trino barroco, que se interpreta como si hubiera una apoyatura antes.
- trino romántico. Éste se interpreta de manera que al principio las notas no son muy seguidas pero, posteriormente, se interpretan de forma continua.

Se escribe el trino “tr” seguido a menudo con pequeñas olas. La extensión de estas denota la cantidad de tiempos que hay que mantener el trino.¹⁹

Su estudio para los ejecutantes siempre presenta un gran desafío, ya que requiere una mezcla de relajación y velocidad muy determinada. Como se

¹⁹ Enciclopedia Encarta

suele decir "la ejecución del trino es el espejo de la técnica del instrumentista"



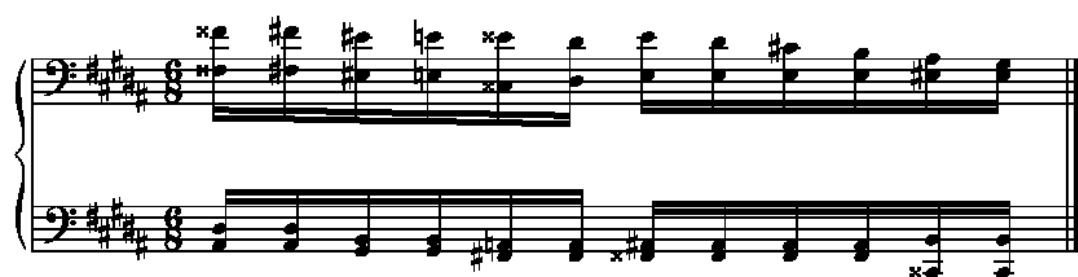
NOTAS SIMPLES

Notas que se tocan de forma independiente que perfectamente puede ser una escala.



NOTAS DOBLES

Notas en diferentes intervallos que se tocan de forma simultánea.



Regresando a su estilo interpretativo, Liszt desarrolló ciertos efectos innovadores para su época. Amy Fay en una de sus clases relata:

“Le pedí que me contara como produce el efecto que consigue en su arreglo de la Balada del Holandés Errante de Wagner. Reaccionó con

finura, pero no me contestó. Nunca da una respuesta directa a una pregunta directa pero seguidamente tocó éste pasaje. Era un arpeggio largo y el efecto que conseguía era, como yo había imaginado, un efecto de pedal. Mantuvo el pedal pisado durante toda la duración y tocó el comienzo del pasaje de una forma muy encadenada y lo demás, en pianissimo, y de una forma tan delicada, que se perdía la continuidad de los arpeggios y las notas parecían estar esparcidas como si rompieras una corona de flores y las desperdigaras a tu antojo, es un efecto impactante y bello y le comenté que no alcanzaba a comprender como había dado con el.

-Bueno, he inventado muchas cosas- dijo, mostrando indiferencia – ésta por ejemplo.

Y empezó a tocar una tanda doble de escalas cromáticas con la mano izquierda. Sonaba magnificientemente y el sonido llenaba toda la habitación.

-Esplendido dije yo

-¿Me haz oído alguna vez hacer una tormenta? Replicó él

-no

-Deberías oírme hacer una tormenta. Las tormentas son mi fuerte.

Después murmuró para sus adentros, mientras sus ojos se llenaban de un aire de misterio, como, si en efecto, diera provocar una tempestad.

Con cuanto fervor deseaba que hubiera “tocado una tormenta” pero por supuesto no lo hizo y comenzó a jugar con las teclas a su modo de viejo con mucha escuela. Entiendo que no se emocionó tanto como para tomarse la molestia pero esa mirada y expresión reprodujeron cómo Liszt lo haría”²⁰.

Cuando de efectos se trata, tal vez el más relevante es el de presentar pasajes cromáticos con terceras, sextas, octavas etc. Amy Fay narra:

²⁰ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 69

“Una vez más vi que Liszt estaba en un estado de ánimo similar, aunque esta vez su expresión era tranquilizadamente destructiva, en lugar de ferozmente destructiva. Fue cuando Fraulein Remmert (alumna) estaba ejecutando para él su Concierto en Mi bemol mayor. Había dos grandes pianos en la habitación y ella estaba sentada en uno y él en el otro, acompañándola e interpolando fragmentos a su gusto. Al final llegaron a un punto en el que una serie de pasajes empezaban hacia la mitad del piano con ambas manos, para pues avanzar en direcciones contrarias hasta el final del teclado, terminando cada vez con un acorde corto y afilado. <Alles zum fenster hinaus werfen> (arrojemos todo por la ventana), dijo él de una forma cómoda y fácil y comenzó a tocar estos pasajes dando un impulso a cada acorde como si lo estuviera separando todo y arrojándolo fuera, y lo hacía con tanto entusiasmo, que te daban ganas de echar una mano en la otra de demolición total.”²¹

PEDAL

En el uso del pedal, Liszt realizó ciertos cambios con respecto a la tradición. Beethoven y muchos otros compositores clásicos marcaron una interpretación limpia con el pedal, utilizándolo sólo de manera específica, respetando la armonía, silencios y diferentes puntos de la obra.

Liszt, como ya se había mencionado, conoció los pianos modernos, como los Steinway y la evolución de los Érard y los Broadwood, en los cuales el pedal de la sordina era una novedad. Éste permitió hacer más claros y evidentes los contrastes musicales.

A través del pedal Liszt desarrolla una nueva atmósfera, ampliando su sonoridad, resaltando más la armonía y las inversiones de los acordes. Un ejemplo de ello se presenta en los silencios en medio de acordes, aquí el

²¹ FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 71

pedal continua haciendo una sonoridad grande y extensa, contrario a lo que en el clasismo ocurría, donde se respetaban esos momentos de respiración.

5.3. EL COMPOSITOR

Sus composiciones para piano requerían una técnica difícil y revolucionaria que otorgó al instrumento un color y unas sonoridades completamente nuevas, adelantándose a lo que en un futuro sería el impresionismo. Él deseaba que ningún acorde fuera considerado como absolutamente extraño a una tonalidad dada, por muy alejada que ésta pareciera; así suprime de alguna forma las antiguas reglas de modulación utilizando complejos acordes cromáticos y ampliando los recursos técnicos de la escritura, del tempo y de la interpretación pianística.

Si algo se destaca de Liszt es su originalidad. *“Uno puede percibir esto de un solo vistazo, simplemente extrayendo los componentes de su música. ¿Dónde hay algo que la pudiera reemplazar? Cuando Los artistas desean provocar un efecto y llegar al público, ¿Que es lo que tocan? ¡LISZT!. Su música no sólo es genial, no sólo derrama copiosas perlas y diamantes por todo el teclado, sino que alcanza grandes altitudes, tiene un estilo grandioso, sobre pasa todos los límites y te trasporta con la vehemencia de la pasión, como un torbellino. Así pues, qué suavidad de pulsación en el más intimo motivo, donde él presenta a menudo el summum de la dulzura, la gracia, y la volatilidad de un duende, mientras que en los pasajes melancólicos que sensación más delicada cuando las emociones se ensortijan en lo más recóndito del corazón.”*²²

Liszt buscaba con el piano la gran amplitud sonora de la orquesta. Decía:

“Gracias a los progresos ya cumplidos y a los que la práctica asidua de los pianistas consigue cada día, el piano extiende poco a poco su

²² FAY A, Mis clases de piano con Franz Liszt , pág. 109

poder de asimilación. Hacemos arpeggios como las arpas, notas largas como los instrumentos de viento, staccati y otros mil pasajes de antaño parecían reservados a uno u otro instrumento. Nuevos progresos ya vislumbrados en la fabricación de los pianos nos regalarán sin duda las diferencias de sonoridad que todavía le faltan.”

23



Liszt no conforme con su gran actividad como solista, innovó en la composición del concierto para piano y orquesta, le incorporó nuevos instrumentos, enriqueciéndola y otorgándole nuevas sonoridades. En sus conciertos la atención se centra en el pianista virtuoso.

Padre de la transformación, Franz Liszt incursiona en un nuevo estilo de composición. Contrario a lo que se venía desarrollando con el tema y

²³ Historia de los grandes compositores, Pág. 267

variaciones, la transformación Lisztiana busca ocultar un tema específico sin perder de vista su contorno melódico, usando recursos como la transposición a diferentes tonalidades. Es presentar un “tema distinto” pero con la misma base rítmica melódica o armónica.

Liszt también crea un género que asocia la música y la poesía; en la sociedad la música pide prestados a la segunda sus valores poéticos puros y no las palabras de un texto. Esto impulsa la música de programa ya mencionada anteriormente, la cual consiste en musicalizar un motivo extra musical ya sea literario o pictórico.

5.3.1. LA FORMA SONATA

En la forma de la sonata, la generación nacida en torno a 1810 prefería situar el clímax, el punto de extrema tensión, muy cerca del final de la obra. De esta manera el área de estabilidad de la sonata propia del clasicismo, fue una cosa incompatible con ellos. Lo que rechazaban en la mayoría de los casos es la sensación de clímax y de resolución existente al final del desarrollo y comienzo del desarrollo.

Inicialmente la estructura de la sonata era cerrada y ordenada. Los compositores de 1825 a 1850 prefirieron las formas abiertas y buscaron el efecto de la improvisación. El intento de abrir la sonata se conoció como la sonata cíclica, en la que cada movimiento se basa en una transformación de los temas de los demás. Ya en Beethoven se hallan sugerencias ligerísimas de esta forma a partir de su quinta sinfonía en do menor, pero fue en la obra de Mendelssohn, de Schumann y Berlioz donde tuvieron lugar los desarrollos más significativos. La forma cíclica situaba el centro de gravedad en las relaciones temáticas, que predominaron cada vez más sobre la estructura armónica.

5.3.2 ARMONIA DEL SIGLO XIX

Por décadas Liszt quiso incursionar y mejorar en estilo y composición, ampliando diferentes conceptos y tratados que se venía presentando. La Armonía de Liszt en especial la de la última etapa de su vida se caracterizó por el uso de acordes disminuidos, acordes aumentados, escalas en tonos enteros, sextas napolitanas, terceras aumentas, progresiones inconclusas y sus pasajes en los cuales quería imitar los efectos característicos de Niccolò Paganini.

Pese a que Liszt recibe una fuerte influencia de su amigo Wagner, Franz Liszt desarrolla armonías sumamente complejas e impredecibles para lo que se venía presentando en la época, “en realidad un oyente en la actualidad no puede llegar a establecer ninguna relación suficientemente positiva, porque tendría que dominar con el oído los extraordinarios contrastes de su obra.

Los pasajes de Liszt más interesantes en su aspecto armónico se sustraen al intento de una exposición sistemática como la que era aún posible en los acordes de cuatro notas de Wagner. No presentan una tendencia unitaria en el tratamiento de los acordes; no permiten reconocer, en absoluto, nuevos materiales armónicos desarrollados susceptibles de ser aislados y verificados mediante ejercicios. Se trata más bien de casos aislados, de soluciones originales únicas en cada caso. En una inversión total del ordenamiento jerárquico clásico, Liszt inventa acordes y enlaces armónicos y utiliza también material melódico. Pero la inspiración no es algo transmisible.

La teoría de la armonía ha llegado a su fin, y hay que darle el relevo a la interpretación armónica en forma de un reconocimiento de situaciones concretas. He aquí el intento de comentar adecuadamente algunas de estas invenciones armónicas”.²⁴

²⁴ DE LA MOTTE D, Armonía, Pág. 200

Franz Liszt compone en su vida una obra totalmente atonal llamada *Bagatela sin tonalidad* que abre paso a compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel para el impresionismo.

5.3.3 NICCOLO PAGANINI

Niccolo Paganini destacado Violinista Italiano, fue sin duda alguna el personaje más influyente a través de toda la historia en éste instrumento, no solo influyendo a grandes violinistas sino también a majestuosos pianistas como Franz Liszt. El Demonio del violín como se conocía a éste personaje era capaz de provocar toda clase de admiración y respeto entre sus oyentes, Vestía completamente de negro, comprobando los rumores que aseguraban que él tenía pacto con el diablo, capaz de interpretar majestuosos pasajes con una sola cuerda parte la historia del virtuosismo en el violín.

Liszt al escuchar a Paganini, queda atónito y asombrado con la forma de interpretar el violín, marcando en él un nuevo pensamiento a la hora de componer sus obras piano.

Como ya se dijo anteriormente Liszt realiza una transcripción de seis de los caprichos compuestos para violín; en ellos muestra el virtuosismo que es característico de él pero sin perder la esencia que Paganini quízo expresar en sus obras.

La idea esencial de Liszt era imitar los efectos que se hacía en el violín, pasajes cromáticos a gran velocidad simulando glissandos del violín, fragmentos por terceras, cuartas aumentadas, todas estas con abundante pedal para crear otra atmósfera.

La fiel admiración de Liszt hacia Paganini hace que marque un estilo propio y que a la hora de interpretar esas obras se diga que los arreglos para piano son mejores que los del mismo violín.

5.6. EL ARREGLISTA

Un punto importante de destacar sobre los aportes musicales a la hora de componer sus obras es el uso de “efectos musicales”; pasajes complejos y cromáticos a gran velocidad que manifiesta en la mayoría de sus composiciones, éste estilo lo lleva a transcribir y a componer en cierta forma 6 estudios de su gran amigo Nicolo Paganini donde el virtuosismo del violín lo refleja en el piano.

Pero su gran aptitud para el piano no sólo lo lleva a componer majestuosas obras; Liszt ilustró mejor que nadie la necesidad de volver a atrás y a temprana edad, cuando inicia sus estudios musicales interpreta de manera formidable piezas de compositores que en su época eran de gran admiración y que según comentarios llegó a tal punto de interpretarlas mejor que sus compositores. Un ejemplo de ello es que Liszt recopiló las nueve sinfonías de Beethoven para transcribirlas al piano, como anécdota se dice que a la hora de interpretar la sinfonía No 5 una de las más famosas, era tanto el virtuosismo y el sentimiento que le ponía al tocarla que Liszt exigía que en el auditorio debía haber dos pianos porque el primero quedaba totalmente destrozado.

6. SU OBRA

6.1 CATALOGO

Música vocal y dramática: Don Sanche, ópera (1825); canciones; recitados.

Música Coral: Die Legende von der hiligen Elisabeth, oratorio (1857-62); Christus, oratorio (1853 – 1866); Misa solemnis (1855); Missa Choralis (1865); Missa Húngara de Coronación (1867); Requiem (1867-8); Salmo XIII (1855); Salmo XVIII (1860); Via crucis (1878 -9); 2 Cantatas de Beethoven (1845; 1869 – 70); An die Kunstler (1853); Hungría 1848, cantata (1848)

Música orquestal y de cámara: Les préludes, poema sinf. (1848); Ce qu'on entend sur la montagne; poema sinf. (1849); Tasso, poema sinf. (1849); Héroide funébre, poema sinf. (1850); Prometheus, poema sinf. (1850); Mazeppa, poema sinf. (1851); Frestklange, poema sinf. (1853); Orpheus, poema sinf. (1854); Hungría, poema sinf. (1854); Hunnenschlacht, poema sinf. (1857); Die Ideale, poema sinf. (1857); Faust-symphonie (1857); Sinfonía Dante (1857); Hamlet, poema sinf. (1858); Primer vals Mefisto (1861); trois odes fúnebres (1866); Segundo Vals Mefisto (1881); Conc. Para piano. No 1 en Mi bemol Mayor (1855); Conc. Para piano. No 2 en La Mayor (1857); Totentanz, piano y orquesta. (1865); otras obras para orquesta; 9 obras de cámara.

Música para piano: Gran Galop Chromatique (1838); Grosses Konzertsolo (1849); 12 Estudios Trascendentales (1851); 6 estudios sobre Paganini (1851); Annés de pelerinage, I, suisse (1854), II, Italie (1849), III (1877); Sonata en Si menor (1853); 19 Rapsodias Húngaras, (1853 1885); Tercer vals Mefisto (1883); baladas, nocturnos, bagatelas, marchas, polenesas, variaciones, leyendas, fantasías, piezas de carácter; Fantasía y Fuga sobre “Ad nos, ad salutarem undam”, org. (1850); Preludio y Fuga sobre BACH, org (1850)

Arreglos y transcripciones: c 250 paráfrasis, la mayoría para piano, de otros compositores, incluyendo fantasías sobre temas de óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Mozart, Meyerbeer, Gounod, Verdi; transcripciones de obras orquestales, canciones y temas de óperas de Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schubert, Weber, Wagner, Saint-Saens; c. 90 arrs. De sus propias obras”.²⁵

6.2. FORMAS

LOS ESTUDIOS O EJERCICIOS

Los estudios de Franz Liszt se dividen en dos partes. La primera serie consta de 6 estudios sobre Paganini - conocido como “el violinista infernal”, de los cuales se destaca *La Campanella*. Gracias a su influencia, Liszt expresa en éstas obras todo el virtuosismo, técnica musical y recursos pianísticos existentes en ésta época.

La segunda serie está constituida por los Estudios de ejecución trascendental que son totalmente de Liszt. En éstos estudios no sólo expresa las cualidades del pianista en cuanto a técnica sino también el romanticismo y lirismo que éste puede expresar. Estos estudios se inspiraron en impresiones propias o en obras literarias por ejemplo, Armonía de la tarde, Paisaje de un encanto simple, Fuegos Fatuos, Mazeppa etc.

LAS TRANSCRIPCIONES Y PARÁFRASIS

En el transcurso de toda su vida, Liszt, utilizó muchas posibilidades de éste instrumento para difundir la música, transcribiendo y reelaborando composiciones de otros autores. Liszt utilizó ampliamente los “lieder” alemanes, especialmente los de Schubert, Beethoven, Mendelssohn y Chopin. Transcripciones de los Preludios y fugas para órgano de Bach, paráfrasis o reminiscencias sobre obras italianas de Liszt etc.

²⁵ STANLEY S, Diccionario Akal/ Grove de la música, Pág. 55

RAPSODIAS HÚNGARAS

Las rapsodias Húngaras que de hecho no son húngaras sino Zíngaras constituyen un nuevo aire musical en el cual se trata de expresar diferentes estados de ánimo, de alto nivel musical e interpretativo las rapsodias tiene el interés de enriquecer la técnica de teclado con toda una serie de efectos sonoros tomados de los instrumentos típicos zíngaros: el violín y el címbalo.

Liszt dice: “con la palabra “rapsodia” hemos querido indicar el elemento fantástico y épico que se creía reconocer en ella (...). Estas piezas no narran hecho alguno, es verdad, pero oídos capaces de entender se sorprenderán al hallar en ellas la expresión de estados de ánimo en los que se resume el ideal de una nación (...). Las hemos llamado húngaras porque no es justo separar en el futuro lo que no ha estado separado en el pasado”²⁶

POEMA SINFÓNICO

El aspecto más importante en su obra. En ésta categoría, se encuentran tres cuadernos de Años de peregrinaje, Estos libros se componen de treinta piezas de forma libre, de carácter distinto y temas variados inspirados en la naturaleza, la humanidad y artes tales como Sponsalizio- inspirado en el cuaderno de Rafael de Brera- Il pensieroso- homenaje al Miguel Ángel de la estatua de Juliano de Médicis de Florencia- El valle de Óbermann, Canzonetta de Salvador Rosa, los tres sonetos de Petrarca, tras una lectura de Dante.

Como se había dicho previamente *“aparece en cada obra el arte, pero también en la unión de todas las artes; sus poetas pintan, sus pintores hacen música, sus músicos escriben poemas”*²⁷. La necesidad de crear nuevas formas no se hizo esperar, en el siglo XIX se plantea nuevas posibilidades

²⁶ WALKER Alan, Franz Liszt, Pág. 137

entre las palabras y la música. Franz Schubert quien, consciente de la nueva relación entre música y poesía, en una época de efervescencia literaria, hizo el LIED uno de los logros más perfectos del romanticismo musical.

Beethoven, Schumann fracasan como muchos otros en el intento de crear una ópera que responda a los nuevos ideales estéticos y musicales. La posibilidad de un drama vertido íntegramente en el lenguaje orquestal.

“La gran innovación de Liszt consiste en lograr el seguimiento de un programa literario sin forzar los marcos tradicionales. Sin pretender la vulgar descripción, su intención, “programática” obedece a los ideales que expone de la siguiente manera: “El músico que se inspira en la naturaleza exhala en sonidos, sin copiarlos, sus más tiernos secretos. Piensa, siente y articula por conducto de la naturaleza. Pero como emplea un lenguaje más arbitrario e incierto que cualquier otro... el cual se presta a las interpretaciones más variadas, no carece de propósito (y está lejos de ser ridículo, contrariamente a lo que suele pensarse) que el compositor ofrezca en un par de trazos el bosquejo espiritual de su trabajo y, sin caer en explicaciones prolijas y difusas, comunique al oyente la idea que le ha servido de base para su creación... Esto habrá de ahorrar elucidas erróneas, interpretaciones capciosas, estériles disputas para refutar intenciones que tal vez nunca anidaran en la mente del compositor, e interminables comentarios carentes de todo fundamento. En otras palabras, Liszt se mantiene lúcidamente cercano a la advertencia que Beethoven consigna en la partitura de su sinfonía Pastoral: “Expresión del sentimiento mas que pintura”²⁸²⁹

LAS CONSOLACIONES

Son una pequeña colección de obras breves de fácil ejecución que no tienen un programa definido, sino que más bien están inspiradas por algunos de los poemas de la colección homónima de Sainte-Beuve.

²⁹ LAGO P, La música de la historia, Pág. 235

LAS VARIACIONES

Tienen dos versiones, una para órgano y otra para piano. Se fundamente básicamente en el tema que Bach trató en una de sus Cantatas. “El compositor alemán había tratado éste tema romántico y doloroso como protestante, en tanto que Liszt encontró en él la expresión del catolicismo y de la pompa católica”.³⁰

En el campo de la música pura, la realización original de Liszt es la Sonata para piano; dedicada a Schumann. Contrariamente a la música de programa, ésta obra música pura. Predominando la forma pero adaptándola a una nueva idea es donde aporta algo novedoso.

Rompe completamente con lo que el mismo Beethoven había concebido como avanzado en su época, ésta es la razón por lo que para muchos, la Sonata de Liszt ha conservado durante largo tiempo un carácter diferente e inquietante.

6.3. ANALISIS DE LAS OBRAS

ESTUDIO DE CONCIERTO NO 3 UN SUSPIRO

Liszt en los 6 estudios de Concierto muestra el virtuosismo y lo lírico que puede ser un gran estudio.

“Un suspiro” está escrito en la tonalidad Re bemol mayor, en una forma de tema y variaciones con una métrica de cuatro cuartos; pese a que éste estudio es alegre y su motivo rítmico son semicorcheas agrupadas en seiscillos y septillos nunca deja de ser muy armonioso y melódico.

³⁰LAGO P, La música de la Historia, Pág. 237

EL estudio empieza con 2 compases de acompañamiento en la tónica distribuidos en las dos manos. El tema (tema A) se presenta del compás 3 al compás 5, en sencillas notas corcheas con los grados de Re bemol mayor y Mi Bemol menor 7.

Realiza una repetición de éste primer tema en los compases 6 a 8; continúa con las notas sencillas del primer tema pero esta vez pasa al tercer grado de la escala y como dominante secundaria de Do mayor en el compás 9 al compás 12 (tema B) realiza movimiento en cuartas por medio de los bajos hasta terminar en una cadencia simple.

A continuación se presenta la primera variación; el tema A está expuesto en el compás 13 al compás 15, pero ésta en vez lo hace por medio de octavas, repite este tema en el compás 16 hasta el compás 18, para luego mostrar el tema B del compás 19 al compás 21. Modula momentáneamente a La mayor indicando el tema A como segunda variación en el compás 22 al compás 26 con su respectiva repetición; Continúa en la tonalidad prestada para concluir con el tema B en los compases 27 a 29

En el compás 30 a 34 se muestra el tema A transformado con su respectiva repetición de la tercera variación lo hace mediante grandes semicorcheas realizadas en la mano derecha mientras el tema se realiza por la mano izquierda, el tema B en el compás 35 para concluir en los compases 37 y 38 con una cadencia cromática simulando como siempre, el efecto que siempre quiso transmitir.

La siguiente sección y como cuarta variación es transportada Mi mayor, un grado inusual ya que Liszt rompe con la práctica común realizada anteriormente. Presenta el mismo tema A con su repetición del compás 39 al compás 43, continúa con una serie de arpeggios como parte B del compás 44 a 51 para luego terminar una ligera y delicada cadencia en los compases 53 y 54.

En la quinta variación vuelve a la tonalidad inicial Re bemol mayor, para presentar el tema A transformado en donde distribuye la frase en las dos manos con un agregado de arpeggios en la tónica para terminar, este fragmento lo hace del compás 55 al compás al compás 60. El tema B se presenta de igual forma en dos compases y termina con una cadencia en el compás 63.

Empieza una nueva variación, en donde el tema A es repetido en cuatro compases. El tema B en el compás 69 esta vez lo hace con extensos y armoniosos arpeggios distribuidos en las dos manos y con bajos que marcan el tema hasta el compás 72.

La séptima y última variación es más lento y el tema A. Realiza un efecto *quasi Arpa* para poco a poco ir morendo con acordes en el tema B.

Tema A



Tema B



CUADRO ANALÍTICO

ESTUDIO DE CONCIERTO No 3 “UN SUSPIRO”

	Intro.	Exposición						Desarrollo				
		Tema Aa	Tema Bb	1ra Var. Aa	1ra Var. Ba	1ra T. Aa	1ra T. Ba	2da T. Aa	2da T. Ba	3ra T. Aa	3ra T. Ba	Cad.
Compás	1 - 2	3 - 8	9 - 12	13 - 18	19 - 21	22 - 26	27 - 29	30 - 34	35 - 38 (Cad.)	39 - 43	44 - 51	52 - 54
		Db	%	Db	A	%	%	(F)		G#(Ab)	%	
		Re exposición										
		2ra Var. Aa	2ra Var. Ba	4a T. Aa	4a T. Ba	5a T. Aa	5a T. Ba					
		55 - 60	61 - 63 (Cad.)	64 - 68	69 - 72	73 - 75	76 - 80					
		Db	%	Db - D	Db	%	%					

Va. Variación

T. Transformación

ESTUDIO No 3 “LA CAMPANELLA”

Liszt transcribe los famosos estudios de Paganini para comprobar que los efectos del violín se pueden realizar en el piano.

Este Virtuoso estudio está compuesto en forma tema y variaciones con una la tonalidad de Sol sostenido menor y una métrica de seis octavos que perdura en toda la obra como una danza.

La campanella trata de reflejar el sonido de las campanas y durante toda la obra mantiene el staccatto, presentando frecuentes y complejos saltos utilizando en gran parte de la obra el Re sostenido como nota pedal.

La obra comienza con sencillas octavas como introducción en la dominante para dar paso a la primera exposición del tema A en el compás 5; con un pequeño acompañamiento de la mano izquierda; En el compás 13 y en el segundo pulso, presenta la primera transformación de tema A pero esta vez lo argumenta a través de achacaturas.

En la siguiente parte, compás 22, aparece el tema B, Ya en tonalidad mayor juega con diferentes grados de Si mayor donde responde a través de dominantes. Realiza ostentosos saltos a partir del compás 29 mostrando el tema en registros agudos, este motivo es concluido en el compás 40.

En el compás 42 empieza la primera variación del tema A, en donde realiza el tema con la mano izquierda mientras la mano derecha hace saltos de dos octavas, termina con una cadencia simple en el compás 49 y a partir del compás 50 expone el tema A en tresillos.

En la siguiente sección presenta el tema B como primera variación para continuar y extender esta variación con complejos fragmentos cromáticos que abren paso otra vez a una segunda variación del tema A en el compás 83 esta vez expuesto en la mano izquierda pero con acompañamientos en los dedos anular y meñique.; continua con el tema A exhibiéndolo con veloces fusas en donde los dedos, pulgar, anular y meñique presenta el

tema de esta variación, a partir del compás 99 y como final de esta sección ostenta una gran cadencia cromática expandiendo este fragmento.

En el compás 103 realiza un cambio de tempo (piú mosso.) El tema B es presentado nuevamente en la relativa mayor jugando con diferentes octavas y grados cromáticos. A partir del compás 122 realiza una fuerte cadencia que abre de nuevo al tema A en potentes y fuertes octavas con un sencillo acompañamiento de octavas en la mano izquierda, este fragmento es concluido con notas cromáticas en diferentes direcciones. En el compás 137 finaliza con una coda animada y virtuosa diferente a la que se presenta en ésta composición.

Motivo Melódico

8va

Allegretto

p ma sempre ben marcato il tempo

CUADRO ANALÍTICO

ESTUDIO No 3 SOBRE UN TEMA DE PAGANNINI “LA CAMPANELLA”

Intro.	Tema A	1ra T. Aa	Tema Ba	Tema Ca	2da T. Aa	3ra T Aa	2da T. Ba	2da T. Ca	3ra T. Aa	4a T. Aa	3ra T. Ba	3ra T. Ca	5a T. Aa	Coda
1 – 4	5 - 12	13 - 21	22 - 29	29 - 41	42 - 49	49 - 60	60 - 67	68 - 82	83 - 90	90 - 102	103 - 110	111 - 127	128 - 136	137 - 147
	G#m	%	B	F#	G#m	%	B	F#	G#m	%	B	F#	G#m	G#m

Va. Variación

T. Transformación

NOCTURNO No 3 “UN SUEÑO DE AMOR”

Liszt no solo compone virtuosos estudios y complejas rapsodias sino que como es característico en esta época, también inspira a bellas y tranquilas melodías como lo los tres nocturnos; en especial el número tres llamado “un sueño de amor”

La obra escrita como una forma tema y variaciones. en la bemol mayor en una métrica de seis cuartos. Un sueño de amor empieza exponiendo dulcemente el tema A en antecompás y lo presenta con las dos manos alternadas, el tema es sencillo y siempre va acompañado por la mano derecha. En el compás 7 se repite este tema con una ligera variación a partir del compás 9.

En el compás 13 empieza lo que se podría llamar motivo B realizando cadencias simple y moviéndose a través de dominantes secundarias hasta llegar a una cadencia en el compás 23 con el efecto que siempre lo caracteriza.

La segunda en el compás 27 como transformación del tema A es más animada y apasionada, en tonalidad Si mayor con pequeñas variaciones. En el compás 38 modula momentáneamente a Do mayor y la mano izquierda presenta un acompañamiento en corcheas; a partir del compás 43 y en el tercer grado de esta tonalidad realiza unos saltos para luego seguir presentando el tema en fuertes acordes en la mano derecha, continúa en pleno clímax y vuelve a la tonalidad inicial, llega al último y gran pasaje en el compás 60 que a través de terceras menores bajan cromáticamente como cadencia hasta poco a poco ir muriendo.

Replantea el tema inicial en el compás 63 como re exposición, la mano derecha y en especial el dedo meñique presenta el tema mientras en los demás dedos continua con las sencillas corcheas, la mano izquierda realiza los bajos pertenecientes a el tema inicial y también acordes en registros superiores. Poco a poco va acentuando un ritenuto para que en el compás 78 concluya en una coda con diferentes acordes disminuidos y tonales.

Motivo Melódico

Poco allegro, con affetto

dulce cantando

sempre Pedale

CUADRO ANAÍTICO

NOCTURNO No 3 “UN SUEÑO DE AMOR”

	Exposición		Desarrollo					Re exposición			Coda
	Tema Aa	Tema Ba	1ra T. Aa	1ra T. Ba	2da T. Ba	3ra T. Ba	Cadencia	2da T. Aa	4a T. Ba	3ra T Aa	
Compás	1 - 12	13 - 22	27 - 37	38 - 41	42 - 50	51 - 56	57 - 62	63 - 72	73 - 77	78 - 82	83 - 87
	Ab		B	C	E	Fm		Ab			Ab

Va. Variación

T. Transformación

RAPSODIA HUNGARA NO 2

Antes de Analizar la obra es importante distinguir y aclarar el término; las rapsodias de Liszt son obras que están compuestas por secciones contrastantes en diferentes tonalidades. La obra tiene una forma RONDO y está dividida en dos grandes secciones. LASSAN Y FRISKA

La rapsodia Húngara No 2 una de las mas famosas x su nivel de dificultad y por sus diferentes versiones en orquestación está compuesta en Do sostenido menor con una métrica de dos cuartos.

Empieza con 8 compases básicamente como introducción de forma lenta y muy marcada (Lento ed a capriccio) donde juega con primero y quinto grado, en un cambio de tempo y como comienzo de la sección LASSAN da inicio a primer motivo A en el compás 9, con un motivo rítmico corchea dejándola toda el compás, semicorchea y negra dando el toque Húngaro característico en todas sus obras, lo hace en do sostenido mayor alternando con la subdominante mayor y la mediente (Mi mayor) este tema se encuentra del expuesto en su primera transformación en el compás 18 terminando con una pasaje ligero en sol sostenido menor como cadencia en el siguiente compás.

Una parte caprichosa en el compás 30 da inicio al tema B acompañada de muchos ornamentos (achacaturas) continúa como una primera transformación del tema B con pequeñas variaciones en el mismo grado armónico q termina en el compás 45 y comenzando en el compás 46 un el desarrollo de este tema como segunda variación del tema B en Do sostenido mayor con el ritmo húngaro característico; este desarrollo lo termina en el compás 53 con gran cadencia dando origen al tema introductorio como A prima en el compás 54, a partir del compás 63 empieza una transformación de esta introducción, como marcar el tema con su mano izquierda mientras la mano derecha acompaña concluyendo con una estrepitosa cadencia en el compás 77. La segunda transformación del tema A de esta sección empieza del compás 78 hasta el compás 110 donde concluye con un *morendo*.

La segunda gran sección FRISKA empieza en el compás 111, una parte vivace en la misma métrica y con muchos ornamentos, a partir del compás 135 empieza un desarrollo con nota do repitiéndose constantemente mientras la mano izquierda presenta el tema, poco a poco lo convierte en mayor. En el compás 171 presenta un motivo A que va hasta el compás 186, realiza una modulación a Fa sostenido mayor con un cambio de tiempo, *tempo giusto* – *vivace*. Presenta un ritmo característico de corchea con puntillo seguido de la semicorchea, ésta sección es marcada y forte, juega con cadencias quinto primero alternando con su dominante secundaria, en el compás 187 realiza un motivo B en la dominante, en los siguientes compases realiza ligeras variaciones sobre este tema hasta el compás 226. A partir del compás 227 realiza una transformación de este tema en la misma tonalidad pero con movimientos en otros grados de la escala. En el compás 257 presenta unas octavas cromáticas en diferentes direcciones que da inicio a una transformación volviendo al tema b en el compás 283.

A continuación, en el compás 299 presenta una transformación del tema A, esta vez la mano izquierda realiza la melodía con achacaturas y la mano derecha acompaña con corcheas con cadencias simples. En el compás 323 realiza una variación de la misma transformación esta vez con acordes, concluye esta sección una gran cadencia cromática en el compás 337 y complejo pasaje cromático. En la misma tonalidad, pero esta vez en el grado Mi mayor como dominante secundaria de la dominante, en el compás 354 hasta el compás 369 muestra la transformación del tema A, como lo hacía anteriormente. En el compás 370 y el clímax de la obra, presenta una cuarta gran transformación en la que en 8 y por medio de la mano derecha realiza ágiles fusas y poderosas escalas simulando el efecto glissando que se suele hacer en el violín, repite esta frase pero en la dominante para por último volver al tema B en el compás 386.

Para terminar en el compás 402 y ya haciendo una última transformación en grado menor presenta el tema A en un metro más libre y dando paso a lo que se podría llamar como coda, cambia de velocidad (*prestissimo*). Culmina

esta sección con potentes martellatos ascendente y descendente por todo el teclado en donde por medio de acordes en Fa sostenido mayor da fin a esta majestuosa obra.

Motivo Melódico 1



Motivo Melódico 2



CUADRO ANALÍTICO

RAPSODIA HÚNGARA No 2

	Lento ed a capriccio	LASSAN									
	Tema Intro.	Tema A	1ra T. Aa	Tema B	1ra T. Ba	2da T. Ba	Tema Intro.	1ra T. tema Intro.	Cadencia	2da T. Aa	2da T. tema Intro.
Compas	1 - 8	9 - 21	22 - 29	30 - 37	37 - 45	46 - 53	54 - 61	63 - 75	76 - 77	78 - 97	98 - 110
	C# (m)	C#	(E)	(G#)	%	%	C#(m)	%	(A)	%	C# (m)
	FRISKA		Tempo gusto - vivace								
	3ra T. Ba	4a T. Ba	Tema C	Tema D	1ra T. Da	2da T. Da	1ra T. Ca	Tema E	1ra T. Ea	Cadencia	3ra T. Da
	111 - 134	135 - 170	171 - 186	187 - 194	195 - 210	211 - 218	219 - 226	227 - 242	243 - 256	257 - 265	266 - 282
	C#	%	F#	(B)	%	(F#)	%	%	(C#)		(F#)
	Tempo gusto - vivace										
	2da T Ca	Tema F	1ra t. Fa	Cadencia	4a T. Da	5a T. Da	3ra T. Ca	2da T. Ea	2da T. Fa		
	283 - 298	299 - 314	315 - 336	337 - 353	354 - 369	370 - 385	386 - 401	402 - 412	413 - 441		
	(B)	(F#)	(C#)	(A)	%	%	(F#)	(F#m)	(F#)		

Va. Variación

T. Transformación

CONCIERTO No 1 Mi Bemol mayor

Liszt a lo largo de su carrera compuso dos grandes conciertos, Presenta una forma sonata en donde globaliza en un solo movimiento cuatro movimientos internos, a saber:

Primer movimiento del compás 1 al 118

Segundo movimiento del compás 119 al 194

Tercer movimiento del compás 195 al 369

Cuarto movimiento (coda) del compás 370 al 528

Primer movimiento *Allegro maestoso*

El concierto en Mi bemol mayor es tal vez el más conocido, está compuesto en una métrica de cuatro cuartos donde el allegro maestoso se hace evidente gracias al motivo rítmico de negra con dos puntos semicorchea y negra.

La primera gran sección de ésta obra, empieza con unas fuertes notas por parte de la orquesta en la tonalidad Mi bemol, repite este mismo fragmento pero en Mi mayor para darle entrada al piano en el compás 5. Ya en la dominante con séptima presenta unas poderosas octavas en tresillos y corcheas repitiéndola dos veces para concluir con Si disminuido en la orquesta y piano que sirve de sensible para la primera cadencia en el sexto grado de la tonalidad Do mayor. A través de diferentes inversiones, el compás 10 se mueve por todo el teclado concluyendo con dominante para presentar el tema inicial, utiliza acordes disminuidos para luego llegar a la subdominante y posteriormente la dominante si bemol mayor en el compás 19 que por medio de quintas llega hasta un fragmento virtuoso como cadencia característico en Liszt. Un potente trino fortísimo es tocado por el piano con el acompañamiento de los timbales para luego terminar la cadencia en una escala en do menor y darle paso a la orquesta que presenta de nuevo el tema inicial en el compás 27.

La bemol menor que es la subdominante menor, abre paso a la tonalidad pasajera, en éste caso es Mi mayor donde en el compás 18 presenta un pasaje muy lirico jugando con la orquesta y el tema inicial en el compás 34. Do mayor es la siguiente tonalidad pasajera que a través de Fa mayor la subdominante de este grado exhibe acordes que van dirigidos por cuartas para terminar con un gran pasaje cromático.

En el compás 44 muestra una sección melódica continuando en la tonalidad de Do mayor, con dominantes secundarias para realizar una modulación a Do menor. En el compás 52 empieza una nueva melodía en donde el piano expone un tema que más adelante será alternado por el clarinete y el violín de forma muy tranquila y cantabile, poco a poco y a través de grados en armónicos lleva a una sección muy grande y virtuosa. En el compás 66 vuelve a Do mayor y el piano está delimitada por arpegios ascendentes y descendentes realizando movimientos por cuartas; la parte de la orquesta son notas básicas del arpeggio. Concluyen esta sección presentando a partir del compás 73 el tema en Fa mayor para luego por medio de unas octavas en Si disminuido modular pasajeramente a Si menor; en esta nueva tonalidad y por medio de octavas cromáticas descendentes en el compás 81 argumenta esta sección repitiéndola tres veces mientras la orquesta muestra unos sencillos acordes en la dominante. A partir de aquí, compás 90, retoma la sección de arpegios que se hacía al comienzo algo así como una re exposición pero ésta vez en la dominante de la tonalidad que se venía presentando. Empieza otra vez el tema en el compás 84, esta vez en manos del fagot acompañado por el piano donde lo argumenta a través de la sección melódica, en el compás 101 empieza un nuevo tema por parte de la orquesta en la relativa mayor para luego y por medio de unas octavas terminar con una gran cadencia.

La sección final de la orquesta está en Mi bemol mayor mientras en el piano lo hace en Si mayor. El tema está en el compás 109 por parte de la orquesta mientras el piano realiza unos arpegios en seiscillos simulando un arpa, estos pasajes los presenta tres veces para luego

terminar con una escala cromática en el compás 119 en las dos manos e ir muriendo poco a poco.

Segundo movimiento *Quasi Adagio*

La segunda parte es una sección muy lírica y expresiva, en tonalidad de si mayor y con una métrica de doce octavos, se marcan siempre los tresillos en la mano izquierda como si fuera también un cuatro cuartos.

Empieza la orquesta con el tema principal, con sencillas notas expresivas y en smorzando, que le dan paso al piano en el compás 129. con un compás de acompañamiento empieza el tema en la tonalidad principal alternando con la dominante. Repite ésta sección pero con variación en la mediantes donde poco a poco se convierte en apasionato y agitato. Presenta a partir del compás 144 una sección en donde la mano izquierda realiza tresillos y en la mano derecha argumenta con corcheas en un cuatro cuartos; poco a poco va crecendo, la mano izquierda baja por medio de semitonos; ésta cadencia la termina con corcheas simples en la mano derecha.

De nuevo en el compás 154 ingresa la orquesta presentando el tema donde el violonchelo y el piano lo hacen de manera pesante. Mientras la orquesta realiza trémolos, el piano lo hace por octavas divididos en las dos manos; todo esto en la relativa menor, repite esta sección 164 esta parte pero con una variación en la cual las octavas lo hace mediante quintas disminuidas. El tema se sigue presentando en el compás 169 para luego terminar enérgicamente con tritonos en un pasaje fortísimo en tonalidad de Do mayor. En el compás 172 exhibe una tranquila cadencia presentando el tema con la mano izquierda. Ahora y para terminar el piano abre un extenso trino en el compás 177 para que la flauta exponga un cálido tema, el piano la acompaña en una progresión primero, cuarto, quinto. El nuevo tema continua presentándose en el compás 184 en la misma tonalidad pero alteraciones en mi mayor, poco a poco y con un ritenuto van muriendo el piano con un tremolo y la orquesta con notas simples.

Tercer movimiento *Allegro vivace*

La tercera gran sección no se hace esperar ya que por medio de un acorde disminuido que es el final de la segunda sección, abre paso a un movimiento Allegretto Vivace. Esta vez en tres cuartos, la orquesta por medio del triángulo y las cuerdas da comienzo a un fragmento muy percutido con un ritmo de tresillos seguido de semicorchea con corchea silencio de semicorchea y semicorchea, todo en la dominante de la tonalidad de Mi bemol Mayor.

El piano empieza en el compás 207 con una apoyatura en Mi bemol menor pasando por la mediantes y subdominante, esta sección se repite a lo que la orquesta responde con el triángulo y el corno.

Dos acordes disminuidos, presentando un trino como ante compás se muestra un dialogo entre el piano y la orquesta en el compás 213,

modula momentáneamente a La mayor, El piano en una sección juguetona realiza unos arpeggios descendentes precedidos de unas apoyaturas mientras la flauta argumenta mediante unos trinos con una pequeña apoyatura junto al piano en grados pertenecientes a esta tonalidad. Esta sección se repite en el compás 224 pero concluye con unos tresillos subiendo cromáticamente para volver a la tonalidad inicial y darle paso a la orquesta donde presenta el tema que abre este movimiento.

En el compás 236 ingresa el piano de nuevo bajando por tonos enteros y semitonos, en una sección scherzando mientras la orquesta presenta el tema inicial, este tema se repite, el dialogo entre piano y orquesta concluye con unos acordes disminuidos en inversiones que realiza el piano simulando unos trinos.

La sección juguetona en la que por medio de apoyaturas y arpeggios descendentes el piano y la orquesta presenta acordes disminuidos en el compás 250 se vuelve a presentar pero esta vez en Do sostenido mayor. Termina con un pasaje cromático tritonal por parte del piano en el compás 249 mientras la orquesta vuelve a mostrar el tema inaugural. El piano en seisillos avanza por todo el teclado para volver al tema inicial en el compás 266 con una variación de fusas repitiéndose dos veces. Llega una sección en la cual el piano presenta octavas en grados disminuidos a lo que la orquesta responde con pequeños acordes. Esta sección es muy marcial crecendo poco a poco hasta llegar a un clímax como cadencia en grados cromáticos. El último tema lo hace como transformación del motivo en el compás 220, esta vez se presenta en Si menor por parte de la orquesta jugando con dominantes. El Piano exhibe el tema en el compás 287 mientras la orquesta realiza un acompañamiento sencillo de tresillos

Para terminar el movimiento. El piano en el compás 302 empieza su cadencia presentando el tema inicial del primer movimiento, esta vez para dar paso a lo que se puede llamar como la re exposición de este concierto.

Continuando en la tonalidad de si menor, a partir del compás 313 muestra las octavas descendentes que se desarrollaron en el primer movimiento, esta vez se repiten tres veces el piano para dar paso a la orquesta en el compás 321 donde presenta el tema del primer movimiento, ahora en grado menor y subiendo por quintas, llega a un pasaje forte y virtuoso indicando una vez más el tema en do sostenido mayor, ya en tonalidad de Mi bemol mayor, exhibe las octavas del primer movimiento que se repiten en el compás 334 en acorde disminuido. Concluye esta sección con acordes cromáticos en los que responde con la orquesta.

Grandes arpeggios por todo el teclado se muestran para pasar a extensos trinos realizados por el piano, la orquesta presenta el tema del

segundo movimiento transformado, en pleno clímax que por medio de octavas termina la idea y conduce a las octavas en tresillos y corcheas del primer movimiento, por medio de un dialogo en acordes con la orquesta termina esta sección.

Cuarto movimiento *Allegro Marziale*

La última y gran sección recopila diferentes temas presentados previamente.

Octavas en la dominante dan entrada en el compás 372 a la orquesta que presenta una transformación del segundo movimiento, el cual se presenta tres veces; el piano por medio de un acorde disminuido abre a unas octavas en tresillos como un recitativo para luego presentar la parte del chelo que estaba en el segundo movimiento. En acorde menor realiza repetición de este fragmento, ahora el piano en el compás 396 presenta el tema lírico antes indicado por el chelo mientras la orquesta acompaña con trémolos, termina éste tema con un acorde disminuido disuelto en arpeggios.

Modula momentáneamente a si mayor y presenta el tema final del segundo movimiento como transformación pero ésta vez de forma más graciosa y juguetona; la orquesta acompaña con sencillas notas solo en el primer tiempo, éste tema se repite dos veces pero concluye con ligeras variaciones para volver a la tonalidad inicial. El tema gracioso se vuelve a presentar en el compás 410 acompañado también por la orquesta, se repite dos veces a lo que termina con una variación en fa sostenido menor siete o sol bemol en armónico que sirve de sensible indicando unos arpeggios ascendentes en compás 417 presentados en sol mayor, este fragmento se repite dos veces, jugando en todo el teclado que concluye y da paso en el compás 426 con antecompás a unos arpeggios en Mi bemol mayor acompañado de octavas en diferentes registros del teclado, los arpeggios se presentan otra vez pero las octavas juegan cambiando y moviéndose en la dominante.

El tema que se había mostrado al comienzo de éste movimiento por la orquesta se exhibe en el compás 434 ahora por el piano para realizar arpeggios y notas repetidas alterando con la octava, el tema se vuelve a mostrar en compás 438 pero las notas repetidas cambian ascendiendo y descendiendo hasta llegar a la cadencia del piano.

A continuación en el compás 445 se muestra el tema del tercer movimiento pero con un acompañamiento de bajo y acorde en la mano izquierda todo en armonía menor, se repite éste segmento otra vez y a la tercera ocasión cambia a mayor, realiza movimientos ascendentes por terceras mientras la orquesta realiza notas en los acordes presentados por el piano; termina éste fragmento en el compás 453 con un acelerando por parte de la orquesta y del piano con acordes disminuidos mientras la mano derecha sube cromáticamente, Ahora se mueve descendientemente por todo el teclado también.

Continúa haciendo un recuento del tercer movimiento en el compás 460 moviéndose por grados enteros con arpeggios descendentes en la tonalidad de Mi bemol mayor acompañada por la orquesta con las notas de cada acorde. Posteriormente en el compás 464 realiza una virtuosa sección en la cual el argumento desciende con acordes disminuidos y sube con acordes diatónicos, los movimientos se realizan por cuartas algo muy característico en Liszt para llegar al compás 471 donde presenta una pequeña cadencia cromática.

Hay un cambio de tempo en el compás 474 (ALLA BREVE). En un pasaje apasionato y virtuoso muestra una nueva transformación del tema presentado en éste movimiento en donde hay complejidad rítmica, en el piano, la mano derecha está en semicorcheas y la izquierda en tresillos, ambas manos descendiendo en armonía disminuida, la orquesta por medio del violín presenta el tema en notas sencillas. Todo este fragmento se vuelve a presentar exactamente; la tercera vez que se muestra lo repite una octava abajo, poco a poco en el compás 483 empieza a

ascender ya sea por los bajos o por el pulgar en la mano derecha mientras la armonía sigue descendiendo cromáticamente hasta presentar en el compás 488 el mismo tema otra vez pero solo en corcheas y cada vez más presto, para luego llegar a unos acordes en Re bemol mayor y terminar con unas octavas disminuidas.

La orquesta indica el tema inicial del primer movimiento en el compás 503 acompañado por el piano con unos tresillos por segundas por todo el teclado, en el compás 509 exhibe unos trémolos ostentosos y un gran arpeggio descendiente que dan paso en el compás 515 a las octavas descendientes cromáticas que se dieron en el primer movimiento, se repiten tres veces en tempo presto para luego ascender hacia unos trémolos que concluyen con fuertes acordes en Mi bemol Mayor.

Motivo Melódico 1

Allegro maestoso. Tempo giusto

ff marc. e deciso

Motivo Melódico 2

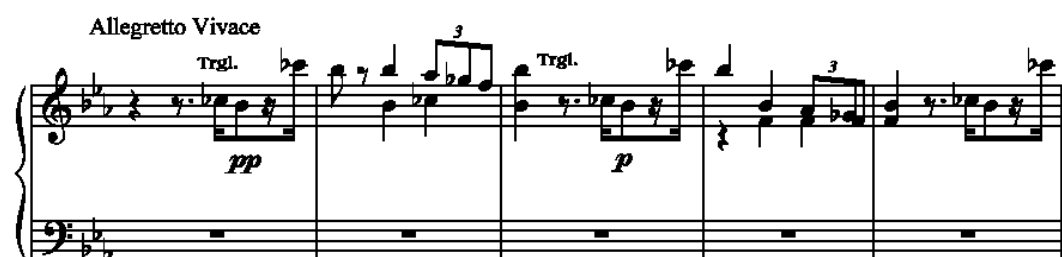
(molto cantabile)

Les 2 Pedales



Motivo Melódico 3.

A.



B.



CUADRO ANALÍTICO

CONCIERTO No 1 EN MI BEMOL MAYOR

Allegro maestoso												
Tema	Exposición	Desarrollo						Re exposición				
	Aa	Aa			Ba	Bb		Aa				
	Principal y cíclico	T1	T2	T3			T1	T4	T5	T6	T7	T8
Compás	1-13	14 - 23	24 - 31	32 - 43	43 - 49	50 - 55	56 - 66	67 - 78	79 - 92	93 - 98	99 - 105	106 - 118
	Eb	(C)	(Eb)	(B)		Cm	(A)	C	Bm	(F#)	(D)	Eb

Quasi Adagio					Vivace								
Exposición	Desarrollo				Exposición	Desarrollo			Re exposición				
Aa Principal	Aa		Bb	Codeta	Aa Principal	Aa			Aa tema cíclico 1er Mov		Bb Tema cíclico 2do Mov	Aa Tema cíclico 1er Mov - T11	
	T1	T2				T1	T2	T3					
119 - 127	137 - 150	151 - 173	174 - 187	187 - 194	195 - 226	227 - 257	258 - 283	284 - 301	302 - 309	310 - 327	328 - 339	340 - 355	356 - 369
B	%	(G#)	(C)	%	Eb(m)	%	(G#)	(Bm)	(Bm)	%	(Eb)	(Bb)	(Eb)

Allegro Marcial										
Tema principal	Desarrollo									
T Aa tema cíclico 2do Mov	T1 Tema A 3er Mov	B 2do Mov		Aa 2do Mov		Aa 3er Mov		Aa 1er Mov		
		T2	T3	T3	T4	T5	T6	T12 <i>Alla Breve</i>	T13	T14
370 - 386	386 - 398	399 - 406	407 - 420	421 - 430	432 - 441	442 - 456	457 - 468	470 - 496	497 - 508	509 - 528
Eb	(G#)	B	Eb	%	(Em)	(Eb)	%	%	%	%

7. CONCLUSION

Liszt a lo largo de su trayectoria enriquece la armonía: acordes disminuidos, aumentados, sextas napolitanas abundan en sus composiciones. En sus obras se encuentran acordes con triadas incompletas dando así la opción que los colores como séptimas, novenas, onceavas, treceavas, engrandezcan el carácter armónico. Estos acordes los muestra en diferente disposición, presentándolos no únicamente en sucesión de terceras y sextas sino también con intervalos de segundas o cuartas, dando visos de la armonía cuartal.

La mayoría de las obras compuestas por Franz Liszt son escritas para piano, para él, era el instrumento más completo; es por eso que utiliza registros extendidos, notas extremadamente graves o agudas y recursos como la resonancia para conseguir así una nueva sonoridad.

Armónicamente es difícil de predecir, las modulaciones las produce por enarmonía principalmente. Rompe en su última etapa con la práctica común al inducir rasgos atonales; muchos compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel retomaron sus ideas para desarrollar un nuevo estilo. En sus obras presenta muchas cadencias, en su mayoría las exhibe cromáticamente teniendo en cuenta grados como terceras o cuartas.

El ritmo en sus obras es complejo, subdivide el pulso para que se formen grupos grandes de notas como seiscillos, septillos, simulando efectos como el arpa o el característico glissando, simulando el violín. El desarrollo rítmico en los acompañamientos de todas sus obras, permite las distribuciones del tema entre las dos manos. Igualmente la inclusión de ritmos populares como los húngaros, dieron un carácter majestuoso a sus composiciones.

Con Liszt aparecen nuevas formas de composición, todas las obras tienen un tema poético. Los conciertos son vistos como una sola obra, un solo movimiento (forma sonata cíclica) pero dividido en movimientos internos. Franz Liszt es considerado el padre de la transformación, en todas sus obras.

transforma y cambia los motivos pero siempre guarda la estructura rítmica y melódica. Su forma más habitual a la hora de componer sus obras es: introducción, presentación del tema (A) con su respectiva repetición y luego un tema B, y a partir de aquí, la argumentación de toda la obra, por medio de las transformaciones temáticas.

En cuanto a la interpretación y los recursos que son necesarios a la hora de interpretar Franz Liszt se concluye que al ser el mejor del pianista de todos los tiempos, se requiere haber interpretado mucho repertorio previamente, diferentes escuelas, compositores como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven para adquirir la técnica necesaria ya que Franz Liszt no tiene obras sencillas.

El concepto de la postura de mano inclinada es relativo puesto que depende de muchos factores fisiológicos del pianista, pero si es necesario tener un apoyo de antebrazos para conseguir un sonido grande y brillante. El pedal es punto importante y necesario de nombrar, ya que se necesita usarlo de manera correcta, se utiliza de forma constante y abundante para crear así diferentes armonías.

Con Liszt aparece una nueva versatilidad musical, un nuevo discurso melódico, en el que a través de grandes fraseos ejemplifica el nuevo ambiente que se busca en el romanticismo.

BIBLIOGRAFÍA

- [http:// www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html](http://www.histomusica.com/hitos/265_generacion_1810.html)
- [http:// www.Musicosclasicos.com](http://www.Musicosclasicos.com)
- http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/romanticismo.html
- [http:// www.pianomundo.com](http://www.pianomundo.com)
- CHANTOVOINE Jean, La vida y obra de Franz Liszt
- CHIANTORE Luca, Historia de la técnica pianística, Alianza música 2001
- DE CANDÉ Roland, Nuevo diccionario de la música tomo 2
- DE LA MOTTE, Diether, Armonía, Barcelona. Ed Labor s.a. 1989
- DOMLING Wolfgang, Franz Liszt y su tiempo, Alianza música, 1985
- FAY Amy, Mis clases de piano con Franz Liszt, intervalic, 2003
- GRAY Anne, Breve Guía de la Música clásica, Javier Vergara Editor s.a. 1995
- LAGO Pilar, La música de la Historia, Instituto Colombiano de Cultura, 1978
- LISZT FRANZ, Cartas de amor
- SIEPMANN Jeremy, El piano, Ediciones Robinbook, 2003

- STANLEY S, Diccionario Akal / Grove de la música, Ediciones Akal, S.A., 2000
- WALKER Alan, Franz Liszt, Editorial, Cornell univ. PR. 1993