

TESIS DOCTORAL

2013



**CHOPIN Y LISZT: PIANISTAS ROMÁNTICOS.
ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO COMPARADO DE
UNA SELECCIÓN DE SUS OBRAS**

MARÍA LUISA MONZÓN GALLARDO

Profesora Superior de piano

**FACULTAD DE EDUCACIÓN. DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA,
ORGANIZACIÓN ESCOLAR Y DIDÁCTICAS ESPECIALES**

DIRECTORA: DRA. PILAR LAGO CASTRO

Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales.

Facultad de Educación. UNED.

Título: Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras.

Autora: María Luisa Monzón Gallardo.

Titulación previa:

Profesora superior de piano

Directora de la Tesis: Dra. Pilar Lago Castro

AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi agradecimiento a la Dra. Pilar Lago Castro, directora de esta tesis, la cual, durante estos años en los que hemos trabajado juntas ha conseguido despertar y mantener en mí el interés por la investigación, así como contribuir a mi enriquecimiento personal a través de múltiples y útiles consejos; agradecerle su comprensión, su apoyo, su cariño y la confianza depositada en mí, así como el estar siempre y en todo momento para solucionar mis múltiples dudas.

Quiero también mostrar mi agradecimiento a mi marido: Ernesto Rocío Blanco, que en todo momento ha permanecido a mi lado, animándome día a día; prestándome su apoyo y ayuda incondicional, procurándome el tiempo suficiente para poder trabajar en esta investigación asumiendo tareas que son de los dos.

A mis hijas, Clara y María, que a pesar de sus cortas edades han sabido aceptar y comprender que no les he podido dedicar todo el tiempo que ellas se merecen.

También quería agradecer a mi compañera y amiga, M^a del Carmen Illán Casas los consejos y conocimientos que me ha aportado en el campo del análisis musical.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1- OBJETIVOS	17
2- MARCO TEÓRICO	18
2.1- Pilares fundamentales de nuestra investigación	18
<u>2.1.1- Características socioculturales de la Europa de 1810 a 1886.</u>	19
2.1.1.1- Antecedentes: El antiguo régimen.	20
2.1.1.2- Siglo XIX. Plano económico	22
- La revolución industrial	23
- Factores que influyeron en la revolución industrial	23
2.1.1.3- Plano político: Las revoluciones liberales de 1820, 1830 y 1848.	27
- Características generales	27
- Las revoluciones de 1820	29
- Las revoluciones de 1830	31
- Las revoluciones de 1848	33
2.1.1.4- Plano Social	36
- Las condiciones sociales del hombre en el S. XIX	36
- La nobleza	38
- La burguesía	40
- El mundo obrero	42
2.1.1.5- Plano cultural: el romanticismo	44
- Límites cronológicos	45
- Fronteras espaciales	46
- El hombre romántico	47
- La literatura romántica	48
- La pintura romántica	50
- La música romántica	52
2.1.1.6- Cronología de hechos históricos, culturales y musicales.	58
<u>2.1.2- Proceso de cambio del instrumento: El piano</u>	71
2.1.2.1 Muzio Clementi y su fábrica de pianos	79
<u>2.1.3- Tratados / métodos y corrientes técnico-interpretativas en dicha época</u>	86
2.1.3.1 Los primeros concertistas	87
2.1.3.2 Jan Ladislav Dussek	91
2.1.3.3 Aloys Schmitt	95

2.1.3.4	John Baptist Cramer	97
2.1.3.5	Joseph Wölfl	100
2.1.3.6	Carl Czerny	102
2.1.3.7	Carl María von Weber	108
2.1.3.8	Johann Peter Pixis	111
2.1.3.9	John Field	113
2.1.3.10	Johann Nepomuk Hummel	115
2.1.3.11	Friedrich Kalkbrenner	118
2.1.3.12	Henri Herz	121
2.1.3.13	Ignaz Moscheles	123
2.1.3.14	Ludwig van Beethoven	127
2.1.3.15	Clara Wieck	134
2.1.3.16	María Teresa von Paradis	137
<u>2.1.4 Características de la técnica y pedagogía de Frédéric Chopin y Franz Liszt.</u>		138
2.1.4.1	Frédéric Chopin: introducción	139
2.1.4.2	Franz Liszt: introducción	143
2.1.4.3	La obra para piano de Frédéric Chopin	149
2.1.4.4	La obra para piano de Franz Liszt	154
2.1.4.5	Frédéric Chopin: su método	183
2.1.4.6	Franz Liszt: su método	192
2.1.4.7	Frédéric Chopin pedagogo: testimonios de sus alumnos y otras personas que le conocieron: Thomas Tellefsen, Karol Mikuli, Georges Matthias, Jan Kleczynski, Cecylia Dzialynska, Mme. Streicher, Vera Rubio, princesa Marcelina Czartoryska, Camille Dubois-O'Meara.	192
2.1.4.8	Franz Liszt pedagogo: testimonios de sus alumnos y otras personas que le conocieron: Valérie Boissier, Joseph Louis d'Ortigue, Héctor Berlioz, Heinrich Heine, Ludwig Rellstab, Alexander N. Serov, Wendelin Weissheimer, Amy Fay, Alexander F. Borodin, Carl Valentine Lachmund, Alexander Siloti, August Stradal.	202
2.1.4.9	Frédéric Chopin, Franz Liszt y el instrumento	235
2.1.4.10	Frédéric Chopin como pianista	237
2.1.4.11	Franz Liszt como pianista	248
2.1.4.12	<u>La técnica pianística de Frédéric Chopin</u>	255
	-La posición del cuerpo	255
	-Fuentes iconográficas	256
	-La posición de la mano	260
	-El punto de apoyo	261
	-El uso del pedal	263
	-La digitación	264
	-Las escalas	265
	-Los estudios op. 10 y op. 25	268
2.1.4.13	<u>La técnica pianística de Franz Liszt</u>	280

-Posición ante el teclado	285
-Fuentes iconográficas	286
-Testimonios literarios	297
-Liszt en los escenarios	301
<u>-Las principales características de la técnica de Liszt</u>	301
Una amplia gesticulación	302
Amplitud de sonido	303
Amplia variedad en el ataque	304
El empleo de la caída libre	315
El empleo del “empuje”	317
Naturalidad	319
El arpegio arrancado	321
Movilidad de la muñeca	322
Empleo del movimiento de rotación	324
La articulación de los dedos	325
Importancia del cantabile	328
Espectacularidad	329
2.1.5 <u>Cronologías</u>	330
2.1.5.1 Cronología sobre Frédéric Chopin	331
2.1.5.2 Cronología sobre Franz Liszt: Franz Liszt, virtuoso del piano: etapa de formación y vida concertística	363
2.1.6 <u>La figura de la mujer en ambos compositores.</u>	457
2.1.6.1 La figura de la mujer en Frédéric Chopin: Alexandrine de Moriolles, Konstancja (Konstanze) Gladowska, Leopoldina Blahetka, Delfina Potocka, María Wodzínska, George Sand, Pauline Viardot, Jenny Lind.	457
2.1.6.2 La figura de la mujer en Franz Liszt: Caroline Saint-Cricq, Marie D’Agoult, Marie Pleyel, Lola Montes, Sophie Menter, Olga Janina, Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein.	472
2.2- Descriptores conceptuales en los que se basa epistemológicamente el trabajo	491
3- ESTADO DE LA CUESTIÓN	497
4- METODOLOGÍA	512
4.1 Modelo de investigación	512
4.2 Muestra	516
4.3 Diseño de las herramientas realizadas	519
4.4 Pasos para el análisis musical de las obras.	521

5- ANÁLISIS SONORO, TÉCNICO, ARMÓNICO Y FORMAL DE UNA SELECCIÓN DE LAS OBRAS DE FRÉDÉRIC CHOPIN Y FRANZ LISZT: ESTUDIO COMPARATIVO.	523
5.1 Estudio comparativo de:	
Estudio op. 25 n° 1, Frédéric Chopin y Estudio de concierto n° 3 (un suspiro), Franz Liszt: Plano sonoro, Análisis armónico-formal, La técnica, Estudio crítico de diferentes interpretaciones, Tabla comparativa.	525
5.2 Estudio comparativo de:	
Preludio op.28 n° 19, Frédéric Chopin y Preludio (estudio de ejecución transcendental n° 1), Franz Liszt. Plano sonoro, Análisis armónico-formal, La técnica, Estudio crítico de diferentes interpretaciones, Tabla comparativa.	566
5.3 Estudio comparativo de:	
Scherzo op. 31 n° 2, Frédéric Chopin y Segunda leyenda (San Francisco de Paula caminando sobre las aguas), Franz Liszt. Plano sonoro, Análisis armónico-formal, La técnica, Estudio crítico de diferentes interpretaciones, Tabla comparativa.	598
5.4 Estudio comparativo de:	
Mazurca op.30 n°2, Frédéric Chopin y Rapsodia húngara n° 2, Franz Liszt. Plano sonoro, Análisis armónico-formal, La técnica, Estudio crítico de diferentes interpretaciones, Tabla comparativa.	654
5.5 Estudio comparativo de:	
Berceuse op. 57 (nana), Frédéric Chopin y Berceuse S 174 en su doble versión, Franz Liszt. Plano sonoro, Análisis armónico-formal, La técnica, Estudio crítico de diferentes interpretaciones, Tabla comparativa.	717
6- ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS	780
7- CONCLUSIONES	790
8- APORTACIÓN DIDÁCTICA DESDE LO PERSONAL	802
9- BIBLIOGRAFÍA	806
APÉNDICE DOCUMENTAL	841
ANEXO I: Partituras de las obras objeto de nuestro estudio	841
ANEXO II: Catálogo de las obras de Frédéric Chopin	925
ANEXO III: Catálogo de las obras de Franz Liszt por Humphrey Searle	933
ANEXO IV: CD de audio de las obras analizadas	

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS.

Tabla 1: Cronología de hechos históricos, culturales y musicales.

Tabla 2: Esquema de las obras analizadas.

Tabla 3: Comparativa de *Estudio op. 25 n° 1* de Chopin y *Estudio de concierto n° 3 (un suspiro)* de Liszt.

Tabla 4: Comparativa de *Preludio op. 28 n° 19* de Chopin y *Preludio: estudio n° 1 de los estudios transcendentales* de Liszt.

Tabla 5: Cuadro general de tonalidades de la segunda leyenda de Liszt.

Tabla 6: Comparativa de *Scherzo op. 31 n° 2* de Chopin y *2ª Leyenda: San francisco de paula caminando sobre las aguas* de Liszt.

Tabla 7: Comparativa de *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin y *Rapsodia húngara n° 2* de Liszt.

Tabla 8: Comparativa de *Berceuse op. 57* de Chopin y *Berceuse S. 174* de Liszt.

Tabla 9: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Estudio op. 25 n° 1* de Chopin y *Estudio de concierto n° 3 (un suspiro)* de Liszt.

Tabla 10: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Preludio op. 28 n° 19* de Chopin y *Preludio: estudio n° 1 de los estudios transcendentales* de Liszt.

Tabla 11: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Scherzo op. 31 n° 2* de Chopin y *2ª Leyenda: San francisco de paula caminando sobre las aguas* de Liszt.

Tabla 12: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin y *Rapsodia húngara n° 2* de Liszt.

Tabla 13: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Berceuse op. 57* de Chopin y *Berceuse S. 174* de Liszt

Tabla 14: Conclusiones

INTRODUCCIÓN

Si hacemos un repaso de los últimos planes de estudio oficiales de piano, desde el “Plan del 66”, pasando por la LOGSE hasta llegar a la LOE, observamos que para la mayoría de los pianistas o profesores de piano formados en Conservatorio en los últimos cincuenta años, existe una tremenda laguna en su formación, y ésta no es otra cosa que la inexistencia de alguna asignatura en la que se estudien y preparen las diferentes técnicas pianísticas necesarias para interpretar los estilos y los autores, que encontrarán en las obras del repertorio obligado en su formación.

Nos referimos a técnicas en plural porque tanto la actividad de los concertistas modernos y la evolución de los distintos instrumentos demuestran que nunca existió una única forma de tocar, sino muchas y muy distintas entre sí.

Sabido esto, hemos constatado que algunos profesores incurren en el mismo error: el desconocimiento de las diferentes técnicas pianísticas les hacen que no tengan más remedio que enseñar un solo tipo de técnica para interpretar cualquier obra de cualquier estilo, lo cual es inaceptable si tenemos en cuenta los cambios producidos dentro de la propia técnica compositiva e interpretativa. Pensamos que a la hora de interpretar no sólo hay que situarse en la época, compositor y estilo compositivo, sino también sería necesario conocer algo tan personal como el tipo de técnica que utilizaba el compositor en su época para interpretar sus propias obras.

Desde el punto de vista de la historia de la técnica pianística, el romanticismo es el periodo durante el cual se gesta, sobre todo con Chopin, Liszt, y algunos de sus contemporáneos, la que sería posteriormente conocida como la técnica pianística moderna.

Por esto, razón entre otras, entendimos que sería necesario el estudio de la técnica pianística de estos dos grandes compositores, principales protagonistas de una revolución

en la técnica pianística, los métodos que inventaron y que les influenciaron y las repercusiones que originaron en su paso por la historia.

Por tanto, el objetivo de esta investigación pretende comprender la manera en que, tanto Chopin y Liszt, como sus contemporáneos, interpretaron y enseñaron sus obras para piano, estudiando la obra, el entorno, los tratados sobre ejecución instrumental, los textos pedagógicos existentes y los testimonios de los grandes hombres y mujeres que les conocieron.

Esta revolución en la técnica pianística no es comprensible, si no se conoce el contexto sociocultural y político de la época, que en gran medida será causante de todos estos cambios.

Así pues, nos introdujimos en la Europa de la primera mitad del siglo XIX desde un plano económico, destacando la revolución industrial, por la cual se mecanizaron muchos de los trabajos, nacieron las industrias, con el consiguiente éxodo del campo a la ciudad (aparecieron los primeros conciertos en grandes salas para gran cantidad de personas). El ferrocarril y la mejora en los medios de comunicación facilitó el desplazamiento (comenzaron las giras de instrumentistas por Europa)...

En el plano político, con las revoluciones de 1820, 1830 y 1848 que provocaron una nueva manera de pensar y una nueva estratificación de las clases sociales, la desaparición en muchos países de la monarquía absoluta, la pérdida de poder de la aristocracia... (Disminuyen progresivamente los conciertos en palacios y cortes).

La aparición de los nacionalismos, como un despertar hacia la música patriótica, el folclore y las melodías populares, son otros de los aspectos especialmente relevantes de la época.

Estos cambios políticos dan lugar a otros de tipo social, por ejemplo, aparece la burguesía y toma poder tanto político como económico. Ésta, se interesa por la cultura y

el arte lo que hace que constituya la mayor parte del público de los conciertos. Sus hijos estudian música, sobre todo piano que es el instrumento por excelencia y parte del mobiliario de las casas burguesas.

Otro punto destacado de este periodo es la aparición de la forma breve, ya que nace porque este público pide obras fáciles que no exijan ni concentración ni conocimientos, (estamos hablando de un público que aún no está formado culturalmente), y porque son óptimas para el aprendizaje de los hijos de los burgueses. Este hecho sin importancia aparente, obliga a crear un determinado modo de enseñar, haciendo posible la aparición de diferentes y numerosos métodos de enseñanza pianística.

- El concertista virtuoso es el resultado de la búsqueda del espectáculo para esta nueva clase social.
- La técnica pianística se ve en la necesidad de evolucionar rápidamente para conseguir este virtuosismo.

En el plano cultural y musical también se producen muchos cambios, ya que nace una nueva forma de pensamiento. A destacar: el amor a la naturaleza, de no valor a la vida, de amor por la patria (música nacionalista) de sentimentalismo “exagerado”, lo cual provoca una nueva forma de componer y de interpretar en todos los sentidos.

Otro factor importantísimo en esta rotunda transformación de la técnica pianística es la propia transformación mecánica y sonora que sufre el instrumento:

En 1830 el piano de Cristofori, (4 de mayo de 1655 - 27 de enero de 1731, constructor de clavecines de Florencia, inventor en 1709 del *clavicémbalo col piano e forte*, considerado el primer piano), que apenas tenía recursos, había evolucionado, en respuesta a las peticiones de los pianistas, de tal manera, que los “virtuosos”, dejaban al público entusiasmado con cascadas de cromatismos, melodías en la parte central del

piano, dobles notas, series de octavas vertiginosas... y los “poetas” buscan variedad en el color, sutilezas tímbricas, nuevas armonías...

Por tanto, en nuestra investigación hemos estudiado esta evolución, en cuestiones tan importantes como:

- La precisión en el ataque
- La potencia
- La ligereza
- La resonancia
- Los matices
- La extensión del teclado
- Las aportaciones que hicieron las distintas escuelas constructoras de pianos: vienesa, inglesa, francesa, alemana, y más tarde estadounidense, etc.

Otro elemento a destacar y especialmente interesante, es el estudio de todos aquellos compositores-pianistas que hicieron que la técnica pianística y el concepto de interpretación cambiaran por completo, realizando cada uno de ellos alguna aportación decisiva en la historia de la técnica pianística, mediante métodos, tratados, composiciones, o su forma de enseñar y tocar en los escenarios. Nombres a destacar son: Jan Ladislav Dussek, Aloys Schmitt, John Baptist Cramer, Josef Wölffl, Carl Czerny, Carl María von Weber, John Peter Pixis, John Field, Johann Nepomuk Hummel, Henri Herz, Friedrich Karlbrenner, Ignaz Moscheles, Ludwig van Beethoven, Clara Wieck, Maria Teresa von Paradis, etc.

Pero sin duda, si hay dos compositores-pianistas que originaron un cambio reconocido en el mundo del piano, fueron Frédéric Chopin y Franz Liszt. Por ello, nuestra investigación se centra en estos pianistas; sobre todo en sus métodos de enseñanza, a

través de los testimonios de sus alumnos, su técnica y manera de interpretar su música, su propia obra, etc.

En la interpretación pianística de la obra de estos dos grandes compositores hay que tener en cuenta muchos factores diferenciadores, aun cuando la tendencia interpretativa, en la actualidad engloba a ambos dentro del mismo grupo: *Los pianistas románticos que sentaron las bases de la moderna técnica pianística.*

Como final, y dentro de la investigación, hemos realizado, un estudio técnico-interpretativo de una selección de las obras de ambos, en las que existe un paralelismo formal, dimensional o de denominación, pero al mismo tiempo una serie de características diferenciadoras.

Las obras objeto de ese estudio paralelo son las siguientes:

Frédéric Chopin:

- *Estudio op. 25 n° 1.*
- *Preludio op. 28 n° 19.*
- *Scherzo op. 31 n° 2.*
- *Mazurca op. 30 n° 2.*
- *Berceuse op. 57.*

Franz Liszt:

- *Estudio Un suspiro, de los tres estudios de concierto (Caprichos poéticos).*
- *Preludio. (Presto en do mayor).*
- *San Francisco de Paula caminando sobre las olas. (Dos leyendas).*
- *Rapsodia húngara n° 2.*
- *Berceuse S. 174 en su doble versión.*

Tal como veremos en el apartado de Metodología, hemos elegido estas obras por las siguientes razones:

Estudio op. 25 n° 1 de Chopin y Estudio Un suspiro, de los tres estudios de concierto (Caprichos poéticos) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Los estudios de ambos compositores están considerados como la más importante aportación de ambos autores a la técnica pianística
- Ambos estudios abordan en mismo problema técnico: los arpeggios.
- El movimiento de rotación de la muñeca y el uso del peso del brazo son innovaciones en la técnica pianística que utilizan ambos compositores en estos estudios.

Preludio op. 28 n° 19 de Chopin y Preludio (Presto en do mayor) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- El preludio es una forma extraída de la música del clasicismo y el barroco, pero ambos compositores la transforman, ya no anteceden a la fuga, pero para cada uno de los compositores estudiados, el término preludio tiene una concepción distinta. Para Chopin es una obra independiente, y Liszt utiliza este término para designar el comienzo de una serie de estudios.
- Ambas son piezas breves en tempo *presto* y *vivace* que forman parte de una gran obra.
- En las dos obras son imprescindibles la flexibilidad de la muñeca, el movimiento de rotación de la misma y el peso del brazo, pero tratados de distinta manera.

Scherzo op. 31 n° 2 de Chopin y San Francisco de Paula caminando sobre las olas. (Leyenda n° 2) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas son obras de medianas dimensiones, su duración (comprendida entre 9 y 10 minutos) es similar.

- Fueron compuestas en la etapa de madurez pianística de ambos compositores.
- La expresión musical y la técnica pianística son los pilares de las dos obras.
- El carácter de las dos obras es místico, misterioso. Alternan pasajes de tensión y de relajación, a la vez que repiten pasajes modificando las dificultades técnicas.
- En ambas obras se entremezclan el movimiento digital de los dedos con el uso del brazo pero con tratamientos distintos.

Mazurca op. 30 n° 2 de Chopin y Rapsodia húngara n° 2 de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas plasman el folclore de sus países de origen: Las Mazurcas, son el resultado de una innovadora fusión entre el folclore polaco, la influencia de melodías militares, patrióticas o nacionalistas, el bel canto, y la música de la propia corriente romántica; y las rapsodias son las obras de Liszt que mejor plasman la gran admiración que sentía por la música autóctona de su país: la música zíngara, y en concreto la czarda.
- Las dos forman parte de un conjunto de obras de mayores dimensiones que fueron escritas durante un largo periodo de la vida de ambos compositores.
- Sin embargo, a pesar de estas similitudes, tanto sus dimensiones como el tratamiento técnico pianístico es muy diferente, en ellas se evidencia la predilección de la pedagogía por parte de Chopin y del virtuosismo y el espectáculo pianístico por parte de Liszt.

Berceuse op. 57 de Chopin y Berceuse S.174 [primera y segunda versión] (1854, 1862) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas obras presentan el mismo título y por tanto las dos son canciones de cuna.
- Son la muestra más evidente de la admiración que Liszt sentía por Chopin como compositor, pues las semejanzas entre ambas obras son tales, que es inevitable

pensar que la mayor fuente de inspiración de Liszt para la composición de su *Berceuse*, fuera *Berceuse* de Chopin (por ser anterior la fecha de composición de ésta última).

- Son una muestra más de las personalidades opuestas de ambos músicos, un íntimo y sensible Chopin y un arrollador Liszt que no puede evitar ni en una nana hacer acopio de la energía que posee, aunque sea por un instante.
- La existencia de una doble versión de *Berceuse* de Liszt manifiesta la concepción del autor de la obra de arte como un material que puede estar en continua transformación; sin embargo, para Chopin, la obra de arte debe permanecer inalterable.

1- OBJETIVOS:

Cuando se comienza un trabajo de esta envergadura, los objetivos que nos proponemos pueden ser ambiciosos, amplios e incluso “utópicos”; pero deberíamos tener en cuenta la frase de Leonardo da Vinci que decía: “Si uno no puede lo que quiere, que quiera lo que pueda”.

Así pues, nuestra investigación se propone:

1. Estudiar el ambiente sociocultural de la época en que vivieron Frédéric Chopin y Franz Liszt.
2. Conocer las corrientes de interpretación y técnica del piano de dicha época.
3. Hacer un estudio de los métodos, tratados y otros instrumentistas que supusieron una influencia para la técnica tanto de Chopin como de Liszt.
4. Analizar esas nuevas formas de concebir la técnica y la interpretación pianística que desarrollaron tanto Liszt como Chopin y que podemos saber de ellas gracias a sus obras, sus conciertos y su faceta de pedagogos.
5. Elaborar una cronología paralela de ambos pianistas en cuanto a acontecimientos importantes en sus vidas, composiciones, conciertos etc.
6. Realizar un estudio comparado de las distintas maneras de concebir la técnica e interpretación de la música para piano por estos dos pianistas.
7. Hacer un análisis comparativo técnico-interpretativo de una selección de sus obras.

2- MARCO TEÓRICO

2.1 PILARES FUNDAMENTALES DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

Si dejamos a un lado las propias cualidades innatas en la naturaleza de un autor / compositor, nada influye más en su espíritu creador, que el ambiente en el que se desarrolla como persona y artista, madura, y en definitiva, vive.

Ese mundo externo a la vida interior del compositor, influye en su personalidad, su forma de sentir y su forma de pensar, que indiscutiblemente quedará plasmado en la obra que perdurará a lo largo de los siglos.

Por ello, y considerando el mundo que rodea a nuestros autores, teniendo en cuenta factores condicionantes de su personalidad, y en consecuencia de las innovadoras obras de los autores que nos ocupan, hemos seguido el siguiente proceso:

- 1- Un recorrido por la Europa del siglo XIX, en la que vivieron.
- 2- Un estudio de las innovaciones que se produjeron en la fabricación de pianos, ofreciendo a estos compositores nuevos recursos compositivos e interpretativos.
- 3- Un análisis de los tratados, métodos, y corrientes Técnico-interpretativas de dicha época, haciendo un estudio de los pianistas y compositores contemporáneos de Liszt y Chopin y los recursos pianísticos empleados por ellos.

Todo esto nos conduce a una mejor comprensión de lo que es el centro de nuestra investigación: Las características de la técnica y pedagogía utilizada tanto por Chopin como por Liszt.

Para ello, hemos realizado:

- 1- Una cronología de cada uno de los autores
- 2- Un estudio de la obra para piano de cada uno de ellos y de sus técnicas pianísticas.

- 3- Un acercamiento a dichos autores en sus facetas de pedagogos y pianistas
- 4- Un análisis sonoro, técnico y armónico-formal de una selección de sus obras para piano.

2.1.1 CARACTERÍSTICAS SOCIOCULTURALES DE LA EUROPA DE 1810 A 1886.

Somos perfectamente conscientes de los grandes cambios históricos sucedidos en este periodo histórico, pero una de nuestras dificultades ha sido ceñirnos al tema de la investigación. Sabemos que renunciamos a algunos hechos, favoreciendo los que tienen mayor transcendencia en nuestra investigación.

Europa disfrutó durante el siglo XIX de una libertad de pensamiento y expresión y una forma de vida muy diferente a la del siglo XVIII; el desarrollo de todos estos ideales y estas modificaciones en el terreno de lo social estuvo determinado por los cambios vertiginosos que trajeron consigo las revoluciones, tanto a nivel político como industrial.

Nos centraremos por tanto en el estudio de la Europa del siglo XIX desde cuatro planos distintos:

- El plano económico: destacando la revolución industrial.
- El plano político: con el estudio de las tres revoluciones: 1820, 1830 y 1848.
- El plano social: mediante el estudio de la aristocracia, la burguesía y la clase obrera.
- El plano cultural: destacando el Romanticismo tanto en su ámbito más general como en el más específico de la música, que al fin y al cabo es el que nos ocupa.

2.1.1.1 ANTECEDENTES: EL ANTIGUO RÉGIMEN.

Hasta 1789, imperó en Europa el Antiguo Régimen. Tan sólo unos pocos años después nacieron los compositores que nos ocupan. En la época en la que vivieron Chopin y Liszt se habían producido una serie de cambios sociales, políticos, económicos e ideológicos con respecto a esta forma de vida.

A continuación hacemos un breve estudio de la política, sociedad y economía del Antiguo Régimen, a modo de preámbulo, de la transformación que sufrirá Europa en el siglo XIX, y que afectará en el modo de vida a los autores objeto de este estudio.

Política: la forma del estado durante el Antiguo Régimen es la Monarquía Absoluta. El rey considera que su poder es de origen divino y, por tanto, ilimitado. Los Monarcas absolutos concentran en sus manos el poder legislativo, el ejecutivo y el judicial, mandan sobre el ejército y todas las instituciones del estado. El estado en su conjunto no es sino una propiedad personal del Rey.

La sociedad del Antiguo Régimen: tiene una población estancada, sometida periódicamente a las llamadas crisis de subsistencia y que aún no han conocido la revolución demográfica que hará crecer la población europea a ritmos nunca antes conocidos. Se trata de una sociedad formada por grupos muy cerrados: la sociedad estamental.

La sociedad estamental: se caracteriza por la desigualdad legal entre los diferentes grupos sociales o estamentos. De un lado distinguimos el grupo de los privilegiados, constituido por la nobleza y el alto clero, que poseían enormes riquezas provenientes de las rentas de la tierra, y gozaba de exenciones fiscales (estaban excluidos del pago de varios impuestos), eran juzgados según leyes distintas a las del pueblo y se reservaban los cargos más importantes del ejército, la iglesia y el estado. De otro lado tendríamos al estamento no privilegiado, que no era un grupo nada homogéneo, pues cabían en él, desde

ricos comerciantes y banqueros (que nada envidiaban a la nobleza en cuanto a riqueza) hasta el más humilde de los campesinos, pero que tenían en común el hecho de ser quienes sostenían económicamente el país con su trabajo, y el estado con sus impuestos. La mayoría eran campesinos pobres.

La economía: tiene una fortísima base agraria: tres cuartos de la población se ocupan de tareas agropecuarias. Se trata de una agricultura en general caracterizada por su bajísima productividad, por estar dirigida al autoconsumo, es decir que el campesino piensa fundamentalmente en alimentarse directamente él mismo y a su familia con el producto de sus tierras y no a la comercialización, y por la utilización de técnicas y herramientas que apenas han conocido cambios en varios siglos: la utilización del arado romano sigue siendo general en casi toda Europa y el mantenimiento del barbecho (dejar sin cultivar cada año un tercio o la mitad de las tierras para que ésta recupere sus nutrientes) en la rotación de cultivos como técnica de fertilización de las tierras.

Además, en muchas zonas, se conservan estructuras del llamado régimen señorial típico de la Edad Media: muchos campesinos en teoría hombres libres, debían sin embargo pagar impuestos a su señor, normalmente algún gran propietario de la zona con un título de nobleza o algún cargo eclesiástico, en forma de pagos en moneda, en especie (una parte de la cosecha) o personal trabajando gratis durante varias jornadas en las tierras del señor. Además, estos campesinos debían aceptar la autoridad judicial del señor y estaban obligados a utilizar, pagando, el molino o el lagar, e incluso a pedir su autorización para casarse. Todavía en el siglo XVII en muchas zonas de Europa esos campesinos tenían prohibido moverse de sus tierras y buscar otro trabajo, obligación que heredaban sus hijos. Sin embargo este sistema señorial se había debilitado con la peste que diezmo la población europea desde fines del siglo XIV: los señores debieron "aflojar" la presión sobre los campesinos. Además, las monarquías absolutas recortaron el poder

de los señores, en especial su capacidad para ejercer justicia y cobrar impuestos. De esta manera, mientras en algunos países del este de Europa el régimen señorial sigue vigente de lleno, en Gran Bretaña ya casi ha desaparecido, lo que es considerado por muchos historiadores como favorable para la modernización de la agricultura y de la economía en general que se producirá en este país a partir el siglo XVIII.

Esta economía agraria atrasada convive en muchas zonas con un importante desarrollo urbano y comercial dinamizado por los grandes descubrimientos geográficos, pues desde mediados del siglo XV, exploraciones portuguesas y castellanas revolucionan el conocimiento geográfico y científico en general, incorporando a la cultura europea nuevas tierras, mares, razas, especies animales y vegetales. Primero serán las costas africanas, luego el descubrimiento de América, posteriormente las tierras del Pacífico, de forma que a finales del siglo XVIII apenas quedaban por descubrir el interior de África y las zonas polares. Pronto, algunos países europeos construirán enormes imperios coloniales que servirán, inicialmente, para animar el comercio europeo con inmensas cantidades de oro y plata y ya desde el siglo XVIII se incorporan enormes plantaciones de tabaco y azúcar, que junto al comercio de especias y a la trata de negros, servirán para enriquecer enormemente a las burguesías mercantiles de algunos países europeos.

2.1.1.2 SIGLO XIX: PLANO ECONÓMICO

En este apartado hemos de destacar, como hecho fundamental, la expansión de una revolución industrial especialmente llamativa, la cual somete a la Europa en la que vivieron Liszt y Chopin a una serie de cambios e innovaciones que les afectaron en sus carreras.

Gracias a la revolución industrial, la mejora de los medios de transporte ayudó especialmente a que todos los artistas, y también los pianistas que nos ocupan, a realizar

sus desplazamientos: por ejemplo, Liszt hizo una gran gira de conciertos por toda Gran Bretaña viajando en ferrocarril. Se realizaron muchos cambios en el proceso de fabricación de los pianos y en los avances tecnológicos de éstos. El abaratamiento y aumento de producción del instrumento les proporcionó el alumnado suficiente para cubrir sus necesidades económicas, sobre todo en el caso de Chopin...

Es conveniente, por tanto estudiar los cambios producidos en Europa por la revolución industrial.

- La revolución industrial

Denominamos Revolución Industrial al cambio que se produce en la Historia Moderna de Europa, el cual da lugar al paso de una economía agraria y artesana a otra dominada por la industria y la mecanización. El término fue acuñado por el historiador Arnold Toynbee para referirse al desarrollo económico británico entre 1760 y 1840.

- Factores que influyeron en la revolución industrial

La denominada Revolución Industrial tuvo su origen en Gran Bretaña desde mediados del siglo XVIII. Uno de los aspectos estudiados de este proceso radica en la explicación de por qué tuvo lugar primero en Gran Bretaña y no en otros países. Se trata por tanto de pasar revista de una forma sucinta a los principales rasgos de este país en los momentos del "despegue" del proceso industrializador:

Las principales causas de que la revolución industrial comenzara en Gran Bretaña fueron las siguientes:

Un régimen político estable: la monarquía liberal, desde el siglo XVII, mientras en otros países de Europa se refuerza la monarquía absoluta, y que se mantiene libre de las revoluciones que aquejan a otros países europeos.

Las numerosas guerras en las que se vio envuelto el Reino Unido durante los siglos XVIII y XIX no provocaron daños en territorio británico. El que Reino Unido

fuera unas islas le sirvió en este sentido como una barrera de protección a la que se unía el desarrollo de una poderosa flota de guerra que mantendrá su hegemonía mundial durante los siglos XVIII y XIX.

La existencia de una moneda estable y un sistema bancario organizado: el Banco de Inglaterra fue creado ya en 1694. Estas condiciones no se darán en otros países europeos hasta finales del siglo XVIII.

La gran capacidad para producir alimentos por parte de la agricultura británica que está conociendo un importante desarrollo, (la denominada revolución agraria) debido a la aprobación de leyes que permiten el cercamiento de las propiedades.

El dominio comercial británico, que hizo que Gran Bretaña fuera un país rico, pues desde el siglo XVII, la marina mercante británica en dura competencia con los holandeses controlaba buena parte de los intercambios comerciales de otros continentes con Europa. El comercio de productos como el té o el tabaco y el tráfico de esclavos, había permitido la creación de enormes fortunas, en manos de comerciantes y banqueros. Este comercio colonial proporcionaba a Gran Bretaña materias primas y mercados donde vender sus productos manufacturados.

Existencia de una abundante mano de obra: La población británica crece a gran ritmo a causa fundamentalmente de los cambios en la agricultura: el suministro constante y creciente de alimentos va terminando con las crisis demográficas. Parte de esa población en crecimiento emigrará a las ciudades y formará la masa de los trabajadores industriales.

La mayor libertad económica: No es casual que fuese un británico, el escocés Adam Smith, autor de *La Riqueza de las Naciones*, quien hiciese la más destacada e influyente defensa de la libertad económica. Para Adam Smith la mejor forma de emplear el capital para crear riqueza es aquella en la cual la intervención de los gobiernos es lo

más reducida posible. La mano invisible del mercado asigna siempre de la forma más eficiente los recursos económicos de un país.

Hay gran cantidad de personas emprendedoras entre los comerciantes y los grandes propietarios de tierra así como una aristocracia que permite y premia las innovaciones y la creación de riqueza, en contraste con la nobleza de otros países, más tradicional, apegada a la tierra y que desprecia cualquier forma de trabajo productivo.

La escasez de impuestos al comercio en el mercado interno: en Gran Bretaña el peso de los impuestos interiores era muy reducido comparado con otros países europeos donde era muy común encontrarse aduanas interiores cada pocos kilómetros lo que convertía al comercio en una actividad poco productiva. Puede decirse que en Gran Bretaña existía ya un mercado nacional que en otros países sólo existirá cuando se eliminen las aduanas interiores y se cree una importante red de ferrocarriles.

Abundancia de hierro y, sobre todo, de carbón. El hierro se encontraba en los Montes Peninos, mientras que el carbón abundaba tanto en Inglaterra como en Gales y Escocia. De hecho, después de tres siglos de explotación, Gran Bretaña sigue teniendo enormes reservas de carbón. En las proximidades de las minas de carbón se concentrará gran parte del potencial industrial británico en especial con el nacimiento de una fuerte industria siderúrgica básica para proporcionar metales baratos para la construcción de máquinas, ferrocarriles, infraestructuras...

La utilización del agua como fuente de energía, pues el clima, lluvioso y sin estación seca, proporciona corrientes de agua numerosas y constantes. La energía hidráulica desempeñará un importante papel en los años previos a la difusión de la máquina de vapor.

La abundancia de puertos que facilitan el comercio nacional e internacional, que junto con la existencia de muchos ríos navegables, (y canales que se construirán)

favoreció la creación muy temprana de un mercado nacional con las ventajas que supone contar con un mercado de gran tamaño.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en Inglaterra, se detecta una transformación profunda en los sistemas de trabajo y de la estructura de la sociedad; no es un cambio repentino, sino algo lento e imparable. Se pasa del viejo mundo rural al de las ciudades, del trabajo manual al de la máquina. Los campesinos abandonan los campos y se trasladan a las ciudades; surge una nueva clase de profesionales.

Algunos de los rasgos que se han considerado definitivos en la revolución industrial son el montaje de factorías y el uso de la fuerza motriz; además hay que mencionar los cambios sociales que trajo consigo: se pasa de un taller con varios operarios a grandes fábricas, de la pequeña villa de varias docenas de vecinos a la metrópoli de centenas de miles de habitantes.

Esta revolución viene a ser un proceso de cambio constante y crecimiento continuo donde intervienen varios factores: las invenciones técnicas (el uso de nuevos materiales como son el hierro y el acero, nuevas fuentes de energía como el carbón y nuevas fuerzas motrices como la máquina de vapor, mejoras en los transportes etc.), descubrimientos teóricos y transformaciones sociales, revolución de la agricultura y el ascenso de la demografía. Estos factores se combinan y potencian entre sí, no se puede decir que exista uno que sea desencadenante.

Las enormes transformaciones económicas que conocerá Europa a partir del siglo XVIII modificarán en gran medida un conjunto de instituciones políticas, sociales y económicas vigentes en muchos países desde al menos el siglo XVI que, como hemos visto, suelen denominarse “El Antiguo Régimen”. El nombre fue utilizado por dirigentes de la Revolución Francesa en un sentido crítico: los revolucionarios pretendían terminar con todo lo que constituía ese Antiguo Régimen.

2.1.1.3 PLANO POLÍTICO: LAS REVOLUCIONES LIBERALES DE 1820, 1830 Y 1848.

En el plano político, la Europa de la primera mitad del siglo XIX estuvo dominada por las revoluciones.

Las ideas liberales y nacionalistas que se promulgaban en ellas tuvieron un papel importante en las composiciones de los autores que nos ocupan: mazurcas, polonesas, rapsodias húngaras, llenan las páginas de las obras de Frédéric Chopin y Franz Liszt.

En el caso de Chopin, especialmente importante es la revolución polaca. El anuncio de la caída de Varsovia en septiembre de 1831 le incita a componer uno de sus más conocidos Estudios, nos referimos al llamado Estudio revolucionario, en el que advertimos un aire o carácter de inaudita violencia.

Estudiadas estas revoluciones y los cambios políticos que acontecieron, presentaremos los factores que pudieron influir en la música de los compositores.

- Características generales

La Europa de la Restauración, surgida tras el Congreso de Viena de 1815, fue sacudida por tres oleadas sucesivas de revoluciones burguesas que se iniciaron en 1820 y concluirán en 1848, acabando con el Sistema Metternich.

Se puede considerar que fueron debidas a la conjunción de factores políticos y económico-sociales. Entre los políticos destacan el Liberalismo y el Nacionalismo.

El Liberalismo es la doctrina política y económica que se impuso tras la caída del Antiguo Régimen. Ideológicamente, el pensamiento liberal se inspiraba en las ideas de los filósofos de la Ilustración del siglo XVIII, defendía la supremacía de la Razón y de la Naturaleza, y se caracterizaba por su tolerancia y respeto a las ideas ajenas.

El liberalismo político tuvo en el francés Benjamin Constant a su mayor ideólogo. Opuestos al Absolutismo, los liberales defendían los derechos del individuo a la libertad

y la igualdad jurídica, un estado de derecho garantizado por una Constitución o norma fundamental, que limite la autoridad del rey, con separación de poderes (ejecutivo, legislativo y judicial) y sufragio. Durante la primera mitad del siglo XIX el Liberalismo fue una ideología revolucionaria impulsada por la burguesía y las clases populares urbanas. A partir de 1830 los intereses de ambos fueron separándose respecto al alcance de los derechos individuales, de ahí que surgieran dos tendencias liberales: el liberalismo doctrinario o moderado, que impuso el sufragio censitario del que se beneficiaba la burguesía, con libertades recortadas, y el democrático que era partidario del sufragio universal masculino y de más amplias libertades.

En Economía, el liberalismo defiende la libre iniciativa y el librecambismo, sin intervención del Estado.

Generalmente unido al Liberalismo, el Nacionalismo será otra de las causas ideológicas de las revoluciones que se enfrentaron a la Europa de la Restauración. Se trata de una doctrina surgida a comienzos del siglo XIX, cuyo origen se remonta a la Revolución Francesa y al Imperio Napoleónico. Los nacionalistas defendían el derecho de los pueblos a ejercer el poder soberano sobre el territorio en que viven; es decir, la soberanía nacional frente al derecho dinástico de los monarcas absolutos.

Lo mismo que el Liberalismo, el Nacionalismo también se dividirá en dos tendencias: el nacionalismo conservador, que defiende la nación como una unidad basada en sus raíces históricas diferenciadoras, en la lengua, las costumbres tradicionales y el orden social vigente, y el democrático, inspirado en las ideas del italiano Mazzini, según el cual la idea de nación lleva implícita la libertad de los pueblos y la soberanía nacional.

Las revoluciones liberales se debieron también a cambios económico-sociales. Vinieron precedidas de crisis de subsistencias, de tipo tradicional originadas por las malas

cosechas, que motivaron el alza de precios y la caída del consumo y generaron una crisis industrial y financiera de tipo moderno.

Las revoluciones fueron protagonizadas por la burguesía, la clase social ascendente con el desarrollo del capitalismo, que controlaba la nueva situación económica pero se hallaba apartada de la política en la Europa de la Restauración. Se convertirá en revolucionaria para acceder al poder político, suplantando a la aristocracia, y será apoyada por las clases populares urbanas, deseosas de mejorar sus pobres condiciones de vida y trabajo, empeoradas a causa de las crisis.

- Las Revoluciones de 1820

En Europa, las revoluciones revisten un carácter liberal y nacionalista. Adoptaron la forma de un pronunciamiento o golpe de estado militar, tras una conspiración contra el absolutismo realizada por individuos organizados de forma clandestina en sociedades secretas (masones y carbonarios).

Dieron comienzo en España con el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, que obligó a Fernando VII a jurar la Constitución de 1812 y dio origen al Trienio Liberal, que acabó con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis, tras el Congreso de Verona de 1822, que restablecieron el absolutismo.

El ejemplo español se extendió a Portugal e Italia, donde las insurrecciones de los carbonarios en Nápoles obligaron a Fernando I a dar una Constitución, lo mismo que en Piamonte, pero la intervención de las tropas austriacas restableció el orden absolutista en los dos casos.

En Rusia estalló la revolución decembrista de 1825, un levantamiento de oficiales del ejército contra el zar Nicolás I, sucesor de Alejandro I pero también fracasó por falta de organización.

En Grecia por el contrario la revolución triunfó. El movimiento de resistencia de los griegos contra el Imperio Turco, bajo cuyo dominio se encontraban, se inició en el Congreso de Epidauro (1821) (gracias a la acción de la sociedad secreta Hetairía), desencadenándose la guerra en 1822. El canciller austriaco Metternich no quiso intervenir por miedo al contagio revolucionario entre otros pueblos balcánicos, pero los patriotas griegos contaron con el apoyo en 1825 de Rusia, Inglaterra y Francia, organizándose un movimiento de voluntarios de toda Europa, el más famoso fue Lord Byron, que murió allí. La guerra de la independencia fue dura, con episodios como la matanza de Quíos. En el Tratado de Adrianópolis (1829) el Imperio Turco reconoció la independencia de Grecia que se convirtió en reino, con Otón de Baviera como primer monarca.

Las revoluciones de 1820 se iniciaron cronológicamente fuera de Europa, con la independencia de las colonias españolas y portuguesas de América. Sus causas fueron el deseo de los criollos de hacerse con el poder y la debilidad política y militar de España, junto a la difusión de las ideas ilustradas y el ejemplo reciente de la revolución norteamericana.

En una primera fase sólo Argentina logró su independencia en 1816, fracasando la revolución en Méjico y Nueva Granada. Pero en una segunda fase, se independizaron Colombia, Venezuela, Ecuador, Chile, Méjico, Perú y Bolivia.



- Las Revoluciones de 1830

La primera y más importante se dio en Francia, y desde allí pasó a otros países europeos. Fue una revolución parisina que estalló el 25 de julio contra Carlos X y el predominio de los ultras en el gobierno, al intentar el monarca volver al absolutismo. La revolución vino precedida de una grave crisis económica que causó malestar social y fue apoyada por republicanos, intelectuales, monárquicos moderados y grandes financieros. Tras tres días de barricadas, Carlos X hubo de exiliarse y se proclamó rey a Luis Felipe de Orleáns que implantó una monarquía constitucional. Con él se inició la Edad de Oro de la alta burguesía francesa.

Liszt vivía en París en esta época, tal como veremos en la cronología sobre Liszt, dicha revolución influirá decisivamente en su actitud ante la vida y en su inspiración compositiva.

Bélgica se sentía humillada por Holanda, a la que estaba unida desde el Congreso de Viena. Además existían grandes diferencias entre ambas. Bélgica era católica, hablaba francés o valón y tenía una burguesía industrial proteccionista; Holanda era protestante, hablaba el holandés y su burguesía era comercial y librecambista. Los belgas consiguieron

separarse de Holanda gracias a la ayuda de Inglaterra y Francia. Leopoldo I fue nombrado rey constitucional.

En Polonia, los nacionalistas proclamaron la independencia de Rusia en 1830 pero, al no contar con ayuda exterior ni apoyo del campesinado, la revolución fracasó y los rusos reprimieron la revolución de forma sangrienta, hecho que también influirá de manera decisiva en el equilibrio emocional y la inspiración creadora del joven Chopin.

En Italia estallaron también insurrecciones en Piamonte, Parma, Roma y Nápoles, que fracasaron por la desunión entre ellos y por la intervención de Austria. Tras el fracaso, Mazzini fundó la Joven Italia.

En Alemania los revolucionarios consiguieron que los príncipes aprobaran textos constitucionales en algunos estados (Hannover, Sajonia...) pero la unidad fracasó. Lograron que triunfara la unión aduanera o Zollverein en 1834, impulsada por Prusia, que servirá de base a la unidad.

En Suiza se abolió la Constitución aristocrática.

En España la revolución de 1830 estuvo protagonizada por el alineamiento de las fuerzas políticas y sociales en dos bandos, uno identificado con las ideas absolutistas, y otro con las liberalistas. Con el fallecimiento de Fernando VII surgió un periodo de guerras, denominadas *Guerras carlistas*, en las que se enfrentaron carlistas, partidarios de Carlos V (hermano de Fernando VII) e Isabelinos, partidarios de Isabel II que aún era niña. Triunfó definitivamente el régimen liberal en 1833 con Isabel II.

En Portugal: En estos mismos años (1830-1833) las sacudidas de la Revolución habrían de alcanzar también a este país, en el que después de no pocas violencias, habría de instaurarse en el poder un régimen de tipo liberal.

En Inglaterra no hubo revolución pero los liberales consiguieron en 1832 una reforma política que ampliaba el derecho de sufragio y ampliaba los derechos individuales.

Tras el paso de las revoluciones de 1830, Europa quedó dividida en dos bloques: el occidental, liberal y constitucional; y el oriental, conservador y aristocrático, integrado por Austria, Prusia y Rusia.



- Las Revoluciones de 1848

En 1848 tuvo lugar la llamada “primavera de los pueblos”, última oleada revolucionaria europea, de mayor amplitud que la de 1830, y que puso fin al sistema de la Restauración.

La revolución presenta unas características comunes. Por una parte, su carácter liberal y nacionalista y su contenido democrático, ya que los revolucionarios luchaban por el sufragio universal y la soberanía popular frente a la nacional.

Participaron en ella diferentes clases sociales, desde la burguesía industrial y financiera hasta el proletariado, movido por su penosa situación social, (hambre, enfermedades, paro) y por la aparición del socialismo premarxista, dirigido por

intelectuales (ciertos autores consideran las revoluciones del 48 como un enfrentamiento de clases). Vino precedida por la crisis de 1847, que fue agrícola, industrial y bursátil. Según los historiadores Droz y Labrousse la crisis agravó la situación, pero no puede decirse que la provocó, si bien dio lugar a tensiones sociales. De nuevo fue Francia la cuna de la revolución. La monarquía de Luis Felipe había supuesto la llegada al poder de la alta burguesía que lo había utilizado para su exclusivo beneficio económico, marginando a la mediana y pequeña burguesía, al campesinado y al proletariado, gracias al sufragio censitario; sólo votaban 200.000 en una población de 35 millones de habitantes. Legitimistas, bonapartistas, republicanos y socialistas utópicos se aliaron contra el gobierno. Guizot rechazó la petición de reforma constitucional, restringiendo las libertades.

Las malas cosechas de 1846 y 1847 provocaron la subida del pan y desencadenaron la crisis agrícola, que se acompañó de crisis textil y financiera, lo que trajo consigo el paro y la inseguridad para los obreros, generando malestar económico y el estallido de motines de subsistencias en el campo.

La confluencia de estos factores políticos, económicos y sociales, desencadenaron las revueltas de los días 22, 23 y 24 de febrero en París. Se alzaron barricadas, se asaltó el Palacio real y el ejército terminó confraternizando con los insurrectos. Luis Felipe abdicó y se proclamó la II República.

En abril se formó un Gobierno Provisional que abarcaba desde republicanos moderados, como Lamartine, hasta socialistas utópicos, como Louis Blanc. Se impulsó un programa de reformas políticas y sociales, estableciéndose el sufragio universal masculino y aboliendo la pena de muerte y la esclavitud. Se crearon los Talleres Nacionales, dirigidos por el Estado, para intentar paliar el paro obrero.

Pero la alianza social duró poco. El Gobierno, con mayoría de republicanos moderados decretó que los obreros en paro entre 18 y 25 años debían ingresar en el ejército o ir a trabajar a provincias. El proletariado respondió alzándose contra la burguesía en las jornadas del 22 al 26 de junio. Pero el ejército reprimió duramente la sublevación, y hubo más de 1.500 muertos y 25.000 detenidos. Fue una dura lección para los obreros, que en adelante tendrán que hacer su propia revolución.

En diciembre, Luis Napoleón Bonaparte, sobrino de Napoleón, fue elegido presidente de la República, gracias al apoyo de la burguesía, el campesinado y los católicos. A pesar de que había sufragio universal, las libertades se recortaban cada vez más. El Segundo Imperio fue proclamado en 1851.

El movimiento revolucionario se propagó desde París al resto de Europa. En el Imperio Austriaco se desencadenaron en 1848 levantamientos de estudiantes, obreros y pequeña burguesía y milicias tanto en Viena como entre nacionalistas checos, húngaros e italianos. Aunque no todos tenían los mismos objetivos, lograron implantar una monarquía constitucional y el canciller Metternich salió del poder. Con ayuda de Rusia, el nuevo emperador Francisco José logró restaurar el absolutismo.

En Italia, los revolucionarios luchaban a la vez por la libertad y por la unidad. Los nacionalistas llegaron a declarar Repúblicas independientes en Venecia, Toscana y Roma, pero fracasaron. Derrotados por los austriacos en Lombardía y el Véneto, vieron cómo los franceses reponían al Papa en Roma. Al finalizar, solamente el reino de Piamonte, en manos de los Saboya, era liberal y constitucional.

En Alemania, la revolución de 1848 fue muy importante. Los patriotas consiguieron establecer constituciones en 39 Estados y se convocó una Asamblea nacional que nombró regente a Juan de Habsburgo. Este Parlamento de Francfort resultó ineficaz, ya que no contaba ni con dinero, ni armas, ni funcionarios y además estaba

dividido. Por miedo a los obreros, los parlamentarios ofrecieron la corona alemana al rey Federico Guillermo IV de Prusia, quien no la aceptó. Así pues, fracasó la revolución, aunque en Prusia se mantuvo un régimen constitucional censitario.



2.1.1.4 PLANO SOCIAL

Quizás, en el plano social, el cambio que más influyó a los pianistas que nos ocupan fue el surgir de la burguesía, sin la cual, la vida laboral y compositiva de ambos no hubiera sido posible.

Gracias a esa nueva clase social, interesada por la cultura, por la música y por el piano en particular, tanto Chopin como Liszt llenaron sus clases de alumnos (aunque la aristocracia también constituyó su mayor fuente de ingresos), y las tiendas, de partituras que eran compradas por ellos.

Estudiaremos la sociedad de esta época que les tocó vivir a nuestros dos artistas.

- Las condiciones sociales del hombre en el siglo XIX.

Existe un mayor control de la natalidad en las clases altas que en las bajas. Una de las razones que lo explican es el deseo de las clases privilegiadas de no dividir sus

propiedades. Al mismo tiempo, se producía una cuantiosa mortandad entre las mujeres que daban a luz.

El matrimonio ya no se consideraba una transacción comercial, sino que se basaba en el afecto mutuo de la pareja. Se efectuaba cada vez más tarde.

La mujer no aparece en la Historia, es invisible. A pesar de esto es un agente de la Historia. En ocasiones aparecen nombres de mujeres cuyas actividades están muy ligadas a la de los hombres, o porque su importancia es muy grande: reinas, escritoras, pianistas.... o mujeres que escriben bajo seudónimos masculinos. Hay que esperar hasta los años 60 para encontrarnos con frecuentes referencias sobre las mujeres. Pero a pesar de todo, la mujer está ligada a la economía. Durante la Edad Moderna la mujer trabaja en el taller que estaba en su casa. Con la industrialización, estos talleres desaparecen, por lo que la mujer queda relegada a los trabajos domésticos. Quedará marginada de la economía. Pero surgirán ofertas de trabajo para la mujer.

La esperanza de vida estaba alrededor de los 50 años. Se utilizaban las propias rentas para vivir al llegar a la vejez. Comienza a extenderse el sentido del ahorro. Los ancianos vivían dentro de las casas de los hijos.

La alimentación era escasa: cereales, verduras, frutas (en el campo). En el ámbito proletario se comienza a observar signos de ebriedad proletaria debido al exceso del consumo de cerveza y ginebra.

Las grandes epidemias habían desaparecido de Europa occidental, pero las enfermedades infecciosas eran graves y numerosas (viruela, tifus). A pesar de ello, los niveles de mortandad bajaron. El médico ocupa parcialmente el puesto del sacerdote católico en cuanto a la moralidad, debido a la admiración por los progresos de la ciencia.

Aparecen teorías defendiendo la propiedad privada (Hume-Locke) y el periódico se convierte en una amenaza contra el tradicionalismo a favor de la modernidad. Sin

embargo fue la ciudad moderna lo que mejor plasmaba la modernidad. El crecimiento de las ciudades fue vertiginoso: durante el siglo XIX Londres creció un 340%, París un 345%, Viena un 490% y Berlín un 872%, pero la ciudad estaba mal vista; se consideraba el lugar del vicio y el hogar de los excluidos por la sociedad, aunque este rechazo de la ciudad no era unánime ya que la aceptaban los liberales, socialistas y progresistas.

La Iglesia tenía gran prestigio y poder en cuanto a crear una opinión pública. Suple al estado en el papel educativo para erradicar el analfabetismo. Además, el catolicismo, al que no le había ido demasiado bien en el siglo XVIII en su lucha contra la ilustración, ahora toma fuerza debido al ideal imperante de nostalgia hacia la edad media e interés por la vida monástica.

Europa era un espacio eminentemente rural. El campesino desea que el señor viva en el pueblo. Los burgueses rurales explotan las tierras que compran con un sentido más comercial que de lucro (como la antigua aristocracia). Sin embargo, los cambios que trajo la industrialización modificaron la forma de vida de los individuos. Los nuevos medios de comunicación simbolizaban estas modificaciones que tuvieron lugar con motivo de la industrialización.

- La nobleza

Se produce un cambio muy fuerte en cuanto a su poder. En Francia se produce este cambio por primera vez con la revolución del 30. Es sustituida por la burguesía. Pero será ya a partir de 1873 cuando la crisis afectará a la nobleza que mantiene la tierra como base económica. Las bajadas de los precios, las malas cosechas influirán en este grupo social y una parte de esta nobleza va a empobrecerse a lo largo del XIX.

En Francia, en el siglo XIX, predomina, no la gran propiedad, sino la pequeña propiedad, a cargo de campesinos, pero que se tienen que integrar como jornaleros.

Existen diferencias regionales muy acusadas. En la primera mitad del XIX el mundo rural está dominado por los nobles. La tierra les da prestigio, estabilidad e influencia.

Estos nobles, antes de 1830 y gran burguesía a partir de entonces, son los defensores de los intereses locales. Durante la Restauración, la nobleza se mantiene en el poder gracias a un sistema electoral muy restringido. Alrededor de 1830, la nobleza queda arrinconada y dividida en los siguientes grupos:

- Los que se retiran de la cámara de los Pares y no quieren hacerle el juego a una burguesía monárquica.

- Los que juran la monarquía y la constitución de 1830, pero que tratarán de buscar medidas proteccionistas y reformistas para el sector primario.

- Los que ejercen oposición en los clubs, al margen del poder, pero manteniendo una postura crítica. En 1848 se desprenderán de todo poder definitivamente.

En Alemania, la aristocracia tiene más peso por su tradición militar y feudal, y es menos adinerada que en otros países.

Cada estado cuenta con una nobleza de corte. El Elba marcaba una línea divisoria: La parte oriental estaba ocupada por los junkers o grandes terratenientes; la parte occidental poseía una gran capacidad industrial. Era la futura Alemania del acero.

Los junkers administran sus tierras, y las tierras marginales las arrienda. Desde 1850 se produce un aumento de su número e invierten su capital en la industria azucarera. En 1871 existirán unos 25.000 junkers, que conformarán un grupo homogéneo, permeabilizando a la burguesía alemana.

El ejército y una competente burocracia son los dos pilares de Alemania. La nobleza impregna a los cuerpos burocráticos el sentido de casta y rango.

- La burguesía

La historiografía Liberal del siglo XIX atribuyó a la burguesía, considerada adversaria de la nobleza, un papel histórico esencial en la lucha contra el absolutismo del Antiguo Régimen, cuyos orígenes se remontaban al desarrollo urbano de la baja Edad Media, su hito fundamental era la Revolución francesa y su culminación la revolución de 1830.

Esta capa social puede estratificarse en tres grupos:

- La alta burguesía: ocupó la cúspide de la alta sociedad, controlaba la banca, las industrias, el comercio, y los altos cargos en la administración del estado. Se adueñó de gran parte de las tierras que antes pertenecían a la Iglesia o la nobleza arruinada. Este grupo se aristocratizó en algunos casos uniéndose a la nobleza o comprando títulos nobiliarios.
- La burguesía media: También conocida con el apelativo de clase media. Estaba integrada por profesionales de alta cualificación: Abogados, ingenieros, intelectuales, profesores universitarios, miembros de profesiones liberales, etc., así como por comerciantes, agricultores acomodados, etc.
- La pequeña burguesía: Constituida por pequeños comerciantes, artesanos, funcionarios de nivel medio-bajo, empleados diversos. Imitaba las formas de vida de la burguesía alta y media pero con un nivel económico más bajo. En realidad se encontraba a un paso de la clase obrera, de hecho, gran parte de los problemas de este colectivo coincidían con los de los trabajadores. Junto a ellos intervinieron en protestas, demandas y reivindicaciones comunes.

Junto con la nobleza, la burguesía constituirá la clase dirigente en el siglo XIX.

- Los burgueses son personas que trabajan y están metidas en varias actividades altamente remuneradas por lo que tienen enormes ingresos. Junto al lucro y los beneficios, su mayor objetivo es el desarrollo de la empresa.
- Intentan conseguir un ennoblecimiento de igual modo que se produce un aburguesamiento de la nobleza.
- La frontera entre la gran burguesía y la pequeña y mediana burguesía es muy imprecisa, porque las clases medias están poco acotadas por arriba y abajo. La principal diferencia es económica, que desembocará en una social.
- La ideología de la gran burguesía es un pragmatismo absoluto: administra lo público de igual forma que si fuese privado, con el objetivo de obtener beneficios. Ejerce un gobierno de intereses; busca el acceso al poder, sobre todo al económico. Utilizará todos los elementos de la sociedad para conseguir sus objetivos.
- Creen en el pacifismo y el liberalismo porque consideran que la guerra entorpece su actividad económica. Un cierto liberalismo, pero no para todo, sino con una dirección, no teniendo en cuenta el bien común. Poseen espíritu de iniciativa, audacia en el sentido del riesgo y del trabajo. Poseen importantes conocimientos técnicos.

La familia será el núcleo en el que se desarrollen, acuñando las virtudes de los padres en los hijos, matrimonios, herencias. Es una unidad cerrada y separada, en la que cada miembro tiene asignada una función: la señora de la casa solo supervisaba el servicio doméstico y a la educación de sus hijos, aunque muchas familias de la alta burguesía contrataban niñeras: el número de niñeras en Londres en 1871 era de 104.000, lo cual es impresionante.

Estas primeras generaciones burguesas enriquecidas, tienden a cerrarse, imitando a la nobleza. A finales de siglo se abren y se da cabida a los talentos, al mérito. Es la "era de los ingenieros"; dirigentes de las grandes empresas que darán apellidos ilustres a sus hijos.

También es la época de difusión de la cultura entre esta nueva clase social, los hijos de los burgueses estudian poesía, literatura, pintura, música...

Gracias a esta nueva clase social surgió un nuevo tipo de cafés en los que se realizaban tertulias relacionadas con todo tipo de arte, incluida la música, y los domicilios de los burgueses tenían grandes salones en los que se realizaban espectáculos artísticos.

- El mundo obrero.

Los obreros industriales, provenientes de la Revolución industrial y los artesanos, dedicados a los tradicionales modos de producción, son los principales componentes de esta clase. No hay una unidad, sino diversidad.

La clase obrera no surge de una manera lineal. El mundo obrero surge por la alternancia, retrocesos, contradicciones y multiplicidad de progresos que se llevan a cabo durante un espacio de tiempo en la vida de las personas.

El retroceso de las actividades agrícolas es una de las principales causas. Durante el Antiguo Régimen el obstáculo a la modernización es el mantenimiento del sector primario y la disminución de este sector irá pareja al desarrollo industrial, aspecto al que se unirán los movimientos migratorios. Los inmigrantes de zonas lejanas incrementarán el mundo obrero.

No se produce una dualidad campo-ciudad. La mecanización no significa el derrocamiento del trabajo manual. Se crea el trabajo a domicilio: si bien el mundo obrero aparece fuera del sector agrario, no siempre desaparecerá el carácter de taller, manufactura... El sistema doméstico (domestic system) o talleres familiares, a veces

siguen independientes, mientras que otras veces son parte de un sistema en cadenas de las fábricas.

No es un sector fijo desde el primer momento. Es volátil. La vida en las fábricas es compatible con la vida en el sector primario (tiempo libre). Además; como no es necesaria una especialización en un primer momento, los ritmos de trabajo no son a largo plazo, sino a corto. Se producen contrataciones diarias o de medio día, tanto en el campo como en la industria. Como las condiciones de trabajo son duras se produce una ausencia de los obreros por la pesadez del trabajo. El salario real varía en función de sexos, edad y etnias.

Poco a poco irá desapareciendo el sistema doméstico. Se produce una concentración en las grandes fábricas (un 40 o 50% de la población obrera).

Hasta 1850 se produce una mejora real del salario (estaba en función de la oferta). El coste de la vida disminuye más de lo que baja el salario. Desde 1850 a 1900 se observa una mejora de la vida del obrero: Entre 1850-57 la subida del salario nominal es importante pero se ve reducida por el coste de la vida. Entre 1873 y 1900 los salarios subirán mientras que los precios bajan.

El aumento del nivel de vida del obrero se produce a causa de la subida de la productividad orientada a mejorar unas condiciones de vida materiales (comida, vestido...) más que a conseguir más tiempo de ocio. El tiempo de trabajo más habitual era de 11 horas hacia 1850.

Las condiciones de vida eran duras, había una lucha constante entre la subalimentación y el tratar de mantenerse para trabajar. Las viviendas eran insalubres, los obreros se instalaban en barrios periféricos, donde abundaban las enfermedades, las epidemias y la prostitución.

Tiene lugar la revolución de los transportes que exige una remodelación de la ciudad:

- El casco antiguo es abandonado. Estos caserones son ocupados por los inmigrantes. Se produce el ensanche de la ciudad, tiene lugar un crecimiento y una compartimentación según clases sociales. Dentro de las casas también aparecerá una compartimentación vertical. En los primeros pisos, más ornamentados, vive el dueño de la casa, la categoría de la vivienda se irá deteriorando a medida que se asciende.
- Los inmigrantes se instalan en barrios obreros donde viven en precarias condiciones de vida.
- La fábrica busca en la ciudad mano de obra, capital y posibilidades de explotación.

A lo largo del siglo XIX se va produciendo una considerable mejora en las condiciones de vida de la clase obrera, debido a la influencia del crecimiento económico, la política social por parte de la burguesía y la labor llevada a cabo por los propios obreros.

La burguesía interviene en primer lugar aboliendo las leyes que crean desigualdad; se legisla para limitar la jornada obrera. Se limita el trabajo de mujeres y niños. Se crea un sistema de seguros sociales (los accidentes laborales son muy frecuentes).

2.1.1.5 PLANO CULTURAL: EL ROMANTICISMO

Aunque existe una gran dificultad para definir lo que es el Romanticismo, puede contestarse diciendo que fue un periodo fundamental en el desarrollo intelectual de Europa. Supone un cambio en la mentalidad occidental.

Es una ruptura, un esfuerzo de la sensibilidad, en la que se le otorga la máxima importancia a las emociones y a la imaginación. Viene a significar una ofensiva contra el racionalismo, que progresó desde el Renacimiento.

Existe un gran desprecio hacia la razón, como no lo había habido nunca. Triunfa lo espontáneo. Se observa una tendencia al subjetivismo, que estará latente en la cultura contemporánea.

“Para los románticos, la naturaleza humana se describía mejor a través del alma, que contenía las emociones y potenciaba la imaginación. Todo lo demás era intelectualización abstracta, típica de gente que carecía de verdadera emoción y en consecuencia de verdadera alma”¹

Se trata de un movimiento que tiene caracteres unitarios y comunes. Es un movimiento de rebelión contra todo lo establecido anteriormente. Es una forma de comportamiento que se manifiesta en las diversas expresiones culturales.

- Límites cronológicos:

El término “romántico” viene de “romance” (cuento o poema medieval que trata de personajes y sucesos heroicos, escrito en lengua romance, procedente del latín: los poemas medievales sobre el rey Arturo).

El término “romántico” se comienza a utilizar a mediados del siglo XVIII. Su significado es referente a algo remoto, fantástico y legendario, ficticio e imaginario que contrasta con el mundo real.

Delimitamos cronológicamente el romanticismo entre los años 1789 y 1848, aunque no existe una línea divisoria concreta entre clasicismo y romanticismo. Así mismo, en algunos países persistirá hasta bien entrado el siglo XX.

Cuando se inicia el romanticismo, se estrenan obras literarias como *Hernani* en Francia y *Don Álvaro o la fuerza del sino* en España, aunque se ha comprobado que eran parte de un cambio ya iniciado, ya que con Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) podemos considerar el comienzo del talante romántico con el “ideal de hombre natural” que él

¹ Mosse, G.L. (1997) *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel historia. p.39

popularizó, pues este ideal de hombre natural se convirtió en la moda más difundida del siglo XIX.

En Weimar, madame de Staël acuñó por primera vez la palabra “romanticismo” en su libro sobre Alemania (1813).

Su fin puede coincidir con las revoluciones del 48 y el fracaso de las utopías románticas, produciéndose el cambio de una mentalidad romántica a una mentalidad positivista.

Sin embargo, en el ámbito de la música, el periodo romántico sobrevivió al espíritu positivista que afectó al resto de las artes en la segunda mitad del siglo XIX y sólo puede considerarse finalizado tras la Primera Guerra Mundial y la aparición del dodecafonismo (e incluso su pervivencia real en algunos compositores va más allá de esos años).

- Fronteras espaciales:

Desde el punto de vista literario se puede hablar de una docena de países románticos, con claras diferencias entre ellos: España, Alemania, Inglaterra Francia...

Factores que permiten su aparición:

A finales del XVIII surge un reducido grupo de preceptistas románticos. Se produce una crítica a una serie de principios existentes. Posibilitan la aparición de ideas que cambian las relaciones arte-sociedad. Las guerras cambian la mentalidad del pueblo. Aparecen los sentimientos nacionalistas. Aparecen las condiciones para la creación de unas nuevas formas. Se pone en contacto con nuevas literaturas.

Se observan tres corrientes:

- Liberal.
- Nacional.
- Nacionalista y patriótica.

La extracción social de los artistas será un aspecto importante. Las grandes figuras del XVIII pertenecían a la aristocracia, pero el Romanticismo se nutrirá en las clases medias.

- El hombre romántico.

Es un hombre atento a lo singular, a lo específico. En el hombre clásico predominaba la razón, el sentido común. Para el romántico la razón es común a todos los hombres y la sensibilidad es individual.

El hombre romántico vive en un mundo que no le gusta pero que no quiere cambiar. Es imaginativo, sensible, egocéntrico, original. Triste, melancólico.

El Romanticismo es un movimiento de jóvenes. Es un estado transitorio; los jóvenes románticos dejan de serlo con el tiempo. Existe poco apego a la vida (muerte prematura, suicidio). El yo de cada individuo es el punto de partida del hombre romántico. Las ideas son traspasadas por el sentimiento. La idea de Dios, de la naturaleza, del amor y de la Patria se convierten en verdaderos sentimientos.

Aparece una nueva noción de nación. Se jura fidelidad a un espíritu del pueblo que se manifiesta en la comunidad histórica, en la cultura, en la tradición.

La naturaleza pasa por ser una creación del Romanticismo, pero ya había aparecido en el Renacimiento. Es una evasión del individuo ante un mundo que no le gusta. Huye de la realidad y se refugia en el paisaje. Alimenta unos ensueños, se convierte en un personaje al que no se le da vida.

El sentimiento religioso aparece por la necesidad que siente el romántico de buscar una solución a su inquietud. Existen dos tipos diferenciados:

- Países latinos: Se asocia Dios a la propia existencia. Se apela a Dios para garantizar la propia vida personal. Está dissociado de la propia ortodoxia. Se le busca por medio del sentimiento. Se busca un pseudo-evangelismo. Está apartado del evangelio. Se

observa en ellos un pesimismo religioso, que no es ortodoxo. Se intenta revocar la ideología liberal que se basa en la bondad del hombre.

- Países protestantes: se caracteriza por un espiritualismo místico. Se considera un Dios difuso en la Naturaleza y en el mismo hombre. Aparece un misticismo. Una tensión de unirse a Dios prescindiendo de las circunstancias. Orientado hacia el catolicismo se intenta buscar una mayor tutela, una mayor norma.

El sentimiento del Amor es un elemento predominante dentro de los componentes del hombre romántico, fruto del dominio del sentimiento sobre la razón. Adquiere un carácter platónico, pasará por encima de las normas establecidas. La mujer será parte primordial en el desarrollo de la vida del hombre.

- La literatura romántica

Con el romanticismo, aparecen nuevos géneros literarios, como los artículos de costumbres, la novela histórica, la novela gótica o de terror y la leyenda. También empiezan a escribirse novelas de aventuras y novelas por entregas, se ponen de moda las autobiografías y resurgen del medioevo fórmulas literarias como la balada y el romance.

Sin embargo, el romanticismo literario va ligado sin duda a los géneros lírico y dramático, así como al teatro y la poesía, más liberada que nunca.

Las principales características del romanticismo literario son:

- Presencia en las obras de un estilo individualista, de marcada sensibilidad, imaginación y rebeldía.
- Tendencia al pesimismo. La vida es poco menos que una tragedia; un contexto de melancolía y desasosiego.
- Los escritores son inconformistas por naturaleza y se rebelan ante lo establecido; aparece la crítica literaria.
- Se ponen de moda los diarios y confesiones.

- Entre otros temas, son habituales los relacionados con la historia nacional, las tradiciones, la mujer y los conflictos sociales.

Podemos considerar los escritores más representativos del romanticismo:

Johan Wolfgang von Goethe: poeta, dramaturgo y científico que se considera precursor del romanticismo literario alemán.

Consideramos que merece especial mención su obra *Fausto*, en tanto en cuanto fue una importante fuente de inspiración para uno de los compositores que nos ocupa: Franz Liszt.

Acabada en 1773, el autor la siguió retocando hasta 1790; ya en abril de 1806 estaba completa, pero las guerras napoleónicas demoraron dos años la publicación hasta 1808; la segunda parte sólo sería publicada en 1833, un año después del fallecimiento del autor. Cuenta la historia de Fausto, fatigado de la vida y decepcionado de la ciencia, que hace un pacto con el diablo, el cual le devuelve la juventud a cambio de su alma; en la segunda parte surge una historia de amor entre Fausto y Gretchen, que Mefistófeles manipula de forma que Fausto llegue al homicidio: mata al hermano de su amada; Gretchen tiene un embarazo no deseado, que le conduce primero al infanticidio y luego a ser ejecutada por asesinar a su hijo.

Giacomo Leopardi: poeta, filósofo y filólogo italiano. Su obra se caracteriza por un gran pesimismo, escribe sobre el desamparo del ser humano y la crueldad de la naturaleza.

En su producción literaria destacan los *canti* fechados en 1831.

Jean Jacques Rousseau: Aunque nacido en Ginebra (Suiza), pasó la mayor parte de su vida en Francia. Su ideas políticas influyeron en la revolución francesa. Fue botánico, escritor, filósofo, músico y naturalista.

Las obras suyas que más influyeron en su época fueron *Julia, o la Nueva Eloisa*; (1761) y *Emilio, o De la educación* (1762), que transformaron las ideas sobre la familia. *El contrato social* y el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*.

Víctor Hugo: Poeta, dramaturgo, escritor, dibujante, político e intelectual francés, aunque sus ideas políticas le llevaron a estar veinte años en el exilio.

Como poeta lírico, escribió obras como *Odas y baladas* (1826), *Las hojas de otoño* (1832) o *Las contemplaciones* (1856).

Como poeta comprometido contra Napoleón III: *Los castigos* (1853).

Como poeta épico: *La leyenda de los siglos* (1859 y 1877).

Como novelista: *Nuestra Señora de París* (1831) o *Los miserables* (1862).

En teatro expuso su teoría del drama romántico en la introducción de *Cromwell* (1827), y la ilustra principalmente con *Hernani* (1830) y *Ruy Blas* (1838).

- La pintura romántica

La pintura romántica rechaza las convenciones neoclásicas y sus rígidas reglas; supone un momento de renovación técnica y estética

Sus principales características son:

- Utilización de diferentes técnicas: óleo, acuarelas, grabados y litografías.
- En cuanto a la textura, aparecen superficies rugosas junto con las formas más sutiles. La pincelada es libre, viva y llena de expresividad.
- Desaparece la línea frente al color. Se recupera la potencia sugestiva del color, liberándose las formas y los límites excesivamente definidos.
- La luz es importantísima y se cuidan sus gradaciones
- Las composiciones tienden a ser dinámicas, marcadas por las líneas curvas y los gestos dramáticos.

- Los temas son muy variados Surge el exotismo histórico que abarca desde la antigua Grecia hasta la edad Media, en especial la época gótica. El exotismo geográfico que incluye el mundo desconocido del norte de África y la nueva América salvaje. Se descubre Oriente, que ofrece la luz y el color, así como nuevos temas.
- Se da especial importancia a la fantasía, y sobre todo el drama con un obsesivo sabor por la muerte, la noche y las ruinas, los monstruos y las criaturas anormales.
- La Naturaleza es especialmente importante dando lugar al paisajismo. De especial relevancia son los paisajistas ingleses. Valoran los estados atmosféricos, como la niebla.
- También reivindican la individualidad, fruto de la cual nace una nueva relación entre cliente y artista. Es un trato de igual a igual. El artista ya no es el artesano. Se crean grupos de artistas que trabajan en común sin romper la individualidad, como el grupo Prerrafaelista inglés o los nazarenos alemanes.

Podemos considerar los pintores más representativos del romanticismo:

Eugène Delacroix (1798-1863): principal representante del romanticismo pictórico francés. Conoció a Liszt y Chopin, y fue íntimo amigo de éste último, a quien retrató. Como obra más representativa, *La libertad guiando al pueblo*.

William Turner: (1775-1851). Es considerado “el pintor de la luz”. Experto en pintura paisajística en acuarela. Con su obra: *Lluvia, vapor y velocidad* se considera precursor de la pintura moderna.

Caspar David Friedrich (1774-1840). Máximo exponente del romanticismo alemán. En sus paisajes el hombre pasa un segundo plano, siendo mero espectador.

- La música romántica

En términos puramente musicales, el romanticismo tomó su substancia fundamental de la estructura de la práctica clásica. En este período se incrementan los estándares de composición e interpretación, y se crean formas y conjuntos estándar de músicos. Sin faltar a la razón, E.T.A. Hoffmann llamó "tres compositores románticos" a Haydn, Mozart y Beethoven. Una de las corrientes internas más importantes del clasicismo es el "roll" del cromatismo y la ambigüedad armónica. Todos los compositores clásicos más importantes utilizaron la ambigüedad armónica y la técnica de moverse rápidamente entre distintas tonalidades sin establecer una verdadera tonalidad. Uno de los ejemplos más conocidos de ese caos armónico se encuentra al principio de La Creación de Haydn. Sin embargo, en todas estas excursiones la tensión se basaba en secciones articuladas, un movimiento hacia la dominante o la relativa mayor, y una transparencia de la textura.

Para el año 1810 se habían combinado la utilización del cromatismo y la tonalidad menor, el deseo de moverse a más tonalidades para lograr un rango más amplio de música, y la necesidad de un mayor alcance operístico. Mientras Beethoven fue considerado luego como la figura central del movimiento, compositores como Muzio Clementi o Louis Spohr representaban mejor el gusto de la época de incorporar más notas cromáticas en su material temático. La tensión entre el deseo de más color y el deseo clásico de mantener la estructura, conllevó a una crisis musical. Una respuesta fue moverse hacia la ópera, donde el texto podía otorgar una estructura incluso cuando no hubiera modelos formales.

E.T.A. Hoffman, conocido actualmente más por sus críticas musicales, presentó con su ópera Undine (1814) una innovación musical radical. Otra respuesta a esta crisis se obtuvo mediante la utilización de formas más cortas, incluyendo algunas novedosas

como el nocturno, donde la intensidad armónica en sí misma era suficiente para mover la música adelante.

“Arnold Hauser también opina que la creciente posesión o control de la música por parte de la pujante burguesía influyó de manera decisiva en la aparición de formas breves. El burgués disfrutaba de aquella música que no exigiera gran concentración ni conocimientos para entenderla y ello provocó que los músicos optaran por las piezas cortas, variadas y brillantes”²

Realmente aunque la aristocracia tenía aún un papel fundamental en la vida social, sin embargo, el piano empezó a ser una parte integrante del mobiliario de las casa burguesas que era interpretado por los hijos e hijas de los burgueses y para su aprendizaje, las piezas breves eran algo esencial.

En la segunda década del siglo XIX, el cambio a nuevas fuentes para la música, junto a un uso más acentuado del cromatismo en las melodías y la necesidad de más expresividad armónica, produjeron un cambio estilístico palpable. Las razones que motivaron este cambio no fueron meramente musicales, sino también económicas, políticas y sociales. El escenario estaba preparado para una nueva generación de compositores que podía hablarle al nuevo ambiente europeo post-napoleónico.

En el primer grupo de compositores se suele agrupar a Beethoven, Louis Spohr, E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber y Franz Schubert. Estos compositores crecieron en medio de la dramática expansión de la vida concertística de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y esto le dio forma a sus estilos y expectativas. Muchos vieron a Beethoven como el modelo a seguir, o al menos a aspirar. Las melodías cromáticas de Muzio Clementi y las óperas de Rossini, Cherubini y Mehul, también ejercieron cierta influencia. Al mismo tiempo, la composición de canciones para voz y

² V.V.A.A. (1981). *Enciclopedia de los Grandes compositores*. Pamplona: Salvat. p. 228.

piano sobre poemas populares, para satisfacer la demanda de un creciente mercado de hogares de clase media, fue una nueva e importante fuente de entradas económicas para los compositores.

En la década de 1820 no se solían mezclar los salones literarios y las veladas musicales, a pesar de que todavía se seguía leyendo a Chateaubriand, Lamartine, Alfred Vigny y Víctor Hugo comenzaban a adquirir su importancia.

En cuanto a la música, Rossini era la figura más destacada, contaba con el favor de la corte y triunfaba en los teatros más importantes con sus óperas *La dama del lago*, *Ladra*, *Otello*...que eran representadas por los más preciados artistas. Sin embargo, los músicos no gozaban de la misma consideración que los hombres de letras.

Los trabajos más importantes de esta ola de compositores románticos fueron quizás los ciclos de canciones y las sinfonías de Schubert, las óperas de Weber, especialmente *Oberon*, *Der Freischütz* y *Euryanthe*. Para la época, las obras de Schubert sólo se interpretaron ante audiencias limitadas y sólo pudieron ejercer un impacto notable gradualmente. Por el contrario, las obras de John Field se conocieron rápidamente, en parte debido a que era capaz de componer pequeñas y "características" obras para piano y danzas.

El siguiente grupo de compositores románticos incluye a Franz Liszt, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Hector Berlioz. Ellos nacieron en el siglo XIX e iniciaron pronto la producción de composiciones de gran valor. Mendelssohn fue particularmente precoz, escribiendo sus primeros cuartetos, un octeto para cuerdas y música orquestal antes de cumplir los veinte años. Chopin se abocó a la música para piano, incluyendo en su producción *Etudes* (estudios) y dos conciertos para piano. Berlioz compondría la primera sinfonía notable tras la muerte de Beethoven, la Sinfonía fantástica.

Al mismo tiempo se estableció lo que ahora se conoce como "ópera romántica", con una fuerte conexión entre París y el norte de Italia. La combinación del virtuosismo orquestal francés, las líneas vocales y poder dramático italianos, junto a libretos que se basaban en la literatura popular, establecieron las normas que continúan dominando la escena operística. Las obras de Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti fueron inmensamente populares en esta época.

Un aspecto importante de esta parte del romanticismo fue la amplia popularidad alcanzada por los conciertos para piano (o "recitales", como los llamaba Franz Liszt), que incluían improvisaciones de temas populares, piezas cortas y otras más largas, tales como las sonatas de Mozart o Beethoven. Una de las intérpretes más notables de las obras de Beethoven fue Clara Wieck, pianista que luego se casaría con Robert Schumann.

Atrás quedan los años en que el músico hacía un papel subalterno en las grandes cortes principescas como artesano de una actividad que tenía más de ingeniosa y manual que de otra cosa. En este cambio de gusto, un nuevo modo de producción que ha de dirigirse sobre todo a una capa más amplia de la sociedad, y en cuyo contenido se hermanarán las proezas virtuosísticas y la manifestación de sentimientos patrióticos, amorosos o pastoriles.

El músico ve las nuevas facilidades para viajar que se ofrecen en la época, gracias al tren y luego al vapor, permitieron que surgieran grupos internacionales de fanáticos de pianistas virtuosos, como Liszt, Chopin y Thalberg. Estos conciertos se transformaron en eventos por sí mismos. Niccolò Paganini, famoso virtuoso del violín, fue pionero de este fenómeno.

Entre finales de los años 1830 y los años 1840, los frutos de esta generación fueron presentados al público, su manera de entender su pensamiento y modo de ver la vida. Por

ejemplo las obras de Robert Schumann, Giacomo Meyerbeer y el joven Giuseppe Verdi son buena muestra de lo que decimos.

Es importante notar que el romanticismo no era el único, y ni siquiera el más importante género musical de la época, ya que los programas de los conciertos estaban en gran medida dominados por un género post-clásico, ejemplificado por el Conservatorio de París, así como la música cortesana. Esto comenzó a cambiar con el auge de ciertas instituciones, tales como las orquestas sinfónicas con temporadas regulares, una moda que promovió el mismo Félix Mendelssohn.

Fue en este momento cuando Richard Wagner produjo su primera ópera exitosa, e inició su búsqueda de nuevas formas para expandir el concepto de los "dramas musicales". Wagner gustaba llamarse a sí mismo revolucionario, y tenía constantes problemas con sus prestamistas y con las autoridades; al mismo tiempo se rodeó de un círculo de músicos con ideas políticas parecidas, como Franz Liszt, con quienes se dedicó a crear la "música del futuro".

En diferentes documentos suele indicarse, que el romanticismo literario terminó en 1848, con las revoluciones que ocurrieron ese año y que marcaron un hito en la historia de Europa, o al menos en la percepción de las fronteras del arte y la música. Con el advenimiento de la ideología "realista", y la muerte de figuras como Paganini, Mendelssohn y Schumann, y el retiro de Liszt de los escenarios, apareció una nueva generación de músicos. Algunos argumentan que esta generación debería llamarse victorianos más que románticos. De hecho, los años finales del siglo XIX suelen describirse como romanticismo tardío.

Las principales características de la música romántica son:

- Composiciones íntimas y humanas.

- Menor preocupación por la forma externa y mayor por la inspiración y fuerza expresiva.
- Estilo melódico de mayor riqueza, con una melodía apasionada e intensa y una calurosa expresión de los sentimientos.
- Frases melódicas menos regulares y simétricas que en el Clasicismo.
- Ritmos complejos y libres, llegando a la polirritmia.
- Enriquecimiento armónico, basado en el uso de nuevos acordes y en nuevos recursos para la modulación, con el fin de crear un mayor efecto expresivo
- Búsqueda de contrastes musicales capaces de sugerir sentimientos a través de matices dinámicos (*fuerte, piano, crescendo...*).
- Atención especial al folclore y las melodías populares como fuente de inspiración, que llevará a los nacionalismos musicales.
- Predominio de la música instrumental sobre la vocal.
- Consolidación y ampliación del número de instrumentos de la orquesta sinfónica.
- Nuevos efectos de orquestación en la música sinfónica gracias a las innovaciones y mejoras técnicas de los instrumentos de la orquesta. Mayor empleo de instrumentos de madera, metal y percusión.
- Preferencia por las formas menores: *preludio, estudio, lied, impromptu...*
- Creación del poema sinfónico, forma musical que ofrece mayor libertad que la sinfonía clásica.
- Aparición del ídolo virtuoso, bien como instrumentista o como intérprete vocal.
- Preferencia por el piano y el violín, y recuperación de otros instrumentos como el arpa y la guitarra.

A todos estos cambios, contribuyó sin ninguna duda, el perfeccionamiento de los instrumentos. Entre todos los instrumentos heredados de los años precedentes, el

constructor romántico escogió aquellos que mejor se prestaban a la estética del momento y los perfeccionó hasta un punto que, en muchos casos no lo ha superado ni la tecnología de nuestro siglo.

Aunque la finalidad de nuestro proyecto no sea histórica, algo tendremos que decir con respecto a la interrelación de la música con otras artes, por eso hemos realizado una tabla en la que podemos tener acceso rápido a las principales manifestaciones artísticas ordenadas cronológicamente.

2.1.1.6 CRONOLOGÍA DE HECHOS HISTÓRICOS, CULTURALES Y MUSICALES.

Por tanto, para facilitar todo lo expuesto anteriormente, finalizaremos con una cronología de los hechos históricos, culturales y musicales que tuvieron lugar en Europa desde 1810, año en que nació Chopin hasta 1886, año en que murió Liszt, teniendo en cuenta que ambos autores son el máximo exponente del romanticismo musical.

Tabla 1: Cronología de hechos históricos, culturales y musicales.

AÑO	HISTORIA	CULTURA	MÚSICA
1810	Napoleón se casa con M ^a Luisa de Austria. Ocupa los Países Bajos.		<u>Nacen Federico Chopin</u> y Robert Schumann
1811		Muere Juan de Villanueva	<u>Nace Franz Liszt</u>
1812	Paz de Bucarest. Campaña de Rusia de Napoleón y fracaso en España. Cortes de Cádiz.	Géricault: <i>Oficial de húsares</i> <i>ordenando una carga.</i>	Beethoven: <i>séptima y octava</i> <i>sinfonía</i>

	Comienza la guerra de EEUU contra Inglaterra.		
1813	Derrota en Leipzig y San Marcial		Nacen Wagner, Verdi y Dargomijsky. Muere Grétry. Rosini: <i>L'italiana in Algeri</i>
1814	Los aliados en París. Napoleón en Elba. Luis XVIII ocupa el trono de Francia. Regresa Fernando VII a España. Congreso de Viena.	Goya: <i>Los fusilamientos</i> . Ingres: <i>La gran odalisca</i> .	Beethoven: <i>Fidelio</i>
1815	Los cien días de Napoleón, batalla de Waterloo. Creación de la Santa Alianza	Puente colgante: Gran Bretaña	
1816	Santa Alianza. Independencia de Argentina.	Von Klenze: Glyptoteca de Munich.	Rossini : <i>El barbero de Sevilla</i> . Muere Paisiello.
1817	Batalla de Chacabuco.	Thorvaldsen: <i>Ganimedes y el águila</i> .	Mueren Méhul y Monsigny. Rosini: <i>La cenerentola</i> .
1818	Congreso de Aquisgrán. Independencia de Chile.	Gericault: <i>La balsa de la Medusa</i> .	Nace Gounod.

1819	Bolívar Presidente de Venezuela	Byron: <i>Don Juan</i> . Goya: <i>El aquelarre</i> .	Nace Offenbach.
1820	Muere Napoleón en Santa Elena. Alzamiento de Riego. Congreso de Troppau. Compromiso de Missouri.	Ingres: <i>La fuente</i> .	
1821	Independencia de Grecia	Goya: <i>Saturno devorando a sus hijos</i> .	Weber: <i>Der Freischütz</i> .
1822	Empieza la independencia de Brasil.	Muere Canova. Delacroix: <i>Dante y Virgilio en los infiernos</i> .	Nace César Frank. Schubert: <i>Sinfonía inacabada</i> .
1823	Los Cien Mil hijos de San Luis en España. Década Omniosa en España. Doctrina de Moroe: América para los americanos. Independencia de las Provincias Unidas de Centro América.	Hokusai: <i>36 vistas del Fujiyama</i> .	Beethoven: <i>Novena sinfonía y misa solemnis</i> . Schubert: <i>La bella molinera</i>
1824	Batalla de Ayacucho. Carlos X (Francia)	Smirke: <i>Brithis Museum</i> .	Nacen Bruckner y Smetana.

1825	Nicolás I Rusia.	Saint-Simon: <i>El nuevo cristianismo</i>	Muere Salieri. Boïeldieu: <i>La dama blanca</i> .
1826			Muere Weber. Schubert: <i>La doncella y la muerte</i> .
1827	Sublevación carlista en Cataluña. Gran Bretaña, Rusia y Francia ayudan a los independentistas griegos.	Bilake ilustra la <i>Divina Comedia</i> . Ingres: <i>Apoteosis de Homero</i> .	Muere Beethoven. Schubert: <i>Viaje de invierno</i> .
1828	Guerra ruso-turca.	Muere Goya en Burdeos.	Muere Schubert: <i>novena sinfonía</i> .
1829	Pío VIII, Papa. Fernando VII se casa con María Cristina.		Nace Anthon Rubinstein. Rossini: <i>Guillermo Tell</i> .
1830	Francia: revolución de Julio. Nace Isabel II. Comienza la guerra civil en Portugal.	Delacroix: <i>La libertad guiando al pueblo</i> . Corot: <i>Catedral de Chartres</i> .	<u>Chopin: <i>Conciertos 1 y 2</i></u> . Berlioz: <i>Sinfonía fantástica</i> . Mendelssohn: <i>Sinfonía "la reforma"</i> .
1831	Gregorio XVI Papa. Constitución liberal belga.	Víctor Hugo: <i>Nuestra Señora de París</i> .	Bellini: <i>Norma</i> .
1832	Inglaterra: reforma parlamentaria. Mazzini funda la sociedad secreta Joven Italia.	Segunda parte de Fausto de Goethe.	Muere Clementi.

	España: primera guerra carlista.		
1833	España: muere Fernando VII, regencia de M ^a Cristina. Inglaterra: 1 ^a ley sobre el trabajo en las fábricas.	Aribau: <i>Oda a la patria</i> .	Nacen Brahms y Borodin. <u>Chopin: Estudios op. 10.</u>
1834	Unión aduanera alemana: Zollverein.	Larra: <i>Macías</i> . Lenau: <i>Fausto</i> .	Strauss: <i>Valses</i> Berlioz: <i>Harold en Italia</i> .
1835	Fernando I, emperador. Desamortización de Mendizábal.	Duque de Rivas: <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> .	Nace Saint-Saens. Muere Bellini. Schumann: <i>Carnaval</i> .
1836	Estado de Orange.	Barry: <i>Parlamento de Londres</i> .	Nace L. Delibes. Glinka: <i>La vida por el zar</i>
1837	Victoria I reina de Inglaterra.	Hartzenbusch: <i>Los amantes de Teruel</i> .	Nace Balakirev. Berlioz: <i>Requiem</i> .
1838	Cartismo en Inglaterra.		Nace Bizet. Schumann: <i>Kreisleriana</i> . <u>Chopin: 24 preludios, Sonata en si bemol menor</u>
1839	España: Abrazo de Vergara.	Daguerre: <i>Boulevard de París</i> (primera fotografía).	Nace Musorgski. Berlioz: <i>Romeo y Julieta</i> .
1840	España: regencia de Espartero.	Difusión del Krausismo.	Nace Tchaikovsky. Muere Paganini. <u>Liszt: Primera rapsodia húngara.</u>

1841	Tratado de los Dardanelos: se cierra el paso a los barcos no turcos.	Delacroix: <i>Entrada de los cruzados en Constantinopla.</i>	Nacen Chabrier, Dvorák y Pedrell. C. Franck: <i>Tríos</i> Schumann: <i>Concierto para piano.</i>
1842	Tratado de Nankin.	Gogol: <i>Las almas muertas.</i> Coubert: <i>Autorretrato con un perro.</i>	Nace Massenet. Muere Cherubini. Wagner: <i>Rienzi.</i> Verdi: <i>Nabuco</i> Schumann: <i>Quinteto con piano.</i>
1843	Sublevación Serrano, Prim y Narváez. Espartero se exilia. Isabel II reina en España.	Labrouste: <i>Biblioteca de Saint Gerneviève, París.</i>	Nace Grieg. Mendelssohn: <i>Sueño de una noche de verano.</i>
1844	Gobierno de Narváez. Independencia república dominicana.	Dumas: <i>Los tres mosqueteros.</i> Zorrilla: <i>Don Juan Tenorio.</i>	Nacen Rimski-Korsakov y Pablo Sarasate. Mendelssohn: <i>Concierto para violín.</i>
1845	Crisis de la patata.	<i>Situación de la clase trabajadora:</i> de Engels.	Nace Fauré. Wagner: <i>Tannhäuser.</i>
1846	Pío IX Papa. Guerra de EEUU contra México.	Dumas: <i>El conde de Montecristo.</i>	Berlioz: <i>La condenación de Fausto.</i>
1847	Suiza: Guerra de la Sonderbund. España: Segunda guerra carlista.	Inauguración del Liceo de Barcelona.	Muere Mendelssohn.

1848	Luis Napoleón (Francia). Francisco José, emperador. Revoluciones por toda Europa. Segunda república francesa.	<i>Manifiesto comunista</i> de Marx-Engels. Dumas: <i>La dama de las camelias</i> .	Muere Donizetti. Schumann: <i>Manfred</i> .
1849	Víctor Manuel II rey de Cerdeña. Europa: se restablece el absolutismo.	Dickens: <i>David Copperfield</i> .	<u>Muere Chopin.</u>
1850	Hegemonía austriaca en la confederación alemana. Población mundial 1.200 millones.	Teatro Real en Madrid.	Wagner: <i>Lohengrin</i> . Schumann: <i>Sinfonía Renana</i> .
1851	Concordato España-Vaticano. Cavaignac: Golpe de estado en Francia.	Primera Exposición Universal en Londres. (Palacio de cristal)	Verdi: <i>Rigoletto</i>
1852	Napoleón III (Francia) restablece el imperio.	Dumas: <i>La dama de las camelias</i> .	
1853	Urquiza (Argentina)	Coubert: <i>Bañistas</i> . Ingres: <i>Apoteosis de Napoleón</i> .	Nace Messenger. <u>Liszt: Sonata en si menor.</u>

1854	Guerra de Crimea. Vicalvarada: sublevación de O'Donell. Bienio progresista en España.	George Sand: <i>Historia de mi vida.</i>	Nace Janacek. <u>Liszt: <i>Los preludios.</i></u>
1855	Alejandro II, Rusia. Primera huelga general en Barcelona.	Exposición universal en París. Coubert: <i>El estudio del pintor.</i>	Nacen Chausson y Liadov.
1856	España: O'Donell asume el poder.	Flaubert: <i>Madame Bovary.</i>	Muere Schumann.
1857	Ley Moyano en España: (educación).	Baudelaire: <i>Las flores del mal.</i>	Mueren Glinka y Czerny. Brahms: <i>Concierto para piano nº1.</i>
1858	Formación de Rumanía. Virreinato inglés en la India.	Eiffel: <i>Puente en Burdeos.</i> Labrouste: <i>Biblioteca Nacional en París.</i>	Nace Puccini.
1859	Guerra de Austria contra Piamonte y Francia Paz de Zurich.	Darwin: <i>El origen de las especies.</i>	Wagner: <i>Tristán e Isolda.</i> Gounod: <i>Fausto.</i>

1860	<p>Tratado de Turín: Francia se anexiona a Niza y Saboya.</p> <p>Unificación de gran parte de Italia (Garibaldi).</p> <p>Fundación de Vladivostok por los rusos.</p>	<p>Becquer: <i>Rimas</i></p> <p>Dickens: <i>Grandes esperanzas.</i></p> <p>Daumier: <i>La lavandera.</i></p>	<p>Nacen Mahler, Albéniz y Paderevski.</p>
1861	<p>Guillermo I en Rusia.</p> <p>Víctor Manuel II rey de Italia.</p> <p>Rusia: liberación de los Servios.</p>		<p>Brahms: <i>Variaciones sobre un tema de Haendel.</i></p>
1862	<p>Bismarck: reforma del ejército prusiano.</p>	<p>Garnier: <i>Ópera de París.</i></p>	<p>Nace Debussy.</p> <p>Ambros: <i>Historia de la música.</i></p> <p>Verdi: <i>La fuerza del destino.</i></p>
1863	<p>La insurrección polaca termina en catástrofe nacional.</p>	<p>Littre: <i>Diccionario de la lengua francesa.</i></p>	<p>Bizet: <i>Los pescadores de perlas.</i></p>
1864	<p>Fundación de la Cruz Roja.</p> <p>Gobierna Narváez en España.</p> <p>Comienza la unificación alemana.</p> <p>Primera internacional.</p>	<p>Verne: <i>Viaje al centro de la tierra.</i></p> <p>Pío IX: <i>Encíclica Syllabus.</i></p>	<p>Nace Richard Strauss.</p>

1865	Asesinato de Lincoln. Capitulación de Lee en Apotomatox.	Dostoievski: <i>Crimen y castigo.</i>	Nace Sibelius. Wagner : Estreno de <i>Tristan e Isolda.</i>
1866	Guerra Austria- Prusia. Prusia se anexiona cuatro estados de Alemania del norte.	Monet: <i>El pífano, Almuerzo al aire libre</i>	Nacen Busoni y Satie
1867	Mutsuhito, emperador de Japón. EEUU compra Alaska a Rusia. Canadá independiente	Marx: <i>El capital.</i> Manuel Tamayo: <i>Un drama nuevo.</i> Plan Castro en Madrid.	Nacen Granados y Toscanini. <u>Liszt: <i>misa de la coronación.</i></u> Smetana: <i>La novia vendida.</i> J. Strauss: <i>El Danubio azul.</i> Verdi: <i>Don Carlos</i>
1868	Sublevación en España. Isabel II en el exilio. Argentina: Sarmiento. Japón: abolición de los privilegios feudales.	Dostoievski : <i>El idiota</i> Manet: <i>Retrato de Zola</i> Labrouste: <i>Biblioteca Nacional de París.</i>	Fallece Rossini. Wagner: <i>Los maestros cantores.</i> C. Franck: <i>Las beatitudes.</i> Brahms: <i>Requiem alemán.</i>
1869	Concilio Vaticano I. España: asesinato de Prim. Amadeo I rey de España. Francia ocupa Saigón. Inauguración del canal de Suez.	Verne: <i>20.000 leguas de viaje submarino.</i> Flaubert: <i>La educación sentimental</i>	Muere Berlioz. Nace Albert Roussel. Wagner: <i>El oro del Rin.</i> Chaikovski: <i>Romeo y Julieta.</i>

1870	Guerra franco-prusiana. Caída de Napoleón III, tercera república francesa. Las tropas italianas ocupan Roma, pérdida del poder temporal del Papado.	Verne: <i>La isla misteriosa</i> . Millais: <i>Adolescencia de Raleigh</i> .	Wagner: <i>La valquiria</i> Delibes: <i>Coppelia</i> . Nacen Florent Schmitt y G. Leken
1871	Guillermo I emperador de Alemania. (unificación). Roma capital de Italia. Amadeo I (España) Inauguración del Royal Albert Hall	Monet: <i>Molino en Harlem</i> . Nietzsche: <i>El origen de la tragedia</i> . Darwin: <i>La descendencia del hombre</i> .	Verdi: <i>Aída</i> Brahms: <i>Schicksalslied</i> .
1872	Liga de los tres emperadores Japón: modernización del ejército.	Andersen: <i>Cuentos</i> José Hernández: <i>Martín Fierro</i> . Monet: <i>Impresión, amanecer</i> Degas: <i>La clase de danza</i> .	Nacen Scriabin y Vaughan Williams. Bizet: <i>La artesiana</i> Brahms: <i>Triumphied</i>
1873	Primera república española. España: Tercera Guerra carlista. Abdicación de Amadeo I	Verne: <i>La vuelta al mundo en ochenta días</i> . Pérez Galdós: <i>Episodios nacionales</i> . Cézane: <i>La casa del ahorcado</i> . Pissarro: <i>Autoretrato</i> .	Nacen Rachmaninov y Reger. C. Franck: <i>Redención</i> . Verdi: <i>Requiem</i> . Lalo: <i>Sinfonía española</i>

1874	<p>España: Pronunciamiento de Martínez Campos, que proclama rey a Alfonso XII.</p> <p>Disraeli, primer ministro inglés.</p> <p>Avellaneda (Argentina)</p>	<p>Valera: <i>Pepita Jiménez</i>.</p> <p>Alarcón: <i>El sombrero de tres picos</i>.</p> <p>Manet: <i>En barca</i></p> <p>Renoir: <i>Muchacha desnuda al sol</i>.</p>	<p>Nacen Schönberg e Ives.</p> <p>Musorgski: <i>Boris Godunov</i>, <i>Cuadros de una exposición</i>.</p> <p>Bruckner: <i>Sinfonía romántica</i>.</p> <p>Verdi: <i>Misa de réquiem</i>.</p> <p>Smetana: <i>Mi patria</i>.</p> <p>Grieg: <i>Peer Gynt</i>.</p>
1875	<p>Constitución francesa.</p>	<p>Inauguración del Palais Garnier, actual sede de la ópera de París.</p>	<p>Nace Ravel.</p> <p>Muere Bizet: <i>Carmen</i>.</p>
1876	<p>España: una nueva constitución instaura la monarquía constitucional.</p>	<p>Mark Twain: <i>Las aventuras de Tom Sawyer</i>.</p> <p>Mallarmé: <i>La siesta de un fauno</i>.</p> <p>Institución libre de enseñanza en España</p>	<p>Nacen Falla y Casals.</p> <p>Wagner: <i>El anillo del nibelungo</i>.</p> <p>Brahms: <i>Primera sinfonía</i>.</p> <p>Chaikovski: <i>El lago de los cisnes</i></p>
1877	<p>Victoria, emperatriz de la India.</p> <p>Guerra ruso-turca.</p> <p>Edison: micrófono y fonógrafo.</p>	<p>Tolstoi: <i>Ana Karenina</i></p> <p>Zola: <i>La taberna</i>.</p> <p>Rodin: <i>La edad de bronce</i>.</p> <p>Pradilla: <i>Doña Juana la loca</i>.</p>	<p>Brahms: <i>Segunda sinfonía</i>.</p> <p>Saint-Saëns: <i>Sansón y Dalila</i></p>
1878	<p>Inglaterra adquiere Chipre.</p> <p>León XIII Papa.</p> <p>Congreso de Berlín.</p>	<p>Collodi: <i>Aventuras de Pinocho</i>.</p>	<p>Dvorák: <i>Danzas eslavas</i>.</p> <p>Brahms: <i>Concierto para violín</i>.</p> <p>Bruckner: <i>Quinta sinfonía</i>.</p>

1879	Alianza austro-alemana. Pablo Iglesias funda el PSOE.	Degas: <i>Carrera de aficionados.</i>	Nace Respighi. Chaikovski: <i>Eugenio Onegin.</i> Smetana: <i>Mi patria.</i>
1880	Roca (Argentina) Tahití se convierte en colonia francesa.	Dostoievski: <i>Los hermanos Karamazov.</i> Rodin: <i>El pensador.</i> Renoir: <i>Almuerzo de los canotiers.</i>	Nacen Bloch y Pizzeti. Muere Offenbach. Fauré: <i>Balada.</i>
1881	Alejandro III (Rusia) Protectorado francés sobre Túnez. Se inicia el canal de Panamá.	Manet: <i>El bar de Folies-Bergère.</i>	Nace Bartok. Muere Musorgski. Offenbach: <i>Los cuentos de Hoffmann.</i>
1882	Triple alianza (Alemania, Austria-Hungría, Italia). Los italianos se instalan en Eritrea.	Eiffel: <i>Viaducto de Garabit.</i>	Nacen Stravinski, Turina, Kodály y Malipiero. Wagner: <i>Parsifal.</i> Rimski-Korsakov: <i>Snegorachka.</i> Brahms: <i>Quinteto de cuerdas n° 1.</i>
1883	Inglaterra: Leyes sobre seguridad social. Francia se extiende por Indochina.	Inauguración del Metropolitan Ópera House de Nueva York. R.L. Stevensons: <i>La isla del Tesoro.</i>	Muere Wagner. Nacen Webern y Casella Brahms: <i>Tercera sinfonía.</i> Chabrier: <i>España.</i>
1884	Rusia termina la conquista del Turquestán.	Gaudí: <i>La sagrada familia</i>	Muere Smetana Massenet: <i>Manon</i>

	Daimler-Maybach: Motor de gasolina.	Mark Twain: <i>Las aventuras de Huck-leberry Finn.</i>	Debussy: <i>El hijo pródigo</i>
1885	Muere Alfonso XII, comienza la regencia de M ^a Cristina. La conferencia de Berlín reparte África entre las potencias occidentales. Vacuna antirrábica (Pasteur) Automóvil de gasolina (Dailber-Benz)	Clarín: <i>La regenta</i> Renorir: <i>Las grandes bañistas</i> Rodin: <i>La aurora</i>	Nacen Alban Berg y Varèse Brahms: <i>Cuarta sinfonía. Quinteto con clarinete.</i> Franck: <i>Variaciones sinfónicas</i> Bruckner: <i>Octava sinfonía.</i>
1886	Primer gramófono.	Pardo Bazán: <i>Los pazos de Ulloa.</i> Rodin: <i>El beso</i>	<u>Muere Liszt.</u> Nacen Esplá y Arthur Rubinstein. Fauré: <i>Requiem</i>

2.1.2.- PROCESO DE CAMBIO DEL INSTRUMENTO: EL PIANO

Debido a la gran aceptación del Pianoforte construido por Cristofori a final del siglo XIII, los clavecinistas se van convirtiendo en pianistas. Se inicia el reconocimiento de la figura del pianista y obligan continuamente a los constructores de pianos a mejorar las cualidades del nuevo instrumento y a menudo participan en sus empresas, como es el caso de Clementi, pianista y hombre de negocios.

A principios del siglo XIX ya existe una amplia gama de instrumentos donde elegir, pero la insistencia de los pianistas hace que durante este siglo el piano sufra un gran desarrollo.

Analicemos cuales son las exigencias y las transformaciones del piano durante este periodo:

En general, a los pianistas les gustan la precisión y potencia de los pianos ingleses pero se quejan de la excesiva pesadez del teclado. La principal virtud de los pianos cuadrados es la ligereza, ya que tienen un “pilotín”, pero los pianos de cola gozan de una pureza y amplitud del sonido muy superior.

El mayor defecto de los pianos vieneses es la falta de estabilidad en el centro del macillo, ya que está montado sobre la misma tecla; como la calada de la tecla es corta, el teclado es más ligero pero las repeticiones suenan a martilleo.

Tanto los pianos ingleses, franceses como los alemanes tienen aún importantes defectos de homogeneidad: los agudos son demasiado débiles, los graves tienen demasiada amplitud con respecto a la parte central y los agudos, y en todos estos pianos se comienzan a usar los pedales en vez de las antiguas tiras y tres cuerdas por tecla, al menos en el registro medio y agudo.

Los pianistas piden:

- Más potencia.
- Más ligereza.
- Más resonancia.
- Mejor control de los matices.
- Mayor extensión del teclado (más teclas).

En cuanto a la extensión del teclado, aumentará rápidamente:

-En época de Clementi, los pianofortes tenían cinco octavas: del fa-1 al fa-5.

-En 1795 cinco octavas y media: del fa-1 al do-6.

-En 1810 se generalizó el uso de las seis octavas: del fa-1 al fa-6.

El primero en construir un teclado de esas características fue John Broadwood y el gran cola que construyó Thomas Broadwood (hijo del anterior) para Beethoven en 1817 tiene la misma extensión.

En lo referente a la potencia, los constructores de pianos trabajarán con los macillos y la tensión de las cuerdas. Jean- Henri Pape hace una gran aportación al mecanismo del piano, ya que tiene la gran idea de cubrir los macillos del piano con un fieltro en vez de piel en 1826, ganando así el piano en precisión de ataque y fuerza. Esta idea se mantendrá a través de los años ya que los pianos actuales tienen macillos cubiertos con fieltro.

Tras incorporar las tres cuerdas, se hizo el intento de añadir una cuarta, pero el resultado no fue bueno, entonces investigaron la posibilidad de conseguir una mayor tensión de las cuerdas, sobre todo las graves. Al aumentar el número de cuerdas y su masa, se aumenta la tracción ejercida sobre el marco y es necesario reforzarlo por lo que encontramos una evolución de los marcos de Cristofori y Silberman contruidos con madera. En los pianos de principios de siglo encontramos ya un refuerzo de hierro que une el somier al resto del cuerpo del instrumento.

Los pianos vieneses conservan este principio, por lo que son más pesados pero los ingleses y posteriormente los franceses aumentan las nervaduras del hierro en el marco, sobre todo en la zona de los agudos y gracias a eso ganan potencia y definición.

El piano Erard de Liszt de 1830 tiene unos agudos mucho más brillantes que los del piano de Beethoven de 1810. En esos 20 años hay una gran evolución el instrumento por tanto, y todos los pianos aumentan la potencia, los registros y su homogeneidad.

A partir de 1820, los constructores norteamericanos intentaron fundir un marco de hierro en una sola pieza. Alpheus Babcock construyó el primer piano cuadrado de estas características en 1825. Esta novedad en la construcción de pianos no tardó en llegar a Europa. Paulatinamente, los apagadores empiezan a ser eliminados de los sobreagudos, y en 1830 se suprimen totalmente.

En cuanto al control de los matices podemos considerar que es el recuso del piano que más demandan los pianistas: Beethoven a la cabeza junto con Field, Hummel, Moscheles, Pixis o Ries piden al instrumento más amplitud en la gama dinámica y más contrastes de registros que la música del clasicismo. Todos los compositores, incluso los más alejados de las nuevas tendencias pianísticas están de acuerdo en estas nuevas prestaciones que debe ofrecer el instrumento, y sobre todo, en esta época en la que el virtuosismo está a la orden del día, presionan a los constructores para que modifiquen el escape del martillo en la cuerda.

Sebastián Erard será el pionero en esto, pues entre 1820 y 1830 inserta en el mecanismo del piano un sistema de repetición muy inteligente partiendo de los primeros instrumentos de Cristofori: modifica discretamente la palanca intermedia y hace volver la barra del escape debajo del rodillo antes de que la tecla vuelva a su sitio.

Este reataque de la nota a mitad de la calada será aprobado inmediatamente por los pianistas y sentará las bases de la técnica moderna del piano aunque será continuamente modificado por muchas patentes posteriores con el objeto de reforzar su resistencia y actualmente aún se usa en los pianos de cola. Se le dará el nombre de doble escape.

En definitiva, lo que Erard consigue es una mezcla de la fuerza de los pianos ingleses y la sensibilidad en la pulsación de los vieneses.

Con este invento, Sebastián Erard, se gana el reconocimiento y la amistad de los principales pianistas del momento, en especial Liszt, amistad que perdurará durante el resto de su vida. En 1824 viajan juntos a Londres donde Liszt conocerá al sobrino de Erard que será su sucesor. Desde este momento Liszt siempre defenderá el gran Erard de concierto y lo utilizará en todos sus conciertos públicos.

Con motivo del auge de la burguesía y el interés por la cultura y el arte que tiene lugar en la primera mitad del siglo XIX aumenta sin cesar el mercado de pianos cuadrados destinados a los aficionados y a los salones, pero junto a éstos aparece el prototipo de piano vertical como sucesor de los pianos jirafa.

El primer piano de este tipo lo inventó Wornum en 1811 en Inglaterra, y los ingleses le llamaron *cottage piano, cabinet, pocket grand horizontal...*, a continuación los constructores comienzan a experimentar con este nuevo instrumento:

En 1827, Pape cruza las cuerdas, de este modo consigue que los bajos sean más largos y más profundos, los agudos suenan más claros y el instrumento aumenta su fuerza.

Entre 1800 y 1830 la necesidad de efectos nuevos y la búsqueda de gran sonoridad obliga a los constructores a construir pianos con un gran número de pedales (hasta seis o más) mediante los cuales se conseguía un efecto percusivo o bien la imitación de diversos timbres imitando a otros instrumentos como la flauta, el tamboril, la campana, el triángulo o el fagot, que mediante un trozo de papel sobre la cuerda conseguía el timbre de este instrumento sobre todo en los graves. Estos instrumentos se llamaban *janissaires* porque querían imitar el sonido de las fanfarrias de la infantería turca.

Éstos pianos son los que utilizaba Daniel Steibelt en sus conciertos en los que formaba dúo con su mujer que tocaba el tamboril; gozaban de gran éxito y en general era un instrumento que contaba con la aprobación de los compositores más importantes de la

época, sin embargo, desapareció a partir de 1830. Hoy en día estos efectos aparecerán de nuevo en los pianos eléctricos.

A partir de 1830 el piano se ha impuesto como instrumento rey. La transición desde el instrumento de Cristofori hacia lo que conocemos como piano ha finalizado. El piano se ha impuesto ya en todas partes y se ha escrito una gran cantidad de literatura para el nuevo instrumento. Los pianistas se han acostumbrado ya al piano con escape y el público al piano de gran cola.

Partiendo de esta premisa, siguen las dos escuelas de construcción de pianos: la inglesa y la vienesa. De igual manera también los compositores y pianistas se dividen en dos tendencias una más conservadora y tradicional que busca el gusto por la expresión musical (los poetas del piano) como Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin o Clara Wieck y otros que buscan el virtuosismo y la acrobacia pianística como Liszt, Sigismond Thalberg, Herz, Stephen Heller, Marie Pleyel, Alexander Dreyschock, Louis Moreau Gottschalk...

Los “virtuosos”, haciendo alarde de proezas técnicas, dejan al público entusiasmado con cascadas de cromatismos, melodías en la parte central del piano, (las tres manos de Thalberg) dobles notas, series de octavas vertiginosas... y los “poetas” buscan variedad en el color, sutilezas tímbricas, nuevas armonías...

El romanticismo, que está impregnándolo todo presenta estas dos vertientes de virtuosismo y poesía, y encuentra en el piano su instrumento ideal para esta duplicidad: forte y piano, percusivo y resonante y conforme a esto divide también a los fabricantes de piano en dos tendencias hasta nuestros días.

Ignaz Pleyel tomará el relevo de Erard rápidamente.

Debido al proceso de industrialización europeo del siglo XIX es en esta época cuando la manufactura de pianos vive el mejor momento. Francia figura a la cabeza, ya

que cuenta con el gran invento de Erard y los consejos de Chopin y Liszt, que son considerados los dos mejores pianistas del momento.

Pleyel también se dejó aconsejar por el pianista Kalkbrenner (inventor del quiroplasto), y a partir de 1807 comienza a construir pianos más semejantes al estilo vienés, con una gran resonancia y una gran cantidad de armónicos y consigue una gran regularidad en todos sus registros.

En 1850, Pleyel solo ha producido 2100 pianos y en 1870 alcanzó el número de 47500, el cual sobrepasa a Erard, pero por poco. Lo cual supone el primer gran boom en la producción mundial de pianos y el mercado de libre competición; los fabricantes publicitan sus pianos e intentan convencer a los mejores pianistas para que usen los de su marca. Así pues, por ejemplo, Thalberg es fiel a la marca Erard, John Field toca un Clementi y Mendelssohn un Irmeler pero en general los que triunfan son los pianos ingleses ya que han sustituido los métodos artesanos por cadenas industriales.

El piano de cola alcanza su tesitura de siete octavas hacia 1850, de la-2 a la-6. En Europa, el bastidor se apoya con barras metálicas por encima de las cuerdas y el barrado está totalmente reforzado. En América John Chickering utiliza un chasis fundido en una sola pieza en Boston en 1843 y Henry Steinway lo asocia al cruzamiento de las cuerdas en 1855 en un piano de mesa, y en 1867 en un piano de cola. En la exposición mundial de 1867 ambos obtienen la medalla de oro y la manufactura europea adopta el sistema.

A partir de 1860 el piano de cola experimenta cambios decisivos y definitivos en la mecánica, las teclas y la tabla armónica. Aparecen varias patentes en las que se aplica el doble escape a los pianos verticales al que también llamaban “de repetición infinita”. Herz, Erard y Pleyel mejoran los pedales y macillos y Steinway el cuadro metálico; también la fabricación de las cuerdas, el barrado y las clavijas es de mayor calidad.

Aparece gran número de marcas, sobre todo en Alemania donde encontramos las siguientes: Sauter, Rönisch, Ibach, Feurig, Blüthner, Bechstein.

A partir de 1839, la producción de pianos verticales aumenta a pasos agigantados, sobrepasando a los pianos de cola debido sobre todo a una cuestión de tipo social ya que son muchos los pequeños burgueses aficionados que pretenden aprender a tocar el instrumento. Pleyel fue quien triunfó más ampliamente con sus pianos verticales a los que llamó “pianinos” modelo que tenía Chopin en su casa de París y desde el cual impartía sus clases.

A lo largo de la historia, los fabricantes de piano han tratado de:

- Transformar el sonido percutido del piano en sonido sostenido.
- Mejorar el teclado en calidad de materiales y extensión.
- Embellecer el mueble.

El deseo de embellecer el mueble es más bien una costumbre del siglo XIX: nos encontramos pianos adornados con esclavos y cariátides o con cajones, estanterías o espejos. Todas estas mejoras con único fin: el de vender lo más posible.

Debido a la gran rivalidad entre las distintas empresas constructoras de pianos durante el siglo XIX podemos encontrar una desmesurada cantidad de patentes entre las cuales, y a modo de curiosidad, y para finalizar, podemos citar unas cuantas:

- En 1852 piano que imita al órgano o con vibraciones prolongadas, por Alexandre
- En 1853 una máquina inventada por Leveau llamada “pianista-mecánico”.
- En 1856 teclas de mármol.
- En 1858 piano flauta
- En 1859 piano rústico (de jardín) y piano billar.
- En 1861 piano con campanas
- En 1863 piano electroestenógrafo

- En 1864 piano sin cuerdas
- En 1865 piano violín
- En 1866 piano convertible en cama y escritorio, provisto de taburete-mesa
- En 1870 piano-arpa.

2.1.2.1 MUZIO CLEMENTI Y SU FÁBRICA DE PIANOS



Retrato de Muzio Clementi³

Nacido en Roma en 1752 y fallecido en Evesham (Inglaterra) en 1832. Fue, compositor, pedagogo, concertista y en una etapa más avanzada de su vida, empresario.

A pesar de que sus aportaciones en la innovación en cuanto al mecanismo del piano fueron pocas, el interés de éste radica en que le podemos considerar el único gran pianista y compositor que a su vez fue fabricante de pianos.

Como compositor, se consagró casi exclusivamente al piano. A finales de 1766 abandona Italia por Inglaterra, lo que le permitió perfeccionar su cultura musical durante siete años. En 1773 se instaló en Londres, donde se dio a conocer como virtuoso y dirigió la orquesta de la Ópera Italiana. En 1780 emprendió su primera gira de conciertos a través

³ (s.f.). Welcome to the Muzio Clementi Society website. Recuperado el 15 de mayo de 2013 de <http://www.clementisociety.com/>

de Europa. De vuelta a Londres inició otra gira de conciertos y posteriormente se consagró a la composición, a la dirección de orquesta y a la enseñanza, (entre sus alumnos destacan Cramer, Moscheles y Field), así como a su carrera de pianista, que abandona bruscamente en 1790.

Desde 1798 hasta su retirada, se dedica a la edición musical y a la venta y manufacturación de pianos.

A su muerte a los 80 años obtuvo unos funerales nacionales y fue enterrado en la Abadía de Westminster.

- Su obra para teclado.

Sus comienzos musicales fueron en el clavecín y sus primeras sonatas fueron escritas para este instrumento.

Fue sin duda el principal creador del estilo pianístico moderno, a la vez en el plano técnico (octavas y terceras paralelas) y en el sonoro, en el que se inspirarían sus alumnos y sucesores (a la cabeza de estos últimos, Beethoven, que consideraba sus sonatas superiores a las de Mozart). Varias sonatas de Clementi nacieron originalmente como concierto, pero sólo una ha sobrevivido en esta forma. El catálogo temático publicado en 1967 por Alan Tyson, comprende un centenar de sonatas, a menudo en grupos de seis o de tres, sesenta de las cuales son para piano solo y el resto con acompañamiento de violín o de flauta.

También se debe a Clementi el *Gradus ad Parnassum opus 44* que es una obra en principio didáctica que comprende cien piezas agrupadas en tres volúmenes. Tal cual es, resulta de un proceso de composición, de revisión y de ensambladura que se extiende a casi medio siglo.

La colección no se limita a plantear simples ejercicios, sino que comprende también movimientos vivos o lentos que hubieran podido formar parte de sonatas, preludios y fugas, cánones...

Más de la mitad de estas piezas están agrupadas en suites de tres a seis movimientos en la misma tonalidad. A medida que avanzamos en la colección, los objetivos técnicos desaparecen ante las consideraciones musicales.

Debussy caricaturiza con bastante maldad la colección de Clementi, pero quizás sólo tenía en su poder los extractos publicados por Carl Tausing hacia 1865 que no comprendía más que los ejercicios más mecánicos.

- Clementi como intérprete

Su formación juvenil había sido la de un músico italiano. De su formación cultural en Inglaterra se sabe poco. Estudió mucho como autodidacta.

Si sus sonatas op. 2 se publicaron en 1772, antes que las sonatas y el concierto K.175 de Mozart, habría que considerar a Clementi como el primer auténtico especialista del pianoforte, pues en ellas encontramos pasajes de octavas y terceras que hacen evidente la necesidad de movimientos del brazo no utilizados en el clave.

Para la mayor parte de los pianistas del siglo XVIII el toque *legato* era la excepción más que la regla. Clementi fue probablemente el primer pianista que estableció el estilo que se mantiene desde entonces, pues se separó de la idea de unir las notas sólo cuando se indica, y en 1803 escribió en *El arte de tocar el pianoforte*: “la mejor regla es mantener apretadas las teclas del instrumento TODA LA DURACIÓN de cada nota”. (Las mayúsculas son de Clementi).

Su vida estaba organizada así: dedicaba ocho horas diarias al clave, y si por las obligaciones sociales tenía que reducir la duración de su práctica diaria, tomaba nota del déficit y lo compensaba al día siguiente. A veces se veía obligado a trabajar doce o catorce

horas seguidas para mantener el régimen diario que él mismo se había impuesto. Practicaba de continuo las obras de Juan Sebastián y Enmanuel Bach, Haendel y Scarlatti.

El piano inglés resonante y de gran alcance le ayudó a formar su estilo. Hasta Beethoven, Clementi superó a todos sus contemporáneos en brío, osadía, vigor y brillo. Sus ejecuciones entusiasmaban al público. Algunos le han llamado el fundador de la escuela moderna, el padre de toda técnica.

Mozart se encontró con Clementi en circunstancias más bien explosivas: José II ansiaba escuchar a Clementi y enfrentarlo a Mozart. Los dos pianistas se encontraron a principios de 1781. Debió ser una noche como pocas. Mozart que conocía la calidad de los instrumentos reales, pidió prestado el piano de la condesa Thun; un Stein. Ambos improvisaron y después tocaron una de sus sonatas Clementi, y unas de sus variaciones Mozart, y para terminar improvisaron.

La victoria quedó indecisa, pero después de la confrontación Clementi fue muy generoso, pues habló con admiración del toque melódico y el gusto exquisito de Mozart, pero Mozart fue menos generoso. En una carta de 1782 resume lo que piensa de Clementi en cuatro frases: “Es un excelente ejecutante del cémbalo, pero eso es todo. Maneja la mano derecha con gran facilidad. Sobresale en los pasajes con terceras. Aparte de eso no tiene ni una pizca de sentimiento; es un mero mechanicus”. Y es que la espectacularidad de Clementi, la extravagancia y brillantez técnica de su música, sus modulaciones casi románticas daban como resultado algo que molestaba a Mozart.

Mozart no aprendió de Clementi, pero sí Clementi de Mozart. La mayoría de los estudiosos creen que después del encuentro de 1781 Clementi descubrió que había otras cosas además de la técnica.

En total tuvo una carrera de 30 años, durante los últimos 25 de su vida no tocó apenas. No necesitaba tocar porque era rico, pero tenía fama de avaro. Su alumno Bertini

decía: “En su propia casa era sumamente frugal, pero le gustaba mucho la buena vida en las casas de otros”. A diferencia de otros músicos, supo guardar y murió rico.

Clementi siempre impresionaba con sus improvisaciones. Los rasgos característicos de su escuela según Moscheles eran: el desarrollo de una capacidad de ejecución sorprendente, un sentimentalismo exagerado, y la producción de los efectos más provocativos por medio de cambios rapidísimos del pedal suave al fuerte o por medio de ritmos y modulaciones.

Clementi nunca había sentido la necesidad de levantar las manos, como lo había hecho Beethoven y como hacían Liszt y todos los pianistas jóvenes. Prefería una posición muy quieta de la mano. Fue él quien inició el procedimiento de que sus alumnos practicasen con una moneda sobre el dorso de las manos. El trabajo debía ser hecho sólo con los dedos, solía decir. De todos modos, aún con las manos quietas y todo lo demás, fue un virtuoso sorprendente: su claridad y regularidad en las escalas, la plenitud de su sonido, su dominio técnico, el gusto con que tocaba los movimientos lentos hicieron época.

- Clementi como empresario

Clementi fue definido como “el padre del piano”, debido a su gran fama como músico y compositor de obras para piano y sobre todo como intérprete que fue capaz de marcar la historia de la música a partir de una manera precisa de entender la interpretación y la relación con el público. A esto hay que añadir su dedicación a la construcción y venta de pianos, instrumento que convirtió en 1877 en el instrumento por excelencia de toda la cultura musical de tradición europea. Nunca se le atribuyó la paternidad del piano, ya que estaba inventado mucho antes de su nacimiento.

Clementi alcanzó una gran fama como concertista en el entorno musical inglés y es entonces cuando comienza a alejarse de los escenarios. Su último concierto como solista lo realiza en el año 1790; y en 1796, deja la representación pública de sus sinfonías.

La figura de concertista no estaba tan bien valorada como la de empresario de éxito en Inglaterra, y es por esto por lo que Clementi quiso consolidar su estatus social. Además, su principal sustento económico no lo generaban los conciertos, sino su actividad como profesor de piano, ya que tenía una doble vertiente, la formación de profesionales y la educación musical a miembros de familias adineradas.

Sus viajes por Europa le habían permitido comprobar, por otra parte, la diversidad de la vida musical europea y las múltiples aplicaciones que en el mundo de la música podía tener el modelo económico que representaba la Revolución Industrial y de esta manera, se lanzó a la carrera empresarial.

En 1798 Clementi, ya en Inglaterra, se dedicó a la fabricación de instrumentos musicales. Se asoció con la constructora de pianoforte Longman y Brodrip, convirtiéndose rápidamente en un experto en esta profesión, tal es así que se llegó a decirse que era capaz de encontrar errores de construcción y sus causas, que se les escapaban a la mayoría.

Pronto quiebra la fábrica y consigue aprovechar las instalaciones, los técnicos y la clientela para comenzar un nuevo proyecto empresarial, la compañía Longman, Clementi & Co., que pronto se convertiría en Clementi, Banger, Hyde, Collard & Co. y finalmente en Clementi & Co.

Clementi quiso dar a su empresa una dimensión europea, por lo que inició una serie de viajes durante ocho años, volviendo a París, Viena, Italia e incluso a ciudades como Varsovia y San Petersburgo. Pero esta vez no como concertista, sino para dar a conocer la solvencia de sus pianos, sirviéndose de alguno de sus alumnos brillantes, como

John Field. Consigue además, la exclusiva para Inglaterra de la publicación de las obras de grandes compositores, incluido Beethoven.

Clementi dedicó, hasta su jubilación en 1831, todos sus esfuerzos a la promoción de esta empresa, no solo dedicada a la construcción de instrumentos, sino que creó su propia editorial con un selecto catálogo de publicaciones. El perfeccionamiento de sus instrumentos hizo que su compañía se convirtiera en un referente a nivel internacional de primer orden.

Puso en práctica sus propias teorías sobre los apagadores y las palancas de los martillos, introduciendo en 1820 una innovación en los pianos de concierto que consistía en la ampliación armónica mediante un puente de reverberación de cuerdas simpáticas que aumentaba el sonido del instrumento.

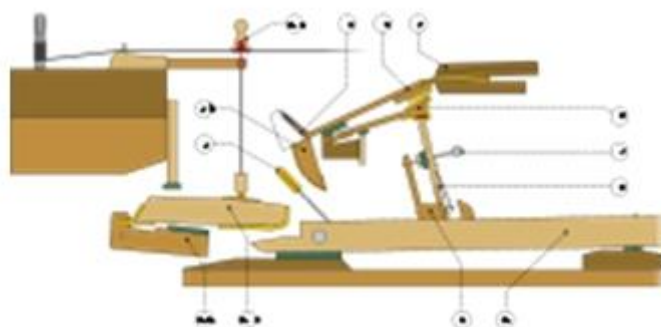
Detalle de un fortepiano fabricado por Muzio Clementi⁴



A continuación presentamos un detalle de la mecánica inglesa (John Broadwood en Londres). Tienen un escape regulable, para que el macillo vuelva rápido a su posición después de tocar la cuerda para ser accionado de nuevo. Tienen un sonido más potente,

⁴ Chiantore, L. (abril-mayo de 2012) *El arte del piano en Muzio Clementi*. Móstoles (Madrid): Gráficas Jomagar. Recuperado el 4 de mayo de 2013 de [http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Concierto s/CC768.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Concierto_s/CC768.pdf)

más parecido al estilo romántico y del Sturm und Drang: utilizados por Beethoven y Clementi.



Detalle de la mecánica de los pianos preferidos de Clementi⁵

2.1.3 TRATADOS / MÉTODOS Y CORRIENTES TECNICO-INTERPRETATIVAS EN DICHA ÉPOCA.

En este apartado encuadraremos a nuestros autores en una sociedad donde la idea de concierto público estaba cambiando completamente, de igual modo que todo lo referente a técnica pianística, la cual se convierte en la primera mitad del siglo XIX en la obsesión de muchos intérpretes y pedagogos, como demuestra la gran cantidad de tratados y métodos de técnica pianística que se escribieron en esta época.

Haremos un estudio de aquellos que pudieron influir de manera más significativa en Frédéric Chopin y Franz Liszt o viceversa.

⁵ Luna, C, Á. (21/01/ 2012). *Historia del lenguaje pianístico* Recuperado el 4 de mayo de 2013 de http://amanielalpiano.blogspot.com.es/2011_01_01_archive.html

2.1.3.1 LOS PRIMEROS CONCERTISTAS

Los pianistas románticos nacieron todos más o menos al mismo tiempo: Mendelssohn en 1809, Chopin en 1810, Liszt en 1811, Thalberg en 1812 y Henselt en 1814.

En 1830, época de la revolución romántica, el piano ya era básicamente el instrumento que conocemos hoy y no solo era el favorito de los músicos sino que era también un instrumento social. A las jovencitas de la alta burguesía se les exigía que lo tocaran que cantaran con su acompañamiento. Además, el piano era el que difundía la música de una manera similar al fonógrafo del siglo XX; en cuanto un compositor escribía una sinfonía, música de cámara o incluso una ópera, enseguida se hacía la reducción a uno o dos pianos y así se difundía la música de entonces.

París era el centro neurálgico del piano, los pianistas surgían de cualquier rincón de Europa y corrían allí a establecer su cuartel general.

Todos los virtuosos tenían su modelo en Paganini.

Tampoco existía la digitación pegada a las teclas. Los pianistas se paseaban como querían, señores de la creación y levantaban sus manos en alto con sonoridades estruendosas y movimientos extravagantes. La técnica pasó del dedo y la mano a la muñeca y el brazo y con frecuencia a todo el torso; y la fuerza y el espectáculo mandaron el decoro clásico al olvido.

¿Quién fue el primer héroe que subió al escenario sólo y se enfrentó al público en toda su desnudez pianística sin la ayuda de otros instrumentos? En sus memorias, Moscheles pretende que fue él, pero tuvo la precaución de intercalar un poco de música vocal en sus conciertos para evitar la monotonía lo cual destruye la pretensión de Moscheles y por tanto, en realidad fue Liszt quien tuvo ese honor en 1839 en Roma.

Liszt da a estos recitales el nombre de “soliloquios”. El término “recital no había surgido todavía. En 1840, el 1 de Mayo, el periódico *John Bull* anunciaba los “*Recitales de pianoforte de Liszt*”. Esta parece ser la primera vez que la palabra se usó públicamente.

Pero no pensemos que todo ocurría con la formalidad que adquieren los recitales hoy en día: después de tocar una o dos piezas del programa, Liszt “abandonaba el escenario y descendía al público donde los bancos estaban dispuestos en forma de facilitar el paso, y caminaba entre sus oyentes conversando con amigos, con la condescendencia graciosa de un príncipe, hasta que se sentía dispuesto a volver al piano”. El público charlaba, reía, fumaba, comía, iba y venía durante la ejecución musical. Sólo muy pocos artistas se permitían la excentricidad de exigir silencio y respeto del público. Los programas eran muy largos, en especial cuando los ofrecía una orquesta.

El público también había cambiado y la época del padrinazgo estaba terminando. En todas partes surgían conservatorios y escuelas de música privadas.

Todo esto comenzó a producir graduados que a su vez comenzaron a producir actuaciones en toda Europa. El público, democrático y de clase media, comenzó a pagar por el privilegio de asistir a conciertos, pero el nivel de las orquestas era bajísimo.

Spohr fue quien puso de moda al director tal como lo entendemos hoy y fue quien popularizó la batuta.

Para la década del sesenta, los programas comenzaron a parecerse mucho a los de hoy. Pero los primeros años del romanticismo fueron caóticos, los mejores instrumentistas incluso la angélica Clara Schumann trataban de complacer el pobre gusto de los oyentes. Como decía Liszt, eran los sirvientes del público.

Hasta mediados de siglo ni siquiera los mejores pianistas sabían que Mozart o Haydn también habían compuesto para el piano y apenas si tenían una vaga noción de la música de Beethoven. Además modificaban la música ya existente a gusto, por ejemplo

Mendelssohn en el reestreno de *La Pasión según San Mateo* de Bach no dudó en cortar, alterar y “modernizar. Además, para los románticos, la música servía para expresar estados mentales y sentimientos y no dudaban en buscar significado a la música. Por ejemplo Hans von Bulow, que fue una de las mejores mentes musicales del siglo XIX, no solo da título a cada uno de los 24 preludios de Chopin sino que hace un estudio completo de cada uno explicando el significado de cada uno compás a compás.

Liszt, que nunca pudo dejar de manipular la música de los demás, tampoco se preocupó de lo que los demás hacían con la suya, por ejemplo una vez Alexander Siloti llevó a Liszt la rapsodia húngara nº 14 totalmente rectificadas y Liszt le dio su total aprobación.

Teresa Carreño tocaba el final del concierto de Grieg en octavas en vez de arpeggios solo porque ella tenía buenas octavas y nadie se quejó, excepto el compositor un poco.

Se puede afirmar que solo durante los últimos 100 años ha existido el concepto de un pulso métrico básico y una sobriedad en el uso de recursos expresivos tales como *ritardando*, *acelerando*, *rubato* y extremos dinámicos, por no mencionar la fidelidad a la nota impresa.

Las pautas de interpretación caprichosa, irregular en el ritmo, inexacta y egocéntrica por lo que criticamos a pianistas como Pachmann o Paderewski suscitaban el aplauso del siglo XIX, y es que cada generación ha sido testigo de un cambio.

Cuando finalizaba el siglo, Saint-Saëns escribió un artículo sobre Liszt. Lo concluyó con el comentario de que el recuerdo de haber oído al más grande de todos los pianistas le consolaba de no ser ya joven. Nadie que haya oído a Liszt vive hoy, pero nos queda el consuelo de que mediante los medios audiovisuales ya podemos escuchar a la última generación de gigantes románticos: Rachmaninov, Hofmann, Godowsky ...

Estos últimos pianistas románticos tenían mucho en común y compartían una serie de convenciones pianísticas y musicales que en gran medida han sido olvidadas. Por ejemplo el sonido puro, sabían cómo fusionar sonidos en los legatos más esfumados, o cómo proyectar una melodía y hacerla cantar como un violonchelo.

Otra cosa en común era la fluctuación del tempo, usaban muy poco el *rubato* y si lo usaban, lo hacían con gusto y mesura. Pero modificaban constantemente el tempo usando *ritardandos* para anunciar segundos temas, secciones contrastantes, *accelerandos* para proporcionar emoción... A la fluctuación de tempo se sumaba el conocimiento de cómo mover las líneas de bajo de una pieza y sabían hacer surgir las voces interiores tan cuidadosamente anotadas por los compositores y tan cuidadosamente descuidadas hoy.

Durante el último cuarto del siglo XVIII se pudo presenciar el nacimiento de un gran número de pianistas importantes que pueden ser considerados como el puente entre el clasicismo y el romanticismo. Nacieron en un mundo con ideas del siglo XVIII y murieron cuando la revolución industrial estaba ya en plena marcha. Habían sido educados en los económicos movimientos de dedos de Clementi y anticiparon en realidad algunas de las fórmulas románticas pero nunca aceptaron el romanticismo y lo miraban con desconfianza. Vivieron infelices entre dos mundos.

Cambiaron muchas cosas, por ejemplo, anteriormente, un fabricante de pianos hacía unos veinte instrumentos al año. En 1802, gracias a los progresos técnicos hacía 400, y en 1825, 1500. Los precios bajaron y la afinación subió de 412 ciclos en la época de Mozart a 435.

Aparecieron cantidad de inventos “milagrosos” que aseguraban obtener una maravillosa técnica: el quiroplasto, el dactilión, el quirogimnasta, el manumoneón.

Mientras tanto, los buenos pianistas seguían dando sus clases: Clementi enseñó a Moscheles y Field; Moscheles enseñó a Mendelssohn; Beethoven enseñó a Czerny y éste a Liszt.

Algo importante cambió: la institución del concierto público, bien encaminado y con pianistas que comenzaban a atraer la atención internacional, pero el problema se imponía: ¿cómo había que sentarse el pianista cuando tocaba en público como solista en salas de concierto?

2.1.3.2 JAN LADISLAV DUSSEK.

Bohemia, 1760 – St. Germain - en- Laye 1812



6

Compositor y pianista checo. Fue uno de los pianistas más célebres de su tiempo. Sus composiciones para piano (15 conciertos, 50 sonatas y numerosos preludios, fantasías e invenciones) contribuyeron a ampliar las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Compuso, además, música instrumental y lírica de cámara, una ópera, una misa y una cantata sacra.

⁶ (s.f.). *Jan Ladislav Dussek*. Recuperado el 8 de octubre de 2013 de http://it.wikipedia.org/wiki/Jan_Ladislav_Dussek

Dussek resolvió el problema de cómo sentarse cuando se tocaba como solista en una sala de conciertos; fue el primero en sentarse dando el lado derecho al público. De esta manera podía exhibir su noble perfil y el arco del piano; la tapa levantada podía actuar como caja de resonancia armónica mandando el sonido directamente hacia el auditorio.

Dussek fue también el primer pianista importante que hizo giras. Era una celebridad, empresario y buen músico y un gran pianista, a los 20 años recorría toda Europa exhibiendo su perfil y sentándose al piano extendiendo un pañuelo de seda sobre las rodillas y frotando las manos en los bolsillos de la chaqueta llenos de salvado.

Félix Mendelssohn le llamó “un prodigio” pero observó que nunca utilizó al máximo sus dotes naturales, porque le gustaba la buena vida más que la disciplina del estudio. Aún sin esforzarse, Dussek debió ser extraordinario.

“Aparte de por su propia música, Dussek es importante en la historia de la música por su amistad con John Broadwood, gigante indiscutible entre los fabricantes de pianos de mecánica inglesa de finales del siglo XVIII. Debido a que su propia música exigía fuerza y un rango no disponible en los pianos del momento, alentó a Broadwood a que extendiera en varios aspectos el rango y la sonoridad del instrumento. El instrumento que se envió a Beethoven –y en el que éste compuso su Sonata op. 106 Hammerklavier– fue precisamente un instrumento de Broadwood con las mejoras de Dussek.”⁷

Fue el primero en tocar en público con un piano de seis octavas en Londres y en un Broadwood. También fue el primer pianista que investigó a fondo los recursos del pedal, y el primero que indicó su uso en su música escrita. Su digitación también fue

⁷(20-3-2010). Jan_Ladislav_Dussek. Recuperado el 3 de abril de 2010 de http://es.wikipedia.org/wiki/Jan_Ladislav_Dussek

avanzada para su época y se anticipó a las ideas de Chopin sobre el cambio de dedos sobre la misma tecla sin llegar a golpearla para conseguir un legato puro.

A pesar de que Dussek cronológicamente sea anterior a Chopin y Liszt, consideramos que fue decisivo en la evolución de la historia del pianismo porque fue el primer concertista de piano que escribió un texto teórico acerca de la técnica pianística. En 1796 publicó en Londres la *Introductions on The Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*. El carácter de este texto es eminentemente pedagógico y adaptado a las necesidades de la época, ya que cada vez, debido a la tremenda evolución del piano en este periodo, había más interesados en conocerlo y practicarlo aprendiendo técnica de una manera rápida, eficaz y clara.

En este método, Dussek mantiene que la técnica se obtiene mediante la repetición, con un estudio metódico y constante sin dar importancia a la reflexión y hemos de decir que su técnica es bastante anclada en el pasado; por ejemplo, aporta ideas tales como que la mano no debe pesar sobre los dedos para conseguir una resonancia al estilo Bach y que el gran freno a la agilidad de la mano es la pesadez del brazo. Si no fuera porque hace alusiones al pedal *una corda* y por el título del método, podríamos pensar que estaba escrito para el clave.

Además. Dussek colaboró con Pleyel en la redacción de un método de piano, formado por estudios y lecciones para piano publicado en París en 1797 con el título: *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek*, pese a estar publicado solo un año después del anterior, sin embargo presenta muchas novedades en cuanto a técnica. En él concede una gran importancia a los primeros pasos en la enseñanza del piano, dedicando un extenso capítulo a la posición de cuerpo y manos. Sale un poco de la técnica clavecinística presente en su primer método y por primera vez hace alusión a la participación del brazo en la ejecución pianística y de la expresión:

“Es preciso que el alumno no olvide que al trasladar la mano por el teclado [...] sólo el antebrazo debe moverse, y que la parte que va del hombro hasta el codo debe permanecer inmóvil. Tocando, no deberá agitar los hombros y la cabeza [...]. La expresión no tiene lugar mediante muecas, pues es el alma la que transmite a los dedos, quienes, por sí solos y a través de las diferentes modificaciones del tipo de ataque, deben conseguir dar a cada pieza de música la expresión que le conviene.”⁸

Tras este primer contacto con el teclado, el ritmo de enseñanza es impresionante: varios cursos en pocas páginas, en él estudia escalas y arpeggios, terceras, sextas, octavas partidas... pero en todos los ejercicios aún impera la técnica digital y sorprende la velocidad.

Sin duda, la parte más interesante de este método la encontramos en el segundo grupo de ejercicios: *Exercices à faire, en soutenant les Notes* (ejercicios de notas mantenidas). Estos ejercicios constituirán uno de los pilares de la pedagogía moderna del piano, pues por primera vez este tipo de ejercicios van acompañados de indicaciones de dinámica.

Al realizar todas las combinaciones sobre las mismas cinco notas sin querer, Pleyel y Dussek, instauran un dogma a seguir por sus contemporáneos y teóricos posteriores como Pollini, Schmitt o Herz, según el cual, la primera fase del estudio de la técnica pianística debe basarse en la posición fija.

“El uso de la posición fija como base del aprendizaje, significativamente contemporáneo a la pérdida de interés por la articulación, es un paso decisivo hacia una nueva concepción del estudio técnico, basado en las frías leyes de la

⁸ Pleyel, I. Dussek, J.L. (1799). *Méthode pour le piano-forte*. París: Chez Pleyel, p. 15. Citado en Chiantore, L. (2007) *Historia de la técnica pianística*, Madrid. p.139.

repetición y en la veneración por la igualdad. Así, en los mismos años en que unos pocos y aislados artistas empiezan a diseñar las bases de la moderna técnica del piano, la técnica barroca experimenta su última y definitiva metamorfosis, generando en el ambiente pedagógico, una digitalización obsesiva en la que la dinámica (muy a pesar de Pleyel) representará, a partir de entonces, un factor totalmente secundario”.⁹

La mayor parte de la música que compuso Dussek se ha olvidado, aunque ocasionalmente se oiga alguna de sus sonatas.

2.1.3.3 ALOYS SCHMITT

Erlenbach 26 de agosto de 1788 – Frankfurt 25 de julio de 1866.



10

Fue un gran pianista, compositor y pedagogo alemán. En 1824 fue designado compositor de cámara en Munich. En 1850 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Giessen.

Entre sus alumnos destacan Ferdinand Hiller, Carl Almenröder y Carl Arnold.

Contemporáneo de Chopin y Liszt, creemos que es digno de ser mencionado ya que su método: *Ejercicios preparatorios. Arpeggios y Escalas en todos los tonos mayores*

⁹ Chiantore, L (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: alianza Música. p. 143.

¹⁰ Weger, A. (subido el 11/05/2008). *The Portrait of composer Georg Aloys Schmitt (1827-1902)*. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Aloys_Schmitt.jpg

y *menores op. 16*, es un método que incluso hoy en día se sigue utilizando asiduamente en los conservatorios españoles en su versión corregida y aumentada por Zénemij Nómar.

En dicho método nos encontramos una serie de ejercicios de posición fija sin notas tenidas o manteniendo una, dos, tres y cuatro notas, en los cuales observamos una clara influencia del método de Pleyel y Dussek. A continuación trata las notas dobles sin y con notas tenidas, ejercicios de extensión y de paso del pulgar.

Merecen especial interés los capítulos que dedica a las escalas armónicas y melódicas; cromáticas, en notas dobles (terceras y sextas) explicadas con una claridad muy superior a cualquier otro método y a los arpeggios (mayores, menores de séptima dominante y séptima disminuida). Es significativa la importancia que concede a la velocidad.

“Repetir cada ejercicio de 10 a 20 veces sin parar, omitiendo la nota final hasta la última repetición. Al principio practicar con manos separadas, después con ambas a la vez, pero siempre manteniendo las manos firmes y quietas.

Comenzar practicando los ejercicios muy despacio y al tiempo que los dedos vayan adquiriendo fuerza y flexibilidad, el tempo irá ascendiendo gradualmente”.¹¹

¹¹ Schmitt, A. (s. f.) *Ejercicios preparatorios Arpeggios y Escalas en todos los tonos mayores y menores op. 16*. Barcelona: editorial Boileau. p. 3.

2.1.3.4 JOHN BAPTIST CRAMER

Alemania 1771 – Londres 1858.



12

Aunque nacido en Alemania, fue llevado por sus padres a Inglaterra con un año.

Pianista clásico y niño prodigio, debutó a los 10 años y muy poco después comenzó a hacer giras por Europa aunque no fueron demasiados los conciertos que ofreció.

Como pianista: Jamás moderó su riguroso clasicismo. Impresionaba por la pureza y precisión de su ejecución.

Cramer y Beethoven se enfrentaron en competencia una vez y el consenso fue que si bien Beethoven tenía más poder y energía, la ejecución de Cramer era más correcta.

Cultivó la uniformidad de las manos, un toque expresivo y muy legato. La Técnica significaba poco para él aunque aparentemente tenía más que suficiente para habérselas con sus dos compositores favoritos, Mozart y Bach. Cramer fue uno de los primeros pianistas en incluir en sus programas con bastante regularidad, música compuesta por otros. La tersura de la ejecución de Cramer asombraba a sus colegas y Moscheles se refiere a los dedos de Cramer “deslizándose suavemente de tecla en tecla”. Un pianista casi inmóvil. Se quejaba de que se tomara la libertad de introducir libremente adornos.

¹² Sharp, W. (subido el 17/07/2013). *Johann Baptist Cramer "drawn from Life & on Stone*. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Cramer

Vivió su ancianidad envuelto en su manto de Mozart y Bach, abiertamente apartado de los jóvenes revolucionarios del piano que a veces se burlaban de él a lo que respondía: “ Antes el piano se tocaba muy bien (fort bien), ahora se toca muy fuerte (bien fort).

“Cramer dejó una obra gigantesca que contribuyó mucho a la formulación de un estilo pianístico, pero son sus composiciones pedagógicas, que Chopin hacía estudiar a sus alumnos, las que han servido de modelo a varias generaciones de pianistas y las que han asegurado su celebridad”.¹³

Actualmente, la utilización de los estudios de Cramer en los conservatorios españoles como fin pedagógico está a la orden del día.

Son ochenta y cuatro estudios; y tal como dice Cramer en el prólogo de su libro son:

“Ejercicios escritos en diversos tonos, calculados para facilitar los progresos de cuantos se propongan estudiar a fondo dicho instrumento”.¹⁴

Si ya los estudios de Cramer en sí revisten un gran interés pedagógico, consideramos que no es menos importante el ejemplar de Schindler de los primeros 42 estudios que podemos encontrar en la Deutsche Staatsbibliothek en el cual, a raíz de las lecciones que Beethoven impartió a su sobrino Carl probablemente en 1816 a las que seguramente asistió Schindler; éste último redactó una serie de observaciones acerca de cómo estudiar estos estudios según propuso el propio Beethoven.

Dichas anotaciones se refieren a cinco aspectos de la técnica pianística:

- La manera de estudiar
- Posición de la mano y algunos movimientos de mano y brazo.
- La localización de la línea melódica.

¹³ Tranchefort, F. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus Humanidades.p. 285.

¹⁴ Cramer, J.B. (1816). *84 estudios para piano*. Barcelona: Boileau. p. 1.

-El legato.

-La prosodia y la acentuación: su importancia.

Destacan anotaciones como por ejemplo las de estudiar lento y fuerte, lo cual, aunque nos parezca algo normal hoy en día, sin embargo es toda una innovación a principios del siglo XIX. Sin embargo términos como igualdad, articulación o agilidad no aparecen en estos textos.

En la acentuación, la actividad del brazo es tan importante que ya no es posible entenderlas por separado. El hecho de que por primera vez se hable de “apoyar con firmeza” es importante pues es el inicio de la técnica romántica y sentará las bases de una técnica desarrollada por Chopin y Liszt entre otros, pues nos presenta ese movimiento vertical de la muñeca que a día de hoy utilizan todas las escuelas pianísticas, y precisamente Beethoven lo hace teniendo como base, los estudios de Cramer.

Además, Cramer publicó en 1812 otra obra eminentemente pedagógica: *Instructions for the piano-forte*. A pesar de que las indicaciones teóricas son mínimas, sin embargo concede gran importancia a la posición del cuerpo y manos. Cramer propone una posición de la mano más cuadrada que la típica del clasicismo: encorvando un poco los dedos 2º, 3º y 4º de forma que el 1º y el 5º dedo se encuentren en la misma línea y añade que hay que adaptar la mano al teclado de manera que no haya desplazamiento de muñeca cuando se acceda a las teclas negras.

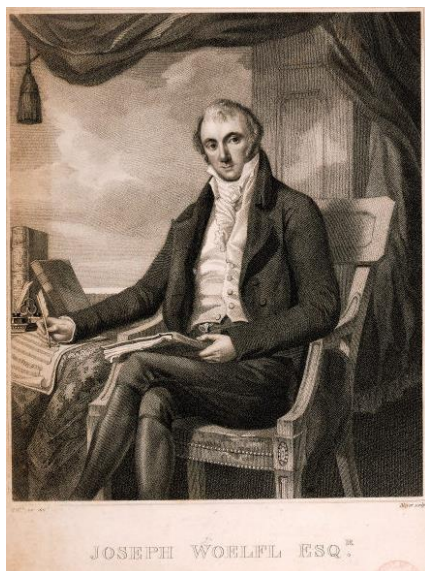
Por último, decir que otra novedad que introduce Cramer en la técnica pianística son los matices dinámicos. Lo cual Chopin y Liszt desarrollarán al máximo. En sus *Études journalières op. 100* añade al simple hecho del entrenamiento muscular (tal como sucede en la mayoría de tratados hasta la época) gran cantidad de recursos expresivos: contrastes dinámicos, problemas de fraseo, distintos tipos de acentuación y un gran desarrollo armónico.

Todo esto, nos da una idea del gran cambio que se está produciendo en la evolución de la técnica pianística a principios del siglo XIX.

Cramer compuso nueve conciertos para piano. Cabe destacar las sonatas y los estudios considerados como una de las mejores bases de la técnica pianística.

2.1.3.5 JOSEPH WÖLFL

Nace en Salzburgo el 24 de diciembre de 1773 y muere en Londres el 21 de mayo de 1812.



15

Se traslada a Viena desde Salzburgo alrededor de 1795 con el patrocinio del Barón Raimund von Wetzlar. Como era típico en esa época, el Barón pronto le enfrentó musicalmente a Beethoven en cuyo duelo salió perdiendo Beethoven. Además de la facilidad, precisión y claridad así como su especial sensibilidad en los adagios, tenía la mano tan grande que podía conseguir algunos efectos sensacionales, además contaba con el agrado y el saber estar del que no disfrutaba Beethoven.

¹⁵ Meyer. (subido el 01/02/2009). *Joseph Woelfl vers 1811*. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Woelfl_\(Gravure_de_Meyer,_1811_-_BNF\).png](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Woelfl_(Gravure_de_Meyer,_1811_-_BNF).png)

Había sido alumno de Leopoldo Mozart, (padre de W.A. Mozart) y Michel Haydn (hermano menor de Joseph Haydn) y había tenido mucho éxito en Varsovia como pianista, compositor y profesor.

Como pianista: Fue considerado un elegante pianista de bravura, de 1.83 metros de altura, alcanzaba una décima. Su toque era límpido sin jamás alterar la postura de su cuerpo. En 1801 el *Journal des Débats* le calificó como “uno de los pianistas más asombrosos de Europa”¹⁶

Dio al público lo que quería: En Mayence una banda militar avanzó tocando por la calle y llegó en medio de una improvisación de Wölfl, éste, enseguida captó el ritmo, moduló a la tonalidad de la melodía de la banda e improvisó en un momento un concierto con acompañamiento de banda.

Como compositor: es muy revelador, pues existe una estrecha relación entre su manera de tocar y su obra compositiva. La composición más famosa que conocemos es la *Sonata Ne Plus Ultra* (en algunas ediciones Non Plus Ultra) y en ella encontramos lo que es lógico al tener una mano de sus dimensiones y una facilidad como la suya: terceras dobles para las dos manos, amplios arpeggios en la mano izquierda que suben hasta dos octavas (lo cual era muy avanzado para su época), cruzamientos de manos y otras estrategias técnicas propias de un gran pianista.

En general, tanto Wölfl como otros pianistas de la época, Hummel, Kalkbrenner, Field etc., consiguieron desarrollar una técnica que debió ser asombrosa y extraordinaria dada la dificultad excesiva de alguna de sus obras a pesar de que las bases de su pianismo se inspiraban directamente en las costumbres pianísticas de sus predecesores sin llegar a ser genios de la innovación pianística como lo fue Chopin.

¹⁶ Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Argentina: Javier Vergara Editor. p. 62

Aunque desde el punto de vista musical, la obra de Wölfl no tiene gran relevancia, sin embargo su música debería ser vistosa, novedosa y excitante, resultado de un pianista que utiliza el instrumento como un medio para expresar virtuosismo (un pianista de bravura).

Como profesor: Como ya hemos dicho, gozaba de una gran fama en Varsovia. Fue autor del *Méthode de Pianoforte op. 56* confeccionado con fines educativos y destinado a la primera etapa de la formación musical, pero que no tuvo repercusión en el mundo de la enseñanza pianística pues solo fue utilizado por su propio círculo de conocidos y amigos.

2.1.3.6 CARL CZERNY

Viena 1791 – Viena 1857.



17

Uno de los más grandes pianistas, pero tocaba poco en público, pues los viajes y la tensión de la actuación le disgustaban, de modo que se quedaba en Viena enseñando y

¹⁷ Kriehuber, J. (1833) *Litografía de Carl Czerny*. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny

componiendo. No se casó ni tenía familia, sólo gatos, dejó su fortuna al conservatorio de Viena y a la beneficencia.

Fue alumno de Beethoven de 1799 a 1803 y posteriormente mantuvo contacto constante con él.

Podemos considerar a Czerny como el ejemplo más claro de las tendencias musicales de la primera mitad del siglo XIX. A pesar de no ser considerado un concertista internacional de renombre, como pedagogo es considerado por muchos como el máximo exponente de este siglo.

Los criterios musicales y técnicos de Czerny se pueden considerar como un compendio del pianismo de su época y podemos analizarlos en su obra: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* en tres volúmenes que responden al tema teoría-digitación-interpretación.

Czerny quiso dejar por escrito todo lo que enseñaba en sus clases, y gracias a ello podemos observar en su obra teórica la vertiginosa evolución de la técnica pianística de la época, ya que vivió una época de transición y se adaptó a ella.

En su tratado vemos el contraste entre la libertad del artista y la obligada precisión del mundo académico, que presenta mediante una gran cantidad de reglas y ejemplos que recogen la tradición pedagógica anterior, referentes por ejemplo a la posición del cuerpo, la numeración de los dedos, la posición de los pies e incluso la longitud de las uñas, así como la posición de manos y dedos y la manera de percutir:

“Cualquier posición oblicua de la mano y de los dedos [...] es pernicioso: los dedos deben situarse en una misma línea con la longitud de tecla. Esta regla podrá suprimirse exclusivamente cuando esté uno condicionado por saltos y extensiones extraordinarias [...]

Las teclas deben percudirse con la extremidad carnosa de los cuatro dedos más largos y con el borde exterior del pulgar, el cual deberá estar doblado ligeramente hacia dentro[...] Las teclas, por otra parte, no deberán percudirse en su extremidad, sino media pulgada hacia dentro”.¹⁸

En el mismo volumen dice, que la percusión debe ser reducida y preparada manteniendo los dedos cerca del teclado y el dedo se levantará a la misma altura y a la misma vez que el dedo siguiente percute, ya que el gusto musical evolucionaba hacia el legato.

Esta distancia del dedo al teclado ve su aplicación práctica en numerosos estudios; podemos destacar el n° 32 op. 740 que Czerny titula: *Para levantar los dedos con regularidad*, en el cual encontramos una serie de notas repetidas que se tienen que atacar todas desde la misma altura con los diferentes dedos. También en el estudio op. 740 n° 44 pone de manifiesto la idea de que la percusión debe ser reducida, manteniendo los dedos cerca del teclado al titular al estudio: *Acompañar la agilidad de los dedos con el más ligero ataque*.



Czerny es el primero que nombra el concepto de “peso” que tanta importancia tendrá para Liszt y Chopin, pero nunca habla del apoyo del brazo para realizar

¹⁸ Czerny, C. (1839), *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule vol.1*, p.5. Citado en L. Chiantore. (2007) *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música. p.139.

¹⁹ Czerny, C. (s.f.) *El arte de dar soltura a los dedos op. 740*. Barcelona: ed. Boileau. Estudio 32.

acentuaciones. Sólo en el marcato o staccatissimo dice que es recomendable la intervención activa del brazo.

A pesar de todo esto, en vez de tener ideas preconcebidas sobre la técnica del piano, Czerny decidió que en la práctica real no podía haber un método que pudiera aplicarse a todo. Esto abarcaba hasta la digitación, decía, porque las manos difieren en cuanto a forma, tamaño y estructura, entonces, debía ser aplicada específicamente al caso individual. En sus libros decía que jamás debe colocarse el pulgar en las teclas negras, sin embargo el *Estudio op. 740 n° 24* trata sobre *Ejercicios del pulgar sobre teclas negras dejando descansar la mano*. Aconsejaba nunca golpear dos o más teclas una tras otra con el mismo dedo, o que en los pasajes rápidos, el meñique nunca debe colocarse sobre las teclas negras. Sin embargo, en la práctica parece haber sido completamente flexible.

Aparte de abordar las cuestiones técnicas de interpretación pianística, también Czerny es un experto en dar consejos en cuanto a la forma de estudiar. Por ejemplo, en los *Ejercicios diarios op. 337* dice:

“Conságrese una hora diaria a ellos, y repartidos en tres o cuatro días se llegará fácilmente al fin propuesto.

Cuando se estudie repítase cada número sin interrupción según las indicaciones marcadas y, en lo posible, dentro del movimiento indicado por el metrónomo; al final de la Coda, en todo caso, podrá descansar. El uso del pedal está absolutamente prohibido.

Tocando ligeramente y con tranquilidad el ejercicio continuo no ocasionará una extrema fatiga ni exigirá un gran esfuerzo.”²⁰

También hace referencia a la manera de ejecutar algunos de ellos técnicamente:

²⁰ Czerny, C. (s.f.). *40 ejercicios diarios op. 337. n° 40*. Barcelona: ed. Boileau. p.17

Por ejemplo: en los números 17 y 18, el staccato no ha de ser demasiado picado, sino ejecutado con ligereza y con la mano flexible.



Dejó una cantidad ingente de estudios escritos con un fin pedagógico, que se usan asiduamente en los conservatorios y que van progresivamente de lo más fácil a lo más difícil, de los que podemos destacar: *Los principios del piano op. 100*, *Escuela de la velocidad op. 299*, *Ejercicios diarios op. 337*, *Escuela del virtuosismo op.365*, *El arte de liberar los dedos op.699*, *Estudios para manos pequeñas op.749*, *El progreso op. 750*, *Estudios de carácter op.755*, *Veinticinco estudios de salón op.756*, o *El arte de dar soltura a los dedos op. 740*.

Esta última obra: los *Estudios op. 740*, constituye un auténtico resumen de todo lo que Czerny pensaba acerca de la técnica de alto nivel interpretativo, y en algunos de estos estudios encontramos una auténtica ruptura con la técnica clavecinística e incluso un avance de lo que podría considerarse la técnica moderna del piano que más tarde desarrollarán Chopin y Liszt.

Encontramos claros ejemplos de esto en el estudio *nº 15: Extensión amplia de los dedos*, en el que continuamente nos plantea acordes desdoblados con distancias de una décima, cuya escritura se asemeja a la que en muchos casos utilizó Liszt en su obra y que está alejado de la corta extensión de la mano propia del clasicismo como de igual modo

²¹ Czerny, C. (s.f.). *40 ejercicios diarios op. 337*. Barcelona: ed. Boileau. Ejercicio nº 17

ocurre en el estudio n° 18: *Cambio y cruzamiento de las manos*, que pone de manifiesto una disposición de las manos típicamente lizartiana.

En estos estudios también nos habla Czerny del brazo, inexistente en la técnica clavecinística, y titula al estudio n° 36: *Ligereza del brazo acompañando la agilidad de los dedos*.

Especial interés merece el estudio n° 30: *Adquisición del ataque en el piano*: Este estudio, dispuesto en terceras y en ataque a dos en su mano derecha, es impensable hacerlo de otra manera que no sea con un lanzamiento de la mano desde el codo dejando caer el peso del brazo al principio de cada ligadura, lo cual nos parece uno de los mayores avances en la técnica pianística de Czerny.²²



Aparte de su obra pedagógica, su obra para piano es gigantesca:

Compuso para todos los géneros: *fantasías, nocturnos, sonatas, preludios, impromptus, scherzos* (dedicados a Chopin...). La mayor parte de estas obras son generalmente poco originales, pero son brillantes y variadas y representan los frutos de la facilidad natural y prodigiosa de la que Czerny no sacó siempre el mejor partido.

Sus producciones más significativas son los *estudios*, que son obras pedagógicas. En ellos, Czerny tiene una concepción demasiado mecánica de la técnica, pero también

²² Czerny, C. (s.f.) *El arte de dar soltura a los dedos op. 740*. Barcelona: ed. Boileau. Estudio n° 30

se dedicó a las nociones de expresión y fraseo en obras como: *La escuela de la ornamentación*, *La escuela de la expresión para el piano en el estilo moderno...*

Finalmente, Czerny fue autor de un Nuevo *Gradus ad Parnassum* op. 822 visiblemente inspirado en la obra de Clementi y *la Gran Sonata de estudio*, op. 268 que resume todas las mayores dificultades de ejecución.

Conoció a Chopin e incluso tocó a dos pianos con él. “Es un buen tipo, pero nada más “escribió Chopin a su casa, con un poco de malicia. Al despedirse de él sintió que Czerny era más cálido que cualquiera de sus composiciones.

Algunos de sus alumnos han sido fundamentales en el pianismo de la segunda mitad del siglo XIX, como fue el caso de Leschetizky o Liszt. Cuando se publicó su tratado, ya estaban a la venta los *Estudios de ejecución trascendental de Liszt*, por cierto, dedicados a él.

No sabemos la impresión que hubiera tenido Czerny si hubiera sabido que, en el anonimato de tantos conservatorios, sus estudios le han convertido en el compositor más interpretado del mundo.

2.1.3.7 CARL MARÍA VON WEBER Nacido en Eutin, cerca de Alemania el 18 o 19 de noviembre de 1786. Falleció en Londres el 5 de junio de 1826.



23

²³ (s.f.). *Carl María Von Weber*. Recuperado el 9 de octubre de 2013 de <http://www.nndb.com/people/289/000093010/>

Hijo de un violinista que fue director de una compañía teatral, a quien acompañó en todas sus giras, de manera que recorrió prácticamente toda Alemania entre bastidores durante su infancia. Este hecho afectará a su carrera durante toda su vida ya que, como dice Luca Chiantore:

“Toda la música de Weber parece haber nacido para un escenario y, cuando un pianista lleno de imaginación emplea sus medios en esa dirección, sus obras acaban por adquirir una vitalidad inesperada”²⁴

Comenzó a estudiar, de una manera seria, música en 1796 con Michel Haydn. Fue director de orquesta en el teatro Breslau en 1804, intendente del duque Eugenio Federico de Wurtemberg en Carlsruhe y después secretario privado del duque Ludwig de Wurtemberg (hermano del anterior) en Stuttgart.

Tras abandonar la corte de Wurtemberg, inicia una larga gira de conciertos de 1811 a 1813 por toda Alemania, siendo al mismo tiempo director de música del Teatro de Praga. En 1816 fue nombrado Kapellmeister de la Ópera de Dresde hasta su muerte.

A pesar de que conoció el éxito con su música, sin embargo poco pudo disfrutar de él, pues poco después de su gran triunfo con su *Ópera mágica* murió de tuberculosis. De hecho Weber no solo es conocido hoy en día como pianista, dramaturgo, escritor y crítico sino que además se le considera el creador de un nuevo tipo de ópera alemana.

Su música para piano se resume en: *variaciones, cuatro sonatas, danzas y piezas a cuatro manos*, escritas de 1800 a 1822. No se dedicó a la enseñanza por lo que no se preocupó de escribir, como muchos de sus contemporáneos, métodos de enseñanza o de técnica pianística.

²⁴ Chiantore, L: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, 2007. p.220.

No tocó demasiado en público, sino que se ganó el éxito del público componiendo, dirigiendo, montando óperas y escribiendo críticas. Pero había sido un niño prodigio y parece ser que fue un gran virtuoso.

Tenía las manos grandes como Wölfl y su extensión era tal que podía abarcar una duodécima. Puede ser considerado un “pianista de bravura”.

Por su obra pianística, podemos imaginar la clase de pianista que era, sus composiciones para piano son brillantes, plagadas de virtuosismos y de efectos brillantes y al mismo tiempo de una gran expresividad y bellas melodías. A pesar de que hoy en día casi esté en el olvido, la música para piano de Weber fue muy admirada en su día; por ejemplo, Liszt incluso le preparó una edición debido a la admiración que sentía, y Chopin la tocaba y la hacía estudiar a sus alumnos.

En Weber, en efecto, encontramos una combinación de virtuosismo y sentimentalismo musical; por ejemplo, las *Seis variaciones sobre un tema original op. 2*, son verdaderos estudios de virtuosismo, que contrastan con el carácter “dulzón y sentimental” de las *Seis pequeñas piezas para piano a cuatro manos op. 3* o las *Doce alemandas op. 4*.

Entre sus variaciones, debemos destacar las *Siete Variaciones sobre un tema original op. 9* en las que encontramos frecuentes pasajes virtuosísticos, en ellas encontramos pasajes de toccata, grandes pasajes de terceras, o una mano izquierda muy variada.

Es necesario mencionar el gran porcentaje de música para piano a cuatro manos que escribió Weber, lo cual pone de manifiesto el aprovechamiento que se hace en la época de los nuevos recursos del piano (su mayor extensión). Junto a las antes mencionadas, escribe *Seis piezas para piano a cuatro manos op. 10*, *Ocho piezas para*

piano a cuatro manos op. 60.... Destacar también, la gran cantidad de variaciones, que junto a la sonata quizás sea su género favorito.

Su obra más representativa, sin duda, sus sonatas, en las cuales se pone claramente de manifiesto el virtuosismo, que no perjudica en nada a su carácter dramático y expresivo. Comprende las siguientes obras:

Sonata n° 1 en do mayor op. 24. Escrita en 1812 y dedicada a la Gran Duquesa María Paulowna.

Sonata n° 2 en la bemol mayor op. 39. Escrita entre 1814 y 1816 y dedicada a Francisco Lauska.

Sonata n° 3 en re menor op. 49. Terminada en 1816.

Sonata n° 4 en sol mayor op. 70. Terminada en 1822, es la última obra para piano que escribe Weber y está dedicada al crítico Johann Friedrich Rochlitz.

2.1.3.8 JOHANN PETER PIXIS

Nació el 10 de febrero de 1788 en Mannheim y falleció en Baden-Baden el 22 de diciembre de 1874.



25

²⁵ Kneisel, A. (subido el 21/02/2010) *Litografía de Johann Peter Pixis*. Recuperada el 9 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Peter_Pixis_by_August_Kneisel.jpg

Compositor y pianista. Residió en Múnich, Stuttgart y en París entre 1825 y 1845, y realizó varias giras de conciertos junto a su hermano Friedrich Wilhelm Pixis. Posteriormente se dedicó a la enseñanza. La mayor parte de su obra está escrita para música de cámara.

Está hoy totalmente olvidado y sin embargo, fue un pianista, compositor y maestro muy importante. Ni una sola de sus composiciones le ha sobrevivido, en los repertorios pianísticos habituales, pero en su momento de auge no había muchos conciertos en los que no figurara su nombre. Hacia 1830 la longitud de los conciertos era extrema y en ellos figuraban poco los nombres habituales a los que estamos acostumbrados hoy en día como Beethoven, Mozart... sin embargo raro es el programa de concierto de la época en el que no aparece el nombre de Pixis junto a otros autores de la época.

Al parecer, no escribió ningún método para piano, sin embargo, podemos encontrar alguna de sus obras en métodos de otros maestros, como por ejemplo, en el *Método completo de piano* de Pedro Albéniz (que fue texto oficial en el Real Conservatorio de Música de Madrid) en el cual, en el capítulo dedicado a la *Elección de las obras que se han de tocar, y precauciones que deben tomarse para hacerse oír en público*, recomienda algunas obras de Pixis junto a las de otros grandes músicos como Moscheles, Czerny, Kalkbrenner etc.

Para tener una idea de su popularidad, en una ocasión en que la princesa Belgiojoso decidió reunir a los seis pianistas más grandes de Europa en una de sus famosas veladas, los grandes hombres elegidos fueron: Liszt, Chopin, Hertz, Czerny, Thalberg y Pixis.

No se trataba de tocar obras de otros autores, sino de componer una variación sobre un aire de una ópera de Bellini, el conjunto de las cuales se publicó con el título de *Hexameron*.

Pianistas como Pixis, Thalberg o Herz, efectivamente, estuvieron muy de moda, debido casi exclusivamente a su asombrosa capacidad para personalizar la escritura pianística mediante combinaciones siempre nuevas y la creación de números virtuosísticos sorprendentes.

Los cuatro pianistas más importantes inmediatamente anteriores al romanticismo fueron John Field, el más poético, Hummel, el más clasicista, Kalkbrenner, el virtuoso y Moscheles, el pianista de bravura que se convirtió en clasicista y probablemente el mejor músico de los cuatro.

2.1.3.9 JHON FIELD

Dublín 1782 – Moscú 1837



26

Fue el hijo mayor de Robert Field, de profesión violinista. Inició sus estudios con su abuelo, que era organista. A los seis años ya daba conciertos. En 1793 se trasladó a Londres donde comienza sus clases con Clementi.

El padre de Field debió pagar a Clementi alrededor de 100 guineas por el privilegio de que aceptara a su hijo como aprendiz.

²⁶ Meyer, C. Wachsmann, A. Subido el 09/12/07). *Litografía de John field*. Recuperada el 9 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_field.jpg

Clementi le dio algunas lecciones y lo puso rápidamente a trabajar en su sala de pianos, donde hacía demostraciones con sus instrumentos. Era un niño arisco y adusto que toda su vida sufrió complejo de inferioridad. El tratamiento humillante que recibía de Clementi no le dio confianza. Le daba poca comida y le vestía pobremente.

Dio conciertos en París, Viena y Rusia donde se escapó de su maestro recibiendo las alabanzas de Haydn.

A los 17 años presentó su primer Concierto para piano (escribió un total de siete). En 1801 publicó su primer conjunto de sonatas para piano, dedicadas a Clementi con las que no tuvo mucho éxito.

Cuando Clementi se trasladó a Rusia, Field le acompañó como demostrador de pianos. Field consolidó su propia carrera como concertista, actuando en Moscú y San Petersburgo, pasando a residir en dicha ciudad a partir de su matrimonio, en 1810.

En 1814 publicó tres de sus 18 *nocturnos* que llenos de figuras arpegiadas para la mano izquierda y de melodías a lo Bellini fueron fuentes directas de inspiración para Chopin.

Tras enfermar y viajar por varios países, fue ayudado por una familia aristocrática rusa, y regresó a Moscú en 1835. Allí compuso sus últimos nocturnos durante sus últimos dieciséis meses de vida.

Como profesor fue nefasto: cuando daba clase exhibía champán que bebía mientras enseñaba a la aristocracia, aunque enseñar quizás no sea la mejor palabra: nunca se tomó la molestia de explicar cosas como matices y fraseo, se concentraba únicamente en la digitación, indicaba a sus alumnos que no usaran los pedales pero se encargaba de que escucharan buena música: Bach, Haendel, Haydn, Mozart. Nada de Beethoven al que llamaba “el estropajo alemán”.

Como pianista daba importancia al sonido y a una dinámica delicada. Podemos decir que llevó el estilo legato a su más alto grado durante el prerromanticismo. Es indudable que Field anticipó el tipo de digitación usado por Chopin, con cambios en una misma tecla para lograr un legato perfecto. También llevó la experimentación de Dussek con los pedales un paso adelante.

Sin embargo a pesar de ser considerado un gran pianista, y compositor tan solo ha dejado una obra pedagógica: *Etude modulé Dans tous les tons majeurs et mineurs* compuesto en 1816.

Tenía una de las más curiosas costumbres pedagógicas que han llegado hasta nuestros días: la famosísima costumbre de colocar a los alumnos una moneda encima del dorso de la mano, provocando una quietud de la mano que tanto le caracteriza, y a la que hacen alusión en muchas ocasiones sus contemporáneos, como es el caso de Liszt, lo cual es bastante sorprendente en un pianista decisivo en la historia de la escuela pianística rusa caracterizada por la movilidad de la mano y la variedad del ataque.

2.1.3.10 JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Presburgo 1778 – Weimar 1837



27

²⁷ (Subido el 17/12/2015) *Johann Nepomuk Hummel*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JNHummel_2.jpg

Adquirió su clasicismo justificadamente, pues fue alumno de Haydn y Mozart y éste último se entusiasmó tanto con él que le acogió en su casa y le tuvo allí dos años.

Fue un músico refinado y, aparte de Beethoven, el más grande improvisador de la época, ambos chocaban desde el punto de vista estético, en cuestiones compositivas y técnicas.

Hummel y Beethoven mantuvieron una amistad precaria y por rachas; se cortó cuando Beethoven hizo pedazos el arreglo de la obertura de *Fidelio* hecha por Hummel y se lo encargó a Moscheles. Se reconciliaron cuando Beethoven estaba en su lecho de muerte; Hummel fue uno de los que llevaron el féretro en su entierro.

En 1828 aparece su método *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel* que fue todo un acontecimiento musical. Hasta el momento era la obra más importante dedicada a un instrumento de tecla, de hecho, si hemos de elegir una fecha para determinar el fin del clasicismo y el comienzo del romanticismo musical ésta sería 1828.

Sin embargo, la manera de tocar de Hummel, se quedaría pronto anticuada, ya que no se adaptaba con facilidad a los nuevos instrumentos con doble escape como el de Erard.

Su técnica no se basaba en el peso y los movimientos del brazo, sino aún en los movimientos de la punta del dedo que le enseñó su maestro: Mozart, y se puede considerar el punto más alto de la escuela de Viena durante los años veinte.

Tenía una manera de tocar fácil y natural; de Clementi adoptó las octavas y notas dobles y mantenía los dedos muy cerca de las teclas. Usaba poco pedal y lo recomendaba sólo en movimientos lentos y cuando cambia poco la armonía.

En lo que se refiere a la posición de la mano, su propuesta se parece a la de Cramer: preconiza el pulgar y el meñique muy redondeados y sus yemas sobre la misma línea,

situando las manos un poco hacia fuera, y habla así sobre el movimiento de las manos y brazos:

“Para conseguir la comodidad, la tranquilidad y la seguridad necesarias para tocar, conviene evitar cualquier movimiento violento de los codos y de las manos [...]. La agilidad está en las falanges de los dedos, que no deben levantarse demasiado de las teclas y deben moverse siempre ligeras y flexibles”.²⁸

Su técnica es exclusivamente digital, excluye la participación de la muñeca y del brazo, e incluso en los casos más complicados aísla el movimiento del dedo, separándolo del resto del cuerpo, incluso en los pasajes en staccato.

Defiende dos tipos de staccato: el primero, en tiempo moderato, que lo realiza con un suave movimiento de la mano y un segundo, en los pasajes rápidos en el que el único protagonista es el dedo, de manera parecida a los pizzicatos de los violinistas.

A partir de este momento, esta distinción entre el staccato de dedo y de muñeca es algo que acompañará a la historia de la técnica pianística hasta nuestros días, incluso en los instrumentos modernos y lo seguirán utilizando los pianistas actuales.

Hummel fue quien confundió a las generaciones siguientes sobre la práctica del trino en el período clásico que hasta Beethoven se empezaba desde arriba, pues en 1828 decidió en su antes mencionado *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel* (Curso completo de instrucciones teóricas y prácticas sobre el arte de tocar el Pianoforte) que todo trino debería comenzar con la nota misma sobre la que está el símbolo del trino.

Durante muchos años, Hummel fue tan sólo un nombre en los libros de historia. Su música desapareció por entero salvo una única pieza para piano, el *Rondó en do bemol*.

²⁸ Hummel, J.N. (1828) *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*, parte I, p.13. . Citado en Chiantore, L. *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007. p. 238.

Pero hoy, gracias al renacimiento romántico de 1970, es posible oír un número sorprendente de composiciones de Hummel.

2.1.3.11 FRIEDRICH KALKBRENNER

Nace cerca de Kassel el 7 de noviembre de 1785 y fallece en Deuil (Francia) el 10 de junio de 1849.



29

Fue para Inglaterra y Francia lo que Hummel para Alemania y Austria: un pianista de la vieja escuela pegado a las teclas, que representaba el clasicismo de Cramer.

Había tratado tanto con la nobleza que se veía como un “grand seigneur “y se sentía más que feliz olvidando su origen humilde.

En una ocasión Mendelssohn, Chopin, Liszt, y Hiller se reunieron para gastar una broma: se vistieron como mendigos y le abordaron en un café elegante, le saludaron a gritos provocando un alboroto y mortificando terriblemente al pobre Kalkbrenner.

Pero sabía tocar el piano, podía tocar escalas en octavas de muñecas durante una hora sin el menor cansancio. También escribió un *Méthode*. Se publicó póstumamente en la década de 1850 y algunas de las observaciones que hace sobre la interpretación son

²⁹ Farcy, A. (Subido el 08/05/2006) *Portrait Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalkbrenner.jpg>

interesantes en la medida en que indican cómo actuaban los pianistas de la época. Kalkbrenner aconseja tocar los pasajes ascendentes en *crescendo* y los descendentes en *diminuendo*. La nota más larga en un compás debería ser más fuerte. Todos los finales de los pasajes melódicos deberían tener un *ritardando*. Un pasaje repetido debería siempre sonar diferente: si fue fuerte la primera vez, debe ser suave la segunda.

Sin duda, la máxima aportación de Kalkbrenner a la técnica pianística del siglo XIX fue la invención del guiamanos.

Ante la necesidad de conseguir mayores contrastes expresivos y el creciente virtuosismo durante esta época, se impone el piano como sustituto del clave, pero algo que era tan simple en el clave como la bajada de la tecla, sin embargo, en el piano el hundimiento de la tecla se podía realizar de formas bien distintas dependiendo del pasaje o la obra a interpretar.

Se pensaba que el movimiento resultaría más cómodo cuanto mayores fueran los músculos que participan pero también surgió la moda de intentar fortalecer esos músculos. Es por lo que aparecieron instrumentos como el quiroplasto de Johann Bernhard Logier cuyo mecanismo consistía en un soporte para colocar la mano y que ésta se acostumbrara a limitar su movimiento y así evitar la intervención del brazo, consiguiendo un movimiento exclusivamente digital. La muñeca descansaba sobre una barra horizontal y los dedos se insertaban en una especie de guante que limitaba su movimiento.

Kalkbrenner, que era socio de Logier, en base al quiroplasto, conociendo sus ventajas e inconvenientes ideó el guiamanos: eliminó los guantes y la regla cilíndrica sobre la que se apoyaban y dejó únicamente una barra paralela al teclado bien anclada al instrumento. Al dejar mayor libertad de movimiento, con este aparato, se podían practicar

todo tipo de figuraciones: octavas, arpeggios, acordes repetidos y de gran extensión... cosa que no se podía hacer con el guiamanos de Logier.

Kalkbrenner y su guiamanos son un ejemplo vivo de la manera de tocar hacia 1830, en la que no se podía utilizar el cuerpo como parte activa en la técnica pianística.

El guiamanos fue acompañado en su venta por una guía para usarlo que también es, aunque breve, un texto pedagógico importante en la época, en el que, empezando por las notas tenidas, propone después otros ejercicios técnicos con acentuaciones y contrastes dinámicos. Se trata del *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du Guide-Mains*.



El guiamanos concede libertad a la mano para poder hacer todas estas acentuaciones mediante un movimiento vertical de la mano, pues la muñeca tiene libertad de articulación y el movimiento del brazo queda imposibilitado.

En cuanto a las octavas, dice en su método:

³⁰ Kalkbrenner: *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du Guide-Mains*. (1831). Ejercicio nº 5 cc. 1 y 2. Ejercicio nº 8 c. 43.

“Las octavas deben estudiarse [...] sin ninguna dureza: las manos por sí solas, a través de la articulación de muñeca, deberán levantarse y bajarse”³¹

Con esta afirmación, Kalkbrenner pone de manifiesto que su técnica era exclusivamente de muñeca, a pesar de que ya en esa época, sus contemporáneos, tales como Chopin o Moscheles, hacían que la participación del brazo en la técnica pianística y en concreto en las octavas fuera ya una realidad.

2.1.3.12 HENRI HERZ

Nació en Viena el 6 de enero de 1803 y murió en París el 5 de enero de 1888.



32

Pianista y compositor, en su infancia estudió con su padre y Daniel Hünten, y posteriormente, en 1816 ingresó el Conservatorio de París, siendo en esta ocasión alumno de Victor Dourlen y Anton Reicha.

Como pianista, Herz viajó por todo el mundo, realizó giras por Europa, Rusia, y los Estados Unidos. Escribió un libro acerca de sus experiencias en el extranjero, *My Travels in America*. Debió de ser un pianista elegante, era el rey del salón y gozó de gran popularidad. Antes de que Chopin y Liszt se ganaran su fama, Herz y Kalkbrenner eran las estrellas de París. En cuanto a su manera de tocar, Harold C. Schonberg, en su libro: *Los*

³¹ Kalkbrenner, F. (1831/ ¿1840?). *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du Guide-Mains* p. 57. Citado en Chiantore, L. *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 246.

³² (s.f.). *Henri Herz*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de <http://www.gottschalk.fr/Herz/Herz.htm>

grandes compositores lo describe así en boca de un alumno de Chopin comparándolo con su maestro:

“Ayer escuchamos a Henri Herz - escribió Joseph Filsch a sus padres-. Su ejecución es elegante, agradable y coqueta, pero carece de sutileza. Qué diferencia entre él y Chopin, cuyos dedos cantan y arrancan lágrimas a nuestros ojos, de modo que todos los que poseen sensibilidad tiemblan emocionados.”³³

Herz fundó su propia fábrica de pianos y construyó una sala de conciertos en París. Fue profesor en el conservatorio de dicha ciudad de 1842 a 1874. No tuvo grandes alumnos, de los cuales, sólo una, Madame Roger-Miclos, grabó a inicios de 1900 para la compañía Fonotipia.

De su vasta producción destacan sus *18 Grandes estudios de conservatorio Op. 153* compuestos para el conservatorio de París en los que plantea todos los problemas técnicos en grado avanzado (octavas, saltos, notas repetidas, toque ligero, arpeggios...), la *Sonata di Bravura Op. 200*, *8 Conciertos*, y su participación en las antes mencionadas variaciones de «*Hexameron*» junto a Chopin, Liszt, Thalberg, Czerny y Pixis. El resto es un número incalculable de *variaciones, rondós, nocturnos, sonatas, potpourris. Paráfrasis, Conciertos...*

En su *Méthode complète de piano*, publicado en 1838, podemos observar una clara aproximación a las ideas de Kalkbrenner y encontramos alusiones al movimiento vertical de la mano así como a la recomendación de no usar nunca el brazo, a pesar de que Chopin, Thalberg o Liszt ya estaban haciendo lo contrario, e incluso Henri Bertini en su método habla ya de tres posibilidades de ataque: “desde los dedos”, “desde la muñeca” y “desde el antebrazo”.

³³ Schonberg, H. C. (2004). *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Robinbook. p. 238.

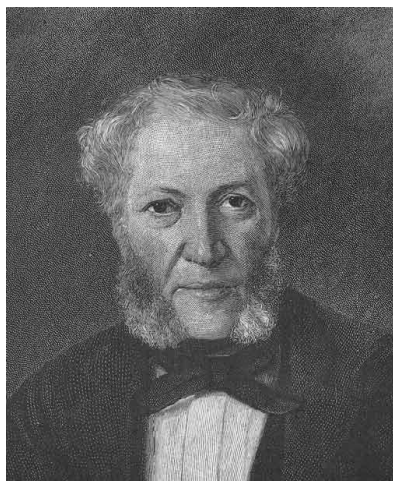
A Henri Herz se le atribuye la invención del Dactylion, aparato posiblemente causante de la lesión que sufrió Schumann en el segundo y tercer dedo.

Debido a que los teclados de los pianos de la época eran mucho más pesados, los pianistas, pensaron que la solución a este problema era el refuerzo de la musculatura y así como el quiroplasto y el guiamanos pretendían conseguir una mayor ligereza en el ataque, el dactylion pretendía desarrollar la musculatura imponiendo una sobrecarga a los dedos mediante un mecanismo de pesas conectado a diez anillos en los que el pianista debería introducir los dedos, de manera que al pulsar la tecla el dedo tenía que soportar un peso añadido.

En 1836, Herz publica los *1000 Exercices pour l'emploi du Dactylion* y no es de extrañar que si Schumann los practicó sufriera la lesión antes mencionada.

2.1.3.13 IGNAZ MOSCHELES

Praga 1794 – Leipzig 1870.



34

Comenzó como pianista de bravura, una posición de las manos muy calmada, sin exceso de movimiento de los dedos, poca muñeca y brazo, y un uso muy parco del pedal.

³⁴ (Subido el 28/09/2006). *Retrato de Ignaz Moscheles*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignaz_Moscheles.jpg

Entusiasmaba al público con la precisión de sus notas repetidas y con la exactitud de sus amplios saltos y acordes rápidos. No obstante, con su *Sonata en Mi bemol* surgió como buen músico además de virtuoso.

Estaba atrapado entre dos escuelas. Al entrar en años y estudiar la obra de Chopin y la de Liszt, Moscheles comprendió que a su ejecución le faltaba algo, y trató de mejorarlo.

En 1824 fue profesor de Mendelssohn, que tenía entonces 14 años y entre alumno y maestro se formó una amistad que duró toda la vida. En 1829 tocaron el *Concierto en Mi para Dos pianos* de Mendelssohn en Londres, y el compositor escribió a su familia que había pasado un momento maravilloso.

Cuando Mendelssohn le pidió que entrara en el Conservatorio de Leipzig que acababa de fundarse, Moscheles aceptó con alegría. Allí enseñó durante veinte años, querido por todos; solía llevar a los mejores alumnos a su casa y los ayudaba en la carrera. Fue uno de los primeros músicos, pianistas y profesores serios, precursor de Clara Schuman y Hans von Bülow.

La base de sus enseñanzas las refleja su *Méthode des Méthodes de Piano*, que publicó en 1837 junto con François –Joseph Fétis. Éste último no era pianista, sino uno de los primeros musicólogos profesionales, por lo que intentó que su método reflejara lo esencial del pianismo de la época basándose en los grandes compositores clásicos y contemporáneos, por lo tanto en este método encontramos obras de los siguientes autores:

Cómo no, el método comienza con dos estudios del propio Moscheles en los que se trabajan principalmente las notas tenidas y curiosamente aparecen ya indicaciones metronómicas (Winkel y Mälzel inventan el metrónomo a principios del siglo XIX). Thalberg aporta dos estudios en los que se trabajan los arpeggios y el lanzamiento libre de la mano. Mendelssohn, trabaja los arpeggios y las notas tenidas. Rosenhain las notas dobles

y notas tenidas. Dholer, participa con dos estudios en los que encontramos de nuevo notas tenidas y staccatos y en el segundo estudio los picados en notas dobles. Heller trabaja los picados y los ataques a dos, y también al igual que Moscheles, introduce una indicación metronómica. Wolff nos presenta dos estudios en los que introduce los ataques a tres y el concepto de igualdad. Henselt presenta grandes arpeggios y una melodía cantábil. Mereaux comienza su estudio con una indicación metronómica y la siguiente aclaración “sempre leggerissimo, il canto accentuado con gran expressione. Taubert trabaja las notas dobles y los ataques a dos.

En todos estos estudios podemos observar un claro interés musical, y muy lejos ya de los tratados de técnica en los cuales no aparecían conceptos de interpretación, en todos los estudios hay indicaciones tanto agógicas como dinámicas y en algunos, del pedal.

Por supuesto, no podían faltar los pianistas de moda: Liszt y Chopin, a los cuales les pide Moscheles un complemento a su obra, y para esta ocasión Chopin compone tres estudios que son los que hoy se conocen como “*Tres nuevos estudios*”, y que aparecen básicamente en todas las editoriales publicados junto al op. 10 y el op. 25. Liszt compone para la ocasión el estudio titulado *Ab Irato* que el propio autor revisará unos años más tarde.

Nos parece interesante el hecho de que el Método comience con un estudio paralelo de la evolución de los instrumentos de tecla y la técnica pianística adaptada al cambio que se va produciendo progresivamente en estos instrumentos. Pero también hace un repaso de las diferentes técnicas que utilizan sus contemporáneos:

“Algunos célebres pianistas dicen que las manos deben caer por sí solas sobre el teclado y permanecer casi inmóviles, mientras que los dedos, un poco distendidos, deben percutir la tecla gracias a un movimiento reducido. Otros

pianistas piensan que la forma elíptica y alargada de la mano resta fuerza a los dedos y que es necesario que caigan verticalmente sobre las teclas, percutiéndolas con energía”.³⁵

Claramente observamos que en el primero de los casos se refiere a la nueva escuela y a Chopin mientras que el segundo se refiere a otros pianistas que hemos visto: Kalkbrenner, Hummel, Herz...

“Algunos célebres pianistas enseñan a realizar las series de sextas y octavas mediante una libre articulación de la muñeca sin la participación del antebrazo; otros pianistas no menos famosos aseguran que las octavas realizadas de esta manera resultan pesadas y uniformes, mientras que distendiendo el brazo se consigue más rapidez y ligereza, pudiéndose modificar con mayor facilidad la intensidad del sonido [...] En efecto, se pueden utilizar con éxito ambos métodos en función del efecto que se quiere producir, porque se tendrá siempre mayor energía mediante la muñeca y mayor finura con los brazos tendidos”.³⁶

Moscheles no se decanta por ninguna de las dos opciones y propone utilizar estas diferentes formas de tocar dependiendo de la obra y el fragmento, y pone de manifiesto algo trascendente para la técnica pianística: que el piano puede producir diferentes sonoridades dependiendo del tipo de ataque que se realice y que dependiendo de la altura con que los dedos ataquen las teclas se obtendrá uno u otro sonido, sin embargo ya en esa época, autores como Liszt y Chopin demostraban que para producir variedad de ataque no se podían disociar los dedos del brazo.

Sin embargo, afirmaciones como la siguiente nos asombran por su modernidad:

³⁵ Fétis, F.J. Moscheles, I. (1837). *Méthode des Méthodes de piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument*. París: Schlesinger. p. 3.

³⁶ Fétis, F.J. Moscheles, I. (1837). *Méthode des Méthodes de piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument*. París: Schlesinger. p. 4.

“Algunos arpeggios alcanzan una amplitud que obliga a realizar grandes extensiones, lo que obliga a una mano de proporciones ordinarias a realizar movimientos de un cuarto de círculo”³⁷

Aquí observamos cómo Moscheles y Fétis comprenden esos recorridos curvilíneos que practicaban Chopin y Thalberg en sus grandes arpeggios, y es tal la importancia de esta afirmación, que a partir de este momento es cuando se hablará en la técnica pianística de “movimientos circulares”, lo cual unido a la distinción entre octavas de muñeca y de brazo hacen del Método de los métodos uno de los más interesantes de la historia de la técnica pianística de este periodo.

2.1.3.14 LUDWIG VAN BEETHOVEN

Bonn 1770 – Viena 1827



38

En muchos aspectos se le puede considerar el primer pianista romántico: el que violó todas las leyes en nombre de la expresión, que pensó en términos de orquesta y

³⁷ Fétis, F.J. Moscheles, I. (1837). *Méthode des Méthodes de piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument*. París: Schlesinger.). p. 64.

³⁸ Stieler, J. K. (1820). *Retrato de Ludwig van Beethoven al componer la Missa Solemnis*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de http://wikyou.info/ajaxparts/server/pear/wikipedia_all_en_page.php?url_key=File:Beethoven.jpg

logró efectos orquestales con el piano. En esto fue el único en su época y no nos encontraremos con algo igual hasta Liszt.

A pesar de sus dotes como instrumentista, resultó ser primero músico y después pianista.

Gottlob Neefe fue el mejor maestro que tuvo. No sólo fue su mentor sino también su amigo. En 1793 Beethoven escribió:

“Le agradezco los consejos que me dio tan a menudo durante el aprendizaje de mi divino arte. Si alguna vez llego a ser un gran hombre, parte del mérito será suyo”.

En vez de iniciar a Beethoven con una música técnica y brillante, le hizo estudiar el Clave bien temperado y además le enseñó órgano, teoría y composición.

El joven Beethoven era un improvisador y lector a primera vista formidable, y a los doce años era cembalista y violinista en la orquesta de Bonn. Este entrenamiento junto a su facilidad innata hicieron que consiguiera cosas tan increíbles como tocar el ensayo de su *Concierto de Do mayor* en Si menor porque el piano desafinaba medio tono.

Beethoven brillaba especialmente en sus improvisaciones. Parece ser que sus improvisaciones eran mejor música que sus piezas publicadas. No sabemos en qué medida preparaba sus improvisaciones, pero cuando improvisaba, con material preparado o no, quienes le escuchaban no podían menos que darse cuenta de que al cabo de un rato se había independizado y las ideas surgían una tras otra.

Anton Reicha hace el siguiente relato sobre Beethoven mientras, una tarde, tocaba un concierto de Mozart en la corte:

”Me pidió que le volviera las páginas. Pero pasé casi todo el tiempo arrancando las cuerdas del piano que saltaban, mientras los martillos se atascaban entre las cuerdas rotas. Beethoven insistió en terminar el concierto, de modo que

tuve que saltar de un lado al otro, arrancando una cuerda, liberando un martillo, volviendo una página, y trabajé más duro que Beethoven”.³⁹

En general, Beethoven sólo tocaba su música en público y sólo se sabe de dos excepciones: El 31 de Mayo de 1795 en un concierto a beneficio de la viuda de Mozart que tocó un concierto de dicho autor y lo repitió en 1796.

Pianísticamente hablando, en la medida en que creó efectos nuevos, desobedeció todas las reglas, usó una paleta dinámica de gran amplitud y fue muy expresivo en la ejecución; fue el nexo directo con los pianistas románticos. A diferencia de los disciplinados Mozart y Cramer, tocaba como sentía, sin clasicismo, incluso con notas equivocadas pues parece ser que nunca fue un pianista preciso aún antes de su sordera.

Al principio, su técnica era buena. Nadie le igualaba en la rapidez de sus escalas, trinos dobles, saltos y cosas de este tipo. Era demasiado dinámico, además usaba el pedal mucho más de lo que se acostumbraba. Czerny dice que en 1803 cuando aún oía, mantuvo el pedal a lo largo de todo el movimiento lento de su *Concierto en do menor*.

Ferdinand Ries, alumno de Beethoven nos dice algunas cosas fascinantes sobre él:

“En general tocaba sus propias composiciones de modo muy caprichoso, pero de todos modos llevaba el compás estrictamente, acelerando el tempo, en raras ocasiones. Por otra parte, cuando tocaba un pasaje crescendo solía introducir un retardando - mal que les pese a los puristas de hoy- que producía un efecto hermoso y muy llamativo. A veces, cuando ejecutaba ciertos pasajes los dotaba de una expresión exquisita, pero totalmente imposible de imitar. Muy rara vez introducía notas o adornos que no estuvieran indicados en la composición”.⁴⁰

³⁹ Schomberg, H. C. (1990) *Los grandes pianistas*. Buenos Aires p.69.

⁴⁰ Schomberg, H. C. (1990) *Los grandes pianistas*. Buenos Aires (1990) p. 72.

La observación de Ries sobre el “tiempo estrictamente exacto” debe ser tomada en su contexto. Según las pautas de su época el pulso métrico era exacto, pero según las de hoy sería inaceptable.

Por muchas libertades que se tomara Beethoven a la hora de interpretar, se esforzó siempre en educar a sus alumnos dentro de los ideales clásicos. Haz lo que yo digo pero no lo que yo hago. Les insistía en el toque legato de Clementi y en no levantar los dedos del teclado sino lo imprescindible. Constantemente decía a Czerny cómo debía enseñar a su sobrino, pues le había confiado su educación musical: primero debía enseñarle a concentrarse en la digitación, luego en el ritmo, y más adelante en las notas, y añadía: “¡no le interrumpa por pequeños errores, señálelos al finalizar la pieza”.

Beethoven llegó incluso a escribir una serie de ejercicios que sugería para el niño. Al principio recomendaba los libros de C.P.E. Bach para enseñar el piano y más tarde a Clementi. Pero en todo momento fue exigente en cuanto a la posición correcta de la mano, en cuanto a que los estudiantes trabajaran las escalas en todas las tonalidades, y en especial en cuanto al uso del pulgar.

A Mozart le consideraba anticuado, a Moscheles le menospreciaba, pero respetaba y admiraba a Cramer y Clementi. Dos mujeres pianistas destacaron en su vida: Marie Bigot y Dorothea von Ertmann.

Los problemas del piano acosaron siempre a Beethoven. Durante la mayor parte de su vida usó pianos vieneses, al principio con una extensión de cinco octavas y algo más y luego a partir de la *Sonata Waldstein*, un piano de seis octavas. Pero nunca quedó plenamente satisfecho con ellos e insistía en pedir a los fabricantes un producto más resistente y sonoro. En 1818 John Broadwood le mandó un magnífico piano de cola con una extensión de más de seis octavas: un gigante sonoro y tan distinto de un arpa como

podía ser un piano en esa época. Beethoven quedó extasiado y conservó el instrumento durante el resto de su vida.

Nunca le gustó ningún instrumento de su época. Ninguno le ofrecía la sonoridad y la extensión que buscaba, y un año antes de morir, todavía decía que el piano “es y sigue siendo un instrumento inadecuado”.

Su obra para piano.

Se ha dicho siempre que Beethoven ha hecho franquear a la escritura de piano de su tiempo, y del piano en general, un paso gigante. Todo lo que Beethoven recibió de Haydn o de Mozart lo ha llevado tan allá que más de un autor no duda en emplear la palabra revolución. Otros destacan su modernidad. Por su actitud hacia el instrumento, Beethoven se anticipa hasta las preocupaciones actuales. Tanto en este plano como en muchos otros, sigue siendo un compositor contemporáneo, esencialmente ha abierto la vía hacia el piano romántico con adquisiciones progresivas con una evolución constante de su estilo y, sencillamente de su personalidad musical.

Destacamos de su obra para piano:

Las treinta y dos sonatas: Se pueden distinguir en ellas tres periodos que comprenderían quince sonatas en el primero, once en el segundo y seis en el último aunque esta distribución es una aproximación musicográfica bastante superficial.

El pianista Alfred Brendel dice con respecto a las sonatas de Beethoven que son únicas en tres aspectos: Reflejan toda la evolución de su genio; no contienen obras menores, lo que las distingue de las variaciones, que son bastante desiguales; y que Beethoven no se repite nunca, cada sonata, cada movimiento es un organismo nuevo.

Las variaciones: Junto con la fuga, son las variaciones lo que utilizó con más frecuencia en sus últimas obras. En principio, la variación es principalmente decorativa. Pero Beethoven irá más lejos, en él, la variación vuelve al desarrollo sinfónico y puede

ser considerada como amplificadora. El tema no se perderá nunca de vista, pero sólo servirá de pretexto a los arreglos melódicos rítmicos y de expresión más inesperados. Más que un tema, lo correcto sería hablar de “idea inicial”. Lo más usual es que trate melodías bastante anodinas, pero conocidas por el público de la época, tomadas prestadas de músicos alemanes italianos o franceses cuyos nombres no nos son muy familiares. Destacan las *Variaciones Diabelli* que siguen en el repertorio de los pianistas actuales.

Las Bagatelas: tres colecciones que forman un total de 24 piezas, a las que se añade una aislada, la famosa *Para Elisa*. El término bagatela pertenece a un género que no tiene ninguna regla precisa, aunque Beethoven las califique de “pequeñas cosas”, la intensidad de la inspiración, en muchos casos, no es menor que la existente en muchas sonatas. La primera colección de *siete bagatelas op.33* es de carácter lírico, y son presentadas en distintas tonalidades.

Para Elisa: Bagatela en la menor. Parece ser que el autógrafo hoy desaparecido no lleva ese nombre sino el de *Para Teresa* y que la obra estaba destinada a la joven Teresa Malfatti, con la que Beethoven esperaba casarse a principios de 1810. Esta corta y maravillosa ofrenda musical preconiza bastante discretamente a Chopin.

Con la segunda colección de *Once nuevas bagatelas* calificadas por Beethoven como “fáciles y agradables” el oyente penetra en el universo schubertiano. Escritas a partir de 1820, su publicación sufrió muchos avatares, pues sus contemporáneos no comprendieron el sentido de estas obras.

Las *Seis bagatelas op. 126* son el adiós de Beethoven al piano, consideradas por su autor como las mejores que había escrito, fueron concebidas en el mismo orden en que fueron publicadas. Los ciclos schumanianos desde *Mariposas* a *Kreisleriana* fueron sin duda inspirados por el Beethoven del que hablamos aquí.

Los Rondós: Compuso cinco rondós para piano solo, el último de los cuales, *Rondó al capriccio* destaca claramente de los demás. Su composición es anterior a 1800 y por tanto se puede considerar obra de juventud.

Las seis sonatinas son obras de adolescencia.

El *Andante en fa mayor* compuesto al mismo tiempo que la *Sonata Waldstein* tenía que haber formado parte de la misma pero fue publicado separadamente. El propio compositor, que lo ejecutaba a menudo en público, la denominó “Andante favorito”.

La *Fantasia en sol menor* tiene carácter de genial improvisación.

La *Polonesa en do mayor* fue dedicada a Su Majestad Elisabeth, Emperadora de todas las Rusias.

A pesar de vivir en una sociedad en la que la mujer estaba relegada a las tareas del hogar y el cuidado de los hijos, tal como hemos visto en el primer punto de este trabajo, el auge de la burguesía introduce a la mujer en el mundo de la música, y a pesar de que el número de pianistas hombres es superior al de las mujeres, surgen pianistas profesionales (mujeres) como Franziska von Auenbrugger, Caroline von Greiner, Brarbara Ployer, Josephine Aurnbrugger, Julie Candelle. Sin embargo, destacaremos dos mujeres pianistas que nos parecen dignas de elogio. Nos referimos a Clara Wieck y a María Teresa Von Paradis.

2.1.3.15 CLARA WIECK

(Leipzig, Alemania, 13 de septiembre de 1819 - Fráncfort del Meno, Alemania, 20 de mayo de 1896.



41

No fue una niña precoz, no empezó a hablar y entender hasta después de cumplir los cuatro años. Sus padres se separaron cuando tenía cinco años. Friedrich Wieck era un pianista de la vieja escuela y cuando a los cinco años ella comenzó a evidenciar talento, la educó con una disciplina feroz. Durante un tiempo no le permitió estudiar más de dos horas diarias y cuando no rendía lo que él esperaba no contenía su enfado. Su vida era todo música. A los ocho años tocaba conciertos de Mozart y Hummel, un año más tarde Schumann entró en el hogar de los Wieck lleno de esperanzas de ser un gran pianista. En ese tiempo Schumann sentía un interés fraternal por la niña.

En 1890, Clara se presentaba en conciertos por toda Alemania.

En una carta a un amigo en 1834 escribió:

”Tengo mucho que contarle cuando nos veamos sobre la nueva escuela romántica en la que escriben Chopin, Pixis, Liszt en París y varios alumnos de

⁴¹ Staub, A. (1838). (Subido el 9 /07/ 2006) *Clara Wieck*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clara_Schumann_\(Andreas_Staub\)_freigestellt.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clara_Schumann_(Andreas_Staub)_freigestellt.png)

Robert Schumann ... Estoy convencida de que constituye un puente con la música de Mozart y Beethoven.”⁴²

Aunque Liszt había sido el primero en ofrecer recitales sólo, fue Clara quien más aún que Liszt rompió el esquema del siglo XVIII ya que en 1835 Clara tocaba muy poco con auxiliares.

De soltera Clara Wieck. Fue quien mostró más claramente la dicotomía entre el músico puro y el virtuoso puro. Se erigió en guardiana de la tradición y cuando se mencionaba el nombre de Liszt se recogía la falda y se alejaba con exagerada delicadeza. En su juventud, Liszt la había entusiasmado como a todo el mundo, pero ya mayor lo pensó mejor. “Antes de Liszt”, solía decir, “la gente tocaba el piano; después de Liszt aporreaba o susurraba”. La antipatía que llegó a sentir por Liszt en alguna etapa de su vida era casi patológica.

Cuando Clara tocó la *Appassionata* completa en Berlín en 1837, fue la primera vez que se la escuchó allí, por lo que se sabe. Y la tocó de memoria. Leschetizki sostenía que era la primera pianista que lo hizo en público. Durante la década del cuarenta se entendía que era incorrecto tocar las obras de un maestro sin tener las notas delante: era faltarle el respeto al arte. Sin embargo, al envejecer Clara, dejó de confiar en la memoria y a menudo usaba la partitura.

Clara y Robert Schumann se casaron el 12 de septiembre de 1840, a pesar de las violentas objeciones de Wieck al ver que Clara se malcasaba con un compositor excéntrico que no tenía un centavo. Rechazó dar su consentimiento, obligó a los enamorados a recurrir a la justicia, hizo correr la voz de que Robert era un borracho y en general se comportó como un poseso. A partir de entonces se apartó de la vida de Clara, quien se dedicó por entero a Robert y a sus hijos. Tuvieron a Marie, Elise, Julie, Emil

⁴² Schomberg, H. C. (1990) *Los grandes pianistas*. Buenos Aires p.200

(murió a los catorce años), Ludwig (deficiente mental), Eugenie, Ferdinand y Felix. Es natural que sus presentaciones en público se vieran severamente reducidas. Debido a esto, la técnica de Clara nunca tuvo el nivel de la de Liszt, Thalberg o Mendelssohn, pero su manera de tocar no era de las que tienen a la técnica como única meta.

Durante su matrimonio hizo algunas, sólo algunas giras de conciertos, pero en 1854, cuando su marido tuvo un colapso nervioso, Clara tuvo que retomar su carrera. Tenía treinta y cinco años y lo hizo con unos programas formidables. No le llevó mucho tiempo conquistar Europa y en 1860, cuatro años después de la muerte de Schumann, el romanticismo había sido totalmente aceptado por el público. Una de sus actividades fue la adopción de la música de Brahms.

En 1878 asumió su primer cargo en la enseñanza como directora del departamento de piano de Conservatorio de Frankfurt y allí se quedó hasta 1892. Se había quedado sorda y su última presentación en público había tenido lugar en 1890. Murió un año antes que Brahms.

Nunca fue una de las pianistas heroicas, y nunca modificó la técnica que su padre le había dado. Era una manera de tocar que evitaba todo tipo de violencia o conmoción y cualquier clase de movimiento físico excesivo. Los dedos permanecían junto a las teclas y éstas eran oprimidas más que golpeadas. Tocaba los acordes desde las muñecas, no desde el brazo y el codo. Sus manos eran lo bastante grandes como para abarcar las décimas con facilidad. El padre le había inculcado el axioma de que el golpe del dedo sobre la tecla no debía oírse. Sólo se debía oír el sonido musical. Parece que a pesar de esta técnica de manos pegadas a las teclas, podía conseguir un sonido lleno y colorido. Siempre se esforzó por subordinarse a la intención del compositor tal como ella lo veía.

Como esposa del compositor se la consideraba la máxima autoridad en la música

de Schumann y, en Inglaterra especialmente, su palabra y su ejecución de la música de Schumann eran ciegamente aceptadas.

Tenía derecho a sus pequeñas peculiaridades y se aprecia la imagen de la querida anciana Clara Schumann tocando el concierto de su marido al final de su vida. Subía al escenario, una anciana dama más bien regordeta, con cofia. La recibía un sostenido aplauso. Se sentaba al piano y después de media docena de intentos fallidos de instalarse y arreglarse el vestido, justo cuando el director iba a comenzar, se ponía de pie de golpe y se metía entre los ejecutantes de la orquesta para darles alguna instrucción especial al primer oboe para cierto pasaje en el que ella deseaba que él la siguiera. Luego volvía al piano y de nuevo recorría todo el proceso de instalarse que ya habíamos presenciado. Por fin estaba lista...

2.1.3.16 MARÍA TERESA VON PARADIS.

Nació el 15 de mayo de 1759 y falleció el 1 de febrero de 1824.



43

A pesar de ser ciega prácticamente de nacimiento, desarrolló una importante carrera como pianista, llegando a ser considerada una de las mejores de su época.

⁴³ Parmantié, F. (1784). (Subido el 25/01/2010). *María Teresa Von Paradis*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Parmanti%C3%A9,_1784_-_Maria_Theresia_Paradis.jpg

Su padre era consejero imperial, y tuvo como madrina a la Emperatriz M^a Teresa de Austria que fue su protectora y le concedió una pensión de 200 florines. Amiga de M^a Antonieta de Habsburgo, reina de Francia, cuando residía en Londres tocaba con el príncipe de Gales que era chelista.

Tuvo como profesores al holandés Richter y a Koseluch, el cual compuso varios conciertos para piano y orquesta con el fin de que M^a Teresa von Paradis fuera la intérprete.

Al parecer, fue en 1783 cuando, gracias a Leopoldo, amigo de la familia, M^a Teresa conoció a Amadeus Mozart los cuales, enseguida se hicieron buenos amigos.

En 1784, Mozart se encontraba en Viena y María Teresa en París. Mozart envió a su amiga la partitura del *Concierto para piano n^o 18 en si bemol K 456* para que ella lo interpretase. Hay indicios que hacen creer que la pianista participó con algunas sugerencias, sobre todo en el segundo movimiento: *Andante en sol menor*.

También fue concertista de órgano y cantante, siendo alumna de Righini en esta especialidad, y de Friberth y Vogler en composición y contrapunto.

Fue en Viena donde escribió la mayor parte de su producción musical, para lo cual, se servía de un sistema de escritura musical inventado exclusivamente para ella por su amigo Riedinger.

Aunque la mayor parte de su obra ha desaparecido, todavía nos queda su famosa *Siciliana*, algunos *conciertos para piano* y *tríos para piano, violín y chelo*.

2.1.4 CARACTERÍSTICAS DE LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA DE FRÉDÉRIC CHOPIN Y FRANZ LISZT.

A lo largo de este apartado, conoceremos en profundidad a los autores que nos ocupan, Frédéric Chopin y Franz Liszt, desde el punto de vista humano, pedagógico,

concertístico, interpretativo y técnico-pianístico, compositivo... así como su relación con los avances tecnológicos del piano.

2.1.4.1- FRÉDÉRIC CHOPIN: INTRODUCCIÓN

Frédéric Chopin nace en Varsovia, en Zelazowa-Wola, en 1810 y fallece en París, en 1849.

Hijo de un francés y una polaca. Su naciente amor por Constanza Gladowska no bastó para retenerle en su país natal, que abandonó en 1830.

Sin embargo es entre 1837 y 1846 cuando pasa los veranos en Nohant, en la casa de George Sand, donde escribe lo esencial de su obra. Sus amigos eran Liszt, Delacroix, Meyerbeer, Heine, Balzac. Nunca fue un gran viajero, solo realizó pequeños desplazamientos a Alemania, donde se encontró con Schumann y Mendelssohn, Mallorca, y una corta estancia en Londres.

Fue sin duda el primero de los pianistas nuevos, el que cortó para siempre las cadenas del clasicismo. Los elementos básicos de su estilo de ejecución, sus innovaciones en la digitación y en el pedal no iban a cambiar sustancialmente hasta la aparición de Debussy y Prokofiev. Una vez publicados los Estudios de Chopin, quedó poco por añadir.

Era un hombre delgado, de apariencia refinada, que no pesaría mucho más de cuarenta y cinco Kilos, de nariz prominente, ojos castaños (otros dicen azul verdoso), pálido y de manos hermosas. Meticuloso en su arreglo, se vestía a la última moda, tenía coche, modales precisos, ingenioso, ultraconservador en sus gustos estéticos. Ganaba bastante dinero con sus clases y lo gastaba con prodigalidad, quejándose siempre de no tener más.

Estaba en desacuerdo con la corriente romántica de la época. Quizás Delacroix fue su mejor amigo, pero no entendía su pintura ni le gustaba.

Eso valía también para la música. Estaba en buenos términos con todos los músicos de la época, pero su música no le gustaba. Los únicos dos grandes compositores que significaron algo para él fueron Bach y Mozart.

En cuanto a la manera de tocar no hay desacuerdo, debió ser un gran pianista. Heller habla de las manos de Chopin: “de pronto se estiraban y cubrían un tercio del teclado. Era como si se abriera la boca de una serpiente para tragar a un conejo entero”.

Alfred Hipkins, afinador de los pianos de Chopin y buen pianista, dejó una crónica sobre los *superpianísimos* y el toque legato cantable de Chopin. Dice que usaba mucho pedal, en especial con los pasajes de arpeggios de mano izquierda. Mantenía los codos pegados al costado y tocaba sólo con los dedos, sin cargar demasiado el peso de los brazos.

Usaba una posición de las manos natural y simple, y la digitación que le resultara más fácil, aunque fuera contra las reglas. Cambiaba de dedo sobre una tecla tan a menudo como un ejecutante de órgano. Nunca se privó de usar el pulgar sobre las teclas negras, ni de pasar el pulgar debajo del meñique, de deslizar un dedo de una tecla negra a una blanca, ni de una blanca a otra blanca.

Pero la afirmación de Hipkins de que tocaba solo de dedos es relativa, pues dada la poca fuerza de Chopin, sobre todo en los últimos años, no podría haber tocado con la parte superior del brazo.

Marmontel hablaba de la asombrosa igualdad de dedos y la perfecta independencia de las manos (cosa lógica pues procedía de la escuela de Clementi).

Como compositor, le ayudaron algunas piezas de cuatro hombres: Field, Spohr, Hummel y Weber. Como pianista no le ayudó nadie y fue él quien creó nueva escuela, pues llegó a París en 1831, con 21 años, siendo un músico enteramente formado.

Había sido un niño prodigio. Cuando era un niño pequeño lloraba al escuchar música. A los cinco años había aprendido todo lo que su hermana mayor podía enseñarle. A los dieciséis era el orgullo de Conservatorio de Varsovia.

El caso es, que antes de llegar a París había tenido muy pocos contactos con los nuevos conceptos que estaban invadiendo Europa. Pero su estilo y estructura armónica, su manera de tratar al instrumento, su uso de los ornamentos, sus sorprendentes armonías y modulaciones, su rubato, el uso de elementos folklóricos en las mazurcas y polonesas, todo esto ya lo había adquirido cuando tenía veinte años.

Liszt y Chopin se conocieron nada más llegar Chopin a París, éste envidiaba de Liszt su fuerza, cualidad de la que carecía y que provocaba una carencia de sonoridad en el piano lo cual constituía el único “defecto” de su ejecución.

La relación entre Chopin y Liszt fue muy buena. Se respetaban y hasta se admiraban mutuamente y es cierto que Liszt le debió mucho a Chopin, pero alguna vez hubo un toque de celos en Chopin.

Una velada en 1843 en la que Liszt tocó un *nocturno* de Chopin y le añadió los adornos que quiso, Chopin le dijo que tocara la música tal como estaba escrita o que dejara de tocarla. “Tóquela usted” dijo Liszt resentido. Chopin lo hizo. Después Liszt le abrazó y se disculpó: “uno no se debe entrometer en obras como las suyas”.

Como Chopin detestaba las actuaciones en público, rara vez se le veía tocar en público, salvo en los salones. El número de apariciones en público de Chopin es sorprendentemente reducido. Su reputación como pianista se basa en treinta conciertos. Cuando su físico comenzó a debilitarse a causa de la tuberculosis, su fuerza disminuyó hasta el punto de no poder tocar un *forte*. Lo compensó usando un pianísimo con una infinita graduación de matices, pues tenía un control extraordinario del teclado, y su toque era tan delicado que cuando hacía un *forte* normal parecía atronar.

En el París de 1830 los conciertos no tenían la seriedad de hoy en día: si Chopin tocaba y Liszt estaba por allí tocaban a cuatro manos, Liszt en los agudos y Chopin en el bajo, Chopin imitaría la forma de tocar de Liszt y éste le devolvería el cumplido, en definitiva “se jugaba con el piano”.

La mayor inspiración de Chopin fue Bach, de hecho, siempre antes de un concierto solía encerrarse a tocar *El Clave bien temperado* y fue esta obra la que inspiró a Chopin en sus preludios en todas las tonalidades mayores y menores en cuanto al concepto de tonalidad.

Como profesor hay que decir que su lista de alumnos era un registro de la aristocracia, y de su clase salieron pocos buenos pianistas. Era estrictamente profesional: era puntual, comenzaba a las ocho de la mañana, hacía pasar al alumno al estudio, en el que había dos pianos, un Pleyel de cola y un piano vertical (pianino) con el que Chopin acompañaba. Cobraba veinte francos por clase y el alumno debía dejar el dinero sobre la repisa de la chimenea. Siempre estaba impecablemente vestido para las clases y se supone que duraban una hora aunque a veces se excedía un poco.

Chopin tuvo la intención de publicar un libro sobre la enseñanza y dejó algunas notas preliminares de gran importancia por lo que sugieren sobre su propio método. A continuación enumeramos algunas de los consejos y restricciones que imponía Chopin:

- Todo depende de una buena digitación.
- Se debe tocar usando el brazo y el antebrazo además de la muñeca, mano y dedos.
- La flexibilidad de la mano tiene la mayor importancia.
- No usar una mano plana. La facilidad en el movimiento es imposible si los dedos están extendidos.
- La ejercitación exige intensidad y concentración. No es puramente mecánica.
- Evitar el cansancio muscular.

- Recomendaba estudiar no más de tres horas diarias.
- El uso correcto del pedal debe ser estudiado durante toda la vida.
- Hay que concentrarse en el legato.
- Los dedos difieren en su fuerza. Es necesario idear ejercicios especiales para obtener el mejor rendimiento de cada dedo.

2.1.4.2 FRANZ LISZT: INTRODUCCIÓN

Raiding (Hungría) 1811 – Bayreuth (Alemania) 1886.

En la Europa musical del siglo XIX, sin duda, Franz Liszt ocupó un puesto de excepción.

Interesado en la cultura y con una gran genialidad artística: Pianista de excepción, compositor de vanguardia, teórico de la estética, organizador de eventos musicales..., a veces caía en la vanidad y el egocentrismo, pero siempre demostró su gran humanidad y generosidad con los más desfavorecidos.

Liszt fue una de las personalidades más importantes de su tiempo. Aparte de sus logros como pianista y director, dio clases a más de cuatrocientos alumnos, compuso unas 350 obras y escribió o colaboró en ocho volúmenes en prosa, sin contar su correspondencia. Además realizó más de 200 paráfrasis y transcripciones de otros compositores para piano. Fue uno de los innovadores de la armonía en el siglo XIX, sobre todo con el uso de complicados acordes cromáticos. También investigó nuevos procedimientos musicales con su técnica de variaciones temáticas, como se puede apreciar en la Sonata en si menor (1853).

A él debemos además el haber favorecido la aparición de una generación de músicos entre los que se encuentra Richard Wagner, mediante su ejemplo y su prestigio internacional.

De origen húngaro, pero educado entre Viena y París, sabía desenvolverse en los ambientes culturales germanos, eslavos y franceses. Más tarde sus giras como concertista por toda Europa pusieron de manifiesto la universalidad de su arte. Su mente abierta hizo que se encontrara a dos aguas entre tradición y vanguardia; entre la dominante tradición alemana que se plasmaba en el clasicismo y romanticismo de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Mendelssohn y la música de vanguardia que nacía hacia 1830 con Héctor Berlioz y que gracias a Liszt se extendería a las escuelas nacionales de Rusia, los países eslavos limítrofes y España.

A mediados del siglo XIX existían dos conceptos diametralmente opuestos en cuanto a la música. Por una parte estaban los tradicionalistas y por otra los progresistas:

- Tradicionalistas: se mantenían fieles a los cánones clasicistas, a los géneros musicales como la sonata, el concierto o la sinfonía. Basaban la belleza musical en la pureza de las estructuras y de las proporciones arquitectónicas de la composición tal como teorizó Eduard Hanslick en 1854 en su tratado: *De la belleza musical*.
- Progresistas: rechazaban esta concepción estética y propugnaban un arte comprometido, inspirado en principios formativos y éticos, capaz de expresarse de una manera concreta e inteligible como el resto de las artes.

Tanto tradicionalistas como progresistas se veían como herederos de Beethoven, ya que sus obras podían expresar el clasicismo de igual modo que el punto de partida del progresismo musical.

Por esta causa, músicos completamente opuestos como Wagner y Brahms se creían con el derecho de sentirse herederos del Maestro, en cuya producción podemos encontrar obras de una perfección arquitectónica absoluta como es el caso de la *Séptima Sinfonía* u otras llenas de contenido como es el caso de la *Novena sinfonía*.

Liszt, a raíz de entablar amistad con los intelectuales parisinos, y vivir en ese marco la revolución de 1830, se sentía más motivado por la búsqueda de lo nuevo.

De esta orientación progresista nacerán las composiciones más relevantes en la obra de Liszt:

- *Los Años de peregrinaje*: excepcional diario de viaje
- Los trece *Poemas sinfónicos* para orquesta basados en varias fuentes literarias.
- Las dos *Sinfonías* inspiradas en *La divina comedia* de Dante (obra que fascinó al Maestro durante la mayor parte de su vida), y *Fausto* de Goethe.
- La *Sonata en si menor* para piano

Estas obras son una pequeña muestra de la extensísima producción Lisztiana en la que encontramos las más diversas motivaciones que van de la didáctica al virtuosismo, de la música de salón a la experimentación musical más osada.

Sin embargo, la importancia de Liszt, radica en haber conseguido que la música, como las demás artes, aspirara no sólo a transmitir belleza, sino a cumplir tareas educativas, éticas y religiosas a través de una nueva expresividad. Así, Liszt, a través de sus propias composiciones, y sus giras de conciertos por toda Europa, difundió una nueva estética “*La música del futuro*” poniendo así en crisis el Lenguaje Musical de la época.

Con su teoría basada en la música como arte, capaz de describir y reproducir imágenes, vivencias, sentimientos e ideologías, abrió las puertas del “Decadentismo musical”, preparando el camino a compositores como Wagner, máximo exponente de este movimiento musical.

Además, Liszt fue el más grande virtuoso del piano, precisamente en una etapa de la historia en la que no le faltaban competidores.

A él le debemos el término y concepto de “recital”: concierto en el que actúa un solo intérprete y así impuso la nueva imagen del concertista a un público que, con el paso

del tiempo y las transformaciones sociales estaba modificando sus propias exigencias, al mismo modo que supo romper con la tradición y captar el espíritu de los nuevos tiempos.

Ya siendo niño prodigio había actuado en los salones aristocráticos de Hungría y Viena, donde su repertorio un tanto acrobático y virtuosístico encontraba gran aceptación.

En una segunda etapa, Liszt entró en contacto con un público europeo muy distinto, sobre todo en Francia, Inglaterra y las provincias alemanas. Un público burgués, con una cultura musical bastante cultivada a través de la difusión editorial de la música clásica y romántica y mediante la práctica de los cada vez más numerosos aficionados.

A este público, Liszt propuso la obra para piano de Beethoven, Schumann o Chopin, así como adaptaciones propias para piano de obras de otros compositores, como las de las sinfonías de Beethoven o la sinfonía fantástica de Berlioz.

Ofrecía conciertos monográficos de otros autores y también de él mismo en su intento de aproximar al público a la “música del futuro”. El nuevo público encontró en los programas de sus conciertos una cultura musical de la que se sentía partícipe, y de esta manera, Liszt se convirtió en el primero de los grandes intérpretes modernos.

Cuando Liszt tocaba el piano, las damas tiraban sus joyas al escenario en vez de ramos de flores. Chillaban extasiadas y a veces se desmayaban. Las que se mantenían en pie corrían enloquecidas hasta el escenario para contemplar los rasgos de ese hombre divino. Se peleaban por los guantes verdes que él había dejado adrede sobre el piano. Una vez, una dama se llevó la colilla del cigarro que Liszt había fumado. La llevó junto a su pecho hasta el día de su muerte. Otras damas se iban con reliquias sin precio, tales como las cuerdas rotas del piano que había usado.

Era bastante egocéntrico y nunca pudo soportar que la gente no le mirara. Cuando daba un concierto, durante los *tutti* solía hablar, gesticular, marcar el compás, patear el piso, girar para un lado y otro, de modo que las medallas y las condecoraciones que le

gustaba llevar puestas tintinearán y resonarán. A menudo tenía tres pianos en el escenario y los usaba como gustaba en el momento. Era raro que uno de esos pianos no terminara sin cuerdas y martillos rotos.

El único maestro importante que tuvo fue Carl Czerny, que cuando le oyó en 1819 (Liszt tenía entonces ocho años) quedó maravillado.

Fue Czerny quien presentó a Liszt a Beethoven. Ocurrió en 1823 y la leyenda quiere que Beethoven haya asistido a un concierto y besara al niño en la frente. Cuando 16 años más tarde Czerny oyó a Liszt en París, juzgó la manera de tocar de su exalumno más bien salvaje y confusa en todo pese a su enorme bravura.

En su adolescencia fue un joven apacible y romántico sin la extravagancia que le caracterizó después. Era cortés, todo menos arrogante, encantadoramente sencillo y sincero. Pero el éxito le persiguió. Se convirtió en el hombre más famoso de Europa y contribuyó más que nadie a lograr la igualdad social del artista. Ni siquiera besaba la mano a las damas. Ellas se la besaban a él. Jamás aceptó ni un céntimo de sus alumnos.

Sólo un músico logró superar el impacto de Liszt sobre el público: Paganini; el cual resultó ser una influencia decisiva en la vida y técnica pianística de Liszt, pues se propuso a conciencia superarlo y crear en el piano efectos equivalentes a los de Paganini en el violín.

La otra gran influencia de Liszt fue Chopin, con su poesía, estilo y delicadeza. Liszt lo unió todo, combinó técnica, espectáculo y poesía. Quizá Chopin fuera quien liberó la técnica pianística para siempre, pero Liszt fue quien difundió los resultados por toda Europa. Hasta su época, todos los pianistas, habían tocado con las manos tan cerca de las teclas como les era posible. Liszt echó todo eso por la borda. Fue el primero en orquestrar con el piano. Liszt subía al escenario, se sacudía la melena, levantaba las manos en alto y caía estrepitosamente sobre las teclas.

A medida que entraba en años se volvía más complicado y crecía constantemente como músico. En 1865 fue ordenado sacerdote, recibió cuatro de los siete grados del sacerdocio, no podía celebrar misa ni escuchar confesiones.

En 1847 dejó de ofrecer conciertos y no volvió a tocar en público como artista de pago. Eso no significa que dejara de tocar, siguió con las presentaciones casi hasta el día de su muerte. Necesitaba los halagos y la adulación del público. Pero en general se trataba de conciertos de beneficencia. Dedicó cada vez más tiempo a la enseñanza y Weimar era un santuario al que afluían todos los músicos de talento del mundo. Además respondía a su increíble correspondencia, más de dos mil cartas al año.

Su facilidad para el piano era increíble: podía escuchar una pieza complicada por primera vez y tocarla al instante sin recurrir a la música impresa y es indudable que fue uno de los dos mejores lectores a primera vista de la historia, el otro fue Camille Saint-Saëns.

Parece ser que Liszt tocaba mejor cuando leía una obra por primera vez ya que todo le resultaba demasiado fácil con el piano y en consecuencia se aburría, la solución era estimular su interés con añadidos propios. Las notas falsas no le preocupaban.

El público le atribuía una mano enorme pero en realidad sólo alcanzaba suavemente una décima.

Por lo que respecta a su repertorio, lo tocaba todo, y una vez que tocaba algo ya no lo olvidaba jamás, tanto sus obras como las de grandes compositores: Bach, Chopin; Schumann, Mendelssohn...

No era un teórico de la técnica y debió tocar sin prestar atención a como lograba sus efectos. Empleaba una técnica de peso, tocaba con los hombros relajados y una posición bastante alta de manos y dedos con las manos levemente vueltas hacia fuera de

manera que cubría con naturalidad la escala de Mi M. Para él lo importante era el efecto, la sonoridad, el entusiasmo y la osadía de su ataque, y eso no significaba que no pudiera tocar con poesía y dignidad cuando quería.

Liszt y sus alumnos iniciaron la escuela de bravura del siglo XIX. Está claro que el bondadoso Liszt aceptó literalmente a cientos de alumnos que en realidad no lo eran. Eran oyentes que quizás habían tocado para él una o dos veces y luego habían vuelto a sus casas a colgar un letrero que los proclamaba alumnos de Liszt. Tenía tantos alumnos en Weimar que hubo que proteger a los ciudadanos y se multó a todo aquel que practicara con las ventanas abiertas.

Formidable pedagogo, no nos legó, ninguna obra teórica sobre técnica pianística. Es más, durante sus años de madurez y de vejez, se negó a hablar sobre lo concerniente a la técnica, incluso a enseñarla. Consideraba que debían llegar ante sus manos pianistas ya formados y de un nivel elevado. A lo largo de esta investigación haremos un estudio de la vida de Liszt prestando especial atención a la etapa concertística del artista.

2.1.4.3. LA OBRA PARA PIANO DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Chopin representa un extraño caso entre los grandes compositores, pues la mayor parte de sus obras son para piano sólo. Su música de cámara y vocal es escasa, y la orquestal comprende unas cuantas obras concertantes. En todas ellas, siempre hay un piano involucrado. Sus amigos y colegas le animaron a abordar otros géneros pero él decía que sólo sabía componer música para piano.

Sus obras son para piano, pero su escritura es aún más pianística. Nada hay en ella que no esté pensado para la mano del pianista. Pasaba largas horas sentado al piano componiendo, y no era capaz de componer si no tenía un piano delante. Una prueba de

ello es una carta que envió a Camille Pleyel desde Mallorca pidiéndole que se diera prisa en enviarle el piano porque sin él no podía componer:

“Mi piano no ha llegado aún. ¿Cómo lo ha enviado usted? ¿por Marsella o por Perpiñán? Pienso música, pero no la hago porque aquí no hay pianos.⁴⁴

Aparte de algunas obras de música de cámara y una colección de *Diecisiete Melodías op. 74* así como los *Conciertos op. 11 y op. 21*, Chopin solo tuvo al piano como confidente.

Desde el *Rondó op. 1*, escrito en Varsovia en 1825, hasta la *Mazurca op. 68 n° 4* última obra de Chopin, cultivó el piano bajo las formas más variadas.

Fue formado en el estudio de Mozart y Bach cuya influencia es evidente. Por ornamentada que esté su frase musical, es sencilla: quería que su ornamentación pareciera improvisada y forma parte esencial de la línea melódica.

Los mejores modelos para él eran las cantantes del Teatro italiano.

Es muy difícil clasificar la obra de Chopin en orden cronológico, pues por ejemplo las *mazurcas* cubren un periodo que dura toda la vida, lo mismo ocurre con las *polonesas*, *valsas* y *nocturnos* por lo que la estudiaremos por géneros.

Las polonesas: En su origen eran danzas procesionales con su característico ritmo de tres tiempos, repartidos generalmente en una corchea - dos semicorcheas - cuatro corcheas.

Chopin escribió más de quince polonesas. Las primeras, obras de niño y adolescente. Chopin deseaba que se ejecutaran siguiendo el ritmo del baile, es decir, 3/4 a la corchea, pero respetando el carácter majestuoso de fondo.

⁴⁴ V.V.A.A. (1981) Enciclopedia Salvat de *Los grandes compositores*. Pamplona. p.226

Las mazurcas: Muy populares en Polonia a partir del siglo XVI, la mazurca es una danza de tres tiempos cuyo principal acento recae sobre los tiempos débiles y más especialmente sobre el segundo.

Dejó escritas más de sesenta, notables por su escritura pianística, su audaz armonía y la variedad de sus ritmos, están escritas muy a menudo en modo menor.

Cada opus está organizado en grupos de 2, 3, 4 o 5 mazurcas e incluso las opus 67 y 68 en grupo de 8.

Las variaciones: Chopin escribió cuatro series de variaciones para piano sólo:

- *Variaciones en mi mayor sobre una canción alemana, "Der Schweizerbub"*, compuestas cuando tenía quince años.

- *Variaciones en la mayor*, llamadas también *Recuerdo de Paganini*, escritas en 1829.

- *Variaciones brillantes en si bemol mayor sobre el rondó favorito "vendo escapularios"* son cuatro variaciones sacadas de la ópera *Ludovico* de Herold.

- La última serie compuesta en 1837 sobre el tema común de *Marcha de los Puritanos* de Bellini.

Los rondós: compuso cinco, todos ellos obras de su juventud, *el rondó op. 73, para dos pianos* y *el rondó op. 14 para piano y orquesta*.

Los nocturnos: Compuso 20. El término nocturno ha tenido una significación diferente según la época. El creador del nocturno para piano es, como ya hemos mencionado anteriormente, en el siglo XIX el compositor irlandés John Field, del que Chopin sufrirá una fuerte influencia, de él tomará prestado en el nocturno, el esquema exterior de la forma, pero ampliará la escritura melódica y enriquecerá el contenido armónico. Quizás más que ninguna otra forma, el nocturno está ligado en Chopin al bel

canto italiano que tanto amaba y son las obras que más han contribuido a incrementar la celebridad de Chopin.

Las sonatas: Chopin escribió tres sonatas para piano cuya composición se escalona a través de 16 años: 1828, 1834, 1844. La primera *sonata op. 4* es una obra de juventud. Las otras dos, op. 35 y 58 son dos monumentos opuestos, una es un poema trágico y la otra presenta gran vitalidad.

Los estudios: Son 27, reunidos en dos cuadernos de 12 cada uno; op. 10, compuestos entre los 19 y 22 años, y op. 25, compuestos inmediatamente después, y dedicados a Marie d'Agoult, amiga suya y pareja de Liszt, novelista conocida; a los que hay que añadir tres estudios separados, escritos para el Método de los métodos de Féty y Moscheles.

Cada uno de estos estudios está escrito con una finalidad precisa y cada uno trata una o varias dificultades técnicas, pero todos son el pretexto para el despliegue de espléndidas sonoridades que hacen casi impropia su denominación de estudios.

Su enseñanza estaba basada en el trabajo de la sensorialidad táctil y auditiva, la búsqueda de la flexibilidad de la muñeca, el arte de la digitación y del toque adaptados a la morfología de la mano y de ahí su predilección por las tonalidades cargadas de teclas negras que aseguran una mejor posición natural de la mano. Chopin sólo ponía sus Estudios en manos de sus alumnos más avanzados.

Los Valses: son más poemas que piezas para danzar. Fueron compuestos en diferentes épocas de la vida de Chopin. Los más antiguos, de los últimos años de Varsovia, y los últimos, de los años que precedieron a su muerte.

Son en total 19 valsos, de los que 14 son universalmente conocidos y están inscritos prácticamente en el repertorio de todos los pianistas.

Las Baladas: Chopin fue el primero que dio título de balada a una composición musical.

La composición de las cuatro baladas se escalona a través de una docena de años. Todas están construidas en un compás binario de subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8.

Los Impromptus: Son cuatro y el último es el que conocemos con el nombre de *fantasía impromptu*.

El título impromptu sugiere un carácter de improvisación, y si bien es verdad que reina el espíritu improvisador en estas pequeñas piezas, cada una responde sin embargo a un plan regular tripartito: exposición de un primer tema que no sufre ningún desarrollo, un episodio central expresivo, y el retorno al sujeto inicial para concluir.

Los Scherzos: Los scherzos de Chopin no tienen nada que ver con los de la sonata clásica. Son piezas ampliamente desarrolladas que encuentran su unidad en un ritmo de 3/4. Estas cuatro piezas de una rica fantasía, son apasionadas y a veces trágicas. El último Scherzo es más sobrio y melancólico que los anteriores.

Los Preludios: En el siglo anterior, preludio era un género musical que introducía una fuga, sin embargo los de Chopin son piezas independientes que no sirven de introducción a nada y cuya construcción no es fija.

Chopin organizó sus 24 preludios según el orden normal de las 24 tonalidades de la escala. A este conjunto homogéneo hay que añadir un Preludio aislado en do # menor op. 45, así como otro preludio dedicado por Chopin a Wolf en la bemol mayor que ha sido descubierto en 1918.

Debemos mencionar otras obras aisladas como *Tres escocesas*, *Marcha fúnebre*, *Bolero en la menor*, *Tarantela en la bemol mayor*, *Fantasía en fa menor*, *Berceuse* y *Barcarola en fa sostenido mayor*.

2.1.4.4 LA OBRA PARA PIANO DE FRANZ LISZT

Liszt, junto con Chopin fue el creador de la moderna técnica del piano. Una técnica adaptada a las posibilidades naturales de la mano.

Por eso, su música, aterradora a primera vista, es en realidad mucho más fácil de lo que parece, en contraposición a lo que ocurre con las obras de muchos de sus contemporáneos como Schumann o Mendelssohn, pues las obras de éstos, más fáciles desde el punto de vista del espectador, son en realidad un compendio de dificultades técnicas e interpretativas.

Como sabemos, Liszt dio lugar a otra forma de tocar, con un acrecentamiento de la sonoridad y la multiplicación de los efectos. Por tanto, en sus obras encontramos: temas desarrollados en acordes, utilización de las octavas, trémolos en el bajo, trinos, arpeggios y saltos vertiginosos, la sucesión de dobles notas o notas-pivote en los diferentes registros sobre las que se apoyan pasajes de virtuosismo, etc.

La evolución del piano en su mecánica y la extensión del teclado a 88 teclas le ayudaron. No obstante Liszt fue un genio premonitorio, un sinfonista del piano. Por ejemplo, no dudó en utilizar tres pentagramas en el piano, un empleo casi impresionante del pedal, grandes bajos armónicos, el canto con los pulgares en el centro del teclado...

Pero Liszt no es sólo un virtuoso del piano, si fuera así sus obras hoy en día apenas se conocerían, como es el caso de Thalberg, Pixis o Word.

Otras grandes innovaciones que introduce Liszt en la técnica del piano es un empleo del pedal casi impresionista, grandes bajos armónicos y el cantábile en el centro del teclado ejecutado mediante los pulgares, al estilo Thalberg, que crearon precedente y fueron una gran influencia para compositores posteriores como Debussy, Bartók o incluso Albéniz.

A pesar de que nuestro estudio estará dirigido a la obra “original” para piano, merece especial mención el tema de las transcripciones:

En el siglo XIX las transcripciones formaban parte de la vida musical que hoy en día no podríamos comprender. En una época anterior a la invención de cualquier aparato capaz de grabar y reproducir música, los arreglos para piano de obras sinfónicas, eran el único medio para poder difundirlas, y Liszt era consciente de ello, por eso tuvo tanto interés en tocar, por ejemplo, la transcripción para piano que hizo de la *Sinfonía Fantástica* de su gran amigo Berlioz.

El aspecto económico tampoco le resultaba indiferente, pues gran parte de sus ganancias procedían precisamente de sus “arreglos”.

También los “arreglos” formaban parte de sus programas de concierto en los que incluía con gran frecuencia transcripciones de lieder y sinfonías. Al fin y al cabo, el público le pedía continuamente sus improvisaciones sobre temas populares.

Era lo normal en el siglo XIX que cualquier compositor que se considerara “de prestigio” rechazara realizar arreglos, pues estaban insertos en el ideal de que “la verdadera obra artística es solo la original”, sin embargo, Liszt, fiel a su idea del progreso de la formación musical, heredada del sansimonismo, opina todo lo contrario.

Liszt considera sus transcripciones de las sinfonías de Beethoven como un servicio a la obra, como “traducción de un texto sagrado”. Un servicio a la obra y un favor amistoso, como en el caso de Berlioz o Wagner. Él se siente orgulloso de ello, y dice:

“Fui el primero en utilizar la palabra “transcripción”, lo mismo que *reminiscences*, paráfrasis, ilustración, *partition du piano*.”⁴⁵

En los arreglos de Liszt:

⁴⁵ Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, fichero 352,1 Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 120.

- Encontramos una obra para piano poética, en la que se pone de relieve una sutil diferenciación tímbrica y figurativa, donde el piano, dominio personal de Liszt, a quien sirve de instrumento universal, despliega toda su variedad de recursos.
- El que Liszt transforme las obras de otros compositores en “sus propias palabras”, al fin y al cabo es el motivo por el que sus transcripciones y paráfrasis suenan como sus propias obras, pues en el proceso de transformación al que son sometidas, las hace suyas.

En el caso de Liszt, la transcripción es por tanto un sinónimo de creación musical; la música vive en una variedad de versiones con igual derecho; la música está en todas partes, sólo hay que tender la mano hacia ella.

Debido a la inmensa producción pianística de Liszt, hacer un estudio de todas sus obras resulta casi imposible. Dorothea Redepenning hace un análisis de los problemas que conlleva elaborar un catálogo sistemático de la obra de Liszt, pues los conceptos de “obra original” y “revisión” que se manejan en los catálogos de Peter Raabe y Humphrey Searle no son aplicables a la obra de Liszt, puesto que en la mayor parte de su obra esa división entre “obra original” y “revisión” es irrelevante. Por ejemplo no es lógico catalogar desde ese punto de vista las nueve versiones que Liszt hizo de *Nonnenwerth* (en sus diferentes versiones para violín y piano, piano solo...) a lo largo de cuatro décadas, pues son obras distintas todas ellas.

No obstante, y dada la enorme producción pianística de Liszt haremos una descripción de las obras más representativas por orden cronológico, a pesar de que esto tampoco es tarea fácil, pues las muchas revisiones y modificaciones de sus propias obras dificultan cualquier orden cronológico.

Las Variaciones sobre un vals de Diabelli op. 2: Compuestas en 1822 pero publicada a finales de 1823 o comienzos de 1824 como variación n.º 24 de la segunda

parte de *Vaterländischer Künstlerverein*, una colección de variaciones realizadas por cincuenta compositores, basadas en un vals de Anton Diabelli, quien también publicó la obra. Esta misma invitación de Diabelli para escribir una variación fue la que movió a Ludwig van Beethoven a componer sus treinta y tres *Variaciones Diabelli*, Op. 120, que conformaban la totalidad de la primera parte de *Vaterländische Künstlerverein*.

Esta variación es la primera obra conocida y publicada de Franz Liszt, quien podría haberla compuesto siguiendo consejos de Carl Czerny, su profesor de piano, y que también compuso una variación y una coda para el conjunto de variaciones. Para cuando se fue a publicar la obra, Liszt seguía siendo prácticamente desconocido, por lo que se le nombró como «Franz Liszt (Knabe von 11 Jahren) geboren in Ungarn», es decir, «Franz Liszt (niño de once años), nacido en Hungría».

En 1826 comienza la composición de los *Estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores*, de los cuales solo termina doce.

En Marsella, en el curso de una larga estancia, Boisselot los publica con el título *Estudios en doce ejercicios*, que se convertirán en 1838 en los *Estudios trascendentales*.

En 1830, Liszt realiza los primeros esbozos de su *Concierto nº 1 para piano y orquesta* que tardará casi treinta años en darle la forma que hoy en día conocemos.

El 27 de julio del mismo año improvisa una sinfonía revolucionaria que piensa dedicar a La Fayette, asiste al triunfo de *la sinfonía fantástica* de su amigo Berlioz, y al día siguiente emprende la reducción para piano. La transcripción de Liszt contribuirá sin duda al éxito de Berlioz, sobre todo en Alemania.

En 1834 aparece en París la *Grande Fantasie de Bravoure sur la Clochette de Paganini (La Campanella Op.2)*: Fue publicada en París cuatro años antes de componer los *Seis estudios según Paganini*. De los cuales, el nº 3 corresponde al famosísimo

Campanella que, aunque en otra tonalidad, es el resultado de una evolución de la *Grande Fantasia de Bravoure sur la Clochette de Paganini (La Campanella) Op.2*.

Evidentemente influido por el virtuosismo de Paganini, se puede considerar la primera tentativa de hacer rivalizar el virtuosismo del violín con el del piano.

Tras una introducción de tipo melódico, seguida de una coda de tipo cadencial, aparece el tema principal, en tempo Allegretto; dicho tema está extraído del final del *Concierto para violín en si menor de Paganini*. Sin embargo es a continuación, justo en la “Variation à la Paganini”, cuando realmente Liszt rinde honores al virtuoso violinista, en la cual hace uso casi continuado del staccato. Termina la obra con una extensa sección: “Finale di bravura” especificando el carácter con el término “Enérgico”. En ella hace gala del más puro virtuosismo pianístico mediante la utilización de recursos técnicos como terceras, grandes saltos, arpeggios, octavas quebradas, notas repetidas, octavas alternas, y todo ello a gran velocidad.

Liszt saca provecho en el piano de las delicias y las dificultades de la música de Paganini mediante el aprovechamiento de su virtuosismo y la brillantez: a través de una escritura hábil, imparte nuevos colores y acrobacias sorprendentes que podrían haber llamado la atención del mismísimo Paganini.

También en 1834, compone *El pensamiento de los muertos (Armonías poéticas y religiosas)*

Es la primera de un conjunto de diez piezas titulado *Armonías poéticas y religiosas*, cuyo título tomó Liszt de la obra literaria escrita por Lamartine que reunía un conjunto de poemas, en los cuales intentó plasmar impresiones de la naturaleza y de la vida sobre el alma humana.

Solo cuatro de las diez conservaron el título original de Lamartine.

Lamartine había concebido esta colección en Florencia, en 1826, como un himno de gratitud hacia Dios. Forman sus poemas una serie de salmos modernos en los que el poeta de Saint-Point evocó diversas impresiones de la naturaleza y de la vida sobre el alma humana, cuyo origen radica en la contemplación de Dios. No es de extrañar, pues, que, ávido de espiritualismo meditativo, Liszt se inspirara en tales poemas para componer este monumental políptico pianístico, una obra cuyo carácter visionario la convierte en una de las cimas del misticismo romántico.

Su accidentada génesis, que se prolongaría durante casi veinte años, comenzó alrededor de 1833. Gracias a la mediación de Joachim Raff, la antología sería finalmente publicada por Kistner, en Leipzig, a mediados de 1853. Las diez harmonies que componen la colección aparecieron entonces divididas en siete partes:

I. *Invocation* (1847). II. *Ave Maria* (1846). III. *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (1847). IV. *Pensée de Morts* (1833-1850). V. *Pater Noster* (1846). VI. *Hymne de l'enfant à son réveil* (1840-1853). VII. *Funérailles* (1849). VIII. *Miserere d'après Palestrina* (1851). IX. *Andante lagrimoso* (1850). X. *Cantique d'amour* (1847).

Durante este año, también compone una pequeña colección de tres piezas llamadas *Apariciones S. 155 R 11*: Aunque son obras bastante desconocidas, se pueden considerar un prefacio de los *Años de Peregrinaje*.

Según algunas fuentes, las compuso en mayo y junio, en Normandía, en el castillo de Carentonne, propiedad de Madame d'Haineville y estando muy enamorado de Marie d' Agoult.

Sin embargo parece más probable que fuera entre septiembre y octubre en casa de su amigo Lamennais.

En ellas vemos al Liszt poeta, más atento al espacio, a la luz, a las resonancias de sus temas que al afán de destacarlos mientras duran, a lo que añade una sorprendente audacia armónica.

- La primera, *Senza Lentezza quasi Allegretto*, dedicada a Madame la Duchesse de Rauzan, presenta un carácter melódico y expresivo, y denota ya en su comienzo cierta sonoridad cercana al impresionismo, armonías muy nuevas y líneas melódicas próximas al bel canto italiano. Su interpretación puede ser eminentemente digital sin despliegues de grandes acordes que impliquen la intervención del brazo, y concede bastante importancia al cantábile.

- La segunda, *Vivamente*, dedicada a Madame la Vicomtesse Frederic de Larrochefoucauld, con un carácter más rítmico y alegre, es un capricho con un ritmo de danza muy marcado. Al igual que la anterior concebida para una técnica eminentemente digital. En ella, aparecen a lo largo de toda la partitura contradicciones como: *p ma molto marcato, capriciosamente mais mesuré*, como un reflejo fiel de las contradicciones sentimentales que acompañarían a Liszt durante toda su vida.

- La tercera, titulada *Fatasie sur une valse de Francois Schubert*, es una obra algo más densa que las dos anteriores, y en ella encontramos algunos elementos que presagian lo que está por venir en cuanto a la técnica pianística y compositiva de Liszt.

En ella encontramos continuos cambios de forma y de carácter, pero sin romper la unidad de la pieza: pasa de un talante trágico a uno más íntimo, mediante una modulación a mi mayor introduce una sección central más jovial, al más puro estilo shubertiano...

Sus indicaciones expresivas son de lo más personales y sentimentales, tales como: “*vibrante delirando, sempre dolce amoroso, cuasi improvvisato, poco piu lento (avec coquetterie)*”... entre otras muchas más convencionales.

Aunque es, principalmente digital,(trinos, notas picadas) en ella ya encontramos algunas octavas que implican la acción del antebrazo, acordes desdoblados en arpeggios, así como acordes y octavas repetidas con el consiguiente movimiento de muñeca, elementos que presagian su posterior evolución en cuanto a la técnica pianística se refiere.

En su libro: Franz Liszt genio y rey, Victoria Llorc Llopart opina:

“Las *Apariciones* no dejan de ser paradójicas, puesto que por una parte demuestran un romanticismo de ruptura caracterizado por el radicalismo de sus innovaciones, mientras que por otra tienen como público la fracción de la sociedad francesa más vinculada a la supervivencia del Antiguo Régimen, a quienes Liszt dedicó las piezas.”⁴⁶

Es en 1835 cuando Liszt publica las *Apariciones*.

En 1836 se vuelve a instalar en Ginebra y nacerán obras que reflejan una de las más plácidas etapas de su vida como el *Álbum de un viajero*, que a pesar de estar compuesta entre 1835 y 1836, es publicada en 1842. Algunas de estas obras las transformará más tarde (entre 1848 y 1854) y formarán parte de los *Años de peregrinaje*. Esta obra no será publicada hasta 1855.

Álbum de un viajero se componía de tres libros:

- Primer libro: titulado *Impressions et poésies* incluía las siguientes piezas:

Lyon, Le lac de Wallenstadt, Au bord d'une source, Les cloches de Genève, Vallée d'Obermann, La chapelle de Guillaume Tell y Psaume.

- Segundo libro, titulado *Fleurs mélodiques des Alpes* inspirado en melodías del folklore popular suizo.
- Tercer libro, titulado *Paraphrases* incluía:

Ranz de vaches, Ranz de chèvres, Un soir dans les montagnes

⁴⁶ Llorc, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 218

En 1836 escribe *Gran Vals de bravure op. 6*. De escritura bastante convencional, sin embargo introduce un compás binario en el *Presto fuocoso* en contraposición con el ritmo de vals, introduciendo una fantasía.

No es de extrañar que el año de composición coincida con el inicio de la gran gira de conciertos de Liszt, de hecho esta obra, de carácter jovial y juguetón es más una muestra de espectáculo circense que de virtuosismo pianístico.

El ella encontramos la influencia de Paganini, por ejemplo en los acentos a dos, simulando golpes de arco, o en la parte final donde el stacatto es el principal protagonista.

Sin embargo, y pese a la gran dificultad de esta pieza, está diseñada para una técnica eminentemente digital, con intervención de la muñeca, a lo sumo del antebrazo en algunos pasajes, lo cual concuerda plenamente con el estilo pianístico de Liszt en sus años de juventud.

Compuesta en 1837, *Gran Galop cromático*, pieza favorita de los prodigios del piano, es un mero ejercicio pianístico.

Transcribió 12 de las *Soirées musicales de Rossini*. La obra incluía los siguientes títulos:

La promesa, La regata veneciana, L'Invito, La Gita in Gondola, Il Rimpovero, La Pastorella dell'Alpi, La Partenza, La Pesca, La Danza, La Serenata, L'Orgia, Li Marinari.

Seguía componiendo el *Album d'un voyageur* (que se convertiría en *Années de pègrinage*). Tenía entonces veintiséis años.

Realiza la segunda versión de los *Estudios trascendentales*.

En 1838 acabó los *Seis estudios según Paganini* (que publicaría en 1840, dedicados a Clara Schumann y revisados en 1851, realizando una versión más

simplificada). Son una adaptación de los seis célebres Caprices para violín del célebre virtuoso.

Podemos observar claramente la evolución de los *Seis estudios según Paganini* en la edición publicada entre 1910-1911 por Ferruccio Busoni y reimpressa por la editorial Dover en 1988 en las cuales aparecen las distintas versiones de dichos estudios.

En estas adaptaciones de los caprichos de Paganini destaca la gran novedad de la escritura pianística. Liszt busca ampliar el ámbito del piano, explorar simultáneamente los registros extremos, realizar nuevas presentaciones de acordes, diversificar los colores armónicos, tratando de imitar y superar los recursos del virtuosismo violinístico tales como saltos rápidos sobre vastos intervalos, trémolos y repeticiones de notas, glissandos y pizzicatos, trinos y escalas en octavas repartidas entre las dos manos.

Trata de demostrar que los recursos del piano superan a los del violín.

Cada estudio trata de abordar una dificultad técnica concreta, al igual que hiciera Chopin con sus estudios op. 10 y op. 25, pero las dificultades técnicas son llevadas a un punto extremo.

Primer estudio: *Il Tremolo*. El protagonista es el trémolo.

Segundo estudio: *Andantino capriccioso*. Las octavas, con pasajes de terceras, y con especial atención a las escalas cromáticas se reparten entre ambas manos, con una parte central más animada y saltos interválicos de gran ligereza.

Tercer estudio: *La campanella* muestra un virtuosismo diabólico, está lleno de saltos peligrosos, escalas vertiginosas, trinos fulgurantes, agudos inhabituales, pero lleno de lirismo y poesía.

Logra ser acrobático, pero espontáneo.

Cuarto estudio: *Arpeggio*. Dedicado a los arpeggios, en stacatto, distribuidos en dos o cuatro voces, de una dificultad diabólica.

Quinto estudio: *La caza*. Evoca la caza, con una imitación muy lograda gracias a las octavas dobles y los efectos de flautas y trompas.

Sexto estudio: *Tema y variaciones* sobre el capricho en la menor de Paganini, parte de un tema con una pequeña idea a base de semicorchea, repetida con insistencia a distancia de cuarta entre una serie de acordes arpegiados.

A final de 1841 escribe las *Reminiscencias de don Juan*, aunque no se publicarán hasta 1843, Liszt las toca en muchos de sus conciertos en Berlín en los primeros meses de 1842.

Entre 1841 y 1843, compuso varias piezas en forma de valeses en San Petersburgo, la última, el *Vals Impromptu en la bemol mayor* que resulta ser una pieza de encantadora y sutil belleza; a nuestro parecer, lamentablemente poco conocida, en la que desarrolla dos temas bien diferenciados, uno en tempo vivace y muy alegre y juguetón (Vivace scherzando) y otro en tempo más lento y más expresivo.

La técnica pianística es eminentemente digital sin apenas empleo del peso del brazo, expresado por Liszt con el término *leggierissimo*.

Predomina el uso de los arpeggios con grandes movimientos por el teclado, pudiéndose calificar como “virtuosismo digital” y escasa utilización de grandes acordes con gran sonoridad, teniendo como consecuencia la escasa o nula intervención del brazo.

En 1845 compone *Dos baladas* que no son obras que pertenezcan al piano más conocido de Liszt.

La primera de ellas fue realizada en este año, aunque no obtuvo su forma definitiva hasta 1849.

En 1846 comienza la composición de las primeras *Rapsodias húngaras* que terminará en 1886.

Los Tres estudios de concierto (Caprichos poéticos) compuestos en 1848, dejan ver la admiración que Liszt sentía por Chopin. Son: *Il lamento*, *La leggierezza* y *Un suspiro*.

Las Consolaciones, (1850), son seis piezas que datan del periodo de Weimar y representan transcripciones musicales de poemas de Saint-Beuve y dedicadas a Víctor Hugo. Son piezas breves de ejecución relativamente fácil no lejanas al espíritu Schumaniano.

Tres nocturnos fueron concebidos primero como lieder para una voz de tenor. El tercer nocturno: sueño de amor es el que ha conquistado a todos los auditorios.

Mazurka brillante representa un eco de las mazurkas de Chopin y presenta un obstinado bajo sobre quintas.

En 1851 compone: Dos polonesas y revisa los Seis estudios según Paganini, (que había compuesto en 1838) a los que titula Estudios de ejecución transcendental según Paganini.

También realiza la versión definitiva de Estudios transcendentales.

Enteramente de Liszt, y no compuesta de préstamos. En 1826, cuando no tenía más que quince años, emprendió la redacción de los estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores a la manera de Cramer o Czerny. Pero sólo fueron terminadas doce piezas. En 1837, reemprendió este primer trabajo, conservó el material temático de los estudios pero amplió los desarrollos y diversificó los hallazgos de técnica instrumental hasta encontrar grandes dificultades de ejecución. Cada una de ellas, excepto dos, lleva un título suscitado por una lectura o impresión. La tercera versión de 1851 es mucho más fácil que la de 1837.

1/ Preludio: Presto en do M. Introducción de la obra. Será una de las obras elegidas para su estudio en esta investigación.

2/ *Sin título: Molto vivace*, en la menor. Con intervalos de segundas disonantes que preludian el expresionismo.

3/ *Paisaje: Poco adagio*, en fa mayor. Basado en un cuadro pastoral, con un aire rítmico que se hace pesante.

4/ *Mazeppa*: En re menor. Dedicado a Víctor Hugo. De este estudio partió Liszt para componer el poema sinfónico del mismo título. Presenta una corta introducción, con acordes quebrados de séptima tras una cadencia al unísono. El tema principal aparece en la tonalidad de re menor y en tempo *allegro* en el que podemos oír al héroe cabalgando a lomos de un caballo salvaje mediante las terceras repartidas entre las dos manos sobre las que destaca un canto principal.

Éste tema se repetirá cuatro veces, cada vez a un tempo mayor y un ritmo más cerrado, intercalando episodios en si bemol mayor, para finalizar con un recitativo y una coda que representan el triunfo del héroe.

5/ *Fuegos fátuos: Allegretto* en si bemol mayor. Construye el tema sobre una introducción de fusas con una relación interválica de segundas mayores y menores que dará lugar a un movimiento ondulante casi formando trinos.

Estos cromatismos dan lugar a la desaparición de las armonías verticales y una especie de indeterminación tonal muy propia de Liszt como veremos en las obras analizadas.

6/ *Visión: Lento*. Es un estudio de bravura basado en arpegios y trémolos.

7/ *Heróica*: Basado en un motivo de marcha que se desarrolla en los distintos registros del piano.

8/ *Wild Jagd: (Caza salvaje). Presto furioso* en do menor. En él encontramos imitaciones de trompas, estallidos de látigos, ritmos sincopados y la influencia del estilo de Berlioz.

9/ *Ricordanza: (Recuerdo)*. *Andantino* en la bemol mayor. Su forma consiste en un tema con variaciones

10/ *Sin título*: Subtitulado *Appassionata*. *Allegro agitato molto*, en fa menor. Guarda cierta semejanza con el estudio op. 10 nº 9 de Chopin.

11/ *Armonías nocturnas*: *Andantino* en re bemol mayor. Impregnado de la influencia de Lamartine, es un estudio de carácter contemplativo. Su forma A,B,C,B,A guarda una perfecta simetría entre sus partes.

12/ *Chasse-neige: (Viento de invierno)*. *Andante con moto*, en si bemol menor. En este estudio abundan los trémolos; la densidad de cromatismos crea un ambiente pesado y casi oscuro que hace de él otro estudio programático en el que Liszt hace honor a su título.

A continuación cito las palabras de André Gauthier acerca de estos estudios:

“Obra de un consumado virtuoso que ya ha tomado la media exacta de sus recursos pianísticos, trastorna a la vez la técnica del puño, del codo y del hombro, y crea un nuevo estilo de escritura al que Liszt permanecerá fiel. Confrontando el texto de 1826 con el de 1838, se percibe el sentido de una revisión que aísla la poesía pura de los malabarismos técnicos que rodeaban primitivamente al material temático, aunque asombra la suma de ideas personales de hallazgos e incluso de música que contiene la versión original, obra de un muchacho de quince años.”⁴⁷

En 1852 revisa el *Gran Vals de bravure op. 6* para realizar una adaptación para piano a cuatro manos; publica el *Vals Impromptu en la bemol mayor* y *Armonías poéticas y religiosas* con una dedicatoria a Jeanne Elisabeth Carolyne (princesa de Wittgenstein).

⁴⁷ Gauthier, A. (1985). *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. p. 20

Esta colección posee lo mejor y lo peor del piano de Liszt y comprende las siguientes piezas:

1/ *Invocación: Andante con moto*. En esta obra, Liszt pretende imitar la tormenta, el trueno y el ruido de las olas de las que habla Lamartine en sus poemas, fuente directa de inspiración para la composición de esta colección.

2/ *Ave María: Moderato*. Es una transcripción de un coro para voces mixtas y órgano. La compuso en 1842. Expresa recogimiento y plegaria

3/ *Bendición de Dios en la soledad: Moderato-Andante*. La inspiración religiosa de Liszt queda plasmada en esta obra sin efectismos. Es una de sus obras maestras y de mayor extensión. Esbozada en 1845, tal vez cuando fue huésped de Lamartine, así pues, el poema del mismo título de Lamartine figura antes del primer compás, y evoca un universo de paz y fe que triunfa sobre las dudas humanas.

Una amplia melodía en la mano izquierda es acompañada por un doble contrapunto en la derecha.

4/ *Pensamiento de los muertos: Lento assai*. Es una obra extraña, llena de interrogaciones y de angustia, el colorido es más bien sombrío y el fraseo casi declamatorio. También inspirada en un poema de Lamartine publicado en 1830 al que Liszt pone música en 1834, pero en 1846 vuelve a trabajar sobre este material caracterizado por un motivo de tres notas obsesivo y plagado de acordes repetidos.

En *El pensamiento de los muertos*, muestra ya una gran audacia armónica llegando a utilizar la escala de tonos enteros (armonizada en quintas aumentadas).

La obra comienza con una disonancia y la siguiente explicación: “*extrêmement lent avec un profond sentiment d’ennui y senza tempo*.”

Victoria Lloret Llopart la describe de la siguiente manera:

“Está impregnada de una atmósfera romántica expresiva, en una impresión de improvisación, pero construida sobre dos motivos constantemente transformados, en un tempo muy fluctuante.”⁴⁸

5/ *Pater Noster: Andante*. El carácter es parecido a la obra anterior. Se basa en una melodía gregoriana armonizada en do mayor.

6/ *Himno al niño en su despertar: Poco allegro*. Basado en un coro femenino con acompañamiento de armonio y arpa. *Pater Noster* e *Himno al niño en su despertar* son transcripciones de obras corales escritas hacia 1846.

7/ *Funerales: Adagio*. Fue concebida durante su relación con Marie d’Agoult y terminada en 1849 cuando compartía su vida con la princesa Carolyne. Un hecho significativo es que fue terminada justo en octubre de 1849, que coincide con el mes y año de la muerte de Chopin. Magnífica tres de las víctimas de la revolución húngara: el príncipe Félix Lichnowsky, el conde Seleky y el conde Balthanyani.

8/ *Miserere: Largo*. Es un homenaje Palestrina, al que Liszt descubrió en 1839 durante su estancia en Roma.

9/ *Andante lacrimoso*: Es una especie de confesión autobiográfica.

10/ *Cántico de amor*: presenta el tema en la parte central del piano acompañado de arpeggios.

Invocación, Cántico de amor y Bendición de Dios en la soledad fueron acabadas en Woronince en 1847-48.

En 1853 compone la *Segunda balada en si menor*.

La Sonata en si menor, dedicada a Robert Schumann. Él mismo había ofrecido a Liszt su Fantasía en do mayor op.17. Un agradecimiento y una prueba de admiración que

⁴⁸ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P.204

no fueron recíprocas pues, parece ser que ni Schumann ni Clara ni el mismo Brahms supieron apreciarla. Sólo Wagner se mostraba entusiasta.

Escrita en un solo movimiento es una obra cíclica y puede ser considerada la más alta realización pianística de Liszt.

Aunque fue comenzada en 1852, fue acabada el 2 de febrero de 1853 en Weimar

En 1855 publica el primer cuaderno de *Años de peregrinaje: Suiza*. Lo forman las siguientes piezas:

1/ Chapelle de Guillaume Tell : (Lento- Più lento- Allegro vivace)

Es un retrato del héroe helvético que se levantó contra la opresión austriaca.

Encabeza la partitura con el verso de Schiller “Uno para todos, todos para uno”.

Compuesta en do mayor.

En su comienzo aparece un himno de gran amplitud sonora acompañado de acordes arpegiados, al que sigue un episodio de trémolos acompañados por un motivo que asemeja a un doble eco de trompeta, un pasaje glorioso y un coro para terminar.

Como recursos pianísticos destacamos el trémolo, los acordes arpegiados, octavas y acordes en ambas manos y la melodía inserta en arpegios.

Su carácter es más expresivo que virtuosístico.

2/ Au lac de Wallenstadt: (Andante placido).

Comienza con una cita de Byron, cuya traducción es la siguiente:

... “Tu lago contrastado,

En el salvaje mundo donde habité, hay algo

que me advierte, con su tranquilidad, para renunciar

a las agitadas aguas de la Tierra para una

primavera más pura.”

La descripción más exacta de esta obra la ofrece Marie d' Agoult en sus memorias, en las que dice que Liszt deseaba evocar el suspiro de las aguas y la cadencia de los remos. Sin duda, Liszt lo consiguió mediante la figuración rítmica de la izquierda, tresillo + cuatro semicorcheas, que se repite constantemente durante prácticamente toda la obra, que evoca el movimiento tranquilo del agua. El movimiento de los remos se refleja en la melodía pastoral de la derecha impregnada de saltos de cuarta y quinta.

Como colofón del proceso imitativo, Liszt nos presenta un matiz *pp dolcissimo egualmente*, y añade: *Una corda*, consiguiendo así un efecto de apacibilidad propio de unas aguas tranquilas.

3/ Pastorale: (Vivace)

Es una pieza breve en la tonalidad de mi mayor, en compás ternario (12/8 y 6/8) cuyo título original era *Fiesta aldeana*. Es una evocación de una danza folclórica. Esta pieza no denota en ningún momento virtuosismo, pero es curioso la forma en que se sirve Liszt del cambio de compás para variar el carácter de la música, de manera que las partes escritas en 12/8 presentan un carácter trivial, juvenil, e incluso infantil, mientras que cuando aparece el 6/8, denota bastante más seriedad, sin salir nunca del carácter festivo que evoca la fiesta.

4/ Au bord d'une source: (Allegretto grazioso). La bemol mayor.

También precedida por una breve cita, esta vez de Schiller.

“En una murmurante frescura
comienzan los juegos de la naturaleza”

Hace escuchar el murmullo de la fuente desde el principio mediante un continuo dibujo de semicorcheas acentuando cada una de sus partes mediante una disonancia de segunda.

Presenta un único tema sometido a diversas modificaciones y continuos cruces de manos.

5/ Tormenta: (Allegro molto- Presto furioso- Meno allegro- Più moto).

Es una especie de improvisación con efectos virtuosísticos. Grandes desencadenamientos de octavas, o cromatismos descendentes en cascadas, tratan de reflejar en la música el título de la obra.

6/ Vallé de'Obermann (Lento assai - Più lento – Recitativo – Più mosso – Presto – Lento).

Es la pieza más elaborada y más larga de este volumen.

Comienza con una larga cita de Sénancour, (cuya novela autobiográfica *Obermann* publicada en 1804 le hizo célebre) y otra de Byron.

Es precisamente a Sénancour a quien Liszt dedicó el Vallé de Obermann.

En la partitura encontramos un gran dramatismo, armonías disonantes, modulaciones a tonalidades alejadas, sin embargo en el presto final se aleja de la serenidad y el dramatismo general de la obra poniendole una nota de optimismo.

7/ Églogue: (Allegretto con moto)

Tomando como base una cita de Childe Harold, Liszt compone una bella pastoral, con una armonía clara y transparente y un ritmo alegre y jovial que parece sacado de la flauta de un pastor que al final termina con la misma serenidad con la que empieza.

8/ Le mal du pays: (Lento - Adagio dolente - Lento - Andantino – Adagio dolente – Più lento).

De carácter lírico-dramático, sus temas están extraídos de *Flores melódicas de los Alpes (Album de un viajero)* y *Fantasía romántica*, Ambas obras de 1835.

El Lento del comienzo se combina con una *ranz des vaches* (melodía pastoril suiza), el carácter general tranquilo y nostálgico, domina en toda la pieza y no presenta

ningún atisbo de virtuosismo pianístico, como es habitual en la mayoría de esta colección de piezas, sino una expresividad exacerbada así como un espíritu descriptivo muy presente.

9/ Les cloches de Genève: Nocturno: (Quasi Allegretto- Cantabile con moto- Animato- Più lento).

Dedicada por Liszt a su hija: Blandine, que nació el 18 de diciembre de 1835, obra con la que celebra el feliz acontecimiento. Un canto sensible y tierno sobresale sobre un acompañamiento con sonoridades y campanas. Una parte central contrastante propone un himno a la vida para terminar con el resonar de las campanas.

La obra está precedida por dos citas:

“Minuit dormait; le lac Était tranquile, les cieux étoilés... Nous voguissans loin du bord”

“I live not in myself but I become. Portion of that around me”

Podemos oír el sonido lejano de los carrillones, los tintineos suaves y lejanos de las campanas y, en un momento dado la campana que evoca el nacimiento de su hija.

Dichas campanas aparecen en la obra, a veces suaves y delicadas y otras apasionadas y plenas de alegría.

El 17 de febrero de 1855 estrena en Weimar en el teatro de la corte el *1er concierto para piano y orquesta.*

En realidad el concierto para piano y orquesta es una forma que Liszt trata de evitar, pues es bastante problemática en este periodo debido al aumento de la sonoridad tanto del piano como de los demás instrumentos de la orquesta.

De una parte encontramos conciertos como los de Thalberg o Chopin, que conceden una importancia radical al piano, o los de Mendelssohn o Schumann que

pretenden integrar algo más al piano en la orquesta (siempre partiendo de la base que el piano es el instrumento solista).

La relación entre solista y orquesta queda clara en los primeros compases: tras una brevísima exposición de las cuerdas y los vientos, entra repentinamente y sin hacerse esperar el piano, obligando a la orquesta a permanecer en silencio, con lo cual queda claro quién es el centro de atención en esta simbiosis de instrumentos.

Desde al punto de vista técnico, este principio es endemoniadamente difícil, precisa de un carácter valiente, egocéntrico como el de Liszt al que no le supone ningún trauma arriesgar porque está seguro de salir victorioso de este primer desafío, a partir del cual, el público se rendirá a sus pies, todo le parecerá maravilloso.

Liszt utiliza sabiamente los recursos que el piano le puede ofrecer:

- Un pedal que puede usar generosamente en armonías amplias
- Una disposición pianística que permite u obliga a utilizar del peso del brazo y la caída libre, donde al aumento progresivo de las distancias entre octavas trae consigo la consecución del crescendo de una manera totalmente natural.

Veamos lo que dice Luca Chiantore al respecto:

“Octavas tan grandiosas, y a la vez ágiles, no las encontramos hasta Liszt. Eran su carta de presentación, la demostración ostentosa de su superioridad. Encontramos pasajes muy similares en las obras de la mayoría de los virtuosos de su época, pero en ningún caso la situación impone esta sonoridad y este aprovechamiento máximo de los recursos físicos del pianista.”⁴⁹

En 1858 publica el 2º libro de los Años de peregrinaje (Italia) que consta de las siguientes piezas:

⁴⁹ L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007. p.139.

1/ *Sponsalicio*: (*Andante- Andante quieto- Più lento- Quasi allegretto mosso- Adagio*).

Inspirado en un cuadro de Rafael: *El matrimonio de la virgen (1504)*, que se conserva en el Palacio de Brera de Milán.

2/ *Il Penseroso*:

El 8 de octubre de 1838, impresionado por la escultura de Lorenzo de Médicis realizada por Miguel Ángel, compone *Il Penseroso*, obra austera, densa, oscura, con abundantes disonancias, con ritmo punteado y dominando el registro grave del piano. Fúnebre, melancólica, trágica, heroica. La partitura llevaba como epígrafe un cuarteto de Miguel Ángel:

“Grato m’è il sono, e più l’esser di sasso

Mentre che il danno e la vergogna dura.

Non veder, non sentir m’è gran ventura

Però non mi destar, deh parla basso!”

3/ *Canzoneta del Salvador Rosa*: (*Andante marziale*).

Transcrita fielmente de una melodía popular italiana, aunque la melodía no es del propio Salvador Rosa, sino de Giovanni Battista Bononcini.

Tres sonetos de Petrarca inspiraron a Liszt para componer unos *lieder para tenor y piano* que incluiría en el segundo año de *Álbum de un viajero* y después transcribiría para piano solo, transformándolos en los siguientes sonetos:

4/ *Soneto 47*:

El poeta da gracias por todo lo que ha favorecido su amor. Comienza con un breve preludio tras el que aparece la melodía principal.

5/ *Soneto 104*:

El soneto del poeta está lleno de contrastes que describen la naturaleza del amor.

También la obra de Liszt contrasta momentos de entusiasmo con otros de gran tristeza, alterna la agitación y energía de los acordes con la tranquilidad de la melodía.

Comienza también con un breve preludio, pero esta vez es *agitato assai*.

Será uno de los más populares del segundo cuaderno de *Años de peregrinaje*.

6/ Soneto 123:

Caracterizado por la ternura, con un *cantabile* casi inmaterial, aunque también presenta un episodio contrastante tenso y apasionado al que le sigue otra vez la tranquilidad con una música que parece adelantarse a Debussy y que termina con un *ppp*.

7/ Después de una lectura de Dante: (Fantasía quasi sonata).

Es la última pieza del cuaderno, y se conoce también con el nombre de *Sonata Dante*.

De gran extensión, pues dura unos diecisiete minutos, es la obra más elaborada de este cuaderno. Tiene un único movimiento continuo potente, apasionado y eminentemente orquestal. Liszt la interpretó por primera vez en 1839, en su primera versión, y después la revisó hasta darle su forma definitiva en 1849.

En 1860 aparece la primera versión de *Vals-Mefisto*

En 1862 *Dos estudios de concierto*: Son dos piezas que olvidan todo carácter virtuosístico son: *Waldesrauschen* y *Gnomenreigen*.

En este mismo año compone *Variaciones sobre Weinen Klagen, Sorge, Zagen* (una cantata de Bach)

1863 es el año en que ven la luz las *Dos leyendas*, una de las cuales estudiaremos más a fondo en esta investigación: *San Francisco de Paula caminando sobre las olas*.

Son breves poemas sinfónicos para el piano: *San Francisco de Asís, la predicación a los pájaros*, primera leyenda y *San Francisco de Paula caminando sobre las olas*.

Entre las últimas obras que son menos virtuosísticas se encuentra la suite de doce piezas breves escritas entre 1873 y 1876 para su nieta Daniela von Bülow titulada *Árbol de Navidad*.

En 1877 compone la mayor parte de los títulos que forman el *Tercer libro de los Años de peregrinaje*.

Contiene los siguientes títulos.

1/ *¡Angelus! Plegaria a los ángeles guardianes. (Andante pietoso)*.

Escrita en 1877 fue dedicada a su nieta Daniela von Bülow. Aunque en un principio fue concebida para un cuarteto de cuerda, finalmente fue arreglada para armónium.

2/ *Los cipreses de la Villa del Este: Thrénodie 1 (Andante- Più agitato- Tempo I)*

3/ *Los cipreses de la Villa del Este: Thrénodie 2 (Andante no troppo lento- Un poco animato- Tempo I- Un poco animato- Tempo I- Più lento)*.

Son lamentaciones fúnebres. Inspirada en los cipreses que adornan el palacio del S.XVI donde Liszt residió en varias ocasiones en Tívoli.

4/ *Juegos de agua en la Villa del Este: (Allegretto- Un poco più moderato- Un poco accelerando- Un poco più lento)*.

Escrita en 1877 inspirado por los jardines de la Villa del este. Podemos oír las salpicaduras del agua, las fuentes, las cascadas, mediante trinos, trémolos, terceras, arpeggios, armonías fluctuantes...

5/ *Sum lacrymae rerum. (Lento assai- Più lento- Un poco più mosso)*.

En modo húngaro, con una duración de unos ocho minutos, en un principio se tituló *Treno húngaro*. Escrita en 1872 y dedicada a Hans von Bülow al que apoyaba tras el abandono de su hija Cósima.

6/ Marcha fúnebre: (Andante maestoso, fúnebre- Recitativo).

Es una marcha a la memoria del emperador Maximiliano de Méjico, asesinado durante la revolución de 1867. Es una amplia meditación sobre la muerte.

7/ Sursum corda: (Andante maestoso, non troppo lento).

Compuesta en Tívoli en 1877. Última de las piezas. En ella utiliza de manera intermitente la escala de tonos enteros.

En 1880 aparece la segunda versión de *Vals-Mefisto*.

Y en 1881 comienza la composición de *Los valsés olvidados*.

Según Alan walker, en su libro, *Franz Liszt: The final years, 1861-1886*, la música de Liszt se divide en tres categorías

- La música de retrospectivas
- La música de la desesperación
- La música de la muerte

Valsés oubliés (valsés olvidados) son la música de la retrospectiva

Liszt se refería a estas obras como su “olvidado”, de manera irónica pues parece ser que fueron injustamente olvidadas antes incluso de ser tocadas.

El *Vals oubliée S. 215 nº 1* fue escrito durante el mes de julio de 1881 año y publicado en Berlín en este mismo año.

Este vals: “notable por su elegancia nimbada de ternura”⁵⁰, presenta una extensión relativamente corta: 209 compases, con una introducción sin una tonalidad establecida, pero en la tonalidad principal de Re # mayor, la cual hace que la adaptación de la mano

⁵⁰ Tranchefort, F. R. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid. P. 463.

al teclado sea total, y alejado de todo virtuosismo pianístico, Liszt no nos plantea aquí ningún gran problema técnico-pianístico.

En los arpeggios, la mano se adapta totalmente al teclado y se pueden realizar mediante una técnica de articulación de los dedos, en la que interviene la muñeca con un discreto movimiento de “semi-rotación” a modo de barca.

En la parte central, que presenta una serie de acordes de poca amplitud y octavas en negras, no es necesario el uso de todo el brazo sino del peso y el impulso muscular del antebrazo, el cual debe permanecer relajado para que la muñeca realice un rebote en los valores más cortos.

El *Vals oubliée S. 215 n° 2* fue terminado de componer el 23 de julio de 1883, en Weimar.

Siendo su tonalidad principal la *b* mayor, así como una obra medianamente extensa (406 compases en compás de 3/4).

El *Vals oubliée n° 2*, en apariencia no demasiado dificultoso, nos ofrece un compendio de bastantes recursos técnicos utilizados por Liszt a lo largo de su vida.

- Melodías intercaladas entre los arpeggios repartidos entre ambas manos.
- Trinos para las dos manos al unísono, intercalando notas acentuadas realizables mediante la técnica de empuje.
- Notas dobles: terceras, sextas y octavas. Sin duda lo más interesante desde el punto de vista técnico ya que existe una estrecha relación entre distancia de las notas dobles e intensidad, de tal manera que las terceras son más piano (movimiento de muñeca) y progresivamente aumenta el matiz hasta el *ff* de las octavas, para las cuales es necesaria la acción de la caída libre de todo el brazo y en ocasiones incluso el empuje, entre medias de terceras y octavas aparecen las

sextas, donde es necesario el rebote en las semicorcheas a dos (cc 111) y el uso de la muñeca aumentando progresivamente hasta el antebrazo.

- Efecto arpa en los últimos compases para terminar la obra en *p*.

El *Vals oubliéé S. 215 n° 3* también fue compuesto en este año.

De duración semejante al *Vals oubliéé n° 2*, evidentemente en 3/4 y en la tonalidad principal de re *b* mayor.

Esta obra llama la atención por el contraste de sonoridades. Con una clara herencia clavecinística, su comienzo recuerda a algunas de las sonatas de Scarlatti, pero rápidamente hay un cambio de carácter y de sonoridad hasta llegar al Liszt más íntimo y reflexivo.

Alterna pasajes joviales y alegres con otros más melancólicos.

En los pasajes más alegres trata esencialmente las notas repetidas (2^{as}, 3^{as}, y 8^{as} fundamentalmente) en las que, dependiendo de la intensidad sonora, la cantidad de peso así como palanca utilizada varía practicando la movilidad de dedos, muñeca o codo.

En los pasajes más melancólicos se sirve de la melodía acompañada, tan presente en la mayoría de su obra, presentando como base del acompañamiento, el arpeggio, así como la melodía a octava, siempre que se halla en la tesitura correspondiente a la mano derecha.

También en 1883, aparece la tercera versión de *Vals-Mefisto* y *Polka-Mefisto* (sexta versión de *Vals-Mefisto*).

En 1884, el *Vals oubliéé S. 215 n° 1* vuelve a ser publicado junto al 2° y 3° de estos vals.

La cuarta versión de *Vals-Mefisto* que quedó inacabada aparece en 1885, así como la quinta versión de *Vals-Mefisto* conocida con el título de *Bagatela sin tonalidad* la cual marca el avance del compositor hacia la disolución del mundo tonal.

El *Vierter vergessener Walzer (Vals oubliée S. 215 n° 4)* fue compuesto en 1885 y nunca fue publicado.

En internet⁵¹ podemos encontrar una grabación interesante.

En la tonalidad de mi mayor y una duración de 266 compases, de similares características a los anteriores, pero con una gran diferencia de dificultad a nivel técnico.

Este vals puede dividirse en tres secciones claramente diferenciadas:

- Una 1ª sección bastante simple, basada en la articulación de los dedos y posición fija al estilo de un estudio de Czerny,
- Una 2ª sección, a partir del compás 57, de carácter tempestuoso, donde la complejidad técnica es casi un espectáculo circense (Liszt mantiene al intérprete realizando octavas y acordes a gran velocidad durante tres páginas).

Los recursos técnicos necesarios para su interpretación abarcan gran parte de los ingredientes de la técnica lisztiana: caída del brazo, empuje, rebote... también hace necesario el empleo de una gran gesticulación al imponer movimientos contrarios en ambas manos y grandes saltos en fortísimo, obligando al intérprete a levantar ampliamente el brazo para que la caída del brazo sea capaz de conseguir ese matiz *ff*.

- Una tercera sección donde reina la calma en el compás 165, que culmina con una serie de acordes arpegiados “al estilo arpa” durante 31 compases.

En 1886 se publican las últimas *Rapsodias Húngaras*, aunque la composición de las 19 rapsodias, tal como hemos visto, se escalona desde 1846 hasta 1886.

Compuso diecinueve entre 1846 y 1885. Las primeras fueron publicadas en 1853, algunas de ellas en su versión original de 1840 en el primer cuaderno *Magyar Dallok* .

⁵¹ Lisztian virtuosity (subido 04/10/2011) *Vierter vergessener Walzer (Vals oubliée S. 215 n° 4)* [Archivo de video]. Recuperado el 20 de octubre de 2012, de http://www.youtube.com/watch?v=9tDk_yTFKsE

En realidad son rapsodias zúngaras y representan evocaciones estilizadas de una música a medida improvisada por las orquestas zúngaras itinerantes cuyos protagonistas eran el violín solista y el zymbalier (tocador de cimbalón).

Utiliza la escala zúngara (escala menor con la cuarta alterada o mayor con segunda y sexta alteradas) y la alternancia de dos ritmos: lento, de carácter melancólico, y rápido, de carácter fogoso.

Al margen de las *Rapsodias húngaras* podemos encontrar la *Rapsodia española* fechada en 1863 que explota el tema de las folías de España y la jota aragonesa.

La primera rapsodia en do sostenido menor es el modelo de la serie con síncopas características y aceleraciones posteriores. De carácter improvisado, apasionados cantos y escalas virtuosísticas.

La segunda rapsodia, con una introducción en do sostenido menor *lento a capriccio* con un ritmo nervioso y silencios dramáticos, al cabo de ocho compases deja lugar al *lassan*, con la indicación de *andante mesto* que evoluciona hacia una marcha imperiosa, apoyando en el registro grave lo más agudo del piano. Regresa a la introducción seguida del *lassan* que deja paso a un gran silencio.

Le sigue el *friska* en fa sostenido menor en *vivace* acelerando cada vez más el tempo y la sonoridad con un virtuosismo impresionante. Será una de las obras elegidas para realizar un estudio más detallado en esta investigación.

La tercera rapsodia en si bemol menor utiliza persistentemente el registro grave del piano y utiliza elementos húngaros como la segunda aumentada o escalas a la manera de los cingáros.

La sexta rapsodia en re bemol mayor comienza en una primera parte con un movimiento de marcha sereno, y en la segunda parte utiliza un tema sincopado de *czárdás*

en tempo presto. En la tercera parte, un *lassan* de estilo recitativo improvisado lleva a una *friska* en si bemol mayor con gran uso de síncopas y un gran virtuosismo.

Esta obra está llena de contrastes.

La decimoquinta rapsodia presenta la *marcha Rákóczy* cuyo tema utilizará Berlioz en su *Damnation de Faust*.

Transcripciones y paráfrasis:

Son más de 300 las transcripciones que realizó Liszt para piano, podemos destacar las reducciones para piano de las nueve Sinfonías de Beethoven, las paráfrasis de óperas y los arreglos de lieder.

2.1.4.5 FRÉDÉRIC CHOPIN: SU MÉTODO

Si hoy en día tenemos el privilegio de saber de qué manera tocaba y enseñaba a tocar el piano Chopin es gracias a dos cosas: su inconcluso método y los testimonios de sus alumnos.

Animado por los métodos de sus contemporáneos (Moscheles, Kalkbrenner...) Chopin quiso escribir un método. Sin embargo opuestamente a ellos, su propósito no era beneficiarse económicamente.

Parece ser que la idea de redactar un método para piano surgió en Chopin tras una conversación con su amigo Eugène Delacroix respecto a la estética en general y su idea era tratar no solo los problemas pianísticos, sino también hablar sobre la música en general. Entusiasmado, comunicó su proyecto a algunos de sus amigos incluido Liszt. Sin embargo conforme escribía su método, la decepción crecía en él, hasta tal punto que según nos cuenta Liszt, Chopin expresó el deseo de que su manuscrito inacabado se quemara tras su muerte, “animado por un respetuoso cuidado de su gloria”.

Se trata de una docena de hojas con una discutible redacción en francés sin paginación y sin coherencia en sus frases.

A continuación exponemos dicho método que nos muestra Cortot en su libro *Aspectos de Chopin* extraído de un manuscrito original que el propio Cortot consiguió en 1936 en Londres y que al parecer nunca llegó a publicarse.

- El método de Chopin:

“Hoja 1. Siete pentagramas de formato a la italiana.

En el segundo pentagrama escala de si mayor con digitación para la mano derecha, dos octavas; la colocación de los pulgares indicada por los números bajo las notas.

Nota: mitad en polaco mitad en francés:

“El codo a nivel de las teclas blancas; la mano ni dentro ni fuera”

Anotaciones a lápiz: escala de mi menor sin nota sensible.

Hoja 2. Texto: “Las notas y sus teclas”.

Todo sonido con relación a otro es bajo o alto, grave o agudo. Así pues, es natural escribir los sonidos. Servirse de escalas superpuestas unas a otras en pentagramas.

Hagamos una suposición y figurémonos un escalón compuesto por tantas gradas como fuesen necesarias para contener todos los sonidos desde el más grave al más agudo.

La música anotada en tan gran cantidad de líneas sería evidentemente indescifrable para orientar la mirada.

Marcamos sobre las gradas del centro de esta escalera el tono que todas las voces pueden cantar y todos los instrumentos hechos a semejanza de la voz. En consecuencia, en una región de tonos ni demasiado alta ni demasiado baja llamada

do o *ut* o *C*, como los italianos, como los alemanes una nota que se ha convertido como no se cante nunca ni demasiado grave ni demasiado agudo o parte...

Hoja 3. Las notas y sus teclas.

Su sonido relativamente a otro es bajo o alto (grave o agudo). Para anotar los sonidos, nos servimos en consecuencia de líneas superpuestas unas a otras.

Como la distancia del sonido más grave posible al más alto y (sic) es demasiado grande para que todos los sonidos intermedios que se anotarían en gradas correspondientes puedan ser fácilmente captados por la vista, se ha hecho lo siguiente.

Figurémonos un escalón compuesto por tantas gradas como fuesen necesarias para contener todos los sonidos desde el más grave posible hasta el más alto. La música anotada sobre una cantidad de líneas tan grande sería indescifrable.

Para hacer la lectura posible se señalan las gradas correspondientes al sonido que todas las voces pueden cantar y todos los instrumentos principales pueden tocar se encontrará en una región ni demasiado baja ni demasiado alta una nota que se ha convenido en llamar (sic) *do* o *ut*.

Partiendo de esta nota media nos encontraremos al subir con notas altas y al bajar con notas bajas.

Así, al suprimir para la mirada (ese medio de) gradas , dividiremos la región de los tonos en alta y baja, y al numerarlos en la parte alta encontraremos que raramente se escribe la voz más arriba de la primera grada y al bajar más debajo de la quinta grada.

Así, al suprimir las líneas por encima de cinco, señaladas en la región alta, y de cinco señaladas bajo las líneas de la región baja, salvo que las añadamos por necesidad, ayudamos mucho a nuestra mirada.

Hoja 4. Para aprender las notas y las teclas.

Este sonido, relativamente uno a otro (sic), es bajo o alto (grave o agudo). Para anotar sonidos diferentes nos servimos en consecuencia de una cierta cantidad de líneas superpuestas unas a otras.

Como la distancia del sonido lo más grave posible al oído al más agudo sería demasiado grande para la escala en la que habría que anotar toda esa serie de sonidos sería demasiado grande para que el oído pueda captar fácilmente y además, como se utilizan muy poco los sonidos muy bajos y muy agudos, se ha colocado en el medio de una escala la nota que un hombre, una mujer, un niño, pueden cantar y que todos los instrumentos de cuerda y de viento pueden tocar como el medio de

Hoja 5. Siendo la afinación cosa del afinador, el piano está libre de una de las mayores dificultades que se encuentran en el estudio de un instrumento. Así pues, solo hay que estudiar un cierto arreglo de la mano con respecto a las teclas para obtener la más bella calidad de su pulsación, saber tocar las notas largas y las notas cortas y una destreza sin límite.

Hoja 6. Nunca se admirará bastante el genio que ha cuidado de la construcción del teclado en tan perfecta relación con la conformación de la mano. Las teclas altas destinadas a los dedos largos sirven admirablemente como puntos de apoyo. ¿Hay algo más ingenioso? Muchas veces, si reflexionar, mentes que nada entienden de tocar el piano han propuesto seriamente la nivelación del teclado. Eso sería quitar toda facilidad, la seguridad que dan los puntos de apoyo

de la mano, en consecuencia haría eminentemente difícil el paso del pulgar en todas las escalas con sostenidos y bemoles. (Para hacer bien el picado, al nivelar el teclado, habría que quitar una falange (sic) a cada dedo largo). Siendo las terceras y sextas (sic) ligadas, en general todo el juego ligado de una dificultad enorme, y estando la entonación hecha por el afinador la dificultad del mecanismo del piano con el teclado que...ayuda tanto a la mano y (sic) ni del estilo, sino puramente de la parte técnica de la forma de tocar—que yo llamo mecanismo (sic).

Divido en tres partes el estudio del mecanismo del piano.

1º- Aprender con las dos manos, a tocar las notas a distancia de una tecla (escribirlas a distancia de un semitono y de un tono), es decir, las escalas cromáticas, diatónicas y los trinos. Como lo que se puede inventar para tocar a distancia de semitonos y de tonos no existe – una cuarta forma abstracta de estudiar en esta categoría (sic) son un compuesto o una fracción de escalas o trinos.

2º- Las notas distanciadas a más de un semitono o de un tono, es decir, partiendo de la distancia de un tono y medio.

La octava dividida en pequeñas terceras, en consecuencia ocupando cada dedo una tecla y el acorde perfecto en sus inversiones las notas saltadas (sic).

3º - Las notas dobles (en dos partes – terceras, sextas, octavas. Cuando se conoce la tercera y sextas y octavas se sabe tocar a tres partes—en consecuencia los acordes que se sabrán quebrar conociendo las notas distanciadas.

Ligando así, pues, las dos manos 4, 5, 6 partes y no se inventará nada más para estudiar como mecanismo del piano.

Hoja 7. Someto a los que aprenden (sic) el arte de tocar el piano ideas prácticas muy sencillas que la experiencia me ha demostrado ser de utilidad real.

Siendo el arte infinito en sus medios limitados, es necesario (que su enseñanza sea limitada) le deje por esos mismos medios un nuevo infinito. Se han intentado muchas prácticas inútiles y personales para aprender a tocar el piano y que nada tienen en común con el estudio de este instrumento. Como si alguien aprendiese, por ejemplo, a caminar sobre la cabeza para dar un paseo.

De aquí viene que no se sepa andar correctamente con los pies y tampoco muy bien con la cabeza. No se sabe tocar la música propiamente dicha y el tipo de dificultades que se practican no es la dificultad de la buena música, la música de los grandes maestros.

Es una dificultad abstracta, un nuevo tipo de acrobacia.

No se trata, pues, aquí, de teorías más o menos ingeniosas, sino que va directo al fin que allana la parte técnica del arte.

Hoja 8. Conocemos signos, teclas, líneas, tonos; tenemos idea de los macillos y los apagadores. Nos colocamos ante el teclado pudiendo alcanzar los dos extremos del teclado sin inclinarnos hacia ningún lado; el pie derecho en el pedal mayor, sin utilizar los apagadores. Encontramos la posición de la mano colocando los dedos sobre las teclas mi, fa sostenido, sol sostenido, la sostenido y si.

Los dedos largos ocuparán las teclas altas y los dedos cortos las bajas. Hay que colocar los dedos que se apoyan en las teclas altas en una misma línea y los que se apoyan en las blancas igual, para igualar en lo posible las palancas lo que le dará a la mano la curva más cómoda más sencilla, al nivel de su conformación.

La mano flexible, el antebrazo, el brazo imitan las manos según un orden... redondeándola con una curva que le da una flexibilidad necesaria que no podría tener con los dedos estirados.

Como la entonación del piano es hecha por el afinador y esta gran dificultad no existe para el pianista, es inútil comenzar a aprender las escalas del piano por la *ut* que es la más fácil de leer y la más difícil para las manos que no tienen ningún punto de apoyo. Se empezará por una que coloque las manos fácilmente ocupando los dedos largos con las teclas altas, como por ejemplo *si mayor*.

Dos hojas en blanco.

Querido niño—has tenido excelentes lecciones de música. Te han enseñado a amar a Mozart, Haydn y B. (¿Beethoven o Bach?). Descifras bien a los grandes maestros. Los sientes y comprendes tanto como es posible.

Sólo te falta lo que llamamos dedos para tocar más fácilmente según tu sentimiento a los grandes cuyo gusto te han inculcado.

Hoja 9. La música procede por medio de los sonidos, en cuanto hay dos sonidos, hay uno más alto, otro más bajo. Es, pues, natural que nos sirvamos de líneas superpuestas unas a otras para anotar los sonidos. Podemos imaginar los sonidos altos hasta el infinito al igual que los sonidos bajos. En esa infinidad de sonidos debe haber una región cuyas vibraciones sobre todo no sean perceptibles.

Tomemos en el centro de esta región uno de los sonidos que pueda ser cantado fácilmente por todo el mundo, hombres, mujeres, niños y que se llama *ut* o *do* o *C*. El que se encuentra en el piano casi en el medio del teclado en la tecla blanca antes de un grupo de dos teclas negras; partiendo de esta tecla a la derecha, encontraremos sonidos cada vez más altos y a la izquierda cada vez más bajos. Para escribir estos sonidos es muy sencillo que las líneas colocadas sobre aquella en la que hemos colocado ese *ut o do* nos sirvan para los sonidos anotados más

alto y las líneas colocadas bajo esa misma línea de *ut* para anotar los sonidos más graves.

Hoja 10. Nadie observará la desigualdad del sonido en una escala muy rápida cuando sea tocada con igualdad para el tiempo. El objetivo no es saber todo en un tono igual. Me parece que un mecanismo bien formado ha de saber matizar bien con una bella calidad de sonido. Durante mucho tiempo se ha actuado (sic) contra natura ejercitando los dedos para darles una fuerza igual.

Como cada dedo está conformado de forma diferente, vale más no intentar destruir el encanto de las digitaciones especiales de cada dedo sino, al contrario, desarrollarlo. Cada dedo tiene una fuerza según su conformación. El pulgar la mayor, al igual que el quinto como el otro extremo de la mano. El tercero, más libre, como punto de apoyo, el segundo..., el cuarto es el más débil, como siamés del tercero, ligado a él por el mismo ligamento y que se quiere a toda costa separar del tercero, cosa imposible, y a Dios gracias, inútil.

Tanto diferentes (sic) sonidos como dedos. Lo importante es saber digitar bien. Hummel fue el más entendido a este respecto. Como hay que utilizar la conformación de los dedos, igualmente hay que utilizar el resto de la mano. Es la muñeca (sic), el antebrazo y el brazo. No hay que querer tocar todo de muñeca como Kalkbrenner pretende.

Hoja 11. La expresión del sentimiento por medio de los sonidos.

La palabra indefinida del hombre, es el sonido.

La manifestación de nuestro sentimiento por medio de los sonidos.

El idioma indefinido de la música.

El arte que se manifiesta por medio de los sonidos se llama música.

El arte de expresar los pensamientos por medio de los sonidos.

El pensamiento expresado por medio de los sonidos.

La explicación de nuestras percepciones por medio de los sonidos.

1.- Un sonido abstracto no hace la música, como una palabra no hace un idioma.

2.- Para que haya música son necesarias varias voces.

3.- En cuanto hay dos sonidos, hay uno más alto, otro más bajo.

4.- Para escribir música, es racional servirse de líneas escalonadas según su altura.

5.- La relación entre dos sonidos indica el que es alto y el que es bajo. Podemos imaginarnos sonidos altos hasta el infinito al igual que sonidos bajos hasta el infinito.

6.- Encontraremos en esa inmensidad de los sonidos una región cuyas vibraciones nos son más perceptibles.

7.- Cogiendo en el medio de esta región uno de los sonidos que podría fácilmente ser cantado por todo el mundo, mujeres niños y viejos. El cual es llamado *ut, do, C o do* que se encuentra en el teclado del piano en una tecla blanca en el medio del teclado antes de dos negras.

8.- Partiendo de esa nota en el teclado, a la derecha encontraremos sonidos cada vez más altos, y partiendo de la misma nota a la izquierda sonidos cada vez más bajos.

9.- Para escribir esos sonidos, todas las líneas sobre aquella en la que hemos colocado nuestro *ut* serán para los sonidos altos y todas aquellas por debajo serán para las notas (sic) bajas.

El valor de las notas modernas y de los silencios, cuadro sinóptico de los diferentes valores, silencios y compases.”⁵²

2.1.4.6 FRANZ LISZT: SU MÉTODO

A pesar de los años que Liszt dedicó a la enseñanza y sus grandes dotes como escritor, sin embargo, no nos legó ningún método de enseñanza.

2.1.4.7. FRÉDÉRIC CHOPIN PEDAGOGO: TESTIMONIOS DE SUS ALUMNOS Y OTRAS PERSONAS QUE LE CONOCIERON

En la actualidad, disponemos de las siguientes fuentes en relación con la enseñanza de Chopin y su actividad pedagógica:

- El proyecto visto anteriormente autografiado, en estado muy rudimentario que dejó como *Méthode de piano*.
- Las anotaciones de varios de sus alumnos y amigos íntimos y familia, en particular los de: Jane Stirling, Ludwika Jedrzejewicz, Camille Dubois- O'Meara y la familia Franchomme. Estas anotaciones las ha estudiado y analizado Eigeldinger en su libro: *Chopin visto por sus alumnos* al cual hacemos referencia en otros apartados de esta investigación.
- Testimonios de sus alumnos escritos (diarios, la correspondencia, recuerdos) o transmitidos por vía oral.
- Agenda de bolsillo de Chopin para los años 1834, 1848 y 1849 (conservada en el Museo de la Sociedad Chopin, Varsovia).
- La correspondencia de Chopin.

⁵² Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial. p. 37-43.

Sin duda, la fuente esencial para conocer la técnica de Chopin es el esbozo de su método que acabamos de ver en el punto 2.1.4.5 de esta tesis, y que publicó su alumno Cortot, pero sus explicaciones son tan poco precisas que poco sabríamos de su técnica si no fuera por los testimonios de sus alumnos.

Aparte del libro de Cortot, también podemos encontrar estas notas del manuscrito de Chopin en: *Chopin: Esquisses pour une méthode de piano*, publicado en 1993. Esta edición presenta un facsímil completo del texto de Chopin y su transcripción, así como los bocetos del *Traité du mécanisme de piano* de Thomas Dyke Tellefsen, y extractos escritos por otros alumnos de Chopin como Karol Mikuli, Jan Kleczynski o Cecylia Dzialynska.

En cuanto a los testimonios de sus alumnos:

Chopin se dedicó a la enseñanza, sobre todo durante su estancia en París, de 1832 a 1849. Pues desde su llegada a dicha ciudad no quiso recibir ninguna ayuda económica por parte de sus padres. La aportación económica que recibía por la publicación de sus obras así como la que pudiera recibir por sus escasos conciertos no era suficiente, por lo cual se tuvo que dedicar a impartir clases.

Alternaba seis meses componiendo con otros seis dando clase. Recibía una media de cinco alumnos al día, cobraba 20 francos y las clases eran de 45 minutos, excepto en los casos de alumnos muy aventajados, en cuyo caso se podía alargar a dos o tres horas.

No creó escuela pianística como pudo ser el caso de Kalkbrenner o Moscheles; La mayoría de sus alumnos eran exiliados polacos y jóvenes damas de la alta sociedad alejadas de toda pretensión de convertirse en pianistas profesionales. Tenía alumnos de Francia, Lituania, Rusia, Bohemia, Austria, Suiza, Alemania, Gran Bretaña, Suecia y Noruega. En total puede ser que tuviera entre 130 y 150 alumnos, aunque muchos de ellos, a pesar de presumir de ser sus alumnos, dieron 4 o 5 clases con él.

A continuación mencionaremos a sus alumnos más importantes:

Entre los alumnos varones es necesario destacar a Carl Filtsch, que fue su alumno más dotado, pero murió a los 15 años; Gutmann, por el que Chopin sentía un cariño especial; Lenz, autor del conocido volumen sobre Beethoven y sus tres estilos; Lysberg, que llegó a ser titular de la cátedra de Liszt en el Conservatorio de Ginebra; Thomas Tellefsen, de origen noruego que compartió con Mikuli la iniciativa de realizar una edición cuidadosamente revisada de la obra de Chopin, especialmente importante por reflejar las digitaciones aportadas por Chopin durante sus estudios con el maestro; Georges Mathias, profesor del conservatorio de París; Paul Gunsberg, muerto prematuramente al igual que Filtsch; Emilie von Gretschnick, Wernick o Gustave Schumann.

Entre las mujeres a las que Chopin impartió clases, mencionaremos a Mme. Camille Dubois-O'Meara, Ludwika Jedrzejewicz, Mlle. Frédérique Müller, a la que está dedicado su *Allegro de concierto* y que posteriormente, con el nombre de Mme. Streicher colaborará en la edición de las obras de Chopin junto a Mikuli o Vera de Kologrivof, posteriormente conocida como Mme Rubio.

Sin embargo, las mujeres que realmente hicieron famoso a Chopin fueron damas de la alta sociedad: La princesa Marcelina Czartoryska, que llegó a ser gran amiga de Chopin hasta sus últimos días y que desde todos los puntos de vista fue su más notable alumna y la representante más fiel de su estilo pianístico; la princesa Chimay; la condesa Potocka; Mlle. de Noailles; Caroline Hartmann; Mme. Petruzzi, y la baronesa Rothschild. Algunas de las obras de Chopin están dedicadas a ellas, sin embargo todos estos alumnos y alumnas apenas difundieron la obra de Chopin. Solamente Clara Schumann, Liszt y el mismo Chopin las incluían asiduamente en sus programas de concierto.

Entre los alumnos más importantes y que más testimonios nos han dejado destacamos a: Thomas Tellefsen, Karol Mikuli y Georges Mathias.

Son herederos y transmisores de las enseñanzas de Chopin, mediante tratados de técnica pianística íntegramente basados en la concepción de su técnica pianística aprendida en estas clases o la enseñanza directa a otros grandes pianistas de la historia.

Así pues, en la actualidad, podemos encontrar el método que Chopin esbozó durante los últimos años de su vida en: *Esquisses pour une méthode de piano* (1993). Esta edición presenta el facsímil completo del texto de Chopin y su transcripción junto con bocetos y extractos de otros escritos de Tellefsen: *Traité du mécanisme de piano*, de Mikuli: *prólogo a Fr. Chopin's Pianoforte-Werke* (1880), y *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres* (1880), de Jan Kleczynski.

- Thomas Tellefsen

Trondheim (Noruega), 1823 - París 1874.



53

Fue alumno de Chopin de 1844 a 1847, y se convirtió en su amigo. Cuando murió en 1849, se hizo cargo de algunos de sus alumnos.

En sus palabras se revelan los principales aspectos de la técnica chopiniana, entre otras, son interesantes las observaciones que hace acerca del guiamanos, (contraria a la opinión de Liszt al respecto) y las observaciones que realiza acerca del piano como punto de apoyo:

⁵³(1823 - 1874). *Tellefsen Thomas Dyke Acland*. Recuperado el 1 de diciembre de 2013 de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Dyke_Acland_Tellefsen_\(1823_-_1874\)_2837505678.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Dyke_Acland_Tellefsen_(1823_-_1874)_2837505678.jpg)

“La mano debe encontrar su punto de apoyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta [para que] los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez conjunta de brazo y mano. Es por este motivo por el que el Guiamanos es malo, porque desplaza el punto de apoyo; de este modo se conseguirá siempre un sonido grácil y pobre, y nunca lo que defino como <<sonido individual>>. Cada persona, caminando, tiene su paso, más pesado o más ligero [...] según el peso que sostienen los pies. Ahora bien, visto que los dedos sobre el teclado desempeñan el papel de los pies sobre el suelo, el sonido individual es el resultado del peso combinado del brazo y de la mano”.⁵⁴

- Karol Mikuli.

1821, Chernivtsi - 1897, Leópolis, (hoy perteneciente a Ucrania).



55

Tras estudiar medicina, se trasladó a París en 1844 donde comenzó sus clases con Chopin. Finalmente se convirtió en su asistente. Las revoluciones de 1848 propiciaron la vuelta a su país.

⁵⁴ Tellfsen, T. (*Traité du mécanisme de piano, cap. 3*; en *Chopin: Esquisses pour une méthode de piano*, (1993). Citado en Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*, Madrid: alianza música. pp. 312-313.

⁵⁵ *Mikuli Karol*. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karol_Mikuli.jpg

Además de ser un importante intérprete de la música de Chopin, contribuyó a la difusión de su música. La edición de Mikuli de las obras de Chopin (publicada en Leipzig por F. Kistner) contiene correcciones y modificaciones realizadas por mano del propio Chopin en los ejemplares que Mikuli conservaba de sus tiempos de estudiante, así como de numerosas y precisas anotaciones recogidas por Mikuli durante sus años de asistente con el maestro.

Reveladoras son sus palabras que describen la manera de tocar de Chopin, la claridad de su sonido y su cantabilidad:

“Bajo sus dedos, cada frase musical sonaba como un canto, con tal claridad que cada nota tomaba el significado de una sílaba, cada compás el de una palabra, cada frase el de un pensamiento. Era una declamación ajena a todo *pathos*, al mismo tiempo sencilla y noble”.⁵⁶

- Georges Mathias

París 1826, París 1910.



57

Estudió composición con Kalkbrenner y piano con Chopin. Al desempeñar una importante labor docente en el Conservatorio de París, fue transmisor directo de la técnica

⁵⁶ Mikuli, K. (en Koczalski: *Frédéric Chopin, Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, 1936). Citado en Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*, Madrid: alianza música. p. 306.

⁵⁷ *Mathias Georges*. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Mathias

de Chopin a grandes pianistas, como es el caso de Teresa Carreño, Paul Dukas o Erik Satie.

Según nos cuentan sus alumnos y amigos:

En el salón de su casa de la plaza de Orleans, Chopin sentaba a los alumnos en el Pleyel de cola y él hacía las correcciones desde su pianino vertical con ejemplos más que con palabras. Fue un profesor comprensivo y amable y de una gran sensibilidad humana volcado con los problemas personales, técnicos y musicales de sus alumnos, pero cuando Chopin se enfadaba...el alumno sabía de debía salir de allí y no volver jamás.

En el plano de la técnica pianística, sabemos por sus alumnos que sus mayores aportaciones son:

- La consideración del teclado como punto de apoyo y su total adaptabilidad a la anatomía de la mano mediante la utilización de las teclas negras.
- La utilización del peso del brazo y la caída libre del mismo.
- Desde el punto de vista de la digitación, Chopin admitía a sus alumnos la posibilidad de usar indistintamente pulgar e índice en las teclas negras en contradicción con las tradiciones clásicas respetadas por todos los pianistas hasta el momento.
- Lo mismo sucedía con la superposición de unos dedos sobre otros sin participación del pulgar; procedimiento utilizado ya por Clementi y Czerny a modo de ejercicio, pero que Chopin aplicará en la interpretación de las obras como medio para la obtención de melodías legato y cantábile.
- En cuanto al tiempo de estudio recomendado, establecía un tiempo máximo de tres horas con el fin de evitar el automatismo de los reflejos mecánicos.

En referencia a la interpretación de las obras:

La cualidad más destacada de Chopin en su interpretación; según sus alumnos y contemporáneos es la naturalidad, basada en la ausencia de esfuerzo, y de esta premisa, nacen la pureza y facilidad de su pianismo.

El primer objetivo de Chopin era conseguir la relajación, y en sus clases repetía constantemente “facilement” ya que la tensión le llevaba a la desesperación según cuenta Camille Dubois-O’Meara.

Según sus alumnos, elementos fundamentales en la música de Chopin son el fraseo y la cantabilidad: Chopin parte de la base de que la música ha de estar sujeta a las reglas del lenguaje verbal y establece un paralelismo entre ambos lenguajes, entre la declamación y el discurso musical. En ambos mundos, el fin es conmover al oyente utilizando medios como la entonación o la acentuación y piensa que tal como en el lenguaje hablado, en la música hay frases, periodos, signos de acentuación y articulación...

En cuanto a la cantabilidad, hay que destacar la predilección de Chopin por el “bel canto” que representó para él un modelo de interpretación, lo cual hizo que Chopin fuera más allá del tratamiento del piano como instrumento de percusión consiguiendo un legato que recuerda a la voz humana.

Su alumna Vera Rubio nos cuenta que los alumnos que no sabían cantar con los dedos podía obligarlos a recibir clases de canto, lo cual refleja la influencia que la ópera italiana ejerció en Chopin, ya sea como compositor, como pianista o pedagogo. Sentía predilección por Giovanni Battista Rubini, Giuditta Pasta y María Malibran; cantantes que destacaban principalmente por su legato.

En el estilo pianístico de Chopin deben tenerse en cuenta dos cosas: su rubato y su tendencia clásica. Su ejecución estaba restringida desde el punto de vista dinámico por su falta de fuerza, pero dentro de su estructura lo tenía todo: Una técnica muy flexible y

sensible, efectos de pedal imaginativos, un increíble matiz de toque y tono, y una digitación revolucionaria.

Pero lo que más entusiasmaba a todos en su forma de tocar era su rubato, que nadie pudo imitar en su época y que fue tan mal interpretado. Chopin mamó el rubato desde pequeño, pues era una característica polaca que llevaba todo lo que tocaba. Para oídos poco acostumbrados a esto, la medida resultaba incorrecta.

Harold C. Schonberg en su libro: *Los grandes pianistas* cuenta la siguiente anécdota:

“Chopin le estaba dando clase a Wilhelm von Lenz en 1842 cuando entró Meyerbeer. Von Lenz estaba tocando la pequeña mazurca op. 33 y cuenta lo que ocurrió:

Meyerbeer se había sentado; Chopin dejó que yo siguiera tocando.

“Es un compás de dos por cuatro” dijo Meyerbeer.

Como respuesta, Chopin me lo hizo repetir, y marcó el ritmo golpeando con fuerza el instrumento con su lápiz; los ojos le brillaban.

“Dos por cuatro”, repitió Meyerbeer con calma.

Sólo una vez vi a Chopin enfadado: ¡esa vez! Un leve rubor coloreó sus mejillas pálidas, y le hizo parecer muy apuesto.

“Es tres por cuatro”, dijo muy fuerte, él que siempre hablaba con tanta suavidad.

“Démelo para un ballet en mi ópera”. “Entonces se lo demostraré.

“Es tres por cuatro”, casi gritó Chopin, y la tocó él mismo. La tocó varias veces, marcando el compás con el pie; ¡Estaba furioso! No sirvió de nada; Meyerbeer insistió en que era dos por cuatro, y se despidió de mal humor.”⁵⁸

⁵⁸ Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor. p. 129.

Chopin siempre tenía un metrónomo sobre el piano, y es que su rubato, posiblemente sería parecido al de Mozart (Mozart había escrito que en un tempo rubato adagio, la mano izquierda debía seguir tocando en estricto compás. Von Lenz, que no podía conocer la carta de Mozart, cita a Chopin diciendo: "la mano izquierda es la que guía, no debe vacilar ni perder terreno).

Fue sin duda Liszt el que encontró la imagen más bella para definir el rubato de Chopin: "Mirad esos árboles; el viento juega entre sus hojas, las hace ondear, pero el árbol no se mueve nunca, ese es el rubato de Chopin."

Sin embargo muchos pianistas del siglo XIX se tomaron la libertad de modificar el tempo en el rubato (mal hecho).

En cuanto al material musical utilizado por Chopin en sus clases, sabemos que a la vez que el aprendizaje de escalas y arpeggios, aconsejaba Preludios y Ejercicios de Clementi, que él mismo utilizó en su formación.

Kleezynski, nos habla, basándose en el testimonio de Mme. Zaleska, sobre la predilección que sentía Chopin por su *estudio op. 25 n° 1*, estudiado y analizado en esta investigación, el cual hacía trabajar a sus alumnos de todas las maneras posibles: rápido, lento, forte, piano, staccato, legato... hasta que la pulsación obtenida fuera delicada y ligera sin debilidad.

Casi siempre establecía el siguiente orden en el programa que enseñaba a los alumnos:

Estudios de Cramer, *Gradus ad Parnasum* de Clementi, los *nocturnos* de Field, y los suyos propios. Los alumnos más avanzados estudiaban los *Preludios y fugas del clave bien temperado* de Bach. El propio Chopin era capaz de tocar unos veinte de memoria.

A pesar de que Mozart representaba para Chopin el modelo acabado de todas las perfecciones musicales, no exigía a los alumnos su interpretación, pero en sus repertorios siempre incluía las sonatas de Beethoven, al menos hasta la *op. 57 (Apassionata)*.

A estas obras hay que sumar algunas de compositores anteriores a él como Händel, Scarlatti, Weber, Dussek y Ries y otras de sus contemporáneos como Hiller, Liszt, e incluso Thalberg.

En cuanto a sus propias obras, no las recomendaba a sus alumnos porque decía que no se podrían tocar de manera correcta sin sus indicaciones.

2.1.4.8 FRANZ LISZT PEDAGOGO: TESTIMONIOS DE SUS ALUMNOS Y OTRAS PERSONAS QUE LE CONOCIERON.

En este apartado estudiamos las fuentes literarias: comentarios y libros de sus contemporáneos, memorias de sus alumnos y de personas que le conocieron y opinaron sobre sus conciertos y sus clases.



Liszt con su alumno Bernard Stavenhagen⁵⁹

⁵⁹ (6/10/11) *Liszt played an upright?* Posts: 8134: Loc: Pacific Northwest, US. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de <http://www.pianoworld.com/forum/ubbthreads.php/topics/1693729/Liszt%20played%20an%20upright?.html>



Liszt con algunos alumnos y profesores en Weimar⁶⁰

- Valérie Boissier

Ginebra 1813- 1894



61

Entre diciembre de 1831 y marzo de 1832, Liszt cuenta con una alumna de excepción llamada Valérie Boissier, condesa de Gasparín, a la cual imparte clases en el

⁶⁰(s.f.) *Liszt con algunos alumnos y profesores en Weimar*. Efemérides Musicales: Franz Liszt. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de.

<http://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/2012/10/franz-liszt.html>

⁶¹ Wallach, S. (2009). *La comtesse de Gasparin*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://dardel.info/Textes/VdeGasparin.html>

nº 61 de la Rue de Provence. A pesar de las evasivas de Liszt en un principio. Su madre escribe:

“Nos recomendó a Herz, Bertini, Kalkbrenner, asegurándonos que valían más que él, al tiempo que se deshacía en elogios sobre el talento de estos señores. Pero nosotras le dijimos que preferíamos sus enseñanzas a las de otros, y entonces se ablandó un poco”⁶²

Gracias a ella hoy en día tenemos un fiel testimonio de cuales eran exactamente los conceptos básicos de la técnica de Liszt en esta época, que, con total generosidad, transmitía a sus alumnos. La madre de Valérie: Madame Auguste Boissier, cuyo nombre de soltera era Caroline Butini, (asistente asidua a estas clases), tomó nota detallada de todas las recomendaciones que hacía el joven Liszt a su hija (de igual manera que en su día hiciera Anton Schindler con las clases que Beethoven ofreció a su sobrino Carl).

Todas estas notas quedaron plasmadas en un libro titulado *Liszt pédagogue* que fue publicado en 1927 por el editor parisino Honoré Champion.

No se trata de una joya literaria, pues realmente son una colección de cien páginas de apuntes desordenados, ya que Madame Boissier no tenía intención de publicarlos, sino de hacer un uso personal de ellos. De hecho se imprimieron y publicaron bastantes años después de su muerte.

Estas páginas dejan constancia de la faceta de Liszt como pedagogo. Parece ser que siempre fue un pedagogo excepcional y un artista con una cultura general fascinante. En sus clases no se hablaba sólo de piano, sino también del resto de las artes, filosofía, literatura... En este libro podemos encontrar sus opiniones personales así como datos autobiográficos.

⁶² (*Franz Liszt als Lebrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier*, ed. Alemana de Daniela Thodevon Bülow, Berlín, 1930). . Citado en en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 158.

Como hecho anecdótico, podemos encontrar también en estas páginas a una Madame Boissier “cautivada” por la arrolladora personalidad del joven Maestro y su extravagante carisma artístico, fiel reflejo de los sentimientos generalizados de un público que escuchaba a Liszt con auténtica pasión.

Desde el punto de vista de esta investigación, el mérito de estas páginas consiste en que nos ofrecen una visión clara y detallada de la técnica pianística de Liszt a la edad de veinte años.



Liszt en 1832, Achille Jacques-Jean-Marie Devéria⁶³

Encontramos las siguientes características de Liszt en estas páginas:

- ✓ *Desde el punto de vista interpretativo:*
 - Una gran dosis de elocuencia teatral.
 - Concepción totalmente romántica del arte y la interpretación.
 - Expresión y sentimiento.
 - “Abandono natural y pasión”

⁶³ Jacques, A., Devéria, J.M. (s.f.) *Portrait of Franz Liszt 1811-86*. Museum quality Handmade oil Painting Reproductions. Recuperado el 10 de julio de 2012 de <http://www.1st-art-gallery.com/Achille-Jacques-Jean-Marie-Deveria/Portrait-Of-Franz-Liszt-1811-86.html>

“En sus clases no descuida el menor detalle, presta atención a todas y cada una de las indicaciones que aparecen en la partitura, a cada nota, a cada sonido y a cada uno de los bajos, que hace estudiar por separado. Pero es en el fraseo de la melodía, en las gradaciones de tiempo y de intensidad, donde su auténtica personalidad se revela y donde se pone de manifiesto todo su espíritu y su fuerza de voluntad [...].

Improvisó maravillosamente todo tipo de variaciones inimitables, los sonidos más dulces, delicados, originales, entrelazados por cautivadoras ornamentaciones. A continuación tocó el concierto de Hummel, pero, como si se sintiese encerrado en un espacio demasiado reducido, eliminó todos los obstáculos para imprimir más rapidez o lentitud a la medida, alargar la melodía o acelerarla, erigiéndose, gracias a la magia y la nobleza de su interpretación, en señor de todas las dificultades, modificando orgullosamente los pasajes a fin de enriquecerlos y darles más significado. Su pequeña y fina mano ora parecía arrasar el teclado, ora flotaba levemente sobre éste, pero su interpretación jamás era rutinaria. Repudia todas las reglas convencionales que han estado vigentes en la música: los rígidos contrastes entre *forte* y *piano*, los *crescendi* estipulados para ciertos pasajes; odia todo ese tipo de recursos y nunca se sirve de ellos. Como ya he dicho, son las emociones intensas y auténticas las que intenta reflejar: el horror, el miedo, el espanto, la indignación, la desesperación, el amor llevado hasta el desvarío. A tan tempestuosas emociones le siguen el cansancio, el abatimiento, la postración y una especie de calma apagada, llena de abandono y desfallecimiento, que dura hasta que el alma adormecida recobra sus fuerzas para nuevos sufrimientos, nuevas pasiones. En medio de la mayor tortura se filtra a veces un resplandor, un pequeño retazo del azul del cielo que con frecuencia atisbamos rodeados de

sombrías nubes. Es un canto divino, unas notas suaves y delicadas que parecen acariciar el corazón con su fascinante cromatismo y dulce armonía. Entonces irrumpe de nuevo la pasión con toda su violencia, arrastrándolo todo consigo. El efecto sobrecoge al oyente en lo más hondo, como ninguna palabra ni ninguna declamación trágica podría hacerlo. Para expresar todo esto, es necesario haber visto y experimentado muchas cosas, y Liszt busca también con avidez todo aquello que le excite.”⁶⁴

✓ Desde el punto de vista de la técnica

- Dedos flexibles:

Madame Boissier hace las siguientes consideraciones:

“Ha insistido enérgicamente en la urgencia de doblar y ablandar los dedos en todos los sentidos haciendo al menos tres horas diarias de ejercicios [...]. Cuando se tienen los dedos perfectamente flexibles y fuertes, se han domado las mayores dificultades del piano.”⁶⁵

- Ataque sin sequedad y sin dureza
- Mano muerta:

“Él exige que se toque enteramente y sin excepción a partir de la muñeca, haciendo lo que se llama la “mano muerta”, sin que el brazo intervenga para nada. Al contrario, en cada nota la mano cae desde la muñeca sobre la nota, con un movimiento elástico”.⁶⁶

⁶⁴ (Franz Liszt als Lehrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier, ed. Alemana de Daniela Thodevon Bülow, Berlín, 1930). . Citado en en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 159 y s.

⁶⁵ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* p. 46 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 352.

⁶⁶ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* p 48 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 350.

En cuanto al concepto de “mano muerta” parte de la concepción de Rameau, pero le da un carácter totalmente distinto pues la idea de que la mano caiga en cada nota no sería posible de realizar en el clave.

- Dedos más aplanados (al estilo de Chopin)
- Las teclas se pulsan con la yema del dedo.
- Posición de la mano y dedos supeditados a la calidad de sonido.

La sonoridad debe ser intensa, pensando en amplios salones con gran cantidad de público, para lo cual, es necesaria esta nueva posición de la mano de manera que los dedos tengan un mayor contacto con la tecla.

“Quiere que el dedo no se apoye jamás sobre su extremidad ni sobre las uñas, sino sobre la yema, lo que lo aplanar y le da comodidad. De este modo, el sonido resulta puro, lleno, redondo y entero, y no ahogado y mezquino”⁶⁷

Liszt opinaba que la técnica clavecinística no le permitía expresar todos sus sentimientos.

- Octavas y acordes desde la muñeca:

Quizás el texto que mejor refleja los recursos técnicos que más preocupaban al Liszt de 20 años son las siguientes notas de la Señora Boissier:

“Liszt nos dijo que durante años él había tocado el piano brillando en los conciertos y creyéndose una maravilla, hasta que un día, al no poder expresar (mediante sus dedos) todos los sentimientos que le oprimían reflexionó y se examinó punto por punto, y encontró que él no sabía realizar (adecuadamente) ni trinos ni octavas, ni tampoco determinados acordes. Desde entonces se puso otra vez a estudiar, a practicar escalas, y cambió poco a poco su técnica por completo.

⁶⁷ Boissier, A. id. p. 27 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 349.

Antes, para tocar las notas enérgicamente, se contraía, mientras que ahora toca sin ninguna tensión, lanzando desde la muñeca sus dedos hacia las teclas, bien con fuerza o bien con blando abandono, siempre con una completa relajación.”⁶⁸

Podemos hacernos una idea de la cantidad de cambios que experimentó la técnica de Liszt a lo largo de su vida con este párrafo, pues, como observamos, ya a los 20 años su capacidad de autocrítica y su afán de superación eran impresionantes.

Según el propio Liszt, y según la cita anterior, el principal problema de su técnica en esta época consistía en la incapacidad de “expresar mediante sus dedos” porque no realizaba de la manera correcta acordes, octavas y trinos.

La solución para él consiste en reformar toda su técnica, empezando por las escalas, seguramente influido por Czerny.

En esta etapa, Liszt consigue algo importante en cuanto a su técnica: tocar sin tensión, pero todos sus movimientos se ejecutan todavía desde la muñeca, de momento, no interviene para nada el brazo, ni tampoco existe el movimiento de rotación; recursos que en un futuro resultarán indispensables en su técnica pianística.

- Estudio de las octavas:

Lo basa en el principio de repetición, sin duda influenciado por su gran profesor, Czerny, así como por otros pianistas de la época, como podemos observar en la siguiente cita:

“Él quiere que se practiquen las octavas repetidas sobre las mismas notas, veinte, treinta, cuarenta veces seguidas. Debe realizarse con cuidado el *crescendo* y el *diminuendo*, intentando empezar de un *piano* muy suave hasta llegar al mayor

⁶⁸ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* p. 58-59 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 350.

forte. Todo ello debe hacerse únicamente con la muñeca sobre la barra, con la mano muerta y los dedos echados, sin tensarse jamás ni forzar con el brazo”⁶⁹

Sin duda, al hablar de la “barra” se refiera al guiamanos de Kalkbrenner, lo cual demuestra una vez más que sus octavas eran exclusivamente de muñeca y muy articuladas, con lo que suple la tensión por velocidad y distancia en el ataque, logrando tocar con soltura y relajado.

Y es que Liszt no solamente recomendaba este artilugio a su alumna, sino que además él mismo lo utilizó en una etapa temprana de su vida, tal como se lo contaba a sus alumnos en su madurez y que refleja Göllerich en 1975, en el libro: *Franz Liszt Klavierrunterricht von 1884-1886* (Traducción inglesa de 1996: *The Piano Master Classes of Franz Liszt* p. 142).

- La importancia de la repetición.

El caso es que, con guiamanos o sin él Liszt confiaba plenamente en el principio de repetición, ya hemos visto como aconsejaba veinte, treinta o cuarenta repeticiones de la misma octava, eso sí, practicando al mismo tiempo el *crescendo* y el *diminuendo* e insistiendo en la articulación de la muñeca así como la soltura y **no** utilización del brazo.

En este sentido, el guiamanos concede libertad a la mano para poder hacer todos estos matices mediante un movimiento vertical de la mano, pues la muñeca tiene libertad de articulación y el movimiento del brazo queda imposibilitado.

En sus notas, Madame Boissier nos habla aún más sobre las notas repetidas:

“Ha recomendado las octavas simples y partidas en todas las tonalidades, las notas repetidas con todos los dedos (sujetando los que no intervienen en la

⁶⁹ Boissier, A. id., p. 65. Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p.351

acción), las escalas rápidas y *forte*; en fin, toda la gimnasia de la mano durante al menos dos horas al día”⁷⁰

Quizás, lo más significativo de esta cita es que Liszt aconseja sujetar los dedos que no intervienen en la repetición.

Esto nos recuerda a otro aparato de la época: el quiroplasto de Johann Bernhard Logier; cuyo mecanismo consistía en un soporte para colocar la mano y que ésta se acostumbrara a limitar su movimiento y así evitar la intervención del brazo consiguiendo un movimiento exclusivamente digital. La muñeca descansaba sobre una barra horizontal y los dedos se insertaban en una especie de guante que limitaba su movimiento.

No sería de extrañar que Liszt conociera e incluso utilizara también en alguna ocasión este otro artilugio, pues Kalkbrenner, era socio de Logier, y en base al quiroplasto, conociendo sus ventajas e inconvenientes fue como ideó el guiamanos: eliminó los guantes y la regla cilíndrica sobre la que se apoyaban y dejó únicamente una barra paralela al teclado bien anclada al instrumento. Al dejar mayor libertad de movimiento, con este aparato, se podían practicar todo tipo de figuraciones: octavas, arpeggios, acordes repetidos y de gran extensión... cosa que no se podía hacer con el quiroplasto de Logier.

Otra cuestión que llama la atención en esta cita, es la cantidad de horas de estudio de ejercicios “dos horas” que, por cierto, al mes siguiente ya eran tres las que recomendó a su alumna Valérie según nos cuenta su madre, la cual añade:

“Hoy ha hecho tocar por primera vez un ejercicio que estima muy conveniente para dar a la mano flexibilidad y energía, se trata de las dobles octavas paralelas, que hace tocar con frecuencia a toda velocidad. De este modo procedió

⁷⁰ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* p. 35 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 351.

con los veinticuatro tonos mayores y sus tonos menores respectivos. Lo mismo hizo con los arpeggios y las escalas. También hizo tocar varios acordes sobre una misma nota y, después, series de octavas simples y arpegiadas, trinos para determinados dedos, con los demás dedos tenidos, y, por último, notas simples repetidas. Él mismo suele practicar estos ejercicios durante horas, al tiempo que lee para entretenerse. Así, mientras sus dedos se ejercitan, él permanece sumido en la lectura. Ha hecho tocar de nuevo los estudios de Kalkbrenner, repitiendo las indicaciones que había dado el día anterior y añadiendo otras nuevas. Odia la interpretación rígida o amanerada, quiere oír sonidos limpios, quiere que el intérprete dé todo lo que lleva dentro, sin guardarse nada para sí; exige una interpretación suelta, natural, por así decirlo entregada.”⁷¹

Y más adelante añade:

“Ordena que todos los días se ejercite cada dedo durante un cuarto de hora seguido levantándolo muy arriba y apoyándolo no sobre la extremidad, sino sobre la parte plana del dedo. Este ejercicio hay que hacerlo leyendo, para no aburrirse.”⁷²

Tras estas afirmaciones, no es de extrañar que algunos de los ejercicios técnicos que Liszt publicó más de cincuenta años más tarde, sean de una longitud totalmente exagerada, pues no solo lo recomendaba a los alumnos, sino que él mismo realizaba diariamente interminables sesiones de ejercicios de todo tipo: notas repetidas, escalas, octavas partidas y repetidas, trinos, ejercicios de notas tenidas...

⁷¹ (*Franz Liszt als Lebrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier*, ed. Alemana de Daniela Thodevon Bülow, Berlín, 1930). . Citado en en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 159.

⁷² Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. pp. 56-57 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 352.

Sin embargo, hay algo significativo en su manera de estudiar y de aconsejar a sus alumnos:

¡Leer para no aburrirse!

Esto nos muestra a un Liszt en el estudio de su casa muy distinto al de los escenarios (en los que mostraba un derroche de sentimentalismo y pasión).

Cuando Liszt estudia, en él no hay nada de arte ni de musicalidad, es frío y calculador en la ejecución de sus ejercicios, para él, la práctica del piano no pasa de ser un mero ejercicio gimnástico o acrobático basado a menudo en la repetición de igual modo que si se hallara en un gimnasio.

De esta manera, podemos considerar a Liszt como el primer gran pianista que concede una gran importancia a la preparación y desarrollo muscular del intérprete sin preocuparse en un principio por el resultado sonoro.

Sin embargo, Madame Boissier nos cuenta lo siguiente:

“Exige que Valérie estudie todos los días durante dos horas escalas de octavas, picadas con energía levantando bien la mano en cada una de ellas, con el fin de adquirir una fuerza libre y suelta; luego los arpeggios correspondientes, llegando a acelerarlos, mediante la relajación, alcanzando el *fortísimo*, y finalmente las escalas de octavas partidas. [...] quiere que, al hacer estos ejercicios, estudie los matices y se recree con ellos, buscando unos *pianísimo* apenas perceptibles, dulces y ligeros, luego unos *crescendo* bien hechos, otros pasajes llenos de contraste, y finalmente unos *fortísimo* resplandecientes. No quiere que se estudie maquinalmente, sino que el alma intente siempre expresar algo.”⁷³

⁷³ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. p. 19 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 353.

Ciertamente, dos horas haciendo exclusivamente octavas de muñeca, son suficientes para aburrirse (si no se cuenta con la ayuda de la lectura).

Por una parte, este texto nos vuelve a mostrar la importancia que concede Liszt en su juventud a la articulación vertical de la muñeca; pero también nos pone de manifiesto que Liszt nunca deja de mostrar, también en sus clases un espíritu romántico, artístico y musical del que hace gala en sus recitales y a lo largo de toda su vida. Aunque nos haga creer lo contrario debido a las alusiones que hace en sus clases a algo tan extravagante en el estudio del piano como puede ser “distraerse con la lectura” mientras se realizan los ejercicios técnicos.

Opinamos que en esta etapa de la vida de Liszt podemos encontrar dos vertientes que conducen a un único fin: ser un virtuoso romántico.

- Un Liszt calculador a la hora de practicar ejercicios, teniendo como único fin la consecución de una técnica brillante.
- Un Liszt muy sentimental y humano que derrocha pasión y entrega en sus interpretaciones capaz de expresar todo un mundo interior.

Parece ser, que su alumna Valérie, al final dejó el piano y se dedicó a la literatura, y que en esta primera etapa de su vida pedagógica, Liszt no tuvo alumnos brillantes.

Será ya casi en su ancianidad, en la etapa de profesor en Weimar donde estudiarán con él una gran cantidad de pianistas ya formados, que tendrán el honor de escuchar a Liszt, de cuyas clases y su forma de interpretar nos dejarán testimonio.

También conocieron a Liszt y opinaron sobre sus interpretaciones:

- Joseph Louis d'Ortigue

(Cavaillon 1802- París 1866)



74

Crítico musical y escritor parisino, publicó en la *Gazette musicale de Paris* en 1834 un estudio biográfico-crítico sobre Liszt, basándose en las notas del diario de Adam Liszt, cuya viuda había puesto a su disposición. Este estudio lo publicó en el volumen 4 de la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1836 en la traducción alemana de E. Flechsig.

En él opina lo siguiente:

“Nuestro artista cree ver en todas las artes, y especialmente en la música, un eco, un reflejo de las ideas, lo mismo que en el universo a Dios; de este modo hay que verlo a él cuando interpreta su instrumento. Su interpretación es su propio lenguaje, su alma; es la encarnación más perfecta y poética de todas las impresiones que he recibido, de todo aquello que ha dejado huella en él. [...] Su arte tan pronto sufre, es un instrumento, un eco que expresa y traduce, como vehículo del que se sirve para desarrollar sus ideas. Por eso la interpretación de Liszt no es un mero ejercicio mecánico, sino más bien una auténtica creación artística, una composición, en el sentido propio del término. [...]

⁷⁴ (s.f.) *Joseph Louis d'Ortigue*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de http://www.amazon.com/Ecrits-sur-musique-1827-1846-French/dp/2853570126/ref=la_B004MNQV6S_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1381513546&sr=1-1

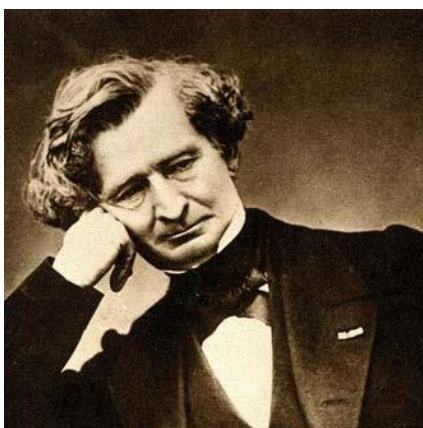
No se puede atribuir a la interpretación de Liszt una pretensión de perfeccionismo, tal como ocurre en el caso de otros virtuosos amigos suyos, cuya ejecución es correcta, pulcra y de una elegante monotonía [...]. Si en algunas ocasiones Liszt exagera sus propios sentimientos o expresa de modo innatural los sentimientos que inspiran a otros compositores, ello obedece a que no está exento del amaneramiento que se le critica en sus maneras y en su interpretación. [...]

La última objeción que se le hace a la manera de tocar de Liszt es su negligencia en la medida. Por lo general, considera cada pieza que toca como un tema sobre el que fantasea.

De una obra mediocre consigue hacer muchas veces algo maravilloso, y sólo él posee esa fuerza. [...] y no es que carezca del sentido del ritmo, sino que tiende en exceso a abandonarse a sus arrebatos, lo que suele dificultar enormemente la labor de la orquesta que le acompaña.⁷⁵

- Héctor Berlioz

La Côte-Saint-André, Francia, 11 de diciembre de 1803 – París, 8 de marzo de 1869).



76

⁷⁵ D' Ortigue, Joseph Louis. (1836). Franz Liszt [sic] Nach dem Französischen des J. d'Ortigue, en *Neue Zeitschrift für Musik* 4. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 161, 162.

⁷⁶ Petit, P.(1863) *Fotografía de Héctor Berlioz*. Recuperada el 11 de octubre de 2013 de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlioz-1.jpg>

Amigo de Liszt, en la “batalla de Liszt y Thalberg” tomó partido por su amigo, tal como muestra la siguiente cita:

“Referente a la técnica, lo que he podido distinguir de nuevo en esas ilimitadas extensiones sonoras que surgen bajo la mano de Liszt se limita a acentos y matices que, por unanimidad, se consideraban imposibles de reproducir al piano y que, hasta ahora, en efecto lo eran. Se puede mencionar un fraseo fácil y espaciado; notas ligadas de larga duración; racimos de notas arpegiadas en ocasiones con gran energía, pero sin rigidez y sin que se resienta el lucimiento armónico, otras series melódicas en terceras menores, escalas diatónicas en los registros graves y central del instrumento ejecutadas en staccato con increíble rapidez y de tal forma que cada tecla produce un único sonido, breve y apagado, que se extingue al momento y que se diferencia tan claramente del que le precede como del que le sigue[...]. No se puede describir con palabras la brillantez de su fraseo ni los soberbios dibujos de su acompañamiento [...]

Como apoyo a mi opinión, me remito al juicio de quienes le han oído tocar la gran sonata de Beethoven (op.106). [...] Ni una sola nota fue omitida ni añadida, (seguí la interpretación partitura en mano); ni una sola inflexión quedó desdibujada; no se efectuó ni una sola alteración del tempo que no estuviese indicada, ni se soslayó ni desvirtuó ninguna idea.⁷⁷

⁷⁷ Berlioz, Héctor. (1836). Liszt. En *Gazette musicale de París*. Citado en la traducción alemana de Liana Ramann, en su libro *Franz Liszt Als Künstler und Mensch, vol I*: Leipzig 1880, pp. 419 y ss. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 162, 163.

- Heinrich Heine

Düsseldorf, 13 de diciembre de 1797 - París, 17 de febrero de 1856.



78

El testimonio de Heinrich Heine respecto a la forma de tocar de Liszt es también revelador.

Heinrich Heine, vivió en París desde 1831 y regularmente escribía ensayos sobre la los acontecimientos musicales que allí se producían y que eran destinados a publicaciones alemanas.

El texto siguiente forma parte del artículo *Musikalische Saison in Paris* publicado en el *Augsburger Allgemeine Zeitung* en abril de 1841 que de nuevo fue revisado y publicado en 1854 siendo el capítulo 23 de su obra *Lutezzia*.

“Franz Liszt está aquí de nuevo y da conciertos que obran un sortilegio rayando en lo fabuloso. A su lado se esfuman todos los pianistas, a excepción de uno: Chopin, ese Rafael del fortepiano. De hecho y quitando a este último, todos los pianistas quienes hemos escuchado en innumerables conciertos de este año no son más que eso, pianistas, que brillan por la destreza con que dominan el teclado; con Liszt, por el contrario, uno olvida las dificultades técnicas superadas, el piano desaparece y la música se revela. En este sentido, Liszt ha hecho, desde la última

⁷⁸ Oppenheim, M. D. (1831). *Heinrich Heine, 1831, Kunsthalle Hamburg*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Heine-Oppenheim.jpg

vez que le escuchamos, los más extraordinarios progresos. A estos méritos que une ahora una calma que antes echábamos en falta en él. Cuando por ejemplo, antes tocaba una tormenta al pianoforte, veíamos los rayos zigzaguear sobre su propio rostro, sus miembros se sacudían a impulsos del huracán y su larga melena chorreaba bajo el imaginario aguacero. Ahora, cuando interpreta la más violenta tempestad, se alza por encima de ella, como el viajero que se halla sobre la cumbre de los Alpes mientras ruge la tormenta en el valle: las nubes se acumulan por debajo a gran profundidad, los rayos se retuercen a sus pies como serpientes, y él, sonriendo, levanta su rostro hacia el límpido éter.⁷⁹

- Ludwig Rellstab

Nacido el 23 de noviembre de 1904 en Schöneberg , fallecido el 14 de febrero de 1983 en Wedel.



Escritor y crítico musical, conocido por ser el autor del título *Claro de luna*, adjudicado a la sonata op. 27 n° 2 de Beethoven, nos habla de la personalidad de Liszt en relación con su interpretación y sus maravillosas cualidades técnicas:

⁷⁹ Heine, Heinrich. (1841). *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, ed. Por Michael Mann, Frankfurt a. M, 1964, pp 115 y ss. Citado en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 164.

⁸⁰ Anónimo. (1860) *Litografía de Ludwig Rellstab*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ludwig_Rellstab.jpg

“Nunca hasta ahora habíamos encontrado un artista cuyo virtuosismo estuviese tan estrechamente ligado a su personalidad. [...].

Liszt vive las obras que interpreta. Con su asombrosa técnica consigue todo lo que otros intérpretes a duras penas habían alcanzado individualmente y vacía ante nosotros todo un cuerno de la abundancia de descubrimientos, efectos completamente nuevos y combinaciones mecánicas que superan nuestras mayores expectativas y exigencias. Pero, con mucho, lo más atractivo y estimulante es ese singular espíritu que insufla en esas maravillosas formas. Esta significación espiritual de su obra de arte se expresa vivamente en su personalidad. Las pasiones de su interpretación se convierten en pasiones de su tormentoso espíritu y hallan un auténtico reflejo en su fisonomía y actitud [...].

Este artista sólo alcanza todo su poder, todo el privilegio del virtuosismo con las obras que ha creado para sí con este objetivo. En sus *Souvenirs de los Hugonotes* de Meyerbeer nos brinda una apabullante variedad de efectos, una catarata que nos deja aturridos y confusos. Nos preguntamos incesantemente si será verdad lo que vemos y oímos; ambos sentidos apenas bastan para convencernos de la existencia real de tan colosal rapidez, de este compendio de masas sonoras.”⁸¹

⁸¹ Rellstab, Ludwig. (1842). *Franz Liszt*, Berlín. pp. 46 y ss, 49,53 y s, 6 y 8 y s. Citado en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 165, 166.

- Alexander N. Serov

San Petersburgo, 23 de enero de 1820 - San Petersburgo, 1 de febrero de 1871.



82

Compositor y crítico musical en San Petersburgo, hace en 1842 las siguientes observaciones tras escuchar a Liszt en su gira de conciertos en San Petersburgo:

“En el año 1842, Liszt vino a San Petersburgo. [...] El piano, con su ausencia de colorido y sus limitaciones, se había convertido, bajo las manos de tal virtuoso, en un instrumento privilegiado, una hoja en blanco, un lienzo vacío del que él dispone a voluntad con sus propios colores y en armonía artística con el hecho poético de la música; el mecanismo de las teclas como un amplio terreno para reflejar, con flexibilidad suma, toda la gama de matices que existe entre lo más enérgico y lo más delicado, siendo la magia de la ilusión tan completa que desaparece el sonido del piano: escuchamos el cello, el corno inglés, flautas, trompetas, toda una tempestad orquestal,[...]. Bajo las manos de Liszt el piano canta, canta mejor que Rubini y que Tamberlick. En los conciertos siguientes(no dejé de asistir a ninguno de ellos), Liszt tocó sus soberbias fantasías sobre motivos

⁸² (1887-1888). (Subido el 8/12/2005). *Alexander N. Serov*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serov_Alexander_Serov.jpg

de *Norma*, *La sonámbula*, *Lucía*, *Los puritanos*, *Roberto el diablo*, *Los hugonotes* y *Don Juan*, ofreciéndonos en cada una de ellas la quintaesencia de toda la época.

Los principales personajes y situaciones de estos dramas musicales nos fueron presentados del modo más vivo, sin descuidar por ello la brillantez y sublimidad de la ejecución, la pirotecnia propia del virtuoso, sino que, por el contrario, ésta adquirió las más asombrosas y deslumbrantes proporciones acrecentando una y otra vez el interés de los temas por medio de los recursos más insospechados (fulgurantes trinos, ornamentaciones de filigrana, cascadas, relampagueantes escalas en octavas): un auténtico torrente de notas, entrelazadas por los más extraordinarios arabescos.

En los conciertos de San Petersburgo, Liszt mostró sus infinitas facetas. La riqueza de su repertorio es asombrosa. En una misma pieza despliega todo un abanico de registros sonoros en toda la extensión del piano, que van de lo nebuloso a lo claro y transparente, de lo firme y agudo a lo lánguido, y que se suceden en niveles distintos de octavas [...].”

- Wendelin Weissheimer

26 de febrero de 1838, Osthofen - 16 de junio 1910



83

⁸³ Goller, T. (Subido el 21/08/2011). *Wendelin Weissheimer*. Recuperado el 13 de octubre de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wendelin_Weissheimer.jpg

Director y compositor, y alumno de Liszt de 1859 a 1861 también nos deja en torno a 1860 un interesante testimonio:

“Liszt me daba clases tres veces a la semana, de modo totalmente gratuito. Todas mis composiciones eran sometidas a una escrupulosa revisión. [...] Tras haber sido examinadas nuestras respectivas piezas, les tocaba el turno a los pianistas. Liszt tomaba asiento en un segundo piano y corregía todo lo que no salía a su gusto en el primero, ejecutándolo con la mayor perfección. El alumno trataba entonces de imitarle. Si lo conseguía, el segundo piano callaba; si no, volvía a tronar de nuevo. Esto se repetía con frecuencia unas veinte o treinta veces. [...] Transcurrían así dos o tres horas más del tiempo previsto para la clase. Se encendía un candelabro sobre la mesa alrededor del cual había un variado surtido de cigarros, a los que hacíamos los debidos honores. Por supuesto, no había que mencionar los honorarios; Liszt lo habría tomado como una ofensa.”

Liszt estrena una composición de Weissheimer en Weimar:

“Durante el ensayo, me hacía ir continuamente a su atril, preguntándome con la mirada la manera adecuada de interpretar el menor *ritardando* o cualquier otro matiz, procurando en todo momento ser fiel a mis intenciones. ¡Él, que era el más sensible intérprete del mundo, no lo consideraba indigno! Me quedé asombrado de su infinita paciencia y constancia. Se dirigía a los componentes de la orquesta en términos casi fraternales y, cuando quería, los manejaba con el dedo meñique, por así decirlo ¡Cuánto había que aprender de él!”⁸⁴

⁸⁴ Weissheimer, Wendelin. (1898). *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen*, Stuttgart-Leipzig, pp.40 y ss 54 y ss 60 y ss. Citado en en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 168, 169.

- Amy Fay

Bayou Goula, Louisiana 1844-1928.



85

Pianista norteamericana que estudió en 1873 en Weimar con Liszt, escribió un libro bastante revelador: *Mis clases de piano con Franz Liszt*.

“Un alumno del conservatorio de Stuttgart, Herr V., tocó un concierto. [...] En un pasaje en el que V. interpretó débilmente la melodía, haciéndola casi imperceptible, Liszt ocupó súbitamente su sitio en el piano y dijo: « Cuando yo toco, lo hago siempre para el público de la galería de manera que la gente que sólo paga cinco peniques por su entrada pueda también oír algo ». Comenzó entonces a tocar y ¡Oh, cómo desearía que lo hubierais escuchado! El sonido no parecía ser fuerte, pero era penetrante y se escuchaba lejos. Cuando hubo terminado, dejó una mano suspendida en el aire y se tenía la sensación de estar viendo al público de la galería escuchando atentamente. Así es como Liszt enseña.”⁸⁶

⁸⁵ Schaarwächter J. C. (1870). *Fotografía de Amy Fay*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://www.unav.es/gep/AmyFay.html>

⁸⁶ Fay, Amy. (1882). *Musikstudien in Deutschland*, Berlín: Kessinger public. pp. 115 y s, 129 y ss.

- Alexander F. Borodin

12 de noviembre de 1833, San Petersburgo - 27 de febrero de 1887 San Petersburgo



87

Químico, médico y compositor viajó a Weimar en 1877 por intereses científicos y musicales, allí conoció a Liszt y tras asistir a alguna de sus clases, y verle tocar, deja testimonio tanto de su manera de dar clase como de interpretar en la etapa final de su vida.

“Es digno de destacar el hecho de que Liszt no ponga ningún tipo de tareas, sino que deje a cada cual escoger lo que más le convenga. [...] Presta poca atención a los aspectos técnicos (digitación y demás), lo que más le importa es la interpretación, la expresividad. [...] Liszt no obliga a nadie a adoptar su técnica personal [...] me sorprendieron la gran sencillez, sobriedad y rigor de su interpretación; no hay en ella el menor asomo de afectación ni amaneramiento ni de nada que vaya dirigido a crear efectos externos. Sus *tempi* son los justos, ni se demora ni se apresura. Y a pesar de esto mantiene una energía, pasión y fogosidad

⁸⁷ (s.f.) *Nacionalismo. Fotografía de Alexander F. Borodin.* Hagaselamúsica.com. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/nacionalismo/borodin-alexander/>

inagotables. El sonido es redondo, pleno y robusto, su claridad y la riqueza y variedad de sus matices son asombrosos.”⁸⁸

- Carl Valentine Lachmund

Nació en Booneville, Missouri el 27 de marzo de 1853 y murió en Yonkers, Nueva York el 20 de febrero de 1928.



89

Se trasladó a Alemania en 1867 para estudiar piano en el Conservatorio de Colonia, donde permaneció hasta 1871. Allí estudió con Heller, Gernsheim, Jensen, y Seiss, y también con el violinista Japha. Lachmund continuó sus estudios en 1880 en Berlín con Xaver y Phillip Scharwenka, Keil, y Moszkowski. También enseñó clases avanzadas en el Conservatorio de Berlín, y en 1880 realizó una gira con Wilhelmj como pianista.

En 1882 Lachmund fue a Weimar para convertirse en un estudiante de Franz Liszt. Aquí Lachmund se convirtió en un amigo y ferviente admirador del compositor y

⁸⁸ Borodin, Alexander, F. *Meine Erinnerungen an Liszt (1877-1878)*. En *H. Weilguny, Das Liszthaus in Weimar*. Weimar (1957) pp. 45 y s. Citado en en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 170.

⁸⁹ (1884). *Carl Valentine Lachmund*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://search.ancestry.co.uk/cgi-bin/sse.dll?db=mediaphotopublic&rank=1&sbo=t&gsbco=Sweden&gsln=Lachmond>

pianista, estudiando con Liszt hasta 1884. Caroline Josephine Culbertson Lachmund (Carrie), la esposa de Carl Lachmund, estudió arpa en Weimar y también se convirtió en una devota admiradora, y ayudante de Liszt. Los Lachmund escribieron artículos sobre Liszt, la vida en Weimar, y las óperas de Wagner para los papeles musicales en los Estados Unidos.

El hecho de haber conectado con Liszt de una manera tan fraternal, hace que sus testimonios sobre su “maestro” sean afables y abundantes.

“Era evidente que quería a sus alumnos. Para él eran sus hijos, ya que no vivía en familia. [...]

Liszt no tenía ningún método de enseñanza determinado. Se preocupaba, ante todo, del espíritu de cada obra musical. Pero la música, al igual que la religión, no se puede hacer comprender mediante palabras comunes. Él enseñaba tal como lo había hecho Cristo: valiéndose en ocasiones de símiles o imágenes. Su efecto en los estudiantes era así mucho mayor. De la técnica, Liszt se ocupaba muy poco o casi nada. La técnica no estaba incluida entre sus enseñanzas, ya que todos los que acudían a él tenían que dominarla por completo si querían tocar en su presencia.

Téngase en cuenta, además, que este maestro de maestros, al que nadie osaba ya pedirle tocar, por distinguida que fuera la audiencia, y que no accedía a tocar, por elevado que fuera el honorario, lo hacía para nosotros, sus << hijos >> ¡tres veces a la semana!

Durante el Scherzo de la sonata de Chopin, Liszt estaba de pie junto al piano, con la mirada fija en el ejecutante, chasqueó los dedos, balanceó la mano de un lado a otro y sus grises ojos brillaban. No dijo ninguna palabra, pero van

Zeyl le comprendió al instante: dio más vida al movimiento, y el efecto fue fantástico.

Así era como nuestro querido maestro influía en sus alumnos, pero ninguno era capaz de describir exactamente su método de enseñanza, ni de explicarlo siquiera. Sabía cómo hacer comprender al momento lo necesario: con una palabra, un gesto u, ocasionalmente, con una mueca. Cuando había obtenido el efecto deseado, solía dirigirse a nosotros con una sonrisa de complacencia y con la mano levantada, como si quisiera decirnos: ¡Fijaos en la diferencia! [...].

En la clase siguiente hube de tocar yo por primera vez ante todos. Elegí la transcripción de Liszt de la *Marcha húngara en do menor de Schubert* [...].

En cuanto llegué al último compás de una parte que había que repetir, me detuvo y me dijo:

- Déjeme tocar esta repetición para usted.

Me apartó de la silla con suavidad y tocó la repetición. Pero entonces hizo desencadenarse sobre las teclas una auténtica tempestad de variaciones, mientras en su rostro se encendía un fuego juvenil, como si esta marcha, esta obra creada enteramente a su gusto, le recordase sus primeros triunfos [...].

Cuando hubo terminado, reinó por un momento un profundo silencio: ninguno de nosotros osaba exteriorizar su entusiasmo. Liszt estaba sumido en sus pensamientos y creo que no he visto nunca un rostro tan expresivo. Todas nuestras miradas estaban puestas en él, conmovido por los recuerdos que había evocado esta pieza. Finalmente se levantó:

- Esto es así ¡tengo que volver a escribirlo! Lo haré lo más pronto posible, para que el editor pueda publicarlo en enero.

Desde el punto de vista de un pianista o, sencillamente, de un músico, Liszt fue el profesor más grande de la historia. Quienes lo envidiaban, y no solo ellos, han afirmado una y otra vez que no se le podía considerar un profesor. Y, ciertamente, no lo era, al menos en el sentido habitual de la palabra. Él mismo deseaba que esta cuestión quedase clara, ya que, en realidad, él era mucho más que un profesor. Con su maravilloso genio conseguía influir en sus alumnos de tal modo que éstos, según sus facultades y dotes personales, empezaban a irradiar un entusiasmo contagioso. [...]

Liszt no quería enseñar puramente técnica; tampoco podía esperar de un genio como él que se preocupase de sencillas cuestiones de método. A excepción de algunos pocos casos, nunca aceptó a alumnos cuya técnica no estuviese lo suficientemente desarrollada y solo ocasionalmente dio consejos al respecto. Sus alumnos iban a Weimar con el único propósito de alcanzar su plena madurez musical, y ninguno de los grandes maestros era más indicado que Liszt para ello. No daba largas explicaciones, sus palabras eran pocas y siempre las más adecuadas para cada ocasión. Daba muchas de sus indicaciones por medio de símiles, gestos o incluso muecas.

Cuando un alumno no era aceptado y mostraba una técnica defectuosa, el maestro se levantaba, alzaba las cejas y emitía un extraño sonido gutural entre el estornudo y el carraspeo, al tiempo que exclamaba, malhumorado: << ¡Pch! ¡Yo no soy pro-fe-soooooor!.>> Al decir esto fruncía los labios de un modo muy cómico y alargaba la última sílaba. Pero enseguida proseguía, airado: << ¡Debe ir a otro sitio! ¡Búsquese un conservatorio! >>.”⁹⁰

⁹⁰ Lachmund, Carl V. *Mein Leben mit Liszt. Aus dem Tage buch eines Liszts-Schülers*, Eschwege, (1970) pp. 29 y ss, 48 y ss, 57 y s, 102 y s. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 170-174.

- Alexander Siloti

9 de octubre de 1863, cerca de Járkov, Imperio ruso - 8 de diciembre de 1945,
Nueva York, Estados Unidos.



91

Fue alumno de Liszt entre 1883 y 1886 cuando ya era un pianista conocido. De 1887 a 1890, Siloti dio clases en el conservatorio de Moscú, su alumno más destacado fue Serguei Rachmaninov. Posteriormente dio varias giras como director por Europa y América y tras la revolución de octubre emigró a Estados Unidos donde dio clase en la Juilliard School of Music de Nueva York.

También nos deja testimonio acerca de las clases de Liszt:

“Liszt no daba clase del modo en que uno se las suele imaginar. Se sentaba junto a su alumno, o bien se situaba de pie junto a él, y su rostro reflejaba todos los matices que deseaba ver realizados. [...] Él no imponía ninguna obra, cada uno podía estudiar la que quisiera. Cuando llegábamos a clase poníamos nuestras partituras sobre el piano de cola y Liszt escogía la que deseaba oír. Sólo había dos piezas que no se podían tocar ante él: su *Segunda rapsodia*, por escucharse con

⁹¹ (1922) (Subido el 18/10/2007). *Foto Retrato de Alexander Siloti*. "The Etude" Magazine: edición de mayo de 1922. p. 299. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ASilotiAsHeIs.jpg>

demasiada frecuencia, y la *Sonata quasi una fantasía* de Beethoven, que Liszt en sus mejores tiempos tocaba de manera inimitable [...].”⁹²

Otros alumnos destacados fueron Moriz Rosenthal, Sophie Menter, Eugen d'Albert o Emil von Sauer.

- August Stradal

17 de mayo de 1860 - Teplitz, Bohemia – 13 de marzo de 1930 - Krásná Lípa (Schönlinde), Czechoslovakia.



93

Pianista y compositor. De 1885 a 1886 vivió en casa de Liszt como su secretario particular.

No solo corrobora todas las afirmaciones de los alumnos de Liszt con respecto a su forma de interpretar a una edad avanzada y de dar clase, sino que además, su aportación es fundamental, pues al ser el único que tuvo el privilegio de vivir con Liszt, pudo observar su incansable ritmo de trabajo, su facilidad y gran inspiración a la hora de componer.

⁹² Siloti, Alexander. “Meine Erinnerungen an Franz Liszt” En *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 14 (1912/13), pp. 294-318. Citas: pp. 299, 305 y ss. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. pp. 174, 175.

⁹³ (s.f.) (Subido en mayo de 2010). *Retrato de August Stradal*. Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Stradal-August.htm>

“En una ocasión, una de sus alumnas tocó sus *Juegos de agua en la Villa d’Este* de un modo horrible. No bien ésta hubo terminado su interpretación, el maestro le dijo: «Señora mía, éstos no son los juegos de agua en el parque de la Villa d’Este; eso ha sido el agua de la colada en el más mísero cuartucho de Villa d’Este; no quiero oírlo. Por lo demás lave usted su ropa sucia en casa» [...].

Liszt componía, como todos los grandes maestros según le venía la inspiración, y sin consultar con el piano. En los pasajes más intrincados tamborileaba con los dedos sobre el escritorio, quizás para anotar la digitación. [...].

La capacidad de trabajo de Liszt es asombrosa. Mientras otros todavía duermen, el maestro ya está sentado a las cuatro sobre su escritorio, componiendo sin descanso. Nunca pregunta al piano y trabaja, como pude observar muchas veces con enorme facilidad. Ciertamente, sus obras sufren más adelante tantos añadidos y modificaciones, que el copista (que con frecuencia era yo) se pierde en medio de la plétora de metamorfosis, y más si se tiene en cuenta que los manuscritos de Liszt son casi ilegibles.

Era, ante todo, un prodigio de la técnica. Liszt, que había concluido en 1847 en Elisabetgrad, a la edad de 36 años, su carrera de virtuoso y que desde entonces sólo había tocado en público de vez en cuando, en conciertos benéficos, en mi época todavía estaba en posesión de su increíble técnica, que era más innata que aprendida. A esto, había que añadir el carácter sobrenatural y trascendente de su interpretación, que conmovía al oyente en lo más hondo. Su fraseo era un auténtico canto, el instrumento perdía su materialidad. Imbuía todo lo que tocaba de una espiritualidad como nunca se había alcanzado antes que él, ni se podrá alcanzar jamás. Los ataques de Liszt eran de un efecto fascinante; su *fortíssimo*,

potente y enérgico, sin traspasar nunca las fronteras de lo bello [...]. Si se tiene en cuenta que el maestro no practicaba nunca, que sólo se dedicaba a sus obras y que sólo se sentaba al piano para mostrar algún ejemplo a sus alumnos y admiradores, resulta aún más inaudito que a tan avanzada edad Liszt fuera insuperable como virtuoso [...]. En Liszt no remitió siquiera la fuerza demoniaca y apasionada de su interpretación, era capaz aún de atacar, literalmente, el teclado. Una poderosa fuerza de la naturaleza que desencadenaba un huracán de notas avasallaba al oyente.”⁹⁴

Al retomar su carrera pedagógica en los años cincuenta, tras sus exitosas giras de conciertos hizo cada vez menos mención en las cuestiones técnicas, también porque los alumnos que le llegaban estaban ya formados, lo cual le permitía trabajar con ellos a otro nivel.

En las clases que impartió en su edad madura, Liszt exigía un perfecto dominio técnico, pero se negaba a enseñarlo. Los testimonios son muy explícitos al respecto; las memorias de William Mason, las de Arthur Friedheim, el *Music Study in Germany* de Amy Fay y los meticulosos diarios de Carl Lachmund y August Göllerich confirman que Liszt no decía prácticamente nada en lo que a técnica se refiere.

⁹⁴ Stradal, August, (1929) *Erinnerungen an Franz Liszt*, Berna-Leipzig. pp. 99 y s, 52 y ss, 66 y s. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. pp. 176, 177.



Fotografía de Liszt en la ventana y sus numerosos alumnos en la puerta de la casa⁹⁵

Los numerosos testimonios de los alumnos de Liszt corresponden bien a su juventud, bien a su ancianidad, gracias a ellos sabemos acerca de la técnica de Liszt en estos periodos de su vida, sin embargo gran vacío entre estas dos importantes etapas pedagógicas de su vida lo llenan sus composiciones, las cuales que nos informan de los cambios producidos en su técnica del pianista.

Por tanto, a pesar de la gran aportación que suponen todos los libros, tratados y escritos de sus alumnos (y parientes de sus alumnos), también podemos conocer y comprender la evolución de la técnica pianística Lizartiana a través de su extensa obra.

⁹⁵ Santana, J. (2003). *The piano master class of Franz Liszt at Weimar from 1869 to 1886*. Introduction to graduate studies in music. Columbia. Recuperado el 11 de noviembre de 2013 de <http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Artigo%20-%20Jailton%20-%20Liszt.pdf>

Son muchísimas las obras que nos dan a conocer el concepto pianístico de Liszt a lo largo de los veinte años posteriores a las clases de Valérie Boissier, y que nos dan a conocer a un pianista en continuo cambio y evolución.

Durante esos años es frecuente encontrar en la producción pianística de Liszt, obras que, una vez terminadas, las somete a cambio para componer una segunda o incluso tercera versión, por ejemplo los *Études d'Exécution Transcendante* escritos en 1837 son totalmente transformados en su versión definitiva de 1852.

En toda esta evolución, las transformaciones sufridas por el instrumento, juegan un papel decisivo, por ejemplo, algunos de los estudios Paganini que presentan dificultades técnicas extremas prácticamente irrealizables en un piano actual, no suponen tanto problema en un piano de 1838 menos sólido, con menos calada en el teclado y más suave que los actuales.

Tal como hemos visto, la labor pedagógica de Liszt tanto en su juventud como en su ancianidad, junto a su extensa bibliografía son dos elementos complementarios en el estudio de la evolución de su técnica pianística.

2.1.4.9 FRÉDÉRIC CHOPIN, FRANZ LISZT Y EL INSTRUMENTO.

Hay que tener en cuenta que Liszt supo aprovechar mejor que nadie las posibilidades que le ofrecía un instrumento en continua transformación.

En 1837 Liszt escribía:

“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 poder de asimilación, Hacemos arpeggios como las arpas, notas largas como los instrumentos de viento, *staccati* y otros mil pasajes que 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.”⁹⁶

Como pianista, Liszt experimentó en sus manos la profunda transformación que experimentó el piano durante el siglo XIX y por tanto a lo largo de toda su vida. Comenzó tocando en fortepianos de mecánica vienesa parecida a la de los que tocaba Mozart, y en el último periodo de su vida tocaba en Steinway de cola semejantes a los de hoy en día con lo que es en cierto modo normal que su pianismo evolucionara día a día adaptándose a las continuas transformaciones del instrumento.

Gracias al carácter impresionante e innovador de la técnica que desarrolló a lo largo de su vida, Liszt consiguió transformar radicalmente y definitivamente la imagen pública del piano, a pesar de que su carrera pianística profesional duró apenas 11 años, de 1836 a 1847, en los que, a pesar de los precarios medios de comunicación, (el ferrocarril aún estaba en sus inicios) recorrió toda Europa: España, Portugal, Francia, Suiza, Alemania, Polonia, Rusia... y esos cortos 11 años fueron suficientes para que el mundo lo considerara el mayor virtuoso de la historia.

Chopin, como contemporáneo de Liszt, también vivió estas transformaciones del instrumento. Su manera de tocar era más delicada, incluso algunos críticos lo ponen de manifiesto en sus escritos.

El que fuera profesor suyo en Polonia de teoría musical, bajo continuo y composición, Józef Ksawery Elsner, tras un concierto de Chopin en Varsovia, pone de manifiesto ese reproche relativo a la ejecución demasiado delicada. Al respecto, Chopin escribe:

⁹⁶ Liszt: *Lettres d'un Bachelier ès Musique*, (Lettre III, a M. Adolphe Pictet), Chambéry, septiembre de 1837 (publicado el 11 de febrero de 1838 en la *Gazette Musicale*); Llorca, V. (2009). *Franz Liszt cartas de un artista*. Barcelona: Tizona. p. 115.

“Elsner ha lamentado que mi *Pantaleón* (nombre con el que Chopin designaba los pianos de cola vertical que tuvieron éxito a principios del siglo XIX) estuviese ensordecido y que no se oyesen los pasajes tocados en el bajo. Lo mismo ocurrió en el patio de butacas, donde se quejaron de mi ejecución demasiado poco perceptible”⁹⁷

En otro concierto realizado por Chopin en Viena, utiliza otro piano más sonoro, prestado por un general ruso que residía en Varsovia. En este caso, Elsner comenta que la precaución de utilizar este piano, es acertada, ya que sólo con la ayuda de tal piano podía su exalumno mostrarse con todas las ventajas.

Sin embargo, Chopin no comparte esta afirmación y se lamenta de no tener a su disposición el instrumento al que estaba acostumbrado. A Chopin le importaba más que la cantidad de sonido del instrumento, sus posibilidades expresivas.

En cuanto a las dos grandes empresas francesas de manufactura de pianos del siglo XIX, Chopin confiesa: “Cuando no estoy en muy buenas condiciones toco en un piano Erard y encuentro fácilmente un sonido hecho. Pero cuando me siento inspirado y en forma para encontrar mi propio sonido necesito un piano de Pleyel”⁹⁸

2.1.4.10 . FRÉDÉRIC CHOPIN COMO PIANISTA

Chopin comienza su andadura como pianista a la edad de ocho años, en un concierto en Varsovia el 24 de febrero de 1818. En este concierto, estaba más preocupado de la impresión producida por su cuello bordado, que por su interpretación musical.

El 16 de noviembre de 1848 ofrece su último concierto en Londres en una fiesta benéfica a favor de los refugiados polacos, donde su interpretación se ve menoscabada por el ruido de una actuación de baile en una sala contigua.

⁹⁷ Cortot, A. (1986): *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Música

⁹⁸ Niecks. F. (1868) *Frédéric Chopin as Man and Musician*, vol II. Londres: Project Gutenberg p. 341.

Chopin ofrece un número muy pequeño de conciertos a lo largo de su vida, unos treinta, ya que sentía una fuerte aprensión por la interpretación en público. En sus inicios en Varsovia, en 1830, en conciertos con un público de amigos le confiesa a su amigo Titus Woyciechowski: “No podrías creer - le escribe - qué martirio es el mío, durante tres días, antes de tocar en público”. O lo que le expresara a Liszt:

“No estoy hecho para dar conciertos, yo, a quién el público intimida, me siento asfixiado por esos alientos, paralizado por esas miradas curiosas, mudo ante esos rostros extraños”⁹⁹.

Toda esta forma de ser, condiciona sus interpretaciones en público, ya que selecciona mucho sus actuaciones, por lo que son muy pocos los conciertos que realiza a lo largo de su vida. Luca Chiantore describe al pianista como

“La ausencia de cualquier exhibicionismo, la sonoridad extremadamente reducida y la renuncia a toda seducción tímbrica”¹⁰⁰

De él como intérprete, llega a decir una persona habitual de sus encuentros musicales:

“No solamente se le ama, sino que se ama en él” o lo que manifiesta la princesa Belgiojoso (princesa revolucionaria lombarda): “Chopin no es tal vez el más grande de los pianistas; es más que eso: es el único”¹⁰¹.

Podemos relacionar a continuación una serie de apariciones públicas desde el 24 de febrero de 1818, en la que hizo su presentación tocando un Concierto de Gyrowetz (compositor y director de orquesta checo, 1763-1850).

El 27 de mayo y 10 de junio de 1825, ofreció conciertos en Varsovia, benéficos, como muchos que realizó a lo largo de su vida, tocando un Allegro de Moscheles e

⁹⁹ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 76

¹⁰⁰ Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música. p.

¹⁰¹ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 75

improvisando en un instrumento que combinaba los recursos del armonio y el piano: el Aelomelodicon. El mismo año, dio un concierto ante el Zar Alejandro quien le premia con un anillo con un diamante.

En agosto de 1826, en un balneario siberiano, Reinertz, realiza un programa benéfico a favor de dos huérfanos, en el que, entre otras obras, interpreta su Rondó en do menor.

En los tres años siguientes, de nuevo en Polonia, solo realiza audiciones privadas para los aristócratas de Varsovia, que no tienen ninguna trascendencia en la prensa. Hasta 1829 no realiza sus primeras audiciones de carácter profesional, el 11 de agosto y el 18 del mismo mes. En estos conciertos toca dos obras que editará Haslinger, que es quien incita a Chopin a dar estos conciertos que le servirán de propaganda de estas dos obras: *Las Variaciones sobre "Là ci darem la mano"* y el *Rondó a la Krakowiak*.

Sobre estos conciertos Chopin escribe ciertos comentarios, en los que muestra su satisfacción por los halagos recibidos y también los reproches que se le han hecho sobre su manera demasiado tenue de tocar:

“Demasiado débil o más bien demasiado delicada para los que tienen costumbre no de oír, sino de ver a los artistas que se presentan aquí, aplastando literalmente su piano”¹⁰².

Chopin pensaba de todas maneras, que prefería que se dijera de él esto a que se le censurara por tocar demasiado fuerte.

Todo esto no ensombrece el éxito conseguido por su Rondó, del cual Chopin comenta a sus padres como se ha ganado el respeto de los músicos profesionales.

Después de estos conciertos y siguiendo sus reacciones negativas frente al público, rechaza dos propuestas de conciertos en Praga y Dresde esgrimiendo ante sus padres, que

¹⁰² Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 79

no quiere enturbiar el éxito conseguido en Viena. Hasta seis meses después, no vuelve a actuar en público, y lo hace en su tierra, en Varsovia, en la que ofrece tres conciertos:

El primer concierto se celebró el 17 de marzo de 1830. Chopin fue el organizador de este concierto, que tuvo un gran éxito financieramente hablando, ya que tres días antes no se podía conseguir localidades. Sin embargo, Chopin no se quedó del todo satisfecho del resultado artístico.

En cuanto a las críticas, siempre son relativas a su poco sonido, o ejecución demasiado delicada. Como muestra, la publicada en el *Correo polaco* que después de ensalzar extraordinariamente la interpretación de su *Adagio*, aconseja “más energía”. Estas críticas hacen mella en Chopin y aunque después se lamentará, utiliza en su segundo concierto otro instrumento que le presta un general ruso residente en Varsovia, mucho más sonoro. Esto contribuye a que el éxito de este segundo concierto sea mucho mayor.

El segundo concierto fue el 22 de marzo, en el que su improvisación final tuvo mucho éxito, aunque Chopin comenta que no improvisó como él hubiera querido, ya que si lo hubiera hecho, no hubiera gustado al público. De lo que Chopin se asombra es del éxito logrado por el *Adagio de su concierto para piano en Fa menor* que hace que vaya por donde vaya, le hablen de él.

Pero todo este éxito no cambia su actitud ante los conciertos en público, señalando que para él, tocar en público es un “martirio”. Este sentimiento es el que le lleva, a lo largo de su vida a rechazar actuaciones en público, oportunidades, que sin duda, otros hubieran aprovechado.

Es el 11 de octubre del mismo año, 1830, cuando se celebra el tercer concierto en Varsovia, en el que actúa la cantante Constanza Gladowska, la inspiradora del *Larghetto del concierto en Fa*, que tanto éxito tuvo en las veladas anteriores. De este concierto, Chopin comenta:

“Mi concierto de ayer salió bien... No me sentí nada intimidado, toqué como cuando estoy solo”.¹⁰³

Este sería su último concierto en Varsovia, donde nunca volvió. Hubiera podido ser el comienzo de una carrera como virtuoso del piano, pero no estaba suficientemente capacitado para ello.

A partir de este momento pasa por varios lugares. Comienza en la ciudad alemana de Breslau, el 8 de noviembre del mismo año 1830. Se trata de una audición no programada, en la que Schnabel, director de orquesta, convenció a Chopin para que actuara en un concierto que se iba a celebrar esa tarde. No tuvieron mayor trascendencia para el público sus composiciones, por lo que Chopin no se llevó demasiado buen concepto de los alemanes. A continuación, Dresde, donde realiza audiciones privadas en las que consigue el favor de dos princesas de Sajonia que le ofrecen cartas de recomendación para la reina de Dos-Sicilias y la princesa Vlasino en Roma.

A continuación se establece ocho meses en Viena y después de varios intentos fallidos de tocar en varias salas de la ciudad, colabora el 4 de abril, en un concierto en la Redoute, un lugar donde los conciertos eran compartidos por diferentes talentos. Chopin será presentado como “pianista-ejecutante”. Interpreta el Concierto en Mi menor y la crítica del *Allgemeine Musik Zeitung* pone de manifiesto la sinceridad con que Chopin realiza el ejercicio de su arte.

Abandona Viena el 20 de julio de 1831, y el 28 de agosto toca en Múnich su *Concierto en Mi menor* entusiasmado al público tanto por la composición, como por su delicada y virtuosística ejecución. Este es el último concierto que ofrecerá en Austria y termina así su carrera como concertista en Austria y Alemania, que se traduce en cinco conciertos públicos.

¹⁰³ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 86

El 11 de septiembre de 1831, llega a París. Hasta el 26 de febrero no hace su presentación, que será en los salones Pleyel. Fue un concierto en el que actuaron otros artistas de renombre. A este concierto, como invitados, asistieron Mendelssohn y Liszt. En un artículo de la *Revue musicale*, Fétis escribe sobre el joven Chopin: “ha dado pruebas, si no, de una fórmula pianística completamente inédita, sí al menos de una nueva manera de expresarse con su instrumento, utilizando una abundancia de ideas absolutamente originales de las que no se podían buscar ejemplos en ninguna otra producción” y continúa:

“Hay en la inspiración de Monsieur Chopin una renovación de la forma que sin duda está destinada a ejercer una profunda influencia en los futuros elementos de las obras escritas para su instrumento”¹⁰⁴.

También elogia su manera de interpretar, describiéndola como elegante, con soltura, llena de gracia y encanto, pero como en anteriores ocasiones, también comenta el sonido, muy discreto, que extrae del piano. Liszt rememora estos comienzos de Chopin, destacando su encantamiento frente a su talento, que revelaba una nueva fase del sentimiento poético e innovador.

Su segundo concierto en París, el 20 de mayo de 1832, no tuvo tanto éxito e hizo volver en Chopin todas las inseguridades que le habían acompañado hasta entonces. Piensa en marchar de París, pero gracias al príncipe Valentín Radzivil, orienta su actividad musical hacia los círculos de altas finanzas y hacia la nobleza.

Su vida en París discurre entre su hogar por la mañana y sus relaciones sociales por la noche, pero añade a estas actividades la de profesor, que le resulta económicamente muy rentable. A partir de esta época, es Chopin el que es solicitado para participar en los conciertos y no él el que pide colaboración de otros músicos.

¹⁰⁴ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 95

Así se presenta en varias ocasiones con Liszt, el 15 de diciembre de 1832, y en el mes de abril del siguiente año, interpretando en el primero, también junto a Hiller, el *Allegro del Concierto de Bach para tres pianos*, y en el segundo, también junto a dos hermanos Jacques y Henri Herz, una obra escrita para dos pianos a ocho manos.

El nombre de Chopin se empieza a asociar a éxito una vez que su reputación comienza a extenderse más allá de los salones. En los años 1832 y 1833 ya es definido por el corresponsal en París del *Allgemeine Musik Zeitung* como artista de los que se adueñan del público y suelen gustar.

El 7 de diciembre de 1834 toca el *Andante del Concierto en Fa menor*, bajo la dirección de Berlioz, el 25, de nuevo con Liszt en los salones Pleyel. Sobre este concierto destaca la *Gazette Musicale* la perfección de la ejecución y el talento de los dos virtuosos.

El 25 de febrero de 1835, en los salones Erard, toca con el compositor y pianista Hiller, el 5 de abril en el Teatro Italiano, a beneficio de los refugiados polacos, también junto a Liszt, con no demasiado éxito.

Desde el año 1832, Chopin había solicitado el poder tocar dentro de la programación de la Sociedad de Conciertos, lo que consigue el domingo 26 de abril de 1835 en el Conservatorio. Actúa junto a otros virtuosos e interpreta, figurando en medio del programa como lugar de honor, el *Andante Spianato* y *Gran Polonesa op. 22*. Ese día el talento de Chopin impresionó a todo el que asistió a ese concierto definiendo algunos la forma en que hacía cantar al teclado de manera inefable (que no se puede explicar con palabras).

Lejos de lo cabría esperar por este éxito, Chopin no volvió a tocar hasta 1841, seis años más tarde, excepto algunas audiciones privadas, como la que tuvo lugar en Londres en la casa del fabricante de pianos Broadwood o el contacto con Schumann en Leipzig. Sí hay constancia de varias reseñas publicadas en la *Gazette musicale* de estas audiciones.

Y también de un concierto benéfico celebrado el 12 de marzo de 1838 en Rouen (localidad del noroeste de Francia), a favor de su compatriota y violinista Antoni Orłowski.

De este concierto Legouvé publica un artículo en el que escribe:

“He aquí un acontecimiento que no carece de importancia en el mundo musical. Chopin que no se deja oír en público desde hace varios años, Chopin que aprisiona su seductor genio en un auditorio de cinco o seis personas, Chopin que se asemeja a esas islas encantadas donde apenas abordan algunos viajeros y de las que cuentan tantas maravillas que se les acusa de mentir, Chopin al que no se puede olvidar cuando se le ha oído una vez, Chopin acaba de dar en Rouen un gran concierto ante quinientas personas, a beneficio de un profesor polaco. Para vencer su repugnancia a tocar en público, no fue necesario más que la oportunidad de realizar una buena acción y el recuerdo de su país”.

¡Pues bien! ¡El éxito ha sido inmenso! ¡Inmenso! Todas esas arrebatadoras melodías, esas inefables delicadezas de ejecución, esas inspiraciones melancólicas y apasionadas, toda esa poesía de arte pianístico y compositivo que se adueña a la vez de la imaginación y del corazón, han penetrado, agitado y embriagado a esos quinientos oyentes en igual medida que a los ocho o diez elegidos que le escuchan religiosamente durante horas enteras; en todo momento, en la sala, acaecían esos estremecimientos eléctricos, esos murmullos de éxtasis y de asombro que son los bravos del alma.

¡Vamos, Chopin! ¡Vamos! Que este triunfo le haga decidirse; no sea egoísta, dé a todos su hermoso talento: consienta en pasar por lo que es; termine con el gran debate que divide a los artistas; y cuando se pregunte cuál es el primer

pianista de Europa, Liszt o Thalberg, que todo el mundo pueda responder como los que le han escuchado: es Chopin.”¹⁰⁵

Pero todos estos éxitos no consiguen que se olvide de sus prejuicios a la hora de tocar en público, y no decidirá volver a tocar en París hasta tres años después, en 1841. Es en concreto el día 26 de abril en los salones Pleyel. Liszt, que estaba en París en esa época, plasmó en la *Gazette musicale* del 2 de mayo la crónica de este concierto en la que no podía ser menos, le califica de genio, a lo que Chopin dirá:

“Sí, Liszt ha creído conveniente dejarme un sitio en su reino”.¹⁰⁶

En la *France musicale*, otra publicación, un cronista anónimo describe a Chopin como el creador de una escuela de piano y composición. De nuevo, y en la siguiente temporada, vuelve a dar un concierto en los salones Pleyel esta vez acompañado de otros artistas, el 21 de febrero de 1842.

El 11 de enero de 1843 toca en una soirée en casa del barón Rothschild, son reveladoras al respecto las palabras de uno de los más grandes pianistas de la época: Heinrich Heine:

“Sólo hay un pianista que prefiero [a Thalberg], Chopin quien, es verdad, es más compositor que virtuoso. Cerca de Chopin olvido del todo el toque del pianista que pasa como maestro, y me hundo en los dulces abismos de su música, en las dolorosas delicias de sus creaciones musicales tan exquisitas como profundas. Chopin es el gran poeta musical, el artista de genio que solo habría que nombrar en compañía de Mozart, de Beethoven, de Rossini o de Berlioz.”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 105, 106

¹⁰⁶ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 110

¹⁰⁷ Heine, Heinrich. *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Lévy frères, París, 1885 (2ª ed.), pp. 316-317. Citado en LLort, V. (2010). *Escuchando a Chopin*. Barcelona: Tizona. p.175.

Hasta seis años más tarde, y por necesidades económicas, no vuelve a tocar en París, en los salones Pleyel. Para este concierto se agotaron las entradas semanas antes e incluso hubo público que se apuntó para una repetición de ese concierto que Chopin aseguró a sus amigos, que no iba a hacer. Fue el 16 de febrero de 1848, el último concierto de Chopin en París. El siguiente 20 de febrero en la *Gazette musicale* se puede leer:

“[...] una ejecución que no tiene igual en nuestra región terrestre... Para hacer entender a Chopin, sólo conocemos al propio Chopin: todos los que asistieron a la sesión del miércoles están tan convencidos de ello como nosotros”¹⁰⁸.

Otto Goldschmidt, pianista, director de orquesta y compositor alemán afincado en Londres, marido de la cantante Jenny Lind hace las siguientes observaciones tras escuchar este concierto:

“Era extremadamente débil, pero su toque no traicionaba aún – gracias a esta cualidad notable de gradación en la ejecución, que le pertenecía en sentido propio – la impresión de debilidad que algunos han atribuido a su *piano* o a la suavidad de su toque.

Poesía, en un grado más elevado que cualquier otro pianista que haya escuchado, la facultad de pasar del *piano* a una dinámica superior a través de todas las gradaciones intermedias. [...] En este concierto tocaba un instrumento de Pleyel, por el que tenía una predilección particular; revelaba una viva preferencia por los pianos de este constructor, él mismo también gran ejecutante como fabricante de instrumentos.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 114

¹⁰⁹ LLort, V. (2010). *Escuchando a Chopin*. Barcelona: Tizona. p. 186.

Se traslada a Londres en abril de 1848, donde demuestra grandes reticencias a tocar en la Filarmónica a pesar de tener proposiciones al respecto. El 1 de junio toca ante la Reina y otros miembros de la realeza, lo que puede tomarse como su estreno en la ciudad. Después de este concierto continúa rechazando su presentación en la Filarmónica y toca en algunos de los elegantes salones londinenses y en las casas y mansiones de alta sociedad.

Su estancia en Londres no resulta demasiado productiva desde el punto de vista artístico, ya que no realiza ningún concierto importante y tanto el público, como la prensa, deja de interesarse por él.

El 30 de agosto toca en Manchester en una sala importante de 1200 localidades. Actúan en este concierto cantantes célebres, orquesta y Chopin que se presentó solo. El *Manchester Guardian* publica:

“Chopin parece tener una treintena de años. Es de aspecto muy distinguido, con una expresión casi dolorosa, evocando una cierta apariencia de debilidad. Esa impresión desaparece no obstante cuando se sienta ante su instrumento, que desde entonces parece absorberle por completo...Sus composiciones, al igual que su técnica, se adaptarían perfectamente a la proximidad exigida por la música de cámara, pero carecen de la grandeza, de la firmeza de dibujo y del poder instrumental requeridos para un recital en una sala grande”.¹¹⁰

Toca en Glasgow el 17 de septiembre y el 4 de octubre en Edimburgo, donde sus expectativas monetarias no se vieron del todo recompensadas. De nuevo la misma crítica en el *Edinburgh Courant*:

¹¹⁰ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 120

“...Su ejecución es la más refinada que se pueda oír. No posee sin embargo el poder ni la brillantez digital de un Mendelssohn o de un Liszt”¹¹¹.

El 16 de noviembre de 1848 realiza su último concierto, invitado por Lord Hamilton, en Londres a beneficio de los polacos. Esta presentación ante el público no resultó interesante desde el punto de vista artístico, ya que el público estaba más interesado en el baile que se celebraba a continuación. Pero para Chopin, ya muy enfermo, el gran esfuerzo que supuso la realización de este concierto, se vio recompensada, como tantas veces en su vida, porque tal como hemos dicho al comienzo de este capítulo, éste iba dirigido a sus compatriotas.

2.1.4.11. FRANZ LISZT COMO PIANISTA

El 9 de abril de 1835, Liszt interpretó la *Sinfonía fantástica* de Berlioz en la sala Saint-Jean del Hotel de Ville, concierto importante, pues se reconoció el mérito de Liszt como pianista y también como compositor.

Podemos hacernos una idea de la ya sorprendente técnica pianística de Liszt por las palabras de Berlioz dos semanas más tarde en el *Journal des Débats*:

“Como ejecutante, el Sr. Liszt ha sido lo que es siempre, prodigioso, deslumbrante, fuera de toda comparación. Cuando sus dedos recorren el teclado de un piano Erard, se cree oír dos instrumentos puestos en acción por cuatro manos hábiles. Nada iguala a la velocidad de sus escalas más complicadas si no es la gracia y la delicadeza de sus trinos, el gusto exquisito de sus ornamentos”¹¹².

¹¹¹ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*, Madrid: Alianza Música. P. 122

¹¹² Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 232

El 1 de octubre de 1835 tocó en el casino de Ginebra junto con el príncipe Emilio Belgiojoso, al respecto, el diario *Le Fédéral* publicó una reseña del concierto en la cual se decía:

“Algunos dicen que es el primer pianista del mundo; y en realidad no nos sorprende; nos sorprendería más que fuese el segundo. Rapidez increíble, precisión perfecta, esas son las menores cualidades; pero la ligereza de su mano, la gracia fácil y natural de su toque, su acento y su energía son tales que no se pueden imaginar si no se ha oído a este joven artista. El piano es un pobre instrumento para tal potencia; y a pesar de lo admirable del efecto que obtiene, se siente que la mitad de sus medios está paralizada por la resistencia necesaria de la tecla. Además el Sr. Liszt tiene, más que muchos de sus famosos rivales, un sentimiento extraordinario...”¹¹³

El 12 de junio de 1836, Berlioz escribe un artículo referente a un concierto ofrecido por Liszt el 18 de mayo en el que interpreta la sonata *Hammerklavier* de Beethoven y algunas de sus obras. Describe así su técnica y su gran fidelidad a la partitura.

“Ocurre que un hecho extraño y ciertamente muy inesperado, se revelaba al mismo tiempo a sus oyentes: es que esta reaparición de Liszt era más bien una aparición; ocurre, en fin, que el Liszt que conocíamos todos, el Liszt del año anterior ha sido dejado lejos tras él por el Liszt de hoy. [...] Son cantos espléndidos y simples, sonidos sostenidos y perfectamente ligados, haces de notas lanzados en ciertos casos con extrema violencia y no obstante sin dureza y sin perder nada de su pompa armónica, son progresiones melódicas de terceras menores o trazos diatónicos en el grave y el medio del instrumento (donde es sabido que las vibraciones tienen el máximo de persistencia) ejecutados con la

¹¹³ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 255

más increíble rapidez en staccato de manera que cada nota no produzca más que un sonido sordo, apagado inmediatamente al ser emitido, absolutamente destacado tanto del que le ha precedido como del que le sigue y bastante parecidos a los sonidos que podrían resultar de golpes de esta naturaleza ejecutados con el extremo del arco, sobre un excelente contrabajo, por una máquina de vapor, pues supongo que no por brazos humanos, fuese el del Dragonetti, de Dragonetti (violoncelista italiano contemporáneo de Berlioz famoso por su especial forma de utilizar el arco) capaz de llegar a una rapidez semejante.

No hablaré de la explosión deslumbrante de sus trazos, ni de la magnificencia de sus dibujos de acompañamiento, eso no se puede describir y además desde este punto de vista, las gentes, hasta las menos favorables a Liszt le habían juzgado, desde hace mucho tiempo, capaz de todo. Pero de todos sus progresos el que ha sorprendido más y sobre el cual, a causa de la juventud del artista (25 años entonces) y de su temperamento nervioso, se podía contar menos, es la reforma notable que ha aportado a la parte expresiva de su ejecución. [...] Ni una nota ha sido omitida, ni una nota ha sido añadida (yo seguía con la vista en la partitura) ni una alteración ha sido aportada al movimiento que no estuviese indicada en el texto, ni una idea ha sido debilitada o desviada de su verdadero sentido. En el adagio sobre todo, en la reproducción de este himno inaudito que el genio de Beethoven parece haberse cantado a si mismo flotando solitario en la inmensidad, él (Liszt) se está manteniendo constantemente a la altura del pensamiento del autor.”¹¹⁴

¹¹⁴ Berlioz, H. (12 de junio de 1836). “Liszt”, *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Recuperado el 07-06-2012 de http://campusvirtual.unirioja.es/SigloXIX/tr_103.htm

El 18 de diciembre de 1836 tocó en el Conservatorio dos fragmentos de su transcripción de la *Sinfonía fantástica*, y con la orquesta, *La gran fantasía fantástica sobre temas de Leilo* dirigida por Berlioz.

En ella, Liszt, partiendo de elementos conocidos por el oyente, los desarrolla en un lenguaje nuevo en el que la característica fundamental es un romanticismo frenético, cargado de violencia y pasión, pues Liszt no solo regresó a París para tocar, sino también para luchar por este nuevo tipo de música.

Liszt buscaba algo que al mismo tiempo gustase al público, fuera innovador: virtuosismo + mensaje, escalas, arpeggios y demás recursos técnicos, pero cargados de pasión en los que la protagonista indiscutible es la melodía.

En la segunda parte desarrolla la *Chanson des Brigands* obra que introduce una gran innovación formal: es una obra larga y continua de más de seiscientos setenta compases. En ella observamos una nueva concepción del tiempo que pasa de ser direccional a ser amorfo e hipnótico utilizando grandes acordes coloridos, nuevos encadenamientos armónicos, largos silencios, resonancias superpuestas frente a la clara articulación del clasicismo.

El 31 de octubre de 1840, Liszt tocó entre otras obras la *Sonata Claro de Luna* de Beethoven. El comentario del crítico Carl Reinecke al respecto es revelador:

“En su concierto del 31 de octubre Liszt empezó con la *sonata en do sostenido menor* de Beethoven, y recuerdo mi maravilla ante su incomparable interpretación de los dos primeros movimientos y mi asombro por las libertades rítmicas que se tomó en el tercero. Mis impresiones estaban mezcladas durante sus otras interpretaciones. Cuando tocaba como el auténtico Liszt, tocaba como nunca antes había tocado nadie... audacia, pasión, gracia, elegancia, ingenio, franqueza de la expresión. Todo estaba presente adecuadamente y causaba

admiración. Si, sin embargo, decidía entretener a la multitud, se permitía la libertad de caer en toda clase de truco, ante los que, siendo niño me habría quitado el sombrero”.¹¹⁵

El 27 de marzo de 1841 tocó en solitario en los salones Erard en París. El

programa era:

- *Obertura de Gillermo Tell*
- *Andante di Lucia di Lammermoor*
- *Sérenade*
- *Ave María*
- *Estudio Mazeppa*
- *Fantasia sobre los motivos de Roberto del diablo*
- *Galop Chromatique*

El 1 de abril de 1841, la *Revue musicale de París* comentaba el concierto tras haberle criticado por “osar” tocar solo, y decía:

“He aquí un concierto original un solo artista, un solo instrumento: ¡las antípodas del concierto monstruo! [...]

Ahora ¿Quién se atrevería a culpar a Liszt? ¿Quién se atrevería a reprocharle haber sentido su fuerza? Pero quién se atrevería también a imitarlo?. Hace veinticinco años semejante intento hubiese sido imposible. Liszt ha crecido con el piano, que se ha convertido bajo sus manos en traductor universal de todas las músicas, de todas las orquestas, de todas las voces: quienes lo han escuchado el otro día no podrían dudarle. [...].

El gran escritor hace la lengua que utiliza, como el gran artista hace el instrumento. El piano de Liszt no se parece a ningún otro, y ni siquiera sabemos

¹¹⁵ Llord, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 607

hasta qué punto es el piano. Escuchen la obertura de Guillermo Tell escrita por Rossini con la más rica orquestación del mundo, ¡reducida a dos manos y diez dedos por Liszt ¿Qué les parece? [...]

Liszt ha alcanzado la última cima del arte: su ejecución fulminante es el nec plus ultra de la agilidad de los dedos combinada con la impetuosidad del pensamiento.”¹¹⁶

Tras su segundo concierto el 13 de abril de 1841 en los salones Erard, con un programa parecido al anterior, *Le Ménestrel* realiza la crítica el día 18 del mismo mes.

“Verdaderamente Liszt posee una ejecución fulminante, prodigiosa, donde lo acabado lo disputa al calor y a la animación; una ejecución muy nerviosa, cuyo mérito especial es el de reducir sus efectos picantes, con caídas de frases inesperadas, con ritmos cortados de una manera muy original, y en fin, con una variedad, una riqueza de oposiciones en los matices, verdaderamente inimaginables. En medio de todo esto querríamos menos rarezas, más alma y unción, en una palabra, algo de esa simplicidad conmovedora y de este sello de suavidad armoniosa que cautivan tanto en Thalberg.

Si estas condiciones se encontrasen en Liszt, este admirable artista nos daría ciertamente la idea de la perfección ideal.”¹¹⁷

El 10 de abril (1841) Heinrich Heine escribe un artículo en el que habla del Liszt que entusiasma a las mujeres, al que colman de homenajes; y dice:

“[...] Hablo de Franz Liszt, el ilustre pianista. Sí, este incomparable virtuoso está de nuevo en París, y da conciertos que ejercen un hechizo fabuloso. A su lado se eclipsan todos los demás pianistas, excepto uno solo, Chopin, el Rafael del pianoforte. En efecto, con la excepción de este músico único, todos los

¹¹⁶ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 637, 638

¹¹⁷ Ibid. P. 639, 640

pianistas que hemos escuchado este año en innumerables conciertos no son simplemente más que pianistas, brillan por la destreza con la que manejan las cuerdas, mientras que con Liszt ya no se piensa en la dificultad vencida, el instrumento desaparece y la música se revela. En este sentido, Liszt ha hecho los progresos más maravillosos desde que lo escuchamos la última vez.”¹¹⁸

Tras el concierto ofrecido en Lyon el 2 de junio de 1843 la prensa decía:

“Liszt se apodera espontáneamente de sus oyentes, los cautiva, los domina, no les deja respirar de lo que excita su atención, su sorpresa, su maravilla. No son sólo los oídos lo que él encanta, también impresiona a los ojos con sorpresa y admiración, con la inimaginable agilidad de sus manos. Es un espectáculo curioso, inédito, verlas pasar, correr sobre el teclado, cruzándose, separándose, cruzándose de nuevo, y volviéndose a separar, con una presteza, una actividad de la que intentaríamos hacernos una idea en vano.”¹¹⁹

Y con respecto a este mismo concierto, en *Le Courier de Lyon* del 10 de julio:

“La gesticulación animada de Liszt, muy lejos de ser una manifestación de charlatanismo, es, por el contrario, el síntoma de una naturaleza expansiva, el resultado de una manera particular de sentir y de expresar sus sensaciones, y sería incomprensible que el artista impresionase, electrizase a sus oyentes sin sentir algo de las emociones que hacía sentir, sin sentir las incluso en el más alto grado.”¹²⁰

Tras el concierto que Liszt ofreció en Barcelona el 7 de abril de 1845, *El Diario de Barcelona* hacía los siguientes comentarios:

¹¹⁸ Llord, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P.640

¹¹⁹ Ibid. P. 757

¹²⁰ Ibid. P. 757

“La prodigiosa ejecución del señor Liszt no se explica, porque aun viéndola, casi no se comprende, sino que pasma u extasía. ¿Quién es capaz de distinguir el movimiento de sus manos de hierro en los pasos de bravura y aquel torbellino y martilleo de sus dedos nerviosos a la par de flexibles y elásticos que arremolina a su gusto y aquel su modo de arpeggiar sin fin y en diversos sentidos que no se define, pues que solo será capaz de alcanzarlo un talento privilegiado como el suyo ayudado de largos años de un continuo y porfiado estudio?”¹²¹

Una vez más, la prensa de Barcelona nos deja un testimonio de la excelente simbiosis de Liszt con el instrumento en los comentarios sobre el concierto del día 11 de abril de 1845:

“De esta manera él y el piano no parecen sino un solo ser: él es el alma del instrumento, y llevado en su voluntad todos los más difíciles, raros e inesperados recursos de éste, le arranca con la más completa seguridad cuantos efectos su imaginación concibe, con la misma facilidad y rapidez con que el habla pueda corresponder a nuestros juicios”.¹²²

A pesar de que Liszt dio por finalizada oficialmente su carrera en septiembre de 1847 con un concierto que ofreció en Elisabetgrad (Ucrania), siguió apareciendo puntualmente en público y muchas veces en actos benéficos, y cada vez aparecía menos como pianista y más como director.

2.1.4.12 LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE FRÉDÉRIC CHOPIN

- La posición del cuerpo:

En su método para piano, Chopin nos dice:

¹²¹ Llord, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 795

¹²² Ibid. P 796,797

“Nos colocamos ante el teclado pudiendo alcanzar los dos extremos del teclado sin inclinarnos hacia ningún lado; el pie derecho en el pedal mayor, sin utilizar los apagadores”¹²³

Los retratos que existen y sobre todo el dibujo de Jakob Götzenberger nos muestran a Chopin tocando con los brazos totalmente distendidos, sentado bastante lejos del piano, con la muñeca relativamente alta, que permitía dejar el peso del brazo.

Para estudiar con mayor detenimiento la posición de Chopin con respecto al instrumento nos podemos basar en la iconografía existente.

- Fuentes iconográficas:

Así como las fuentes iconográficas que existen de Liszt referentes a su posición en el piano son numerosísimas, debido en parte a su longevidad, su carisma y la riqueza de su vida pública y concertística, sin embargo, no son tantas en las que encontramos de Chopin tocando el instrumento, pero son suficientes para hacernos ver su manera de sentarse al piano.

Así como Liszt cambió su técnica y manera de tocar a lo largo de su vida, éste no fue el caso de Chopin, quien siempre fue fiel a una determinada manera de interpretar el instrumento durante su corta vida, por tanto en cualquier imagen de Chopin tocando el piano, perteneciente a cualquier etapa de su vida podremos ver la misma actitud ante el teclado.

En las pinturas que exponemos a continuación encontramos a un Chopin sentado muy erguido, con los hombros lejanos al teclado, en posición distendida, con las muñecas un poco altas en relación a los codos y el teclado y las manos y dedos extendidos sobre el teclado.

¹²³ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial. p. 41

Los dedos siempre permanecen en posición horizontal sobre el teclado dando signos de poca o nula articulación.



Chopin tocando frente a la familia aristocrática de los Radziwill¹²⁴



Chopin tocando el piano.¹²⁵

¹²⁴ Siemiradzki, H. (1887) *Chopin tocando frente a la familia aristocrática de los Radziwill*. Recuperado en 15 de mayo de 2013 de <http://soundtrackcotidiano.blogspot.com.es/2010/07/diario-chopiniano-iv-berlin-y-viena.html>

¹²⁵ (5/12/2019) *Frederick Chopin: Estudios op. 10 para piano*. Bendita la música. Recuperado el 29 de junio de 2013 de <http://benditalamusica.blogspot.com.es/2009/12/frederick-chopin-i-estudios-op-10-para.html>



Chopin tocando para George Sand durante su estancia en Nohant ¹²⁶



Pintura en la que aparece Chopin junto a George Sand, que toma como base dos pinturas aisladas de ambos personajes en 1837 de Eugene Delacroix.¹²⁷

¹²⁶ (s.f.) Chopin tocando para George Sand durante su estancia en Nohant Recuperado el 29 de junio de 2013 de <http://abookadayparis.blogspot.com.es/2013/03/un-invierno-en-mallorca-de-george-sand.html>

¹²⁷ Evans, A. (2013) *Chopin conjured by a Hermetic*. Recuperado el 30 de junio de 2013, de <http://arbiterrecords.org/chopin-conjured-by-a-hermetic/>



De la exposición *Chopin en París*. Chopin junto a otros músicos de la época:
Biblioteca Luis Ángel Arango. ¹²⁸



Reproducción decimonónica de la mano de Chopin¹²⁹

La mano de Federico Chopin nos la describe Bernard Gavoty de la siguiente manera: Largos dedos delgados, claramente separados de sus bases, articulaciones y ligamentos tendinosos. Gran facilidad de dislocación y de extensión. La del pulgar chato está especialmente desarrollada. Una musculatura fina de inserciones robustas. Se dice que tiene dedos de terciopelo, dedos de serpiente.

¹²⁸ Arango, L. A. (s. f.) *Chopin en París, el taller del compositor*. Recuperado el 14 de octubre de 2013 de <http://www.banrepcultural.org/evento/chopin-en-par-s#informacion>

¹²⁹ (s.f.) *Música y Biomecánica*. Recuperado el 29 de junio de 2013 de http://www.musicaybiomecanica.com/wp-content/uploads/2012/08/chopin_1816286c.jpg

- La posición de la mano.

En el manuscrito de Chopin editado por Cortot y Tellefsen podemos encontrar la siguiente cita:

“Encontramos la posición de la mano colocando los dedos sobre las teclas mi, fa sostenido, sol sostenido, la sostenido y si.

Los dedos largos ocuparán las teclas altas y los dedos cortos las bajas.

Hay que colocar los dedos que se apoyan en las teclas altas en una misma línea y los que se apoyan en las blancas igual, para igualar en lo posible las palancas lo que le dará a la mano la curva más cómoda más sencilla, al nivel de su conformación.

La mano flexible, el antebrazo, el brazo imitan las manos según un orden..., redondeándola con una curva que le da una flexibilidad necesaria que no podría tener con los dedos estirados.”¹³⁰

Aquí, Chopin, nos muestra por primera vez en la historia de la técnica pianística una colocación de la mano diferente; la posibilidad de extender con la máxima naturalidad los dedos más largos de la mano sobre las notas negras y recoger los más pequeños sobre las notas blancas. Por lo tanto podemos hablar de una posición de la mano totalmente natural parecida a la que adquiere nuestro brazo al descansar sobre una superficie de apoyo.

Si observamos la posición que adquiere la mano en el siguiente ejemplo, nos llamarán la atención los huecos existentes entre el 4º y 5º dedos y 2º y 3º, lo cual nos ayuda a comprender muchas de las digitaciones y extensiones de su música.

¹³⁰ Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial. p. 41



131

Para Chopin, si se establece una posición natural y una elasticidad de mano y brazo, no existe ningún problema en la ejecución pianística, todo es fácil.

Esto lo podemos entender si sabemos la facilidad que tenía Chopin para tocar el instrumento tal como relata su padre en una de sus cartas:

“Tú sabes que la mecánica del piano ocupó poco de tu tiempo, y que tu mente se mostraba más activa que tus dedos. Si otros consagraron días enteros a trabajar frente al teclado, tú rara vez dedicabas una hora a ejecutar la música de otros autores”.

Estas palabras nos demuestran que Chopin era uno de los afortunados, con una técnica natural y un estilo fluido y a la vez un compositor que decidió dedicarse a cultivar únicamente el instrumento que más amaba.

- El punto de apoyo.

Podemos considerar que toda la técnica de Chopin se fundamenta en la concepción del teclado del piano como punto de apoyo. Su idea es básica y lógica: si por la fuerza de la gravedad, al dejar caer el peso del brazo y de la mano sobre el teclado, la tecla baja, podemos conseguir el sonido de esta manera sin tener que realizar ningún esfuerzo extra.

¹³¹ Chopin, F. Polonesa n° 14. obra póstuma

De hecho, tal como hemos visto, las referencias al punto de apoyo aparecen reiteradas veces en el manuscrito de Chopin:

“Nunca se admirará bastante el genio que ha cuidado de la construcción del teclado en tan perfecta relación con la conformación de la mano. Las teclas altas destinadas a los dedos largos sirven admirablemente como puntos de apoyo. ¿Hay algo más ingenioso? Muchas veces, si reflexionar, mentes que nada entienden de tocar el piano han propuesto seriamente la nivelación del teclado. Eso sería quitar toda facilidad, la seguridad que dan los puntos de apoyo de la mano.”¹³²

En su método también incluye tres conceptos importantes: la comparación del punto de apoyo en el teclado con los pies cuando encuentran el suelo al andar; la necesidad de conseguir un sonido personalizado que depende de la estructura corpórea del ejecutante. (Chopin pesaba en 1840 menos de cincuenta kilos) y el considerar fundamental la utilización de la parte superior del brazo, siendo en este concepto pionero en cuanto a técnica pianística se refiere.

Gracias a esto comienza una nueva etapa en la historia de la técnica pianística en la que el dedo pasa de ser una parte decisiva a ser la parte terminal de un organismo completo que tiene como principales protagonistas a la mano y el brazo.

La muñeca comienza a estar en continuo movimiento, en algunos casos como por ejemplo en el estudio op. 25 n° 1, generando un movimiento circular.

¹³² Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial. p.39



En este estudio, como en muchas otras de sus obras se refleja la necesidad de sentir la tecla no como un obstáculo, sino como una palanca que se podía utilizar para conseguir sonoridades distintas usándola como punto de apoyo.

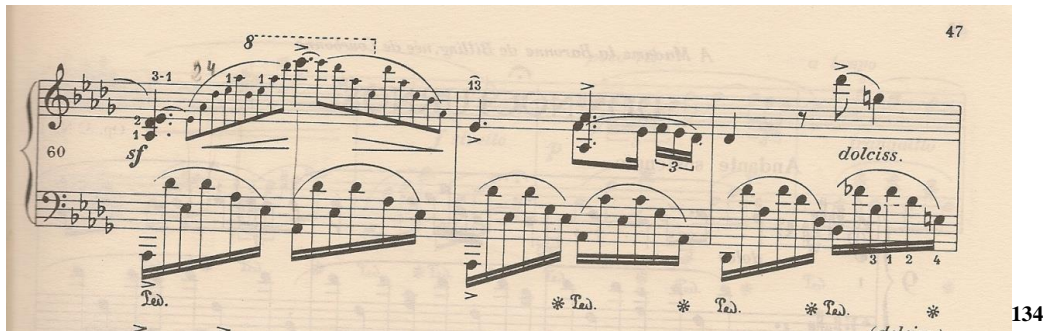
Incluso en las obras tempranas plagadas de octavas y grandes saltos en las que es necesaria la utilización del brazo o en las obras contrapuntísticas de producción tardía, no renuncia a la idea de usar el teclado como punto de apoyo.

- El uso del pedal

En la interpretación de Chopin ha de prevalecer la claridad de la melodía y realizar un toque cantáble así como tener un gran tacto en el uso del pedal. Chopin, a menudo indica el pedal en pasajes con escalas (como es el caso de la coda de la primera balada cuyo ejemplo expondremos más adelante) y para enlazar acordes finales de sus obras así como en bajos a los que les siguen silencios, lo cual expresa un deseo de prolongar las resonancias pero no de producir un efecto de legato.

Tanto Chopin como Liszt utilizan el acompañamiento del nocturno, propuesto por Field y en el que los bajos se sitúan en una octava inferior a la de los acordes desplegados. Esta distribución en diferentes octavas del material hace necesario el pedal de resonancia.

¹³³ Chopin, F. *Estudio op. 25 n° 1*



- La digitación.

La digitación en Chopin nos sirve para conocer la originalidad y los avances de su técnica. Tal como Eigeldinger explica, la digitación de Chopin es el fruto de un nuevo y personal pianismo que va contra corriente a su época. Buscaba una digitación que adaptara la forma de la mano y la fuerza de los dedos al pasaje y al teclado. Rompió muchas reglas del momento, y redescubrió digitaciones de antiguos clavecinistas y organistas continuando el concepto de Hummel en su *Méthode*.

“Hay tantos sonidos diferentes como dedos: todo depende de saber digitar correctamente. Hummel ha sido el más sabio al respecto. Así como hay que utilizar la conformación de los dedos, también se debe utilizar el resto de la mano, es decir la muñeca, el antebrazo y el brazo.”¹³⁵

Para Chopin, la relación establecida entre la morfología de la mano y la construcción del teclado y la consideración de que todos los dedos son desiguales en cuanto a su fuerza y tamaño (los dedos más fuertes son el 1º, el 3º y el 5º, y los más débiles el 2º y el 4º) son los elementos esenciales para una buena digitación que influirá de manera decisiva en el efecto sonoro final.

¹³⁴ Chopin, F. *Nocturno op. 27 n° 2*. cc. 60-63

¹³⁵ Chopin, F. (1993) *Esquisses pour une méthode de piano*, p. 76. Citado en Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, 2007. p. 317.

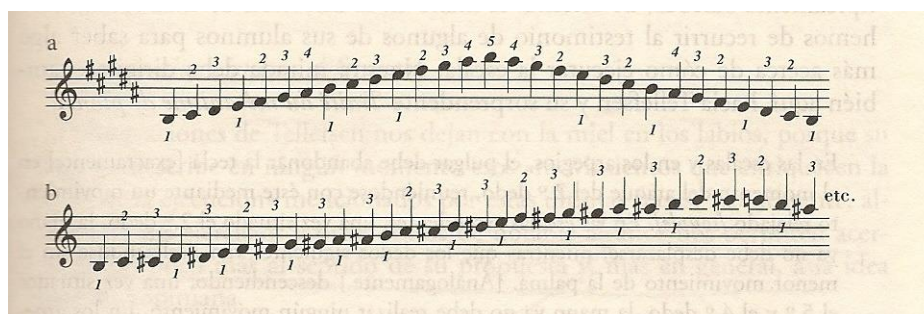
Para él, la única complicación del pianista era averiguar las mejores combinaciones de los dedos, a partir de ahí una mano relajada, un brazo flexible y la utilización del punto de apoyo eran suficientes para resolver cualquier problema técnico.

- Las escalas.

Para Chopin, la escala más importante desde el punto de vista pedagógico es la de si mayor, ya que en dicha escala la mano se sitúa en el teclado de la manera más natural que existe, ya que los dedos largos, 2º 3º y 4º se sitúan en las teclas negras y los más cortos, 1º y 5º en las blancas. Por este motivo, Chopin opina que es inútil empezar a enseñar las escalas por la de do mayor tal como se hace habitualmente, ya que es la más difícil pues es la que peor se adapta al teclado. Todo esto lo refleja en el manuscrito original de su método que hemos expuesto anteriormente.

Es significativo el hecho de que Chopin escribiera la digitación de la escala de si menor de una forma peculiar: situando los dedos 1 debajo de las notas y los demás por encima, lo cual pone de manifiesto la importancia que concede a la interacción entre el teclado y la anatomía de la mano.

Escala de si mayor y escala cromática según el manuscrito de Ciechomska. (Chopin: *Esquisses pour une méthode de piano* 1993, p. 68) Citado en: Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística*. P. 319.¹³⁶



¹³⁶ Chopin, F. (1993) *Esquisses pour une méthode de piano*. p. 68. Citado en Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística* 2007. p. 319.

Del mismo modo en su obra podemos observar su intención al respecto a la hora de elegir una digitación adaptada a este concepto que confirma la obsesión de Chopin por adaptar la fisonomía de la mano al teclado.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is numbered 246 and the bottom staff is numbered 248. Both staves are in G minor (one flat) and 4/4 time. The top staff features a melodic line with a slur over measures 246-248, with fingerings 4, 1, 5, 5, 3, 4 indicated. The bottom staff features a bass line with a slur over measures 246-248, with fingerings 3, 4 indicated. There are asterisks at the end of each staff. The page number 137 is located at the bottom right of the image.

Por último es importante añadir que según Chopin refleja en su método, la igualdad de las escalas y arpeggios no dependía de la fuerza de los dedos, sino más bien de un movimiento lateral de la mano. Lo cual constituye un gran avance en la concepción de la ejecución de escalas y arpeggios con respecto a la técnica pianística, más digital, de sus contemporáneos estudiados en el capítulo anterior.

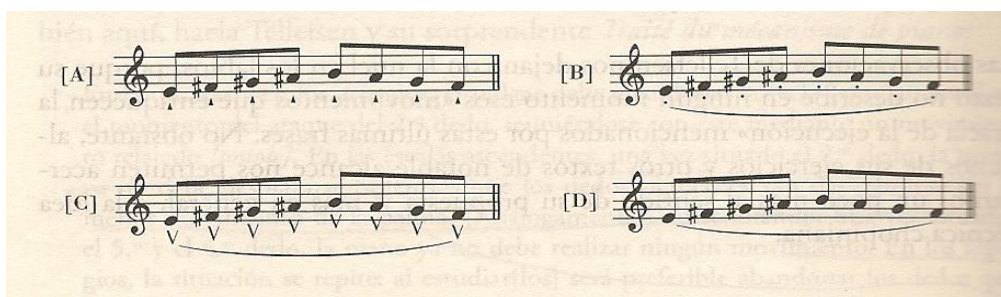
A sabiendas de que el método de Chopin está incompleto, nos basaremos en algunas observaciones y desarrollo de sus ideas que encontramos en los testimonios de sus alumnos: por ejemplo, los ejercicios de articulación de Kleczynski nos permiten comprender mejor la propuesta de Chopin.

Jan Kleczynski (alumno de Mikuli) es el que más claramente nos explica las distintas fases de un ejercicio preparatorio para conseguir una ejercitación sobre la

¹³⁷ Chopin, F. *Coda de la 1ª balada op. 23 nº 1 en sol menor*. cc. 246 y 248

posición mi fa# sol# la# si, y en su libro *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres* dice lo siguiente:

“Hacía practicar unos ejercicios destinados a asegurar la independencia y la igualdad de los dedos. Casi siempre hacía comenzar estos ejercicios con un movimiento picado (ejemplo A). El picado realizado mediante un movimiento libre de la muñeca posee la enorme ventaja de vencer la pesadez [...]; además, es el tipo de ejercicio que garantiza mejor la igualdad de fuerza en los dedos, y el que más rápidamente reduce la inferioridad de 4º y del 5º dedo. Una segunda serie de ejercicios se compone de un picado-ligado, o picado “pesado”, en el cual el dedo se detiene un poco más sobre la tecla (B). Luego se pasa a la verdadera ejecución ligada, transformando sucesivamente el picado-ligado en un ligado acentuado (C), luego en un ligado producido de manera que los dedos se levanten mucho y, finalmente, en un ligado (D) realizado ad libitum, con una acción de los dedos más o menos acusada, variando la fuerza de *pp* al *ff* y el movimiento del *andante* al *prestísimo*.¹³⁸



En estos cuatro tipos de ataque se coordina el movimiento de los dedos con la acción combinada del brazo.

Con el picado, se consigue dar elasticidad a la muñeca y aislarla de las demás articulaciones, con el picado-ligado la muñeca entra en conexión con el antebrazo, con el

¹³⁸ Kleczynski, J. (1880). *Frédéric Chopin. De l'interpretacion de ses oeuvres*. París: Schott. pp. 36- 39.

ligado acentuado se consigue el impulso de todo el brazo y con el ligado se pone de manifiesto la idea de Chopin del punto de apoyo.

Con estos cuatro puntos se estudian todos los tipos de ataque contenidos en la música de Chopin. De esta manera podemos aplicar el ejemplo A al *Estudio op. 25 n° 4*, el B para los acordes del *Estudio op. 25 n° 5*, el C los acordes finales del *Scherzo n° 2* y el D los *Estudios op. 25 n° 1 y 2*.

Según cuentan numerosos alumnos de Chopin, también hacía estudiar las escalas variando la acentuación (método utilizado muy frecuentemente hoy en día en la enseñanza pianística). Entre ellos Tellefsen, Moritz Karasowski, Emilie von Gretsck o Kleczynski.

- Los estudios op. 10 y op. 25.

Si el manuscrito de Chopin nos muestra su concepción de la técnica pianística, no son menos importantes los estudios, concebidos desde la perspectiva de un Chopin pedagogo, ya que fueron especialmente compuestos con el fin de enseñar a sus alumnos, pero solo a los más aventajados. Nada mejor que sus estudios nos enseñen la transición a la moderna técnica pianística.

Chopin compuso 24 estudios: los *Estudios op. 10* dedicados a Liszt y los *Estudios op. 25* dedicados a la Condesa d'Agoult, escritos entre 1828 y 1836, destinados cada uno de ellos a resolver un problema técnico.

Posteriormente escribió *Tres nuevos estudios* que, como sabemos se incluyeron en el método de Moscheles.

Este género ya contaba con cierta tradición, por ejemplo fue muy cultivado por Cramer, Czerny, Hummel, Moscheles, Clementi... pero mientras que estos compositores lo trataban como simples ejercicios técnicos, sin embargo, Chopin va mucho más allá, puesto que además de enseñar octavas, terceras, arpeggios, escalas... se pueden considerar

verdaderos poemas musicales y en ellos se trabaja al mismo tiempo técnica e interpretación y expresión.

Según Esteban Tollinchi en su libro *Romanticismo y modernidad*, la influencia de Paganini en los estudios de Chopin es más que evidente:

“Desde los días que le oyó en Varsovia, no busca otra cosa que emularlo en el piano. (*Souvenir de Paganini* fue su homenaje de entonces al maestro). Y de hecho, los estudios op. 10 y op. 25 emplean toda la técnica y el virtuosismo disponible y, además, lo amplían en modos inimitables hasta entonces. Se quiere extender la escala del sonido hasta lo último y ello mediante cromatismos, síncopa, nuevos ritmos, ampliación de los acordes, intervalos gigantescos, arpeggios increíbles, trinos, crescendos impresionantes, con el resultado de que ambas colecciones de estudios representen hoy la esencia del arte del piano”¹³⁹

Se ha discutido si Chopin concebía los estudios como una obra completa cuyos números deberían interpretarse seguidos, o como piezas sueltas. Al parecer, Chopin puso tras el estudio nº 3 la siguiente indicación: “*attaca il presto con fuoco*. De ser así, estaríamos ante una gran innovación en el mundo de la música, puesto que a la concepción básica del estudio como pieza dedicada a resolver problemas técnicos, Chopin añadiría no solo el carácter lírico y expresivo, sino también el concepto de obra entendida como un todo, algo impensable en cualquiera de los compositores anteriores.

La idea de los *Estudios Op. 10* se comenzó a gestar en Varsovia, a partir de fines de 1829. Chopin escribió entonces a un amigo, y le dijo que había compuesto unos pocos ejercicios para piano que quería mostrarle. Cuando se publicaron, Chopin tenía 23 años y ya era famoso como compositor y pianista en los salones de París, donde conoció a Franz Liszt. Posteriormente le dedicaría todo el Op. 10: “à son ami Franz Liszt”.

¹³⁹ Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Editorial de la universidad de Puerto Rico. P. 399.

El *estudio op. 10 n° 1* está destinado a la práctica de arpeggios. Por primera vez, aparecen arpeggios tan extensos y rápidos tras los que se esconde la idea de desplazamiento lateral de la mano y en consecuencia un nuevo concepto de movilidad. La mano izquierda, por su parte, toca la grave melodía en lentas y monótonas octavas.

El acento situado en cada cambio de posición simula el golpe de arco, muestra de la influencia que ejerció el virtuosismo de Paganini en Chopin.

En una nota preliminar a la edición de 1916 de Schirmer, el crítico estadounidense de música James Huneker (1860-1921) comparó el hechizo hipnótico que sus vertiginosos ascensos y descensos provocan en la vista así como en el oído, con las aterradoras escaleras de los cuadros de la *Carceri d'invenzione* del pintor Giovanni Battista Piranesi.



Esta innovación en el uso de los arpeggios, también la podemos encontrar en los estudios op. 10 n° 8, op. 10 n° 9, op. 10 n° 12, op. 25 n° 11 y op. 25 n° 12.

En el *estudio op. 10 n° 2* encontramos la práctica de la escala cromática, con la innovación de plantearla utilizando los dedos 3 y 4 en las tecla negras, pensado posiblemente también para fortalecer estos dedos que Chopin consideraba los más débiles.

¹⁴⁰ Chopin, F. *Estudio op. 10 n° 1*. cc. 32-33

Los dedos: 1 y 2, se ocupan de hacer los acordes del acompañamiento, dejando la melodía para que la ejecuten el resto de los dedos de la mano derecha. El propio Chopin manifestó su deseo de que esto fuera así digitando nota por nota todo del estudio.

La dificultad de este estudio es extrema, haciendo de él uno de los más difíciles de ejecución. Es conocido como “estudio cromático” por el continuo cromatismo de la mano derecha.

La técnica de peso se hace fundamental en este estudio, su principal dificultad es el no levantar el dedo a pesar del desplazamiento del punto de apoyo y el conseguir la independencia del pulgar.



En el *estudio op. 10 n° 3* se pone de manifiesto la influencia del “bel canto italiano” en su parte inicial y final así como la práctica de la independencia de los dedos en cuanto a destacar una melodía inserta en un fragmento polifónico. También son evidentes los ejercicios de notas dobles, sextas, cuartas y terceras y la acentuación a dos.

Exceptuando su parte central, este estudio es diferente del resto de estudios de Chopin en cuanto a su tempo. Supone una salida del virtuosismo técnico que exigían los estudios para piano anteriores a Chopin. Se centra más en el fraseo melódico y en el aire legato de la interpretación más que en la habilidad técnica. Ha sido clasificado como poema sinfónico para piano por algunos críticos y está considerado como una muestra del

¹⁴¹ Chopin, F. *Estudio op. 10 n° 2*. cc. 5 y 6

amor de Chopin hacia la ópera italiana y hacia Polonia, su país natal. Durante una clase con uno de sus alumnos, Adolf Gutmann, empezó a llorar y gritó: "¡Oh, mi tierra!".

El *estudio op. 10 n° 4* mezcla una escritura digital al estilo de Czerny con una serie de octavas y acordes que solo se pueden realizar con la intervención del brazo.

Parte importante de este estudio también son las acentuaciones de las que nos hablaba Tellefsen.

A pesar de ser una escritura digital es precisa la intervención del antebrazo en un discretísimo movimiento de rotación. Así lo hacía Arturo Rubinstein en un concierto que ofreció a los 89 años de edad, el 15 de enero de 1975.

En esta pieza se indica un tempo muy rápido, con constantes semicorcheas y fluctuaciones de la melodía. Es uno de los estudios más difíciles de Chopin. En este caso, se centra en desarrollar la habilidad de poder hacer bien distinguible la melodía, que pasa continuamente de una mano a otra.

El estudio es episódico en longitud y complejidad y presenta cuatro secciones diferenciadas. Poco después de haberse introducido el primer tema, el estudio progresa con rapidez hacia un segundo tema, de breve duración. Luego continúa con una repetición del primer tema, lo que sería la tercera parte de la pieza. Esta repetición lleva directamente hacia el clímax de la obra y finalmente a la coda.

La tonalidad, Do sostenido menor, provoca que se den posiciones extrañas en la digitación, especialmente durante el segundo tema, que consiste casi completamente en arpeggios de acordes de séptima disminuida.

El *estudio op. 10 n° 5* conocido como estudio de las teclas negras.

Esta pieza es característica por los arpeggios de la mano derecha, que toca casi exclusivamente teclas negras, a excepción del compás número 66, en el que Chopin

escribió un Fa natural, la única tecla blanca para la mano derecha en toda la pieza. El hecho de tocar sólo las teclas negras, da el sobrenombre al estudio.

En él, Chopin nos introduce en el concepto de rotación, que ya había anunciado discretamente en el anterior estudio. A pesar de que la escritura en apariencia es digital, sin embargo, los diferentes intervalos que plantea hacen que la mano y el antebrazo se vean en la necesidad de realizar discretos movimientos de rotación.

La mano izquierda, por su parte, se ocupa de la melodía, sobre todo con acordes y octavas, mientras la mano derecha hace el acompañamiento con los rápidos tresillos en las teclas negras.

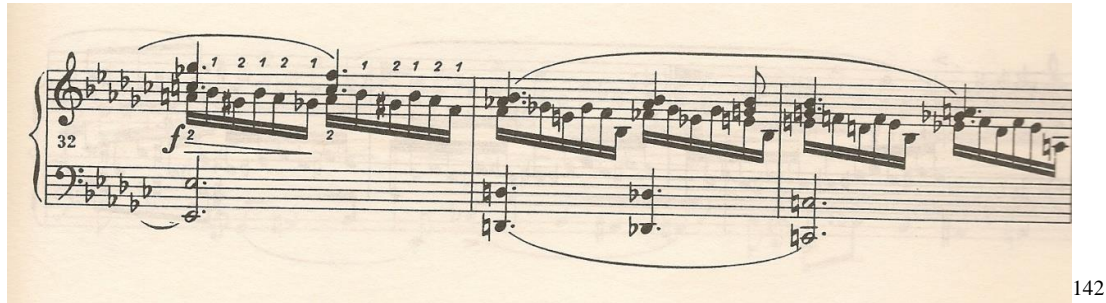
En el *estudio op. 10 n.º 6* hace un desarrollo de la polifonía con sus tres voces.

En él encontramos numerosas notas dobles ligadas cargadas de alteraciones para posiblemente encontrar el punto de apoyo. Algunas de las digitaciones del propio Chopin indican la búsqueda del cantabile.

Escrito en la tonalidad de mi bemol menor, el objeto de este estudio consiste en mejorar el fraseo y la estructura melódica, utilizando difíciles pasajes con numerosas alteraciones. Su tempo, Andante, indica que debe tocarse con una velocidad moderada. El contrapunto y la polifonía son constantes a lo largo del estudio, en el que coexisten continuamente tres voces distintas: la melodía, la armonía y el bajo. La primera de las voces representa la melodía del estudio; la segunda voz, la armonía, mantiene el mismo patrón rítmico durante toda la pieza, una sucesión constante de semicorcheas; y la tercera voz, el bajo, basa cada compás en un acorde específico. Al igual que en el estudio n.º 3, el intérprete debe saber diferenciar estos tres planos sonoros tan distintos.

En conjunto, el *estudio op. 10, n.º 6* está estructurado en tres partes: dos primeros temas y una coda. El primer tema se presenta en la tonalidad de la pieza, aunque atraviesa una pequeña zona en Mi mayor que se va desarrollando y lleva hasta el segundo tema, en

el cual ya se ha llegado a una dinámica fuerte. Es el segundo tema, y no el primero, en el que se alcanza la parte cumbre de la obra. En la coda se realiza el regreso hacia el primer tema y finalmente el estudio termina con una tercera de picardía en Mi bemol mayor.



El estudio op. 10 n° 7 también trata las notas dobles, terceras y sextas ligadas, en la mano derecha, pero esta vez la melodía va inserta en la izquierda.

Este estudio contrasta con el anterior en su tempo vivace.

Compuesto de tres secciones como la mayoría de esta serie de estudios. El primer tema es embellecido por la melodía en la mano izquierda, sigue un segundo tema corto en re mayor, y luego vuelve al primer tema. Es un ejercicio de intervalos, puesto que la posición de la mano derecha está siempre en constante cambio a ritmo rápido de semicorcheas.

El estudio op. 10 n° 8 a pesar de mostrar un tipo de escritura más tradicional que el n° 1, presenta también arpeggios en los que las distancias son menores pero trata el mismo problema: el traslado del punto de apoyo en pasajes rápidos que Chopin logra acentuando la primera nota de cada grupo de cuatro.

La melodía principal está en la mano izquierda, una segunda voz se incorpora en los arpeggios de la mano derecha. Como con muchos de los Estudios, el trabajo se divide en tres secciones. La principal dificultad es que debe ser interpretado fuerte y ligado a la velocidad, subiendo y bajando de forma secuencial sobre el teclado.

¹⁴² Chopin, F. *Estudio op. 10 n° 6*. cc. 32-34

En el *estudio op. 10 n° 9*, Chopin imita la escritura violonchelística y la postura técnica: el dedo del pianista está siempre en contacto con el teclado y la mano izquierda imita el paso del arco del violonchelista compaginando el hombro con una ligera rotación del antebrazo.

La mano derecha toca la melodía en las notas individuales luego en octavas, en esta mano no existe ninguna dificultad técnica. El trabajo para la mano izquierda es más difícil. Una estructura similar en lo que se refiere a la mano izquierda la podemos encontrar en el *Nocturno Op. 9 N° 1*.

La rotación de la muñeca está presente en muchos de estos estudios, como es el caso del *estudio op. 10 n° 10* en el que dicha rotación es necesaria para poder acentuar las sextas de la mano derecha. Lanzaremos el 5° dedo mediante dicha rotación así como las distancias más largas de la izquierda con un movimiento de rotación más amplio con la implicación del brazo.

La mano izquierda no es demasiado dificultosa, basada en corcheas, con periódicos puntos de apoyo mediante blancas con puntillo. La mano derecha, sin embargo, revela un aspecto de genio de la música de Chopin. Su estructura es casi invariable, una sola corchea seguida por un acorde de notas dobles que está casi siempre por encima de esta nota.

La pieza se puede dividir en tres secciones basadas en los acentos antes mencionados: a pesar de que cada sección tiene la misma estructura, una parte diferente del ritmo se acentúa en cada sección. La segunda dificultad es la amplia gama de matices. Por tanto, a pesar de que la mano derecha es estructuralmente similar en todo, hay una gran variedad de acentos y matices que Chopin utiliza para la expresión musical, llevada a extremo en todos sus estudios.

El estudio op. 10 n° 11 también está basado en ese movimiento de rotación más amplio.

La dificultad, aparte de la amplitud de los arpeggios, consiste en destacar sobre éstos la melodía.

El estudio op. 10 n° 12 presenta la misma dificultad técnica que el op. 10 n° 8, pero esta vez en la mano izquierda. Refleja un paralelismo con la técnica violinística de Paganini.

El estudio apareció aproximadamente con la Revolución de los Cadetes, (levantamiento de noviembre en Polonia en 1831). Chopin no podía participar debido a su frágil estado de salud, así que descargó sus sentimientos sobre la revolución en algunas obras de las que la más conocida es este *Estudio Revolucionario*.

En el caso de este estudio, la dificultad reside en arpeggios rápidos, largos y hacia tonos graves con la mano izquierda, mientras que la derecha toca acordes que exigen abrir bastante la mano. La duración y la repetición de estas veloces frases caracterizan al *Estudio Revolucionario*. Aunque las interminables semicorcheas en la mano izquierda suponen el mayor desafío, la mano derecha también debe hacer frente a la polirritmia utilizada.

Al contrario que estudios de épocas anteriores, diseñados para enfatizar y desarrollar aspectos técnicos particulares, los estudios románticos de compositores como

¹⁴³ Chopin, F. *Estudio op. 10 n° 10*. cc. 1 y 2

Liszt y Chopin se han utilizado frecuentemente como piezas de concierto, aunque siguen compartiendo el mismo objetivo de desarrollar la técnica frente al instrumento.

El *estudio op. 25 n° 1* debe de ejecutarse con una extrema flexibilidad muscular y una gran variedad de movimiento. En este estudio, Chopin propone un ataque sin percusión anticipándose así a Debussy y Ravel. Los dedos bastante distendidos, las articulaciones flexibles y una continua flexibilidad del brazo junto con un amplio movimiento de rotación en ambas manos: la muñeca es un pivote que se mueve siempre en círculos.

Las notas de la melodía indicadas de manera más gruesa son consideradas como punto de apoyo y las notas pequeñas no parecen tener cuerpo.

La digitación indicada por Chopin en el *estudio op.25 n° 2* evidencia su interés por que se realice mediante un movimiento de rotación.



En el *estudio op.25 n° 3*, Chopin utiliza un esquema tonal que condiciona la distribución de las teclas blancas y negras: Fa mayor, Si mayor, Fa mayor.

En la primera tonalidad, Chopin propone acompañar el movimiento de los dedos con un suave levantamiento de la muñeca. En la parte central, correspondiente a la tonalidad de Si mayor, las notas negras permiten un mejor punto de apoyo y sugieren la inclinación de la mano al final de cada grupo.

¹⁴⁴ Chopin, F. *Estudio op. 25 n° 2*. cc. 1 y 2.

El *estudio op. 25 n° 4* es una puesta en práctica de los ejercicios que explica Jan Kleczynski con respecto a las distintas fases del ejercicio preparatorio para conseguir una ejercitación sobre la posición mi fa# sol# la# si, en su libro *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres*, en concreto se aplicaría el tipo A. y en el siguiente *estudio op. 25 n° 5* se aplicaría el tipo B, además de ser un desarrollo de lo propuesto en el *estudio op. 25 n° 3*.

En el estudio de terceras *op. 25 n° 6* es sorprendente la digitación que propone Chopin 1-4, 2-5 totalmente novedosa, sin embargo, lo más interesante es la tonalidad en la que está escrito: sol # menor, con una gran cantidad de notas negras que facilitan un inusual punto de apoyo en las terceras.

El *estudio op. 25 n° 7* es un homenaje al bel canto con una melodía que sobresale de una estructura contrapuntística. Y el *n° 8 op. 25* parte del mismo principio del *n° 4*, esta vez con sextas.

En el *estudio op. 25 n° 9*, Chopin nos enseña dos cosas fundamentales de su técnica: Confiere a la primera nota de cada grupo la tarea de actuar como punto de apoyo mediante un lanzamiento del antebrazo, que resuelve en una octava de salida del movimiento y en una segunda octava que es necesario ejecutar de muñeca. Con lo cual consigue una increíble combinación de dos gestos hasta ahora inusual: el ataque de brazo y el de muñeca.

Para la interpretación de este estudio será imprescindible una completa relajación de mano y brazo.



Solo un estudio dedica a las octavas a pesar de estar de moda en la época: el estudio op. 25 n° 10. En él, Chopin busca una continuidad sonora que parece casi imposible. La sección central está llena de sustituciones y cabalgamientos poniendo de manifiesto las distintas líneas melódicas.

Lo más interesante desde el punto de vista técnico son las notas tenidas de los pasajes rápidos que obligan a centrar el punto de apoyo en los tiempos fuertes y obligan a mantenerse pegado al teclado reduciendo al mínimo los movimientos y a mantener la mano constantemente flexible. Obliga a mantener la palma de la mano relajada y la vibración del brazo elástico; es la única forma de realizar estas octavas sin dolor.

En el siguiente estudio, op. 25 n° 11 el movimiento de rotación alcanza su apogeo. En este caso solo una rotación más exagerada que en el op. 10 n° 5 nos permite aguantar ocho páginas de semicorcheas y cambios de posición con un ataque brillante. Solo aquí el codo participa activamente y consigue que el brazo actúe sin tensión.

El último estudio op. 25 n° 12 trabaja la autonomía del primer y el quinto dedo a la cual obliga con la constante sucesión 5-1 y 15. La idea de Chopin consiste en un apoyo que consigue mediante acentos que no obstaculiza la acción del dedo. Es indispensable una relación entre la acción del dedo y el movimiento del brazo.

¹⁴⁵ Chopin, F. *Estudio op. 25 n° 9*. cc. 1-4

2.1.4.13 LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE FRANZ LISZT

Sabemos bastante poco sobre la niñez pianística de Liszt. Parece ser que su facilidad era extraordinaria, sus dedos se movían con una agilidad asombrosa y su capacidad de lectura e improvisación estaban fuera de lo común.

Su único profesor de piano fue Czerny (a su vez, alumno de Beethoven), el cual le impartió clases de 1821 a abril de 1823, lo cual no es demasiado tiempo, apenas lo necesario para corregir (según cuenta Czerny) los muchos defectos que Liszt había acumulado durante su niñez.

Estas son las observaciones de Czerny al respecto:

“En el año 1819 se presentó en mi casa una mañana un hombre que venía acompañado por un muchachito de unos ocho años y me rogó que permitiese al pequeño tocar algo al piano. [...] Su modo de tocar era completamente irregular, incorrecto, embarullado y tenía tan pocas nociones de digitación que ponía los dedos en el teclado de manera totalmente arbitraria [...].

No había tenido nunca un discípulo tan celoso en su tarea, tan genial ni tan aplicado. [...] Al poco tiempo, tocaba las escalas de todas las tonalidades con toda la magistral soltura que le permitían sus dedos, cuya conformación era la ideal para tocar el piano. Con el estudio concienzudo de las sonatas de Clementi, que siempre serán la mejor escuela para el pianista, si se sabe sacar fruto de ellas, le acostumbré a medir bien, al ataque adecuado, la digitación correcta y el fraseo correcto, aunque estas composiciones le parecieron bastante áridas al muchacho, vivo y despierto en extremo. [...] Al tener que memorizar rápidamente cada pieza, llegó a perfeccionar hasta tal punto al repentización que, al final, era capaz de repentizar aún composiciones difíciles e importantes como si las hubiera estudiado

largo tiempo. De la misma forma, me esforcé también por que se acostumbrase a improvisar, proponiéndole temas con frecuencia.

El alegre talante y la buena disposición del pequeño Liszt, junto con un desarrollo tan extraordinario de su talento, hacían que mis padres lo quisieran como a un hijo, y yo como a un hermano, al punto de que no solo no le cobraba remuneración alguna por las clases, sino que le daba todas las partituras que pudieran serle de provecho.¹⁴⁶

Czerny y Liszt, ambos se profesaban una admiración mutua, de hecho, podemos comprobar que los *Estudios de ejecución transcendental*, escritos posteriormente a estas clases están dedicados a Czerny.

Como podemos suponer, las directrices pianísticas que le ofreció Czerny durante estos meses tenían un carácter fuertemente tradicional, basadas en la digitalidad que, como sabemos, caracterizaba a Czerny. Sin embargo Czerny es el primero que nombra el concepto de “peso” que tanta importancia tendrá para Liszt.

Podemos observar la influencia de la escuela de Czerny en algunas de sus obras más tempranas, como son las *Variaciones op. 2* y el *Allegro e Rondó di Bravura op. 4* en las cuales abundan las escalas y arpeggios al estilo Czerny. Sin embargo en ellas encontramos un toque de modernidad: el uso de notas repetidas, lo cual refleja la manera en que Liszt, ya desde su juventud, permanecía atento a los cambios que se producían en el instrumento, pues estas “notas repetidas” solo podían realizarse en los modernísimos instrumentos que realizó Sebastián Erard en París cuya mayor innovación era el doble escape.

Según Victoria Llorca Llopart:

¹⁴⁶ Czerny, C. *Erinnerungen aus meinem Leben*. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 159, 160.

“A pesar de las clases de Czerny, Salieri, Paër y Reicha, su formación era una formación inacabada y completada por su propio impulso autodidacto, por sus propias búsquedas, por su curiosidad e inquietud sin límites, y muy favorecida por su capacidad improvisadora, por su habilidad para manipular, para parafrasear, haciendo una costumbre propia el reescribir todo lo que encontraba, ya fuese un mito, una pintura, un poema o una ópera”¹⁴⁷

Ya en 1827, Moscheles elogia a Liszt en cuanto a su manera de tocar, su potencia y su dominio técnico, tras escucharle su ya desaparecido *Concierto en la menor*, según cuenta en su libro *Recent Music and Musicians*, 1873 p. 94.

“Durante esta temporada, el joven Liszt estaba en Londres: a pesar de que apareció con frecuencia, tocando en su bravo y magnífico estilo, en su concierto del 9 de junio finalmente. Moscheles alude así a la actuación. "El *Concierto en La menor* contiene bellezas caóticas, en cuanto a su técnica, supera en el poder y el dominio a las dificultades de todo lo que he oído.”

En 1829, inspirado en la ópera de Aubert *La Fiancée*, Liszt compone una paráfrasis tras dos años sin componer; en ella muestra un gran dominio técnico y la influencia de Weber, sobre todo en la *Fantasía*.

Las primeras páginas están llenas de fusas que reflejan un gran virtuosismo y una búsqueda de los límites del piano y una nueva manera de entender la técnica pianística. Dicha obra supone un gran salto en la técnica con respecto a lo compuesto anteriormente.

Esta paráfrasis ya nos muestra un Liszt liberado y alejado del clasicismo de Czerny que hasta ahora ha estado muy presente en todas sus composiciones. En ella utiliza melismas, escalas, arpeggios, frecuentes apoyaturas...

¹⁴⁷ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P.110

En cuanto a la duración, es la obra más extensa hasta ahora: cuatrocientos cincuenta compases en forma de introducción, tema, cuatro variaciones y finale.

Tras el estreno de *La Juive* de Halévy el 23 de febrero de 1835, compone *Réminiscences de La Juive* en la cual utiliza todos los recursos sonoros que ofrece el piano para potenciar la agresividad, como martilleo de octavas dobles en *fff*, sonoridades graves, movimiento intranquilo y sin reposo, convirtiendo la obra de Halévy en una muestra del nuevo virtuosismo pianístico.

La transcripción para piano que supone un antes y un después en la carrera de Liszt es *la Transcripción para piano de la sinfonía fantástica* de Berlioz con la que Liszt consigue trasladar al piano una obra antipianística, expresando en un solo instrumento la amplia variedad de matices, voces y texturas de toda una orquesta sinfónica.

Sin embargo, el momento clave en la evolución de la técnica pianística de Liszt fue en abril de 1832 cuando escuchó por primera vez al gran violinista italiano Paganini.

Esta experiencia supuso un cambio radical en su técnica, su ánimo, su forma de estudiar... tal como se refleja en la carta que escribió a su amigo Pierre Wolff el 2 de mayo de 1832.

“Llevo quince días en los que mi espíritu y mis dedos trabajan como condenados; Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, están todos alrededor de mí. Los estudio, los medito, los devoro con furor; además, trabajo haciendo de cuatro a cinco horas de ejercicios (terceras, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias, etc...). ¡Ah! Siempre que no me vuelva loco, ¡verás un

artista, en mí! Un artista tal y como tú lo elegiste, tal y como se precisa hoy en día”.¹⁴⁸

Al final de esta carta Liszt, ejemplifica algunos de los “números virtuosísticos” de Paganini que más le gustaban: arpeggios, notas dobles, acordes muy extensos...

La total transformación que supuso en Liszt la experiencia de conocer el virtuosismo de Paganini, en cuanto a técnica pianística se refiere, queda fielmente reflejada en el drástico cambio que sufrieron sus *Estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores* compuestos en 1826 bajo la influencia de Czerny, (de estos ejercicios solo terminó doce).

Partiendo de los antes mencionados ejercicios, y tras someterlos a un continuo cambio durante once años, Liszt finalizó en 1837 los *Doce estudios de ejecución transcendental* en los cuales amplió los desarrollos y explotó todos los recursos técnicos que el piano le podía ofrecer hasta llegar a plantear dificultades inimaginables.

No obstante, a pesar de un trabajo de continua transformación de esos ejercicios, en 1837, Liszt todavía no nos ofrece un trabajo definitivo, pues dichos estudios serán sometidos en 1851 a una nueva revisión, en la que nos presenta una simplificación de la técnica pianística necesaria para ejecutarlos.

Pues, a pesar del carácter claramente virtuosístico y de la extrema dificultad técnica de los *Estudios de 1837*, la técnica necesaria para interpretarlos no se aleja de la tradicional, por ejemplo:

-Tanto los acordes como las octavas, suelen ser ligeros, perfectamente realizables mediante un movimiento vertical de la mano.

¹⁴⁸ Liszt, F. (2 de mayo de 1832) *Carta de Liszt a Pierre Wolff*, (En *Briefe. Gesammelt und herausgeben von La Mara*, vol.I 1893, p.7 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007. p.345.

-Para realizar las discretas acentuaciones es suficiente un movimiento flexible y elástico de la muñeca.

-En ellos es prácticamente innecesario el apoyo o peso del brazo.

Sin duda, podemos decir que lo que hizo triunfar a Liszt en cuanto a estos estudios fue la impresionante agilidad acrobática necesaria para interpretar muchos de ellos.

Sin embargo, lo que pretende Liszt en este periodo de su vida, bajo la influencia de Paganini, no es crear una revolución en la técnica pianística, ni crear las bases de la técnica moderna; lo único que pretende con los *Estudios trascendentales* de 1837 es ampliar todo lo posible las dificultades en la ejecución pianística, pero valiéndose de la técnica de su época, aunque llevándola a límites inimaginables.

- Posición ante el teclado

En cuanto a la posición del cuerpo y las manos de Liszt frente al teclado podemos contar con numerosos testimonios tanto de tipo literario como iconográfico.



Molde de las manos de Liszt. ¹⁴⁹

¹⁴⁹ (s.f.) *Molde de las manos de Liszt*. Recuperado el 13 de febrero de 2013 de http://picasaweb.google.com/lh/photo/joKH4tIePqfkh8Juz_qlkQ

Todos ellos, que más tarde mencionaremos nos presentan a un Liszt en el que podemos intuir influencias de Hummel, Kalkbrenner, Czerny e incluso Chopin.

Lo normal, es encontrarnos a un Liszt bastante retirado del piano, con la cabeza casi hacia atrás, los brazos extendidos, los dedos también extendidos sobre el teclado (al estilo Chopin) la muñeca bastante alta (de manera que el peso de la mano cae sobre el teclado de la manera más natural).

Sin embargo, la posición de Liszt ante el teclado cambió tanto como su técnica a lo largo de su vida; lo cual también, podemos comprobar mediante numerosos documentos escritos y fuentes iconográficas.

- Fuentes iconográficas

Existe una extensa iconografía sobre Liszt al piano, estudiada al detalle por musicólogos de la talla de László en su libro: *Franz Liszt. A Biography in Pictures*, 1968, o Burger también en su libro *Franz Liszt: eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, 1989, que confirman que con el paso de los años, y ya en su vejez, fue progresivamente aminorando la amplitud de estos movimientos que tanto le caracterizaban en su época de juventud y poco a poco tendió a tener un mayor contacto con el teclado.

Aunque presentamos aquí una muestra, esta investigación está ilustrada con otras muchas pinturas y fotografías que son claro testimonio de la posición de Liszt ante el teclado así como incluso de su técnica e interpretación pianística.

Así es como aparece en la litografía de Josef Kriehuber: *Eine matinée bei Liszt*, en el cual aparece acompañado, entre otros por Berlioz y Czerny.



Josef Kriehuber *Eine matinée bei Liszt* 1846¹⁵⁰

Liszt aparece ante un piano en el que hay una partitura: *Melodías húngaras y sonata op. 26 en la bemol mayor de Beethoven*.

Los presentes son Czerny, con gafas, junto a Berlioz, a la derecha el violinista Heinrich W. Ernst y a la izquierda el propio Kriehuber.

Observamos a Liszt muy estilizado, con la cabeza alta, como mirando al infinito en busca de la inspiración y la muñeca muy alta.

También es revelador a este respecto el óleo de Josef Danhauser: *Franz Liszt au piano* que data de 1840 y que actualmente lo podemos contemplar en el *National Galerie* de Berlín.

Aparece sentado tocando su fortepiano Graf, con el cuerpo muy recto, incluso ligeramente inclinado hacia atrás, la cabeza inclinada, mirando hacia arriba, los dedos

¹⁵⁰ Kriehuber, J. (1846) *Eine matinée bei Liszt* Recuperado el 21 de Agosto de 2012 de <http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%c3%ada-de-noticias/matinee-with-liszt-from-the-left-to-the-right-fotograf%c3%ada-de-noticias/56456308>

planos y extendidos sobre el teclado y la muñeca muy alta, al igual que en la litografía de Josef Kriehuber.



Josef Danhauser: *Liszt au piano* 1840 ¹⁵¹



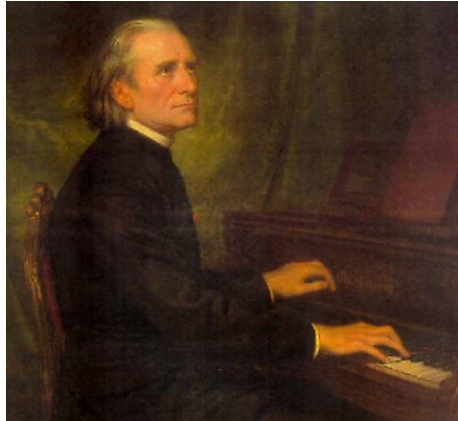
Liszt toca ante el emperador Francisco José ¹⁵²

Observamos que ya en una etapa más madura de su vida pianística, en este recital ante el emperador Francisco José, posterior a su gran gira de conciertos, su actitud ante el teclado cambia, ya no es la figura estilizada de las imágenes anteriores, su cabeza ya

¹⁵¹ Danhauser, J. (1840) *Liszt au piano*. Galerie creation. Recuperado el 21 de agosto de 2012 de <http://www.galerie-creation.com/josef-danhauser-liszt-au-piano-1840-1-1342889.htm>

¹⁵² (s.f.). Efemérides musicales. Recuperado el 22 de noviembre de 2012 de http://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/2012_10_22_archive.html

no está tan alta. Las muñecas, también más bajas con respecto al teclado, aunque los dedos siguen estando muy extendidos sobre las teclas. Incluso la proximidad al instrumento parece ser mayor.



En este otro retrato, de un Liszt más maduro, la única diferencia que advertimos con respecto a las otras imágenes es la flexión de los dedos, más acusada ahora.¹⁵³

La altura del cuerpo con respecto al instrumento hasta ahora no ha variado, se sienta alto, de manera que sus piernas casi rozan la base del teclado, lo cual revierte en que el brazo y la muñeca también conserven esa posición alta con respecto al teclado.

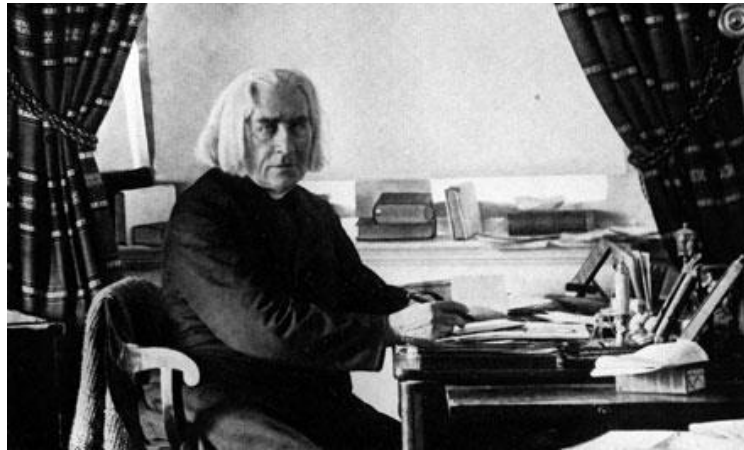


Fotografía de Franz Hanfstaengl, Munich, 1869 (Colección Ernst Burger, Munich).¹⁵⁴

¹⁵³ Healy, G.P.A.(s.f.) *Franz Liszt portrait*. Chicago: The NewberryLibrary. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de <http://ml.ingelaere.pagesperso-orange.fr/jaell/expofr/liszt1.htm>

¹⁵⁴ Hanfstaengl, F. (1869). *Fájl: Franz Liszt 2.jpg*. Wikipédia. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Franz_Liszt_2.jpg

En esta fotografía vemos ya a un Liszt anciano, su espalda ha perdido rectitud, su actitud más fatigada. Se sienta algo más bajo con respecto al piano y la muñeca ha bajado considerablemente con respecto al teclado si la comparamos sobre todo con la primera litografía de Josef Kriehuber.

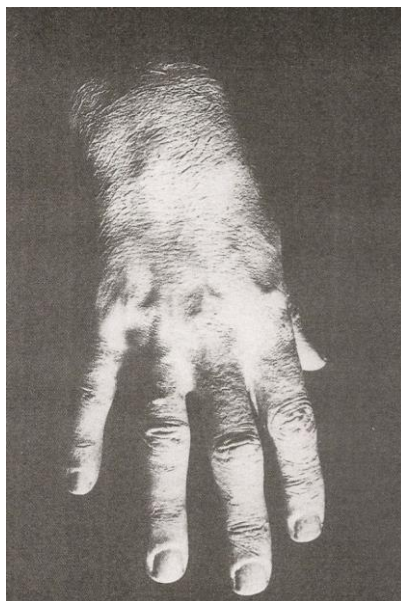


Liszt componiendo en su escritorio¹⁵⁵

Tal como atestigua August Stradal, vemos a Liszt ya en su ancianidad componiendo sobre un escritorio, no sobre el piano.

En la reproducción en yeso de Liszt observamos la fortaleza de sus nudillos así como una gran musculatura desarrollada de manera muy distinta a la propia de la técnica de Czerny o Kalkbrenner.

¹⁵⁵ (17/05/2010) *Megújult Liszt Ferenc Bösendorfer-zongorája*. Mult Kor. Recuperado el 14 de febrero de 2013 de http://www.mult-kor.hu/20100517_megujult_liszt_ferenc_bosendorferzongoraja



Reproducción de la mano de Liszt¹⁵⁶

De hecho, Liszt es el único pianista del siglo XVIII que presenta desarrollado al estilo de los pianistas modernos el músculo abductor, responsable de mantener el peso del brazo cuando actúa el quinto dedo en octavas y acordes, a pesar de haber estudiado en los mismos instrumentos que sus contemporáneos.

- Visión humorística de Franz Liszt: caricaturas

Quizás no hay otro pianista en la historia más caricaturizado que Liszt. El carácter de espectáculo circense que imprimía a sus conciertos públicos da lugar a que el caricaturizarlo sea algo fácil.

A la vez, estas caricaturas nos sirven para hacernos una idea del virtuosismo y la excentricidad que pudieron palpar sus contemporáneos.

A continuación exponemos algunas de esas caricaturas:

¹⁵⁶ Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. anexo



157

Lo más llamativo en la caricatura anterior es la distancia de las manos con respecto al teclado, que rompe todas las normas de las escuelas pianísticas anteriores en las que esa extrema separación de las teclas era algo impensable.



Caricatura de la época.¹⁵⁸

Esta caricatura nos transmite esa imagen de hombre-araña que con la multiplicación de sus extremidades convierte al piano en un ser animado. Tras escuchar

¹⁵⁷ (s.f.) Recuperado el 12 de agosto de 2012 de

<http://www.elbuenhabano.com/habano/new/article.php?id=17&lang=spanish&puoid=>

¹⁵⁸ (10/05/2011). *La mano del diablo*. La belleza de escuchar. Recuperado el 12 de agosto de 2012 de

<http://labeledezadeescuchar.blogspot.com.es/2011/05/franz-liszt-vals-mefisto.html>

tocar el violín a Paganini, decidió esforzarse al máximo para conseguir en el piano lo que Paganini hacía posible en el violín: el dominio más absoluto de la técnica interpretativa.



159

En esta otra caricatura encontramos otra faceta de nuestro compositor, la de un personaje cautivador, embelesador de las mujeres, parece describir algo parecido a la imagen a la que hace referencia Harold C. Schonberg en su libro: *Los grandes pianistas*.

En el que cuenta lo siguiente:

“Heine cuenta que en un concierto al que asistió, dos condesas húngaras, en lucha por la caja de rapé de Liszt, se tiraron al suelo y pelearon hasta quedar exhaustas.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ (s.f.) (Subido el 30/09/2010). *Caricatura de Liszt*. En *La música de cámara*. Recuperado el 15 de octubre de 2013 de http://lamusicadecamara.blogspot.com.es/2010_09_01_archive.html

¹⁶⁰ Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor. p.p 137, 138.



161

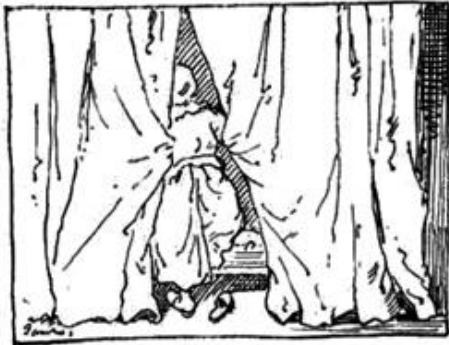
En esta otra caricatura, más actual, se pone de manifiesto la imagen que tenemos de los conciertos de Liszt como “espectáculo circense”, llevado al extremo de tocar con los pies.

No sólo la imagen de Liszt en sus conciertos es reflejada con humor. Algunas de sus obras son tan espectaculares, que han llevado a pianistas-humoristas actuales a realizar espectáculos en los que el carácter virtuosístico de algunas de sus obras es tratado con un toque de humor único y singular, tal como ocurre en el archivo de vídeo que podemos encontrar en youtube, referente a un espectáculo en el que, Víctor Borge, junto a su compañero interpretan fragmentos de la segunda rapsodia de Liszt.¹⁶²

¹⁶¹ Morales, P. (Subido el 10/07/2008). *Photos tagged with caricaturas*. Recuperado el 15 de octubre de 2013 de <http://www.flickriver.com/photos/27834815@N04/tags/caricaturas/>

¹⁶² Borge, V. (subido el 05/12/2011). *Hungarian Rhapsody 2. Liszt, F.* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 15 de octubre de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=l-HA0JUhi1k>

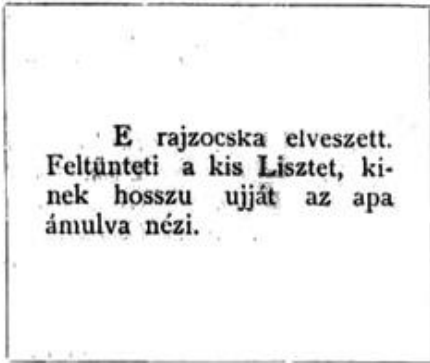
L I S Z T A S.



*Hatvankét évvel ezelőtt, aszongyák:
Megszülte Ferenczet egy derék asszonyság.*



*Alig múlt négy éves: a zenészek nagyjá,
Homlokon csókolva, művészzé avatja.*



E rajzocska elveszett.
Feltünteti a kis Lisztet, ki-
nek hosszú ujját az apa
ámulva nézi.

*Ferde ujját látván, apja így beszéle:
„Hm, hm; gründer avagy virtóz lesz belőle.”*



*Nagy a dicsősége művész Liszt Ferencnek:
Lábinál herczegnők s grófnők henteregnék.*



*Az asztalon, bár még nincsen két esztendő,
Zongoráz már; bámul apa s tisztelendő.*



*„Voici le sabre! Őseinknek kardja!
Verd el vele a bút, mely szívünket marja!”*

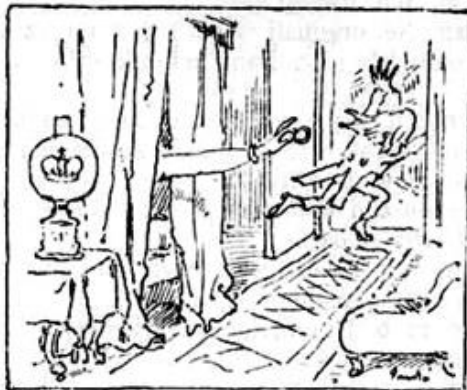
L I S T I A S.



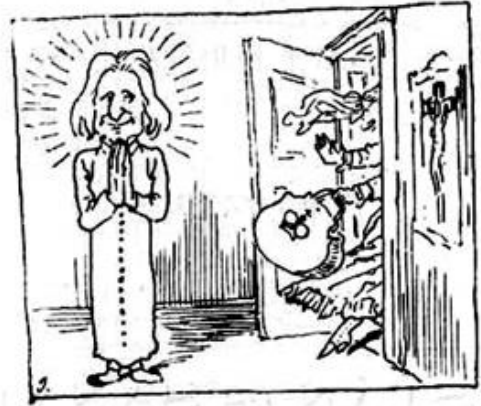
*Hálóját mutatván, zongorázók nagyjá:
A magyar zenéjét cigánynak od'adja.*



*Szerelem, barátság! Furcsu hűség, balsors!
Míg Chopin klavéroz, hűtelen lesz Sand George.*



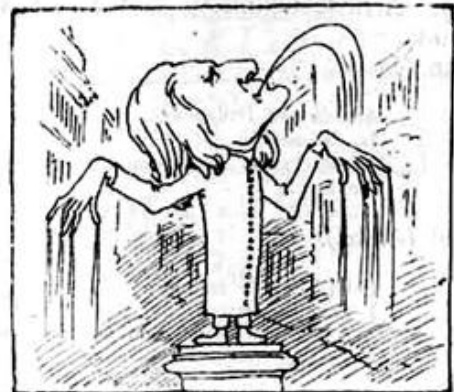
*Boszuálló vigzet! Potifár hercegné
Liszt Ferenczel magát hajh, de elvetetné.*



*Fel! Gyorsan utána! S veszik üldözőbe.
Hanem azalatt szent Ferencz lett belől.*



*Ötvenéves pályafutás dicsősége...
Babérkoszorúsan tér honába végre!*



*És emléket neki a haza határoz:
A Liszt-sugáruton* sugár Liszt sugároz*

Esta caricatura nos muestra un completo resumen de lo más esencial de la vida y personalidad de Liszt, el famoso beso de Beethoven, su egocentrismo, el disfrute de sus triunfos, la influencia en él de Paganini o la importancia de sus creencias religiosas en su vida y su obra.¹⁶³

- Testimonios literarios

En cuanto a las Fuentes literarias que nos hablan de la posición de Liszt frente al teclado y su técnica pianística, en 1832 contamos con la ya mencionada obra de Madame Auguste Boissier en la que nos dice:

“Sus dedos son muy largos y sus manos pequeñas y afiladas. Él no mantiene los dedos encorvados; dice que esta actitud proporciona sequedad al ataque y esto le horroriza. Pero tampoco los tiene totalmente planos, ya que son tan flexibles que no tienen una posición fija. Atacan la nota de todas las maneras, pero jamás con pesadez y sequedad, porque el señor Liszt detesta estos dos defectos. En su técnica hay un abandono, un dejarse llevar que le permite conservar una postura ajena a toda dureza y sequedad incluso cuando se vuelve impetuosa y enérgica en el *fortissimo*. Su mano no está inmóvil; él la mueve con gracia según su fantasía, aunque no toca nunca ni con el brazo ni con los hombros. Quiere que el cuerpo permanezca recto y la cabeza un poco hacia atrás, más que agachada; exige esto imperiosamente”¹⁶⁴

Madame Boissier, describe a lo largo de todas sus notas a un Liszt con un cuerpo recto, la cabeza hacia atrás, una técnica de dedos no encorvados y movilidad de la mano exclusivamente desde la muñeca, sin la intervención del antebrazo, brazo u hombro.

¹⁶³ Jankó, B. (1873). *Listias*. Museo del cómic. Recuperado el 24 de febrero de 2013 de <http://kepregenymuzeum.blog.hu/2012/09/12/listias>

¹⁶⁴ Boissier, A. (1927) *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. París: Honoré Champion. p. 16 Citado en L. Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, 2007, p. 353.

Sin embargo, solo cinco años más tarde Fétis dice lo siguiente:

“El señor Liszt, que se deja llevar por el sentimiento del instante y que posee gran potencia de ejecución, es el único pianista que no posee ninguna posición fija; según la naturaleza de la pieza que ejecuta, se inclina a veces hacia la derecha, a veces hacia la izquierda. Su cuerpo, de todas maneras, se encuentra en una perpetua agitación.”¹⁶⁵

A lo largo de su carrera pianística la movilidad de Liszt ante el piano fue en aumento, no solo formaba parte del espectáculo, sino que él también sentía la necesidad interior de este movimiento con el que podía expresar todo aquello que llevaba dentro.

Su relación con el teclado, por tanto, fue cambiando, lo cual queda reflejado en sus obras, en las cuales modifica el tipo de escritura y busca puntos de apoyo más claros, mayor profundidad en el ataque y progresivamente, se hace precisa la necesidad de la utilización del brazo.

Sobre todo, será a partir de 1850, tras su retirada de los escenarios, cuando Liszt nos deja un gran testimonio en sus obras (escritas la mayoría a partir de esta fecha) de la gran transformación que sufrió la técnica lizartiana a lo largo de esos años de intensas giras de conciertos si la comparamos con aquella técnica basada en el movimiento exclusivo de la mano y la muñeca sin intervención del brazo que nos describía Madame Auguste Boissier en 1832.

Parece ser que Liszt nunca estuvo identificado con el instrumento. Su mente pianística se adelantó a su época. Por eso se permitía el lujo de aconsejar a los fabricantes de pianos y de hecho, sabemos de las buenas relaciones que mantenía con ellos en este sentido.

¹⁶⁵ Fétis, F.J. Moscheles, I. (1837). *Méthode des Méthodes de piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument*. París: Schlesinger. nota a p.6.

Sobre todo con Erard, el cual fabrica un piano casi a gusto de Liszt: una mezcla de la fuerza de los pianos ingleses y la sensibilidad en la pulsación de los vieneses.

Con este invento, Erard consigue el reconocimiento y la amistad de los principales pianistas del momento, en especial Liszt, amistad que perdurará durante el resto de su vida. En 1824 viajan juntos a Londres donde Liszt conocerá al sobrino de Erard que será su sucesor. Desde este momento Liszt siempre defenderá el gran Erard de concierto y lo utilizará en todos sus conciertos públicos.

Tampoco estaba satisfecho con su técnica, que quisiera o no, tenía una base fortepianística.

A este respecto, es revelador el siguiente texto en el que Liszt aconseja a sus alumnos Dyonis Pruckner y Karl Klindworth sobre técnica, y que nos revela Mason en sus *Memorias de una vida musical*:

“Debéis aprender todo lo que podáis de mi pianismo, en cuanto a concepción, estilo, fraseo, etc.; pero no imitéis mi tipo de ataque; sé perfectamente que no es el mejor modelo a seguir. En mi juventud yo no era bastante paciente como para hacer las cosas paso a paso y lograr así que mi desarrollo fuera ordenado, lógico y progresivo. Estaba impaciente por conseguir resultados inmediatos, y tomé, por así decirlo algunos “atajos”, pasando directamente al objetivo de mis ambiciones gracias a la mera fuerza de voluntad. Ahora desearía haber progresado por pasos lógicos, en lugar de por saltos. Es verdad que he tenido éxito, pero no os aconsejo seguir mi camino”¹⁶⁶

Tal como observamos, Liszt estaba convencido de que en su juventud había desperdiciado sus grandes dotes pianísticas haciendo un estudio de la técnica falto de coherencia y raciocinio y que ello había dejado grandes secuelas en su técnica, y por tanto

¹⁶⁶ Mason, W. (1901). *Memories of a Musical Life*. New York: The Century. p. 114

en la calidad del sonido. Si a ello añadimos que había sido educado con una técnica fortepianística, digital, ligera y sin la intervención del brazo, es lógico que a lo largo de su carrera, Liszt advirtiera estas deficiencias en su técnica y tuviera que inventarse una serie de soluciones y así realizar un proceso de adaptación a esa nueva técnica suya.

En los últimos años de su vida, Liszt padeció una enfermedad de las articulaciones de las manos que reducía la movilidad de sus dedos y limitó la extensión de sus manos, probablemente osteoartritis. Sin embargo, no dejó de tocar, sino todo lo contrario, tal y como relatan Carl Lachmund y August Göllerich los cuales estuvieron con Liszt entre 1882 y 1886.

Desde todo punto de vista, es admirable la forma en que se adaptó Liszt a su enfermedad. Parece ser que, en parte debido a esto, se sentó cada vez más bajo, con las manos muy pegadas a las teclas tal como relata Felix Weingartner y como observamos en el retrato que Charles Renouard le hizo en el último año de su vida.



Charles Paul Renouard Franz Liszt, cover of *The Graphic*, April 10th 1886. ¹⁶⁷

¹⁶⁷ Renouard, C. (10/04/1886) *Franz Liszt, cover of The Graphic*. Recuperado el 24 de febrero de 2013 de <http://www.myartprints.com/a/renouard/franzlisztcoverofthegraph.html>

- Liszt en los escenarios

Al intentar aumentar las dificultades de aquella técnica fortepianística que aprendió en su juventud, Liszt dio lugar al nacimiento de una nueva técnica, con la cual consiguió entre otras cosas:

- Un mayor éxito en los escenarios
- El nacimiento de la moderna técnica del piano
- Una nueva concepción de la sonoridad del instrumento.

“Liszt necesitaba al público: como un moderno orador, se dirigía a él para seducirlo y avasallararlo; en el escenario su música encontraba su sentido, del que el éxito era su directo reflejo. Este ansia de fascinar y embrujar alimentó su técnica con nuevas ideas relacionadas directamente con la dimensión visual: Liszt empezó a “ilustrar” sus ejecuciones con una nueva y sorprendente gesticulación. No bastaba “oírle”: había que “verle”,...¹⁶⁸

- Las principales características de la técnica de Liszt son:

- 1- Una amplia gesticulación
- 2- Amplitud de sonido
- 3- Amplia variedad en el ataque
 - El empleo de la caída libre
 - El empleo del “empuje”
- 4- Naturalidad
 - El arpeggio arrancado
- 5- Movilidad de la muñeca
- 6- Empleo del movimiento de rotación
- 7- La articulación de los dedos

¹⁶⁸ L. Chiantore: Historia de la técnica pianística, Madrid, 2007, p. 362.

8- Importancia del cantabile

9- Espectacularidad

1- Una amplia gesticulación:

Producto, sin duda de la obsesión de Liszt por fascinar al público desde el Escenario.

En esta amplia gesticulación tiene mucho que ver el contexto musical de la época: Sabemos la manera en que Paganini triunfaba en los escenarios mediante una técnica virtuosística acompañada por una gran gesticulación, o cómo María Malibran recibía numerosos éxitos con su gran gesticulación, y lógicamente también por su timbre y gran extensión de su voz. También sabemos de los éxitos de Thalberg con sus melodías en la parte central del piano que hacían necesaria una gran gesticulación (las tres manos de Thalberg).

También influyen en la acentuada gesticulación de Liszt los progresos en la construcción de salas de conciertos pues los escenarios son cada vez más grandes, y los teatros también, una gesticulación pequeña, no se observa desde la última fila de una de esas grandes salas pero un gesto grande, sí. Lo que importaba era impresionar al público.

Es curiosa a este respecto la rivalidad que existía entre los pianistas de bravura y muy especialmente entre Thalberg y Liszt, de los que son conocidos sus duelos. Este tipo de duelos pianísticos ya existían con Beethoven e incluso Mozart; pero si con Beethoven y Mozart estos duelos se referían a la calidad de interpretación, con Liszt y Thalberg lo que importaba eran las dimensiones de los teatros que llenaban:

El 12 de marzo de 1837, Thalberg hace su presentación en París llenando por completo la sala del Conservatorio que contaba con 400 localidades, como respuesta, una semana más tarde, Liszt consigue un lleno total en la Sala del Teatro de la Ópera que contaba con 3000 localidades

Para Liszt, la gesticulación creaba un vínculo directo entre lo musical y lo estético, pues sabía que mediante la vista, el oyente espera de un determinado gesto, un determinado sonido. Sería posible afirmar que en esto se basa el espectáculo de Liszt en los escenarios: el gesto que se produce previamente al ataque del teclado hace sentir al oyente la sonoridad que se originará, ya sea *forte* o *piano*.

De hecho, muchas de las obras de Liszt son descriptivas en este sentido. Por ejemplo, los continuos saltos de *Mazeppa* nos recuerdan el galope del caballo del escudero ucraniano Iván Stepánovich *Mazzepa*, (tal como lo describe Víctor Hugo en su poema); y en el estudio “*La campanella*”, de los *Etudes d’après Paganini*, el continuo ir y venir de la mano, reproduce visualmente el movimiento de una campanilla.

2- Amplitud de sonido:

El hecho de que las salas de conciertos europeas fueran cada vez de mayores dimensiones, así como el abandono de esa concepción del término “concierto” dejando de lado la diversidad en pro de un único protagonista, “soliloquios”, no solo influyó en la gesticulación de Liszt, sino también en la amplitud de sonido.

El pianista debería ser capaz de hacer escuchar hasta el último de sus sonidos en la última butaca del “gallinero”, es más, desde la última silla del gallinero se debería ver hasta el último gesto y escuchar hasta el último sonido.

Esta concepción del gesto y de la sonoridad perduró en Liszt durante toda su vida, pues Lachmund, que fue alumno suyo de 1882 a 1884, en su libro: *Living with Liszt*, recoge en sus anotaciones del 12 de mayo al 11 de junio de 1884 el siguiente comentario del Maestro:

“Uno no debe tocar para la gente sentada en las butacas centrales, [...] sino tocar para aquellos que ocupan las galerías y que pagan diez pfennings por sus entradas; ellos no deben sólo oír, sino también ver.”¹⁶⁹

Esta amplitud de sonido va estrechamente vinculada al tipo de ataque utilizado, ese ataque que consigue que el sonido se proyecte y rebote por toda la sala.

Por lo tanto, de la amplitud del gesto dependían el efecto visual y la calidad y potencia del sonido, y como resultado final: un gran espectáculo.

3- Amplia variedad en el ataque:

El hecho de que determinadas sonoridades se produzcan mediante determinados gestos hace necesaria en la música para piano de Liszt una precisa variedad en el ataque.

Era necesario el empleo de un determinado tipo de ataque para los acordes, otro para las octavas, otro para las escalas, otro para los trémolos... así como una determinada manera de ejecutar esos tipos de ataque dependiendo del tipo de sonoridad que quisiera obtener.

Esta meticulosidad en la elección del tipo de ataque ha influido decisivamente no sólo en la práctica interpretativa de Liszt sino también en sus composiciones.

Esta amplia variedad en el ataque adquiere su máxima utilización en las transcripciones, las cuales eran consideradas por Liszt no solo como una forma de acercar al público la música sinfónica sino un medio de lucimiento.

“Aquí Liszt demuestra mejor que nunca su voluntad de presentar al piano como un instrumento ideal, capaz de simular tanto la cantabilidad de la voz humana como la variedad tímbrica de la orquesta [...] trasladar al piano la

¹⁶⁹ Lachmund, C. (1995) *Living with Liszt*. Maesteg (Gales): Pendragon Press. P. 308

variedad tímbrica de la orquesta mediante recursos pianísticos que consiguieran simular la sonoridad y los contrastes de la partitura original.”¹⁷⁰

Por una parte esta necesidad que sentía Liszt de conseguir una gran variedad tímbrica mediante los diferentes tipos de ataque, y por otra, la necesidad personal del maestro de hacer de sus “soliloquios” un gran espectáculo obtienen como resultado una gran gesticulación y variedad en el ataque.

Por tanto, hemos de decir, que gesticulación y variedad en el ataque son los dos principales ingredientes del espectáculo en los conciertos de Liszt.

Dada la magnitud de este espectáculo, Ya hemos visto cómo son muchos los artistas que dejaron constancia de ello mediante retratos o incluso caricaturas.

Pongamos ahora como ejemplo: los dibujos de János Jankó publicados en la revista húngara *Borsszem Jankó* en Budapest en abril de 1873 con el título *Le Roi Soleil du Piano*.

Estos dibujos pueden ser considerados como un claro reflejo de lo que suponía una actuación de Liszt, en ellos podemos observar una constante variación de la posición del cuerpo con respecto al instrumento, una exagerada gesticulación así como una posición de la muñeca en general alta, al mismo tiempo que relajada en el ataque.

Todo esto, lejos de suponer solamente un exceso de gesticulación en la búsqueda de un espectáculo circense se puede considerar el nacimiento de la nueva técnica pianística.

A continuación detallamos dichos dibujos y los comentarios al respecto que hace el autor.

¹⁷⁰ Chiantore L. (2007) Historia de la técnica pianística, Madrid. p.365



Cierra los ojos y parece tener sólo para sí mismo.



Pianissimo: San Francisco predica a los pájaros. Su rostro se transfigura.



Reflexiones de Hamlet. Agonías de Fausto. Las teclas de los suspiros temblando



Recuerdos de Chopin. Arena. O hermosa juventud. Perfumes. Rayos de luna. El amor.



Dante: Infierno. The Damned y el piano gemido. El huracán deja las puertas del infierno tiemblen.



Él no quería más que tocar para nosotros. Cuando tocó. ¡Aplausos, gritos y aplausos!

Caricatura de János Jankó¹⁷¹

¹⁷¹ Jankó, J. (4/1873). *Le Roi Soleil du piano*. Budapest. Recuperado el 7 de enero de 2013 de <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=59>

En efecto, esta es la primera vez en la historia de la técnica pianística que podemos hablar de una amplia variedad en el ataque una gran cantidad de movimientos, todos ellos relacionados entre sí y a su vez relacionados con la búsqueda de un sonido específico en cada caso, así como la necesidad de lograr un gran espectáculo, tal como exigían las modas de la época y sobre todo del propio Liszt.

La base de esta nueva técnica pianística consiste en una relación de movimientos que relacionan entre sí las distintas partes del brazo, la mano y los dedos.

Sin duda, el detonante pianístico en esta revolución de la técnica pianística, el cual a nuestro parecer, inspiró a Liszt en este aspecto, fue Chopin, más si con Chopin surge la chispa, con Liszt vivimos el espectáculo.

Ambos, son los primeros pianistas que utilizan y relacionan la actividad de los dedos con la movilidad de la mano, antebrazo y brazo.

“La muñeca, el antebrazo, el brazo, todo seguirá a la mano, ordenadamente, había dicho Chopin. El antebrazo, la muñeca, la mano, los dedos, todo seguirá al brazo, ordenadamente: esto hubiera podido decir Liszt.”¹⁷²

En el ambiente pianístico de mediados del siglo XIX, quizás fueron las octavas el recurso pianístico sobre el que más se discutió

Kalkbrenner dijo que las octavas debían estudiarse sin ninguna dureza; las manos por si solas, a través de la articulación de la muñeca, deberían levantarse y bajarse (el movimiento de muñeca más puro).

Fétis y Moscheles proponen octavas en las que el movimiento de la mano está acompañado por el desplazamiento del antebrazo en el cual intervienen tríceps y bíceps. Con respecto a las octavas de Kalkbrenner, la principal diferencia es la participación del

¹⁷² Chiantore L. (2007) Historia de la técnica pianística, Madrid. p.367

peso del antebrazo y la posibilidad de participación de la parte superior del brazo mediante el tríceps.

Estos dos modelos de ejecución de las octavas, en la madurez pianística de Liszt conviven continuamente, sucediéndose uno al otro en la interpretación o, incluso entremezclados tal como podemos ver en el siguiente fragmento de su *rapsodia húngara n° 2*.

The image shows a musical score for Liszt's Hungarian Rhapsody No. 2, measures 263-273. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex octava pattern. Annotations in red, blue, green, and purple highlight specific technical aspects: 'muñeca' (wrist), 'antebrazo' (forearm), 'brazo' (arm), and 'grandes impulsos musculares' (large muscular impulses). Performance instructions include 'string: con strepito', 'empuje' (push), 'a tempo', and 'brioso assai'.

Pero además, esto no es algo exclusivo de las octavas, pues muchos otros tipos de figuraciones como notas dobles, acordes, trinos, arpeggios, escalas, para Liszt pueden tener más de una forma de realización mecánica.

Con Liszt, la elección de las distintas formas de realización mecánica de sus obras comienza a ser un gran problema, pues en cada caso existe un amplio abanico de posibilidades. Antes de ejecutar cualquier octava, trémolo, acorde... tendremos que plantearnos qué tipo de sonoridad deseamos, o más bien adivinar el tipo de sonoridad que quería Liszt en un determinado pasaje.

Sin embargo este amplio abanico de recursos técnicos pianísticos no es utilizado por Liszt desde su juventud, sino que fueron ampliándose a lo largo de su carrera llegando a su punto máximo en su madurez pianística.

¹⁷³ Liszt, F. (1847). Fragmento de la *Rapsodia Hungara n° 2*

La influencia de Liszt en los pedagogos y pianistas posteriores en cuanto a la variedad del ataque ha sido decisiva, sobre todo en aquellos que tuvieron relación directa con él.

Por ejemplo, el primer texto de Adolph Kullak: *Die Kunst des Anschlags* está dividido en siete capítulos y en cada uno de ellos estudia un tipo de ataque distinto. No es casualidad que dicho texto esté dedicado a Liszt.

Dichos capítulos son los siguientes:

- 1- Los pasajes obligados de parada.
- 2- La melodiosa.
- 3- El ataque con la inserción de la yema del dedo.
- 4- El Staccatoanschlag con el dedo entero.
- 5- La muñeca de parada.
- 6- El Halbstaccato.
- 7- El ataque con las armas.

Este tipo de tratados son la única forma de explicar de una forma teórica la compleja técnica pianística romántica, cuyos evidentes promotores son Chopin y Liszt.

Esta técnica la podemos considerar dificultosa no tanto por la cantidad de recursos técnicos, ya que en realidad son pocos, sino más bien por la complejidad al elegir la utilización de cada uno de estos recursos técnicos en un determinado pasaje.

De tal manera que, por ejemplo:

La rotación de la muñeca se puede usar en trémolos, saltos, arpeggios, notas dobles...

El peso del brazo se puede aplicar en una nota aislada, acordes, series de octavas o de acordes, saltos, etc. Y se podría utilizar dicho peso desde diferentes articulaciones: la muñeca, el codo o el hombro.

Sería imposible saber si Liszt era consciente de la utilización de los distintos recursos técnicos y su aplicación en determinados pasajes con la misma precisión que se describe en tratados posteriores del tipo del de Adolph Kullak; sin embargo, su música es la primera que permite la utilización de todos estos recursos que incluyen una gran variedad en el ataque.

Los doce cuadernos de ejercicios mecánicos: *Technische Studien* son el único testimonio escrito de Liszt con respecto a los recursos técnicos a utilizar en el piano, la variedad en el ataque y el estudio del gesto.

Los *Technische Studien* fueron escritos entre 1868 y 1880, y se publicaron en Leipzig en 1886, la Edición Música de Budapest, (1983) incluye además otros doce *Grosse Etüden* recuperados en 1975.

En estos ejercicios, podemos observar cierto paralelismo con *los Estudios op. 25* y *op. 10* de Chopin en cuanto al abordaje de un determinado problema técnico en cada uno de ellos, con la ineludible diferencia en cuanto a contexto musical se refiere, pues si los estudios de Chopin pueden ser considerados bellísimas obras para piano, los extensos ejercicios de Liszt no pasan de ser un medio para el estudio de cada movimiento para la consecución de una buena técnica.

Para conocer mejor los movimientos de la técnica pianística de Liszt, podemos considerar como la mejor fuente de información un método para la enseñanza del piano que refleja mejor que nada estos movimientos, se trata de *Touch and Technic* de William Mason.



William Mason nació en Boston, el 24 de enero, 1829 y falleció en Nueva York, el 14 de julio de 1908 fue compositor y pianista miembro de una familia de músicos. Después de un exitoso debut en la Academia de Música de Boston, William se fue a Europa en 1849 donde comenzó a recibir clases de Liszt.

William Mason está considerado como uno de los alumnos más importantes de Liszt.

Su libro *Touch and Technic* está dividido en cuatro volúmenes:

I.-*Two finger exercises*

II.-*Complete school of scales*

III.-*Complete school of arpeggios*

IV.-*School of octaves and bravoura*

Es significativo el hecho de que comience este tratado con una imagen de la correcta posición ante el piano, en la cual, el dibujo adopta una posición erguida al estilo Liszt pero con los brazos y dedos no tan estirados.

¹⁷⁴ (s.f.) *William Mason*. Recuperado el 8 de septiembre de 2013 de [http://es.wikipedia.org/wiki/William_Mason_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/William_Mason_(compositor))



175

En este método reduce la técnica pianística en tres movimientos:

- Ataques de dedo (finger touches)
- Ataques de mano o de muñeca (hand touches)
- Ataques de brazo (arm touches)

Podemos observar la importancia que concede a los movimientos de dedos, manos, brazos... en la técnica pianística por la gran cantidad de dibujos explicativos que añade a cada estudio de cada movimiento.

Mason hace una clara distinción entre el ataque de la tecla y la fuerza necesaria para sujetarla posteriormente y concede una gran importancia al tríceps como músculo responsable de la distensión del brazo.

No establece una relación directa del empleo de los diferentes ataques con dificultades técnicas concretas sino con la parte del cuerpo que se ejercita.

¹⁷⁵ Mason, W. (1889). *Touch and Technic*. Philadelphia: Theodore Presser. p. 3

Así como hace un estudio detallado de los ataques de dedo, el estudio es mucho menos profundo en lo que se refiere a la muñeca y el brazo, pero sus opiniones acerca de la movilidad y rotación de la muñeca y el empleo del brazo, nos revelan la técnica de Liszt hacia el año 1853, basada en una gran variedad en el ataque.

En la técnica del Liszt maduro, el empleo del ataque de brazo se convierte en algo del todo necesario, en la mayoría de sus composiciones es el verdadero protagonista.

Es bastante usual encontrar en sus composiciones saltos precediendo a grandes acordes u octavas acentuadas para aprovechar la distancia en pro de una mayor utilización del peso y el ataque del brazo, de esa manera aprovecha la energía producida por el desplazamiento del brazo en momentos donde una preparación de la posición del acorde es imposible ya que no hay tiempo para ello.

Tampoco es posible conseguir la sonoridad necesaria (a menudo *ff*) utilizando únicamente un esfuerzo muscular, pero en cambio sí se consigue esta sonoridad con un mínimo esfuerzo, combinando el desplazamiento del brazo con la utilización del peso de toda la masa del antebrazo o incluso brazo.

176

Otras veces, cuando Liszt quiere conseguir una sonoridad poderosa, su escritura pianística condiciona la movilidad del brazo en función del efecto sonoro que desea, de esta manera es frecuente encontrar en sus composiciones, estructuras en las que encontramos arpeggios que terminan en grandes acordes acentuados, de tal manera que el

¹⁷⁶ Liszt, F. (1863) 2ª Leyenda: *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*.

impulso que el brazo toma a la hora de ejecutar el arpeggio es aprovechado para realizar el acento.

Es el caso del *estudio trascendental n° 6 (Visión)*, en el cual encontramos esta estructura de arpeggios y acordes acentuados alternados en un *fff*, resulta indispensable el empleo de todo el brazo en la parte fuerte del compás, ayudado por el impulso que origina el vertiginosos desplazamiento del brazo y la mano en los arpeggios.



Parece ser, que Liszt utilizaba el ataque de brazo incluso cuando no le resultaba absolutamente necesario.

Al respecto, Carl Lachmund describe la clase que Edwin Klahre recibió del maestro tocando la Balada en si menor del propio Liszt:

“Liszt le interrumpió y, manteniendo una mano debajo de su barbilla y la otra encima de su cabeza, dijo: “siéntate sin moverte y mantén tu cabeza erguida. Esta frase inicial de la Balada necesita una ejecución amplia y majestuosa, y uno debe sentarse de acuerdo con esto”. Poniendo al pianista a un lado, él mismo tomó asiento. ¡Qué revelación! Él tocaba cada nota de la melodía [...] con un ataque pesado muy marcado, y con una sonoridad amplia. Hacía todo ello levantando su mano al menos un pie”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Liszt, F.(1851) *Estudio trascendental n° 6 (Visión)*

¹⁷⁸ Lachmund, C. (1995) *Living with Liszt*. Maesteg (Gales): Pendragon Press. p. 308

No podemos saber hasta qué punto puede ser fiable lo referente a la altura del gesto de Liszt (30 cm), lo que sí podemos deducir de esto es que con este ataque de brazo desde una considerable altura, buscaba dos cosas:

- La consecución de un determinado efecto sonoro: el destacar las notas de la melodía sobre el acompañamiento.
- Espectacularidad en cuanto al efecto visual que este movimiento producía.

Es en la mezcla de estos dos ingredientes donde reside la genialidad de Liszt, pues a la misma vez que consigue el efecto sonoro deseado, el excesivo gesto en las notas de la melodía atraían la atención del público precisamente hacia la búsqueda del sonido resultante de ese gesto.

4- El empleo de la caída libre:

Es evidente que muy frecuentemente, más de lo necesario, Liszt levantaba su mano y la dejaba caer sobre el teclado, pero ¿en qué medida sometía el brazo a un impulso muscular, o en qué medida podía utilizar lo que conocemos hoy en día con el nombre de caída libre?

Desde luego dependerá de lo que entendamos por caída libre, concepto indispensable hoy en día en la técnica y en la didáctica del piano e indispensable también en el estudio de la técnica lizartiana.

Según nos dice Luca Chiantore en su libro:

“En su entorno [de Liszt] no se dudó en emplear términos como *schwere Fallbewegung* (pesado movimiento de caída) para describir el movimiento de su brazo, y el concepto de pesadez apareció de forma creciente en sus clases. Pero es significativo que el término *Gewicht* (peso) se confunda tantas veces, en estos textos, con la idea de una presión activa (*Druck*) del brazo y de la mano, una idea aparentemente opuesta a toda pasividad. En cualquier caso, la ambigua naturaleza

fisiológica del movimiento que podemos definir como una caída libre, necesita una breve aclaración, relacionada no tanto con la posibilidad de enriquecer la acción de la gravedad mediante la fuerza muscular como con la intervención de las diversas partes del brazo. De hecho, existe una precisa diferencia fisiológica entre una caída del antebrazo y una caída del brazo en su totalidad.”¹⁷⁹

La caída libre del antebrazo, consiste en dejar caer el antebrazo desde la articulación del codo relajando el bíceps.

La caída libre del brazo en su totalidad, consiste en dejar caer la masa de todo el brazo desde la articulación del hombro. Se produce relajando los músculos dorsales al dejar caer el deltoides, produciendo así mismo en él también una relajación.

La caída del brazo, parece ser la única solución a la dura prueba de resistencia muscular a la que nos somete Liszt en algunas de sus obras y estudios, pues al aprovechar la fuerza de la gravedad y el impulso del brazo resultante de los desplazamientos, el esfuerzo muscular necesario es muy limitado.

Por tanto, podemos considerar que en Liszt el impulso muscular y la gravedad colaboran de la siguiente forma:

- El pianista deja el brazo caer, (bien desde la articulación del codo o del hombro) sobre el teclado.
- Al ser el brazo un material elástico, rebota y vuelve a subir, y es en este recorrido cuando el brazo se distiende, para volver a caer sobre el teclado.
- Al entrar en contacto con el teclado es necesario que la musculatura se contraiga, aunque sea por un instante, pues de lo contrario el ataque sería inestable, descuidado y falto de precisión.

¹⁷⁹ Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música. p.373.

- Este ataque se produce sin preparación, directamente mediante una búsqueda visual de la tecla, pues en muchas ocasiones no hay tiempo para prepararlo, y en otras muchas no es recomendable, pues no se podría aprovechar la fuerza resultante de la combinación de la gravedad y el impulso muscular.
- La elección de la caída del brazo desde el codo o el hombro depende sobre todo del matiz:
- Si es un pasaje *forte*, se necesita más sonido, más impulso, más distancia para que la fuerza de la gravedad sea más potente, y más masa muscular. Por tanto, se utilizaría la caída libre desde la articulación del hombro.
- Si es un pasaje *piano*, el sonido es menor, se necesita menos impulso, menos distancia para que la fuerza de gravedad sea menor y menos masa muscular. Por tanto, se utilizaría la caída libre desde la articulación del codo.

5- El empleo del “empuje”.

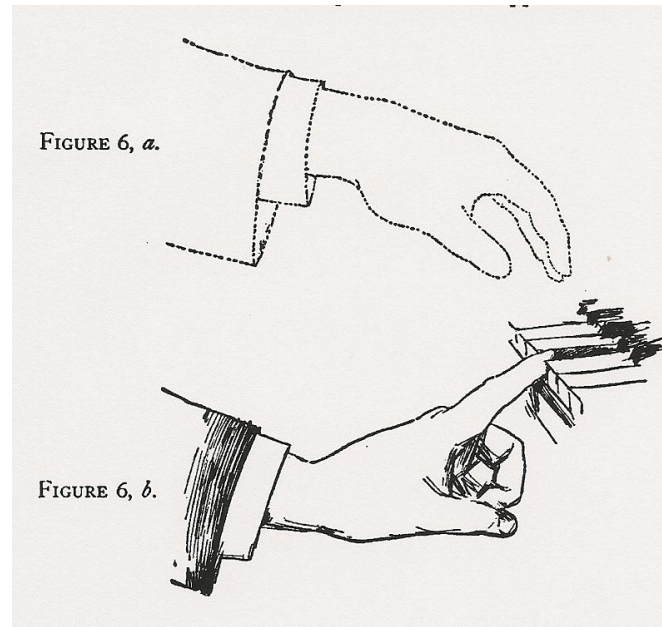
Este término no es utilizado por Liszt, sino por tratadistas posteriores, y se refiere a un movimiento que también es muy frecuente en la moderna técnica del piano; consiste en el impulso de la mano sobre el teclado mediante la acción del tríceps en el cual participan los dedos y muñecas ofreciendo resistencia al impulso originado.

Partiendo de este principio se pueden originar gran diversidad de ataques, dependiendo de factores como:

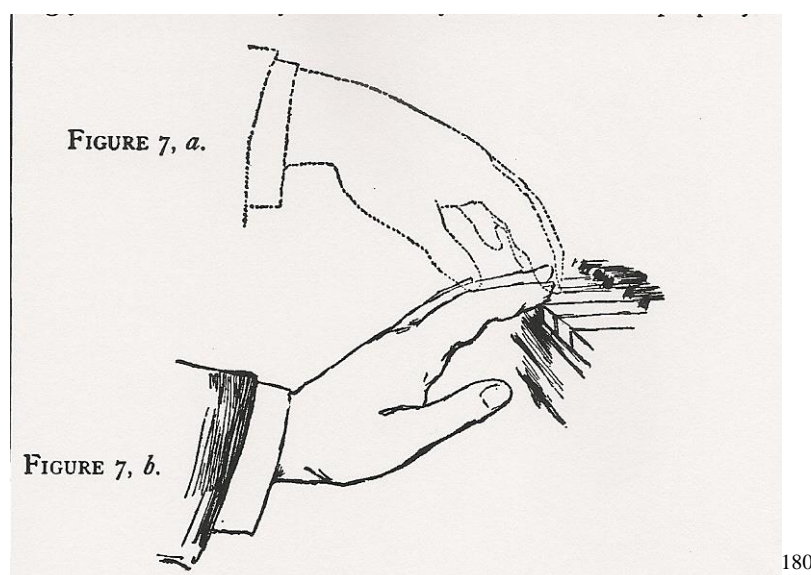
- Los cambios de orientación de la mano
- El grado de resistencia ofrecido por la muñeca y los dedos
- La intensidad del impulso
- La articulación desde donde parte este impulso y por tanto la parte del brazo implicado en él.

Quizás, quien mejor explica la diferencia entre la caída libre y el empuje es Mason en las secciones 29 y 30 de su libro *Touch and Technic*:

“Por ataque *down-arm* se entiende una caída de brazo en la que su peso suministra la fuerza que pone en acción las teclas”



“El ataque *up-arm* se llama así porque al realizarlo, el brazo salta proyectado hacia arriba, lejos del teclado; cuando se realiza adecuadamente, produce la sensación de no haber realizado sobre las teclas ningún movimiento hacia abajo”

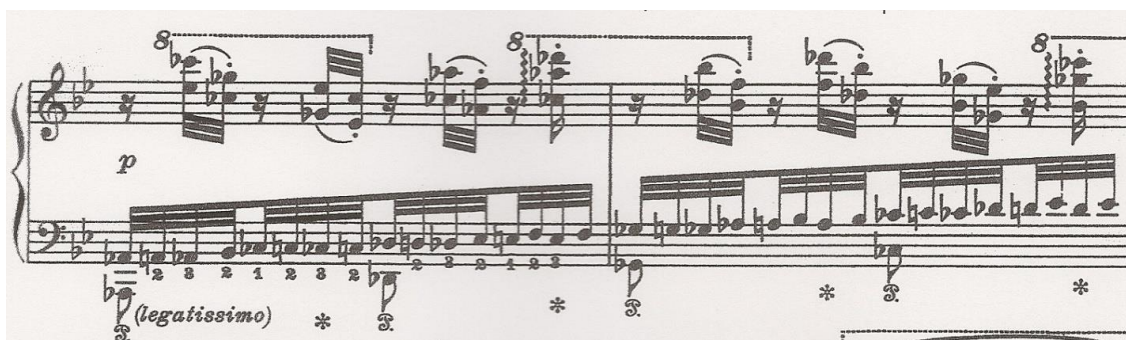


180

¹⁸⁰ Mason, W. (1889). *Touch and Technic*. Philadelphia: Theodore Presser. p. 15

Para Liszt, caída y empuje no son términos antagónicos, sino que muchas veces son complementarios.

Como ejemplo, sírvanos el siguiente pasaje del estudio trascendental n° 5 *Feux follets* donde se hace necesaria la combinación de ambos ataques en la mano derecha, dada la estructura de sextas acentuadas a dos.



181

El ataque de la primera sexta requiere la utilización de la caída libre y la 2° sexta requiere un movimiento de empuje con el que la mano sale disparada en busca de la siguiente sexta acentuada, para volver a caer sobre el teclado.

6- Naturalidad

Precisamente, la extraordinaria naturalidad de la técnica de Liszt, reside en ese equilibrio entre la fuerza de la gravedad y la energía producida por la musculatura, es decir: entre la caída y el empuje.

En aquellos pasajes en los que entra en juego todo el brazo, puede ser imposible saber cuándo utilizar el peso del brazo o la energía muscular, sin embargo Liszt, sabe como nadie, resolver este problema, insertando numerosos puntos de referencia (acentuaciones) en los que se hace indispensable descargar el peso del brazo; el ejemplo

¹⁸¹ Liszt, F. (1851). *Estudio trascendental n° 5 Feux follets*

anterior es una pequeña muestra de aquello que abunda entre sus páginas: esa sucesión y complementación de estos dos tipos de ataque.

Si en el ejemplo anterior los silencios proporcionan el tiempo necesario para incluso preparar la sexta, en el siguiente ejemplo todo cambia, excepto la estrecha relación entre caída libre y empuje:

The image displays a musical score for Franz Liszt's 'Estudio transcendental n.º 8 Wilde jagd'. It consists of two systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with complex arpeggiated chords. The second system continues this pattern with similar arpeggiated figures. Dynamic markings include 'rfs' (ritardando fortissimo) and 'sempre fff' (sempre fortissimo fortissimo). There are also performance instructions like 'A' and 'S' with arrows, and asterisks marking specific points in the music.

182

Aquí no hay tiempo para preparar el acorde con el que arranca el arpeggio y por tanto el desplazamiento lateral del brazo.

Si usamos el fondo de la tecla como superficie de apoyo, el empuje que hemos realizado para pulsar este último acorde nos lleva directamente a la octava siguiente, ejecutada mediante la caída libre del brazo, de la cual, a su vez arranca de nuevo el movimiento lateral del brazo para realizar el arpeggio siguiente.

¹⁸² Liszt, F. (1851) *Estudio transcendental n.º 8 Wilde jagd*

Este ejemplo es muy significativo, pues en él podemos observar otro tipo de ataque característico de la técnica de Liszt:

7- El arpeggio arrancado:

Según nos cuenta Madame Boissier en su libro *Liszt pédagogue*, ya en 1832, Liszt utiliza el término “arrancar” en la última nota de los arpeggios para conseguir un efecto de arpa.

Pero este “arracher” que en un principio se refería a algo totalmente digital, ya con los estudios transcendentales pasa a involucrar a todo el brazo.

Quizás el mayor testigo de esto fue Jankó, en las caricaturas que hemos visto anteriormente, el cual, plasma como nadie en sus dibujos este movimiento de arranque en el que los brazos salen disparados del teclado para caer seguidamente en la posición siguiente durante la interpretación de los primeros acordes del estudio *Mazeppa*. De hecho, el título de este dibujo es: “*los primeros acordes*”.

The image shows the beginning of the musical score for Franz Liszt's 'Mazeppa' study. The title 'Mazeppa' is centered at the top. Below it, the tempo 'Allegro' is indicated. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It starts with a '4.' marking on the left. The first few measures show a series of chords and arpeggios. A dynamic marking 'ff' is present. A pedal instruction '(col. Ped.)' is written below the first few measures. The score is written on two staves, treble and bass clef.

183

¹⁸³ Liszt, F. *Estudio transcendental n° 4, Mazeppa*

8- Movilidad de la muñeca:

El hecho de que en la historia de la técnica pianística se conozca principalmente a Liszt por las aportaciones que realizó en cuanto a la utilización del brazo en todas sus modalidades, no quiere decir que en su técnica no fueran importantes los dedos o la muñeca.

De hecho, como sabemos, Liszt se educó en una técnica meramente digital, en una escuela fortepianística en la cual, la muñeca tenía un papel protagonista a la hora de realizar ataques brillantes, así como desplazamientos y acordes repetidos a gran velocidad.

La utilización de la muñeca en Liszt, alcanza su punto culminante en los años en los que su carrera concertística estaba en su mayor esplendor, sobre todo con las paráfrasis (1836-1841). Y se fue moderando poco a poco a medida que pasaron los años y fue introduciendo la utilización del brazo en sus composiciones y en consecuencia en su técnica o viceversa.

Sin embargo, la utilización de la muñeca estuvo presente en su técnica durante toda su vida, valga como ejemplo el estudio *Gnomenreigen* escrito en 1862.



184

¹⁸⁴ Liszt, F. (1862). *Gnomenreigen*. Recuperado el 8 de septiembre de 2013 de http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP55316-PMLP10294-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_3_42_43.pdf

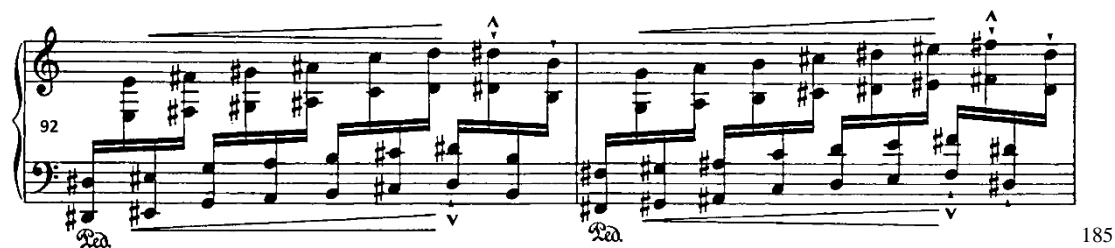
Si el rebote del brazo es importante en la técnica de Liszt, no lo es menos el de la muñeca.

El término rebote es conocido sobre todo por los textos que han dejado algunos de sus alumnos. Los términos “rebondissant” en francés o “abspringen” en alemán, responden a este concepto.

Con el paso de los años, el término “rebote” evolucionará, y los teóricos del siglo XX se referirán a él como vibración, pero si en el siglo XX el abanico de movimientos al que se refiere este término es muy amplio, para Liszt es un movimiento muy definido, consistente única y exclusivamente en un movimiento vertical de la mano desde la articulación de la muñeca.

Con Liszt, el fondo de la tecla actúa como un balancín que impulsa la mano hacia arriba y el impulso muscular la empuja hacia abajo creándose un círculo integrado por una sucesión continua de la acción del impulso muscular que empuja la tecla y la resistencia que ofrece ésta.

Podemos basar en la vibración de la muñeca uno de los recursos pianísticos más utilizados por Liszt: las octavas alternas, que si bien son poco frecuentes en sus primeras obras, sus últimas páginas están llenas de ellas, tal como ocurre en los estudios trascendentales en la versión de 1852 o en obras tardías como la 2ª Leyenda:



Teniendo en cuenta la creciente sonoridad y el desarrollo del empleo del pedal de los instrumentos de la época; si dichas octavas se realizan con una muñeca flexible y

¹⁸⁵ Liszt, F. (1863) 2ª Leyenda, San Francisco de Paula caminando sobre las aguas.

coordinando bien todos los movimientos del brazo con el mínimo esfuerzo muscular, las octavas alternas son un recurso mucho más fácil y efectista que las octavas partidas o simultáneas.

9- Empleo del movimiento de rotación:

De manera similar a la vibración de la muñeca, el movimiento de rotación, experimenta una evolución a lo largo de la carrera pianística de Liszt.

En los años de su juventud, teniendo en cuenta las consideraciones de Madame Boissier, parece ser, que Liszt descartaba en su totalidad la utilización del antebrazo en la realización de las octavas partidas, influido sin duda por la técnica de Czerny.

Pero Liszt no estaba ensimismado en la técnica de Czerny, sino que incorporaba a su técnica las innovaciones pianísticas de muchos de sus contemporáneos.

Por aquel entonces, Paganini estaba causando furor con sus innovaciones violinísticas. Sus saltos, trémolos, arpeggios de gran extensión... hacían necesario el movimiento de rotación del antebrazo, y Chopin hacía indispensable en muchos de sus estudios dicho movimiento, es más, había estudios dedicados a practicarlo. Sirva como ejemplo el *Estudio op. 25 n° 1*. Tanto Paganini como Chopin supusieron una influencia notable para Liszt en este sentido.

Al movimiento de muñeca le sumó otra innovación de Chopin: la utilización del teclado como punto de apoyo, y lo desarrolló al máximo, alcanzando sonoridades hasta el momento inexistentes y desarrollando como nadie este movimiento, sobre todo su utilización en trémolos, saltos, grandes extensiones...

A veces también encontramos la utilización del movimiento de rotación para complementar un movimiento digital, sobre todo cuando hay grandes extensiones de un dedo a otro.



186

No se puede decir que en Liszt podamos hacer una distinción entre el movimiento de rotación de la muñeca sin utilización del brazo y con utilización del mismo, no existe límite. De hecho son bastantes los pasajes de trémolos en los que la dinámica obliga a la utilización progresiva del brazo.

10- La articulación de los dedos:

A pesar de la tradición fortepianística, presente en la juventud de Liszt, siempre pensó que no era posible aislar el dedo de la mano y concebía el movimiento del dedo desde la articulación de la muñeca.

Tanto Chopin como Liszt pensaban que la articulación de los dedos no partía de los nudillos, y si lo analizamos fisiológicamente observamos que cada movimiento del dedo afecta al brazo porque en él están los músculos flexores y extensores de los dedos.

La articulación de los dedos de Liszt era más tradicional que la de Chopin. Aun así, en Liszt, el movimiento de articulación era muy pequeño, apenas se distanciaban los

¹⁸⁶ Liszt, F. (1848) *Estudio n° 3 de Tres estudios de concierto (un suspiro)*

dedos del teclado en contraposición a la técnica fortepianística, que tanto le influyó, caracterizada por una articulación exagerada. Así nos lo cuenta Amy Fay en su libro *Music Study in Germany*, donde afirma que no había visto a Liszt levantar los dedos hacia arriba al estilo de otras escuelas.

A pesar de que existen muchos testimonios que describen los movimientos de Liszt ante el piano, sin embargo, son pocos los que hacen alusión a la articulación de los dedos. Algunos, como Lina Ramann hablan del “ataque acariciado”, otros como Hugh Reginald Haweis hacen alusión al método empleado por Liszt para dar mayor interés a algunas notas mediante la acción simultánea de dos dedos sobre la misma tecla.

Pero el mayor testimonio en cuanto a la articulación de los dedos de Liszt, de nuevo lo ofrece William Mason en *Touch and Technic*, como sabemos, un texto pedagógico en el cual se refleja un tipo de pianismo heredado directamente del de Liszt.

Mason considera que existen varios tipos de ataques de los dedos, dependiendo del tipo de escritura: *legato, stacatto*...

No sabemos hasta qué punto este método, y en concreto estos conceptos, reflejan la técnica de Liszt, pero podemos observar que en el caso del *Stacatto*, el hecho de que la punta del dedo realice una ligera flexión como si nos pareciera coger la tecla, puede reflejar los primeros años de Liszt en los cuales la influencia de la escuela clavecinística estaba muy patente en él. Tal como plasma Madame Boissier en su libro, al relatar como en 1832, Liszt decía a su hija que el picado y el ligado son dos accesorios de los cuales el ligado es el que menos se usa, (Boissier p. 51) y que solo la línea melódica necesita un verdadero legato, mientras que en los demás casos conviene soltar (*détacher*) las notas entre sí para conseguir mayor brillantez. (Boissier p. 78)

Adolph Kullak, que aunque no fue alumno de Liszt, sí que fue uno de sus grandes admiradores, en su libro *Die Asthetik des Klavierspiels*, publicado en 1860, también hace una diferenciación entre dos tipos de ataque destinados al legato:

- Un ataque realizado mediante la caída del dedo destinado a los pasajes de agilidad.
- Un ataque por presión destinado al cantábile y a los fragmentos expresivos.

En este último tipo de ataque, según Kullak, la acción de los dedos puede ser apoyada por el brazo, sobre todo en los cantábiles, introduciendo de esta manera el concepto de “peso del brazo”.

En este sentido, la utilización de una mayor o menor cantidad de peso del brazo da lugar a una gran diversidad de matices dinámicos, ampliando en gran manera los recursos tímbricos y expresivos del instrumento.

Es la primera vez en la historia de la técnica pianística que se habla de esta manera del peso del brazo, plasmando esa forma de tocar que introdujo Liszt, pues si ya antes se había mencionado este concepto, se hizo de manera bien distinta, por ejemplo, Thalberg, en la introducción de su libro *Art du Chant* habla de presionar la tecla, pero el brazo solo aportaba relajación y flexibilidad.

Del mismo modo, tal como nos dice Luca Chiantore en su libro:

“La pasividad implícita en el ataque chopiniano se basaba en un apoyo natural de la mano y, por ello, contaba con pocas opciones tímbricas. Liszt, por el contrario, nos propone una postura más rica en posibilidades, más activa y dinámica, en la que el pianista moldea su sonido, interviene sobre él, juega con la velocidad del ataque y con la manera de acercarse a la tecla y abandonarla.”¹⁸⁷

Gracias a los apuntes que Madame Auguste Boissier realizó acerca de las clases que ofreció Liszt a su hija, tenemos una constancia más o menos fidedigna del concepto

¹⁸⁷ Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música. p.385

de la técnica pianística del joven Liszt, aunque como sabemos, dicha técnica estaba siempre en evolución hasta llegar a convertirse en una técnica distinta al final de su vida.

Por ello, podemos decir que en 1832 (famoso año en el que Valérie Boissier, recibió las antes mencionadas clases), Liszt basaba el estudio de la técnica pianística en la ejecución de diversos ejercicios que englobarían todos los problemas técnicos posibles que se plantean en cualquier obra pianística.

Estos problemas técnicos, los resumía en cuatro apartados fundamentales:

- Octavas simples y partidas
- Trémolos en notas simples y dobles, incluyendo trinos y notas repetidas.
- Notas dobles que no fueran octavas.
- Notas simples.

Un hecho curioso es que este Liszt de 1832, entre los principales ejercicios no incluye las octavas partidas, lo cual indica que por aquel entonces apenas concedía importancia al movimiento de rotación.

Madame Boissier afirmaba que para Liszt, el hecho de estudiar diferentes fórmulas técnicas, repercutía decisivamente en la velocidad de montaje de repertorio y en la habilidad en la improvisación, pues quien se sabía por ejemplo todas las escalas y arpeggios, al encontrarlos en las obras estudiadas ya no había que practicarlos pues estaban ya aprendidos.

11- Importancia del cantáble:

Si buscamos en el catálogo de las obras de Liszt, observamos gran cantidad de transcripciones de piezas vocales. Existen muchas versiones pianísticas de lieder de Schubert, Mendelssohn o Schumann que nos hacen ver la intención de Liszt de reproducir mediante el piano el delicado timbre de la voz humana.

Muy importante para Liszt y su cantábile fue su gran incursión en el mundo de la ópera a partir de 1849 cuando asumió el cargo de director del teatro de Weimar.

Una consecuencia de este amor por el bel canto también es ese cambio en la técnica pianística, en la búsqueda de una sonoridad más amplia y la sustitución de la antigua articulación de los dedos por un toque legato en el afán de imitar la voz humana.

12- Espectacularidad

“Cuando Liszt subía al escenario, se sacudía la melena, levantaba las manos en alto y caía estrepitosamente sobre las teclas. Las cuerdas saltaban, un gran caudal de sonido llenaba el aire y surgía un nuevo mundo de color y emoción pianística mientras el rey de los virtuosos barría el teclado de arriba abajo.”¹⁸⁸

La espectacularidad de la técnica de Liszt, el hacer de sus conciertos un espectáculo circense, no es propio de una época determinada de su vida. Lo que sí sabemos es que Paganini fue para él una gran influencia en este sentido, pues tras escucharlo, se propuso en serio crear en el piano lo que Paganini creó en el violín, que al fin y al cabo se trataba de un espectáculo.

Ya en 1832 escribió a un amigo contándole que practicaba ejercicios pianísticos durante cinco horas al día y añadió: “a menos que me vuelva loco, me encontrarás hecho un artista”. Pero el hecho de estudiar tanta técnica pone de manifiesto que la intención de Liszt, desde entonces ya era adiestrarse para ser un hombre de espectáculo como Paganini.

Con el fin de lograr mayor espectáculo, sabemos que muchas veces tenía tres pianos en el escenario a su disposición y los usaba en el orden que quería, a menudo alguno de esos pianos terminaba con cuerdas y macillos rotos, era parte del show.

Pero Liszt era espectáculo en sí mismo, por su técnica pianística, pero también por sus dotes como pianista, improvisador, lector...

¹⁸⁸ Schonberg, H. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara editor. P. 145

Sin embargo, hemos de hacer un inciso:

Liszt desarrolló la técnica para volverla espectacular en los escenarios debido en gran parte a la influencia de Paganini, pero también modificó esa bravura desenfrenada para introducir en sus obras el color y la poesía influido por Chopin.

Por tanto, de Paganini tomó la espectacularidad, pero de Chopin la poesía, el estilo y la delicadeza. La mezcla de ambas cosas dio como resultado a un Liszt “espectacular” en todos los sentidos.

2.1.5 CRONOLOGÍAS

Para hacer un estudio comparativo de ambos compositores nos resulta imprescindible saber en qué época vivieron así como los hechos que ocurrieron a lo largo de sus etapas formativas y carreras como pianistas y como compositores.

Estos hechos, como es lógico en todo espíritu creador, influyeron sin duda de manera decisiva en la composición de las obras que nos ocupan así como en la forma de interpretarlas.

Hemos destacado, detalladamente fechadas, las composiciones de sus principales obras para piano, los profesores y alumnos que tuvieron, las mujeres con las que convivieron, el estado de salud, los países y ciudades donde residieron y haciendo mayor hincapié en el caso de Liszt, la evolución de su carrera como pianista, así como otros múltiples datos de interés.

Lógicamente, los datos biográficos de Frédéric Chopin, son menores que los de Franz Liszt, pues éste último gozó de una gran longevidad, en contraposición con el temprano fallecimiento de Chopin. A esto hay que añadir, que la vida pública de Liszt fue mucho más intensa, y su actividad concertística fue realmente impresionante frente a los limitados y escasos conciertos que ofreció Chopin a lo largo de su vida.

2.1.5.1 CRONOLOGÍA SOBRE FRÉDÉRIC CHOPIN



189

1806: Nicolás Chopin conoció a su futura esposa en la finca de la condesa Ludwika Skarbek, en Zelazowa-Wola para la cual trabajaba como preceptor de sus cinco hijos. Justina ejercía en la misma finca como ama de llaves.

En dichas circunstancias y en los momentos de ocio, Nicolás tocaba la flauta y el violín y Justina le acompañaba con el piano. Aquello terminó en matrimonio en 1806.

1810: Frédéric Chopin nace el 1 de marzo en Zelazowa-Wola, aquella pequeña aldea ubicada a sesenta kilómetros al oeste de Varsovia en la cual se conocieron sus padres.

El certificado de bautismo indica como fecha de nacimiento el 22 de febrero de 1810, y en él consta Justina Krzyzanowska como madre, y Nicolás Chopin como padre. Tuvo tres hermanos: Ludwika (1807-1855), Izabela (1811-1881) y Emilia (1812-1827).

En octubre de 1810, la familia Chopin se traslada a Varsovia, donde Nicolás se dedica a la enseñanza, daba clases de francés, idioma muy solicitado en la época, pues en aquel entonces París era considerada capital cultural de Europa. París dictaba la moda en el vestir, en la gastronomía, y aportaba al mundo nuevas ideas políticas y filosóficas.

1811: El 9 de julio nace su hermana Izabela.

¹⁸⁹ (10/11/2013). *Frédéric Chopin*. Recuperado el 12 de noviembre de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin

1812: El 20 de noviembre nace su hermana Emilia.

1816: A la edad de seis años, ya dejó embelesados a sus padres cuando interpretó con absoluta perfección melodías que había escuchado en las frecuentes veladas musicales familiares.

El descubrimiento de las dotes musicales del niño, llevó a sus padres a buscarle un maestro, pues hasta el momento le habían instruido en la música su madre y su hermana.

Así apareció en la vida de Chopin su primer maestro: Wojciech Zwyny, con el que comenzó a trabajar las obras de Bach y Mozart. Las increíbles dotes del alumno hicieron que el maestro se volcara en su enseñanza, dedicándole incluso su tiempo libre.

Zwyny, se encargó de propagar las extraordinarias cualidades de Frédéric por toda Varsovia hasta tal punto que le llegaron a llamar “El joven Mozart”. Asistió a óperas y conciertos, y siendo un niño se codeó con los más importantes compositores e instrumentistas y las más afamadas cantantes del momento.

1817: Chopin, con sólo siete años de edad, ya es conocido en toda Varsovia, y recorre los mejores salones de la aristocracia. Publica la *Polonesa en sol menor* dedicada a la condesa Skarbek. Con respecto a esto, Casimir Wierzynski transcribe partes de una crónica publicada en la *Revista de Varsovia* en enero de 1818. Decía lo siguiente:

“Si este niño hubiese nacido en Francia o en Alemania, su fama se habría extendido probablemente a todas las naciones. La presente reseña recordará al lector que en nuestro país nacen genios también. Y que se lo conozca poco se debe solamente a la falta de publicidad”¹⁹⁰

¹⁹⁰ Glasman, M. (2009). *Frédéric Chopin y George Sand*. México: Lectorum S.A. p. 24.

1818: El 24 de febrero, toco por primera vez en público en el palacio Radziwill de Varsovia el *Concierto para piano en sol menor* de Adalbert Gyrowetz.

1820: En enero fue presentado a la soprano italiana Angelica Catalani, la cual quedó admirada por el niño, que tocó para ella. Como recuerdo de su encuentro le regaló un reloj de oro con una inscripción en la que consta la edad del niño, 10 años, que aún hoy en día se conserva en día en el museo de Varsovia.

También tocó para el Gran Duque Constantino de Rusia, hermano del zar Alejandro I, que residía en Varsovia y estaba al frente del gobierno del Ducado. A él dedica su *Marcha militar*.

A partir de este momento, los servidores del el Duque iban a buscar al pequeño en numerosas ocasiones y a cualquier hora del día o de la noche para que tocara ante él, en la gran sala palatina del Belvedere, en el actual parque Lazienki. En dichas audiciones interpretaba principalmente la marcha compuesta para el Duque.

1821: Dedicó la *Polonesa en la bemol mayor* a M. A. Zywny. La fecha que consta en la dedicatoria es 23 de abril de 1821.

1822: Escribe la *Polonesa en sol sostenido menor*.

Después de seis años estudiando con Zywny, el maestro opina que ya ha puesto al alcance de Chopin todo lo que él le podía enseñar, pues a veces se había visto superado en saber por su alumno. La genialidad del niño a veces demandaba saberes que él no le podía ofrecer, por lo que Zywny pone fin a esta grata experiencia, y Frédéric comienza a tomar clases privadas de composición con el silesiano Józef Ksawery Elsner y de órgano con Vaclav Werfel.

1823: El 24 de febrero interpreta un concierto de Ferdinand Ries.

Compagina sus estudios con Elsner con sus cursos en el Liceo de Varsovia, pues en el mes de septiembre ingresa al cuarto ciclo y recibe clases de literatura clásica, canto

y dibujo. Aquí también su padre enseñaba literatura y francés. Para conseguir una estabilidad económica, Nicolás había transformado su propia casa en una residencia para alumnos provenientes de familias distinguidas, aquí, el joven Frédéric comenzaría una amistad con algunos alumnos que perduraría durante toda su vida.

Entre los principales amigos de aquella época destacaron Willhelm Kolberg, con el que hacía música a diario y Jan Bialoblocki.

Durante este periodo de su vida, según cuenta su biógrafo Casimir Wierzynski, el carácter de Chopin era extrovertido y alegre, sin ningún rasgo de depresión. En los periodos vacacionales, a menudo residía en las fincas rurales de sus compañeros. Le encantaba la campiña porque le permitía conocer las costumbres de los aldeanos y el folclore polaco que más tarde plasmaría en algunas de sus obras.

Estos periodos en el campo le beneficiaban también en cuanto a su salud, que ya por aquel entonces era bastante frágil, su peso era siempre inferior a la media y padecía de diarreas crónicas y problemas de absorción de los alimentos. Durante su adolescencia se sumaron los problemas respiratorios.

1824: Pasa sus vacaciones en Szafarnia, Dobrzyń, en casa de un amigo, alumno de su padre. En esta época escribía e informaba a sus padres mediante un periódico ficticio que al que llamó “Correo de Szafarnia”, que parodiaba al “Correo de Varsovia”. Frédéric escribía con la personalidad de un supuesto periodista apodado Mister Pichón, que era aficionado al piano.

La curiosidad del muchacho lo llevaba a dar largas caminatas por los alrededores de Szafarnia, gracias a las cuales conoció y se sintió atraído por las tradiciones populares, el estilo de vida, las vestimentas o la gastronomía.

Durante el festival de la cosecha de Obrov se sintió entusiasmado por los bailes y melodías que interpretaban los cantantes y bandas del pueblo. Fue su primer contacto

directo con las polkas, mazurcas y canciones melancólicas de los campesinos, a los que se unían el trabajo de los segadores o la voz en falsete de las mujeres que a partir de ahora inspirarían su obra.

1825: Compone en Varsovia el *Rondó op. 1*, publicado en Varsovia.

El 27 de mayo participa en un concierto benéfico y en otro concierto toca el aeolomelodión (una especie de armonio con tubos de cobre y una pedalera cuyo inventor fue el profesor Jacobo Federico Hofman, amigo de los Chopin) en la iglesia protestante de Varsovia ante el zar Alejandro I.

Durante el verano se traslada de nuevo a Szafarnia, donde vuelve a disfrutar de las costumbres y tradiciones polacas.

1826: El 7 de julio, completa sus estudios en el Liceo y se gradúa cum laude el 27 del mismo mes.

Dados sus problemas de salud y los de su hermana menor Emilia, Frédéric, se traslada durante el verano, por un periodo de cinco semanas, junto a su madre y sus dos hermanas al balneario de Reinerz, en Silesia, donde le impusieron un régimen muy estricto en el que no podía hacer esfuerzos físicos; pero lo peor para Chopin fue la ausencia de un piano. Sin embargo, consiguió tocar en dos conciertos públicos a beneficio de una muchacha, Libusha, que quedó repentinamente huérfana sin posibilidad económica ni de ofrecer a su padre un funeral, en un principio se programó un solo concierto, pero fue tal el éxito que tuvo que repetirlo.

Compone la Polonesa en si bemol menor, el *Rondó a la mazurca op. 5*, las *Tres escocesas op. 72*.

En Noviembre se inscribe en la Escuela Superior de Música de Varsovia donde estudia bajo la dirección de Josef Elsner, el cual le daba clases desde hacía ya varios años. Había compuesto todo tipo de obras: óperas, mazurcas, sonatas, música de cámara o

ballet; había sido primer violín en la orquesta de Moravia y director de la ópera de Lwow. Además era un estupendo pedagogo, permitía a Chopin licencias armónicas que no concedía al resto de los alumnos. Le asombraba la capacidad innovadora de Frédéric y le alentaba a que siguiera en esa línea.

1827: Compose el *Nocturno op. 72* y la *Marcha fúnebre op. 72 n° 2*, entre otras obras que normalmente eran dedicadas a sus amigos. Durante el invierno, su hermana Emilia enferma y finalmente muere el 10 de abril con tan solo catorce años. Para Frédéric fue un golpe terrible del que no se repondría. A partir de este momento buscó como consuelo la composición, y de este año son también las *Variaciones en si b mayor para piano y orquesta*, su *Sonata en do menor op. 4*, *Dos rondós* y un *Trío en sol menor para chelo piano y violín*.

1828: Compose la *Sonata n° 1 en do menor*, *Fantasia sobre aires polacos*, *Rondó a la Cracoviana op. 14* y la *Polonesa en si b mayor op. 7 n° 2*.

En marzo conoce y escucha a Johann Nepomuk Hummel, muy admirado por Frédéric, cuya influencia será evidente en muchas de sus obras.

En septiembre, Frédéric hizo un primer viaje fuera de Varsovia, con destino a Berlín. Este viaje duró veintisiete días, asistió a la ópera y visitó dos fábricas de pianos, también adquirió algunas partituras que no se podían conseguir en Varsovia.

A pesar de estar ilusionado en ver tocar a Paganini y conocer a Félix Mendelssohn, lo primero no fue posible y lo segundo tampoco, pues aunque vio a Mendelssohn, no se pudo acercar a él por timidez.

Llegó de vuelta a Varsovia unos días después de haber comenzado las clases del conservatorio. Sus padres le habían acondicionado un altillo con un piano donde poder trabajar y disfrutar de la ópera y el teatro. También comenzó a relacionarse con jóvenes

con ideas políticas revolucionarias e integrados en el movimiento cultural al que llamaron Romanticismo.

1829: Compose la *Polonesa en sol bemol Mayor*. Las *Variaciones en la mayor* y el *Vals en mi menor*.

Entre abril y octubre conoce a Konstancja (Konstanze) Gladowska (1810-1880), una joven estudiante de canto del Conservatorio, de la que se enamora.

Durante este año, Nicolò Paganini ofreció diez conciertos, Chopin le escucha el 23 de mayo; éste se sintió hechizado por el violinista, le consideraba un genio y un revolucionario no solo en cuanto a la composición, sino también en lo que respecta a la ejecución, ya que además de superar todas las dificultades técnicas que el instrumento ofrecía, creaba otras nuevas y las resolvía. Conseguía un sonido diáfano y brillante como nunca otro violinista pudo sacar del instrumento.

En julio termina sus estudios musicales en el Conservatorio. Con tan solo 19 años ya tiene en su haber una notable producción y una gran carrera.

El 31 de julio llegó a Viena, donde permaneció hasta el 19 de agosto. Viajó con cuatro compañeros del conservatorio, tenía el firme propósito de dar a conocer su obra y sus interpretaciones, pero su timidez haría que le costara dar su primer concierto, ya que sabía que sería escuchado por grandes personalidades.

Por fin ofreció su primer concierto el 11 de agosto en el Teatro Kärntnertor, tocó las *Variaciones sobre Là ci darem la mano* (famoso dueto de la ópera de Mozart *Don Giovanni*). Haslinger las publicaría como op. 2.

El gran éxito de este concierto obligó a Chopin a ofrecer otro el 18 del mismo mes, en esta ocasión interpretaría sus *Variaciones op. 2* y el *Rondó a la cracoviana op. 14*.

El éxito de este concierto sería aún mayor que el primero. Desafiando a la tendencia interpretativa de la época basada en tocar con fuerza y virtuosismo, consiguiendo intensa sonoridad del instrumento, Chopin tocó con suavidad y una sensibilidad extraordinaria que le permitía transmitir de una manera clara los sentimientos. Era consciente que su forma de enfrentarse al teclado provocaría críticas, pero no le importó demasiado.

Esta primera visita a Viena fue el comienzo de una gira que continuó en Praga y posteriormente en Dresde, no demasiado extensa, pues el 2 de septiembre ya estaba de vuelta en Viena.

En Viena, ya era bastante afamado por los dos conciertos que había ofrecido, hasta tal punto que Karl Czerny le invitó a compartir con él algunas veladas musicales en su casa, donde ambos interpretaron a dos pianos. Conoció al conde Lichnowski, gran amigo de Beethoven y se llevó de la ciudad numerosas invitaciones para regresar, así como cinco cartas de recomendación de Wurfel.

De camino a Varsovia, se detuvo durante tres días en Praga. Le propusieron varios conciertos, pero se negó. Quizás fuera por miedo, ya que justo en esa ciudad, Paganini había tenido muy mala crítica.

En Dresde permanecieron una semana, donde, junto a sus tres amigos que le acompañaban, disfrutaron de la puesta en escena de *Fausto* de Goethe; tocó ante el director de la Orquesta Real de Dresde, Francescon Morlacchi.

El 20 de octubre, antes de regresar a su ciudad natal, visitó y tocó ante el príncipe Radziwill, quien quedó asombrado por las cualidades y la música del muchacho y le invitó a hospedarse en su palacio; le sugirió que impartiese clases de piano a las princesas. Chopin le mostró su agradecimiento, pero sus ansias de regresar a su casa para reencontrarse con su familia eran demasiado intensas.

También en octubre visita a Ambroży Mieroszewski, el cual pinta un retrato de Chopin.

Ya en Varsovia, se encontró con una decepción: los comentarios y los elogios que había recibido en Viena eran reproducidos en algunos periódicos con demasiada parquedad, e ignorados en otros. Estaba claro que no sería profeta en su tierra.

Durante este año es aconsejado por sus amigos para realizar una segunda gira, pero más bien es su sentimiento de soledad y el amor no correspondido de Constanza Gladkowska, lo que le induce a ello. Constanza le inspiraría para componer el *Vals en do mayor* y el adagio para su *Concierto en fa menor*.

Su amigo del alma, Tytus Woyciechowski, vivía en una granja lejana a Varsovia, lo cual incrementaba su sentimiento de soledad, y es en las cartas que le escribe durante este periodo donde Chopin confiesa sus más profundos sentimientos.

También compuso durante estos meses el *Trío en sol menor, dos mazurcas en do mayor y en fa mayor* y la *Marcha fúnebre en do menor* así como varios *estudios*.

1830: El 7 de febrero y el 3 de marzo toca su *Concierto en fa menor* en su casa. El 17 de marzo interpreta su *concierto* y la *Fantasía en la mayor* en público en el Teatro Nacional de Varsovia, dirige la orquesta Karol Kurpinski.

El 22 de marzo ofrece un segundo concierto en público en el mismo teatro, donde vuelve a interpretar su *Concierto en fa menor* y el *Rondó à la Krakowiak op. 24*.

El 8 de julio toca las *Variaciones op. 2* de nuevo en el Teatro Nacional de Varsovia.

Estos conciertos terminarían por consagrarlo como genio nacional de la música en su tierra. Los elogios ante estos conciertos y sus composiciones estarían presentes durante casi un mes en los principales periódicos de la ciudad. La prensa opinaba que así

como la historia había concedido a los alemanes la figura de Mozart, había querido obsequiar a los polacos con Chopin.

Las últimas vacaciones que pasara Frédéric en Polonia serían en la casa de su amigo Tytus y en Zelazowa Wola, donde pasó los primeros años de su vida. Los dueños de la casa sacaban cada tarde el piano en medio del césped y hacían del lugar un escenario perfecto para el joven Chopin.

Tras estas reparadoras vacaciones regresó a Varsovia donde disfrutó de numerosas tertulias con sus amigos de siempre donde al tema de la situación política de Europa era una constante. Se despidió de todos sus amigos como si presintiera que no volvería a ver a muchos de ellos. También se despidió de Constanza, ya que asimiló que su amor con ella sería imposible.

El 11 de octubre toca por última vez en el Teatro Nacional de Varsovia su *Concierto para piano en mi menor op. 11*. Será su concierto de despedida.

El 1 de noviembre abandona Varsovia para siempre. A pesar de que sabía que era lo mejor para su carrera, no se fue feliz, sabía la difícil situación política que atravesaba Polonia y partió con la sensación de que debería defender a su nación con las armas, pero en su cabeza también resonaban la voces de sus amigos que le decían: “Vete, haz famoso con tu piano el nombre de Polonia que nosotros nos encargaremos de los asuntos de aquí”.

Le animó saber que dos días después, su amigo Tytus le acompañaría, pues había tomado esa decisión en el último instante.

A la salida de Varsovia le esperaba una emotiva sorpresa: Un grupo de amigos y profesores paró su carruaje y le entonaron un canción compuesta por su profesor Elsner que comenzaba diciendo: “Nacido en la tierra de Polonia”.

El 6 de noviembre llega a Wroclaw, y el 10 a Dresde.

El 23 de noviembre llega a Viena, donde permanecerá ocho meses, hasta el 20 de julio de 1831.

Seis días después de llegar a Viena Frédéric y Tytus se enteraron de la noticia del levantamiento de Varsovia. A su vez, los rumores de la rebelión polaca no les beneficiaban, pues eran extranjeros en tierra de un potencial enemigo. La situación política en Polonia les hizo plantearse volver, pero Tytus convenció a Frédéric de que sólo él debería volver, y así se separaron, hecho que le hizo sentirse sólo y abatido. A las continuas cartas que escribía a sus padres expresándoles su deseo de volver, éstos le respondían que sería más útil en Viena con su piano que en Varsovia con un fusil.

Su indecisión era constante, no sabía si quedarse, si volver a Polonia; el sufrimiento por su destierro fue plasmado en las obras que escribió en Viena: *Scherzo en si menor, Nueve Mazurcas, Polonesa en mi mayor*; las cuales ponen de manifiesto la nostalgia de los sonidos del folclore polaco que resonaban en su cabeza.

1831: Termina las *Cinco mazurcas op. 7* y los *Tres nocturnos op. 9*. compone el *Gran vals brillante op. 18*. Publica *Introducción y Polonesa para violonchelo op. 3*.

El 20 de julio abandona Viena para ir a Munich donde toca el 28 de agosto. Allí recibe una remesa de dinero que le envía su padre y entra en contacto con el mundo del arte. Conoce a Anton Diabelli, Vaclav Jirovec, Joseph Merk y Josef Slavik.

En septiembre llega a Stuttgart, donde conoce a Johann Peter Pixis. En esta ciudad se entera de la caída de Varsovia ante las tropas rusas y del fin del Levantamiento de Noviembre. Después de casi nueve meses por conservar la independencia contra los rusos, Varsovia cae bañada en sangre. La noticia le impacta tan hondamente, que le causa una fiebre y una crisis nerviosa. Chopin se sentía impotente y deshecho por los acontecimientos. Sumido en esta tristeza y desesperanza compone el *Estudio op. 10 n° 12*, conocido como *Estudio revolucionario*.

A principios de otoño llega a París y se instala en el 27 del boulevard Poissonnière.

Una carta de recomendación que portaba le permitió rodearse de nuevos amigos con los que compartiría conciertos y largas veladas en las que cada uno de ellos aportaría recuerdos de su país natal: Ferdinand Hiller, Franz Liszt o Henrich Heine.

También conoce a Ferdinando Paër, Rossini, Cherubini, Camille Pleyel y Mendelssohn.

Toca para Kalkbrenner que propone dar clases con él, pero Chopin no acepta.

Por otra parte le llegan noticias del casamiento de Constanza Gladowska, y a pesar de que el recuerdo de la joven está presente en sus composiciones, da por terminado el idilio y pronto otras mujeres ocuparán su vida.

1832: Compose las *Cuatro mazurcas op. 6*, el *Rondó en mi bemol mayor op. 16*, el *Scherzo op.20*, los *Nocturnos op. 9* y el *Trío para violonchelo y piano op. 8*

Ofrece un concierto con Kalkbrenner en París (26 de febrero en los salones Pleyel). Interpretan la *Polonesa para seis pianos* de Kalkbrenner junto a otros cuatro pianistas. También interpreta su *Concierto en fa menor* y *Variaciones sobre el tema Là ci darem la mano*.

Hacia marzo-abril comienza a impartir clases de piano y se convierte en un pedagogo muy requerido y bien pagado hasta el fin de su vida. Prefiere presentarse en las veladas o soirées que se ofrecen en los salones de la sociedad aristócrata, en una atmósfera intimista con una pequeña y singular audiencia, no ávida de virtuosismo, sino especialmente culta y sensible, afín al músico. Este público está compuesto en buena parte por artistas, entre ellos Eugène Delacroix, la familia Rothschild, Adam Mickiewicz, Heinrich Heine, la condesa Marie d'Agoult y Franz Liszt, así como otras personalidades de la alta sociedad.

Entre sus alumnas está Delfina Potocka. Se habían conocido durante el primer viaje que Chopin realizó a Viena, pero es ahora cuando afianzan su relación. Ella venía de un matrimonio infeliz y vivía alejada de su esposo. En poco tiempo Chopin le confesó sus sentimientos, su relación fue tan intensa que ésta será a la única mujer a la que Chopin propondrá la idea de tener un hijo. A pesar de todo, la relación se romperá en 1835, aunque siempre existirá entre ellos una gran amistad que durará hasta su muerte.

Participa en el concierto organizado por el príncipe Moskowa el 20 de mayo mientras el cólera diezma la población de París.

Durante este tiempo, se dedicó a la composición, a sus clases y a ofrecer íntimas veladas musicales ante auditorios muy selectos. Parece ser que en junio tocó en una de estas veladas privadas en el salón del barón Rothschild.

Esta actividad se veía a veces interrumpida por sus problemas de salud, pues sufría a menudo resfriados con expectoraciones con sangre que le dejaban extenuado.

Entre junio y julio se traslada al nº 4 de la rue Cité Bergère.

Firma un contrato para la publicación de su música con Schlesinger, la casa editora más importante de Francia; en Leipzig algunas de sus obras son publicadas por Probst y luego por Breitkopf & Härtel, en Berlín por Karl K. Kistner y en Londres por Christian R. Wessel.

1833: Termina las *Cuatro mazurcas op. 17* y los *Nocturnos op. 15*. Compone las *Variaciones brillantes en si bemol mayor* y el *Bolero op. 10*. También publica los *Estudios op. 10* y el *Concierto en mi menor op. 11*

Comienza su amistad con Vincenzo Bellini.

El 23 de marzo ofrece un concierto en la sala Wauxhall d'Été

El 2 de abril ofrece un concierto con Liszt a dos pianos, y en abril y le dedica a Liszt sus *Estudios op. 10*.

El 3 de abril, Chopin, Liszt y los hermanos Herz tocan en la sala Wauxhall d'Été, y el 25 de abril ofrece otro concierto en el Hôtel de Ville de Tours.

Se hace miembro de la Sociedad Literaria Polaca a la que apoya económicamente y ofrece conciertos benéficos para sus compatriotas. Escoge ser un refugiado político. No obedece a las regulaciones del Zar para la dominada Polonia, ni renueva su pasaporte en la Embajada rusa. Por ello, pierde la posibilidad de regresar legalmente a su tierra.

Participa con Liszt en el concierto del Conservatorio de París el 15 de diciembre.

1834: Publica su *Fantasía en la menor op. 13*, *Rondó a la Krakowiak op. 13*, *Rondó en mi b mayor op. 16*, *Gran dúo concertante*, *Mazurcas op. 17*, *Vals op. 18* y *Bolero op. 19*.

En abril se pone a la venta en Varsovia una litografía de Chopin realizada por G. Engelmann de un grabado de P.R. Vigneron.

El 15 de mayo viaja acompañado de Ferdinand Hiller a Alemania, con el propósito de asistir al Festival de Aquisgrán. Visita Colonia y otras ciudades del Rin. Se encuentra con Félix Mendelssohn y Clara Schumann.

El 8 de noviembre tiene lugar el casamiento de Izabela Chopin y Antoni Barcinski, un profesor de matemáticas.

El 14 de diciembre participa en el concierto a beneficio de Héctor Berlioz y su futura esposa, Harriet Smithson, en el Conservatorio de París y el 25 del mismo mes realiza un concierto con Liszt en los salones Stoepel también en París.

Con respecto a este último concierto, la *Gazette Musicale de París* escribió lo siguiente:

“Los Sres. Liszt y Chopin han abierto la matinée del Sr. Stoepel de una manera brillante con el gran dúo a cuatro manos de Moscheles, para piano. Creemos superfluo decir que esta pieza, una de las obras maestras del compositor,

ha sido ejecutada al piano con una rara perfección de talento por los dos mayores virtuosos de nuestra época. El brillo de la ejecución unido a una delicadeza consumada, una elevación sostenida, el contraste de la vivacidad más elocuente y la serenidad más tranquila, la ligereza más graciosa y la seriedad más grave; no se puede esperar la hábil mezcla de todos estos matices más que de parte de dos artistas situados a la misma altura y dotados del mismo grado de sentimiento profundo de su arte.¹⁹¹

1835: Termina y edita las *Cuatro mazurcas op. 24* y la *Primera Balada op. 23*. Compone los *Nocturnos op. 27* y la *Fantasía –impromptu op. 66*. Publica el *Scherzo op. 20*.

Ofrece un concierto a dos pianos junto a Hiller en los salones Erard el 25 de febrero. El 15 de marzo toca en la sala Pleyel, y el 4 de abril en el Teatro Italiano a beneficio de los polacos. El 26 de abril participa en la matinée dada por la Sociedad de Conciertos en el conservatorio de París, interpreta el *Andante spianato y gran polonesa en mi bemol op 22*.

El 29 de mayo se encuentra con Adam Mickiewicz.

Pasa los meses de junio y julio en Saint-Gratien, en casa del marqués Astolphe de Custine, viajero, escritor, amante de la música y gran admirador de Chopin.

Tras su ruptura con Delfina Potocka, se entera de que sus padres irían durante el mes de agosto a un balneario de Karlsbad en Bohemia, les sorprendió con su visita que duraría tres semanas, partiría el 6 de septiembre. Ésta sería la última vez que estuvieran juntos.

Del 7 al 13 de septiembre pasa unos días en Teplitz, y el 19 se ve con María Wodzinska en Dresde.

¹⁹¹ LLort, V. (2010). *Escuchando a Chopin*. Barcelona: Tizona. p. 125.

Sin duda, influido por este encuentro, el 24 de septiembre. Dedicó a María un manuscrito del *Vals en la bemol mayor*. También data de estos días el autógrafo de la *Mazurka en La mayor Op. 24 N° 3*, dedicada a Luiza Linde, esposa de Samuel Linde.

A partir del 27 de septiembre, en Leipzig, en el Hôtel de Saxe, se reúne con Robert Schumann, Félix Mendelssohn, Friedrich Wieck y su hija Clara. Chopin toca sus *nocturnos* y *estudios*, toca junto a Clara, y ensalza su forma de interpretar diciendo: Clara Wieck: “La única mujer en Alemania que puede tocar mis obras”.

A partir del mes de octubre inicia la vuelta de Leipzig a París; pasa por Frankfurt-am-Main, a continuación, sufriendo problemas de salud, permanece más tiempo en Heidelberg, con la familia de su alumno Adolf Gutmann, y regresa a París a través de Estrasburgo.

Se siente tan mal que escribe el primer borrador de su testamento.

1836: Aparecen en París las *Dos polonesas op. 26*. También publica el *Concierto en fa menor op. 21*, *Andante spianato op. 22*, *Balada en sol menor op. 23*, *Mazurcas op. 24* y *Nocturnos op. 27*.

El 7 de febrero participa en una velada en casa de Levi, en la que toca a cuatro manos con Schunke la sonata op. 47 de Moscheles, y el 9 de abril en el concierto de despedida de Liszt en los salones Erard. El 14 de mayo se volverán reencontrar ambos compositores.

El 21 de abril toca algunos de sus valsos en un concierto en el Petit-Luxembourg.

En el mes de mayo, conoce a Delacroix en una cena ofrecida por Liszt en el restaurante Les trois frères provençaux, en el Palais-Royal.

Durante el mes de julio viaja por Estrasburgo, Nuremberg y Bayreuth y llega hasta Marienbad, donde se encuentra con los padres de María Wodzinska; permanecerá con la

familia del 28 de julio al 24 de agosto. Del 29 de agosto al 11 de septiembre residirá también con ellos en Dresde.

El 9 de septiembre es una fecha destacada para Chopin, pues tiene lugar su compromiso en secreto con María Wodzinska. En un principio, obtiene su mano, pero al poco tiempo, al conocer la enfermedad que padecía el músico, la familia Wodzinska declinará el compromiso.

Del 11 al 13 de septiembre se traslada a Leipzig para encontrarse con Schumann y regresa a París. Cambia de domicilio, ahora vive en la rue de la Chaussée-d'Antin.

A final de octubre, Liszt le presenta a George Sand. Chopin tocó en una velada organizada por Liszt y George Sand quedó entusiasmada por la interpretación del músico. Sin embargo la impresión que se llevó Chopin de la escritora no fue nada buena, pues iba ataviada con pantalones y una levita, no dejaba de fumar... a Chopin le pareció vulgar y desagradable.

Sin embargo, a mediados de diciembre Chopin organiza una velada musical en su casa a la que invitó a Heine, Hiller, Jas Matuszinski, Franz Liszt y Marie d'Agoult, el cantante Nourrit y Mickiewicz. También está invitada George Sand.

En esta ocasión toca con Liszt la *Sonata a cuatro manos en mi bemol mayor op. 47* de Moscheles.

1837: Termina y edita las *Cuatro mazurcas op. 30*, los *Dos nocturnos op. 32*. compone el *Primer Impromptu op. 29*, el *Scherzo op. 31* y los *Estudios op. 25*.

Debido a una gran epidemia de gripe que hay en París, Chopin enferma; a pesar de su precaria salud, de la constante tos con sangre y la fiebre alta, se recupera en varias semanas. Además es el momento en el que María Wodzinska le escribe una carta en la que le agradece sus cuidados y atenciones y le da recuerdos de la familia, dando a entender que ha declinado su compromiso.

En cuanto se recuperó, el médico le aconsejó el balneario de Ems en Alemania, Tytus le propuso reunirse con él en Múnich, fue invitado por George Sand a Nohant, pero dejó pasarlo todo y dejó pasar los meses de abril, mayo y junio y el 10 de julio viajó a Londres junto a Camille Pleyel donde permanecieron dos semanas.

Poco antes de partir para Londres recibió un ofrecimiento del zar Nicolás: ser pianista de la corte del emperador, pero Chopin no aceptó, lógicamente por su compromiso con la causa polaca.

Ante la negación de Chopin de ir a Nohant, George, no desiste en el empeño de acercarse a Chopin, le había comprado un piano que ubicó en la sala de estar y que esperaba la llegada del músico; en marzo había pedido a Liszt que invitase a Chopin con alguna excusa; más tarde insistió a Marie d'Agoult sobre el mismo tema; pero Chopin no aceptó ninguna invitación, probablemente aún herido por su ruptura con María Wodzinska.

¿Qué vio George Sand en Chopin que tanto le encandiló?, seis años menor que ella, con una salud extremadamente frágil, desmoralizado por su reciente ruptura... le veía tan indefenso como a un niño, y se despertó su instinto maternal, lo cual refleja en sus palabras:

“Tengo necesidad de sufrir por alguien, de alimentar esta solicitud maternal que se ha acostumbrado a velar sobre un ser fatigado, que sufre”¹⁹²

También estaba enamorada del Chopin compositor y pianista; sin embargo él solo veía a George como una interesante escritora, no le gustaba que fumara, ni sus ropas, ni

¹⁹² Glasman, M. (2009). *Frederic Chopin y George Sand*. Mexico: Editorial Lectorum. P. 129

su vida escandalosa. Él se encontraba cómodo entre la alta sociedad y ella la detestaba. También sus inclinaciones políticas eran diferentes. Ella tenía ideas democráticas y socialistas, sus principios eran de tendencia universalista que trascendía las fronteras de la patria; él era un verdadero patriota de ideas lógicamente nacionalistas.

En cuanto a sus concepciones de la “obra de arte” eran bien distintas. Para Chopin, la obra de arte era inmortal y tenía un único fin en sí misma; para Sand, la obra de arte era algo temporal e inmediato.

Finalmente, estas dos personalidades tan opuestas se atraieron, y podemos decir que en octubre de 1837 Chopin ya se sentía enamorado de ella.

También en 1837, Fétis escribe una biografía sobre Chopin que es publicada en su *Biographie universelle des musiciens*.

El escultor Bovy realiza un medallón de Chopin.

1838: Compose la 1ª de las *Dos Polonesas op. 40*. Termina las *Cuatro mazurcas op. 33*. Publica *Tres valsés brillantes op.34*.

El 16 de febrero ofrece un concierto en las Tullerías (la corte de Luis Felipe I de Francia),

El 3 de marzo participa en un concierto junto a Alkan, Gutmann y Zimmermann en los salones de Henri Pape.

El 12 de marzo toca el *Concierto para piano en mi menor op. 11* en el Hôtel de Ville de Rouen.

El 8 de mayo improvisa en el domicilio de París de A. de Custine. Están presentes Jules Jain, George Sand y Víctor Hugo.

El 12 de mayo toca en casa de Charlotte Marliani, amiga de la infancia de George Sand. Al día siguiente, Chopin recibe una nota de George Sand que termina diciendo:

“Alguien que te adora. George”. A partir de este momento comienzan una serie de encuentros en París y en solitario.

Delacroix realiza un retrato de Chopin y de Sand.

El 15 de octubre viaja con George Sand hacia Mallorca. En un principio, este viaje y la estancia en la isla estaban pensados para George y sus hijos, especialmente Maurice que padecía reumatismo crónico, pero Chopin vio en este clima una posibilidad de mejorar también físicamente, y se unió a ellos en la frontera española; llegaron a Barcelona, donde permanecieron y embarcaron juntos rumbo a Mallorca.

Se alojaron en la única posada accesible en la villa Sont Vent, la cual ofrecía pocos recursos, sólo disponían de un rústico brasero para calentarse que provocó en Chopin una tos continua y un resfriado. Cuando los médicos del lugar le vieron, le diagnosticaron una terrible enfermedad muy contagiosa: la tuberculosis.

Cuando Chopin empezaba a mejorarse, se fue extendiendo el rumor por la isla de que tenía esta enfermedad, de manera que tuvieron que salir rápidamente de la casa, no sin antes ser quemadas todas sus cosas, y huir a mediados de diciembre a la Cartuja de Valldemossa, convento que perteneció a la orden de los cartujos y que por un decreto en 1832, pasó a manos del gobierno, a consecuencia de esto, los monjes que allí vivían fueron expulsados, de manera que allí sólo quedaban el portero, la cocinera y un farmacéutico.

Las celdas vacías eran alquiladas a turistas; y ellos alquilaron un apartamento de tres habitaciones, el lugar les proporcionaba buenas vistas, aire puro, y la tranquilidad que necesitaban para escribir y componer. Sólo faltaba el piano que llegó al mes siguiente, a partir de ese momento, Chopin se dedicaría sus *preludios*.

1839: compone la *Segunda Sonata en si bemol menor*. la 2ª de las *Dos Polonesas op. 40*, las *Cuatro mazurcas op. 41*, el *Segundo Impromptu op. 36* el *Scherzo op. 39*.

Termina los *Dos nocturnos op. 37*, los *Tres nuevos estudios*, la *Segunda balada op. 38*, y los *Preludios op. 28*.

Las copiosas lluvias anunciaron el cambio de estación, la cual traería fuertes lluvias, heladas y mucho frío que no beneficiaban en absoluto a Chopin. A esto había que añadir la falta de adaptación de Chopin a la gastronomía del lugar (con frecuente consumo de carne de cerdo y aceite de oliva, que a él le sabía a rancio) así como la dificultad para conseguir víveres, y la hostilidad de sus pobladores. Todo esto hizo que apresurasen su salida de la isla. Llegaron a Marsella el 24 de febrero.

A pesar de su mala salud y el poco tiempo que permaneció en Valldemossa, dos meses en total, pudo componer una *Mazurca* y completó la revisión de sus *24 Preludios*, también trabajó en el tercer *Scherzo en do # menor*.

Su vuelta, a los cuatro meses de iniciar la ida, trajo también problemas, el primero qué hacer con el piano: lo vendieron a un banquero local con lo que se evitaron el transporte. Tuvieron que buscar un carruaje cómodo para que Chopin resistiera el viaje, pero solo encontraron una carreta de dos ruedas que tardó tres horas en llegar a Palma. Desde allí se embarcaron en “El Mallorquín” en unas condiciones infrahumanas, pues era un barco de cerdos. Chopin quedó relegado a la peor de las literas por miedo al contagio.

Llegado a Barcelona fue atendido por los médicos y se recuperó, del estado casi mortal en el que se encontraba. Finalmente llegó a Marsella a bordo de “Le Phenicien”.

El 24 de abril toca el órgano en el funeral de A. Nourrit en Marsella, donde permanecerá junto a George Sand y sus dos hijos hasta el 3 de mayo, su salud mejora y vuelve la rutina al hogar, George escribe y Frédéric compone.

Del 3 al 18 de mayo realizan un viaje a Génova, para volver a Marsella donde permanecieron hasta finales de mayo cuando las altas temperaturas anunciaban el verano.

De esta manera se trasladan a Nohant el 22 de mayo a la casa de George, donde permanecerán hasta el 11 de octubre.

Paradójicamente, es en Nohant donde Chopin encuentra el bienestar encontrado y no hallado en Mallorca: se levantaba tarde, daba paseos, le daba clases de música a Solange y por la noche tocaba el piano para la familia.

Permaneció tres meses allí, pero echaba de menos la vida urbana, por lo que expresó a su compañera su deseo de volver a París. Fontana sería el encargado de buscar dos apartamentos y de decorarlos.

Efectivamente, Chopin se traslada el 11 de octubre al nº 5 de la rue Tronchet, y George Sand se instala junto a sus hijos el día 15 de octubre en el nº 16 de la rue Pigalle. La distancia entre ambos domicilios era muy escasa.

En esta época, la vida social de Chopin se tornó bastante intensa, todos los días asistía a algún tipo de evento y era invitado muy frecuentemente a salones en los que nunca faltaba un piano para interpretar su música; además, todas las noches visitaba a George, cenaba con ella y conversaban.

Así, el 29 de octubre, Chopin toca junto a Moscheles, al que consideraba el único entre los pianistas, en el casino de Saint-Cloud ante la familia real.

Sand había convertido el domicilio de la calle Pigalle en un centro político, donde republicanos y socialistas conspiraban contra el régimen monárquico. Chopin no estaba en absoluto de acuerdo con esas ideas y repudiaba a los que así pensaban, sin embargo, a George Sand, la respetaba.

1840: De este año datan las siguientes obras, *Sonata en si bemol menor op. 35*, *Impromptu op. 36*, *Nocturnos op. 37*, *Balada en fa mayor op. 38*, *Scherzo en do # menor op. 39*, *Polonesas op. 40*, *Mazurcas op. 41* y *Gran vals op. 42*.

Se traslada a la rue Pigalle junto a George Sand y comparte un ala de la casa con Maurice, el hijo de ésta; sin embargo, la relación de Chopin con George Sand, desde que estuvieron en Mallorca, era puramente fraternal, por decisión de ella.

En esta etapa, combina una gran actividad compositiva con las clases privadas y selectos conciertos en salones privados

Durante este año se reencuentra con Delfina Potocka, a la que propone reiniciar la relación que dejaron en 1836. Al parecer así lo hicieron, pero Chopin siempre fue muy reservado y discreto en cuanto a este tema, y dicha relación la mantuvo en secreto.

El 27 de junio Chopin toca en una velada en casa de Astolphe-Louis-Léonor, Marqués de Custine.

A pesar de que Liszt ya le había presentado a Delacroix, es durante este año cuando realmente entablan una verdadera amistad.

1841: A este año pertenecen las siguientes obras: *Tarantela op. 43*, *Polonesa op. 44*, *Preludio en do sostenido menor op. 45*, *Allegro de concierto op. 46*, *Balada en la bemol mayor op. 47*, *Dos Nocturnos op. 48*, y la *Fantasía op. 49*.

Ofrece un concierto en los salones Pleyel junto a la soprano Laure Danoreau-Cinti el 26 de abril. También a final de este mes de abril, toca ante el rey en las Tullerías.

El 18 de junio parte hacia Nohant, donde pasará el verano. Pasará estos meses en completa tranquilidad, componiendo y con un estado aceptable de salud, destacaremos dos hechos que tuvieron lugar, que, aunque anecdóticos, alteraron de una manera u otra la vida interior de Chopin: un terremoto el día 7 de julio, que parece ser que alteró de manera significativa sus nervios y una fiesta en la que se divierte el 14 de agosto en el pueblo en Nohant, es influenciado por las danzas folclóricas (bourrées) y las melodías cantadas por las mujeres del pueblo e interpretadas por gaiteros.

El 2 de noviembre se traslada a París a la casa de George Sand en la rue Pigalle y habita uno de los pabellones que la escritora destinaba al alquiler.

El 1 de diciembre ofrece un concierto en el pabellón de Marsan del palacio de las Tullerías.

1842 Publica *Tres mazurcas op. 50*.

Toca en un concierto junto a Pauline Viardot y Auguste Franchomme en los salones Pleyel el 21 de febrero. Su fama es total: El poeta Heinrich Heine escribe en Lutece que Chopin es un gran poeta de la música, un artista tan genial que sólo puede compararse con Mozart, Beethoven, Rossini y Berlioz.

Sin embargo, esta misma noche en la que es feliz por su éxito, muere Zwiny, su primer profesor, con el que dio sus primeros pasos en su carrera musical.

El 20 de marzo toca en casa de Czartoryski.

Apenas dos meses más tarde, recibe otra triste noticia: Jan Matuszinski, su antiguo compañero que fue intermediario entre él y María Wodzinska, también perdía la vida a consecuencia de la tuberculosis. Esta noticia junto a la anterior, no sólo provocó una profunda tristeza en él, sino también un gran miedo a la muerte, pues su amigo presentaba los mismos síntomas y enfermedad que él. Sólo gracias a la ayuda psicológica y sentimental de George Sand, Chopin pudo superar estos sentimientos de tristeza y miedo, ya que fue tras el funeral, cuando partió a Nohant junto a la escritora el 6 de mayo.

En Nohant, muchos de sus amigos fueron a visitarle y darle ánimos, entre ellos, uno de los más asiduos fue Delacroix, el cual pasaba horas conversando con Chopin. Es en estas charlas cuando más conectan, pues fueron descubriendo sus afinidades, como la pasión que sentían por la música de Mozart, así como muchos rasgos de carácter, con lo que se consolidó la gran admiración y cariño que se profesarían durante el resto de sus vidas.

Al observar George Sand el magnífico bien que hacían en Frédéric las visitas del pintor, destinó en la casa un cuarto para que estuviera a su disposición a modo de estudio o taller. Allí fue donde realizó el famoso retrato del músico.

A pesar de que su ánimo mejoró, sin embargo, su estado físico empeoraba y su rostro denotaba un continuo y creciente estado de agotamiento. Delacroix fue fiel a este aspecto, y el retrato refleja un rostro pálido con los ojos hundidos enmarcados por surcos oscuros frente a su blancura enfermiza tal como muestra la pintura estudiada en esta tesis en el punto 2.1.4.12 y con referencia a pie de página 127.

Del 30 de julio al 10 de agosto pasa unos días en París preparando un nuevo apartamento en el nº 9 de la calle d'Orleans. Vuelve a Nohant hasta el 28 de septiembre, fecha en la que se instala en dicho apartamento; le esperan con impaciencia sus alumnos entre los que están Isabel y Anna Sheremetev y Vera Kologrivoff, que vienen de Rusia sólo para estudiar con Chopin.

1843: Compone la *Polonesa op. 53 (heroica)*, la *Cuarta Balada op.52*, el *Tercer Impromptu op. 51*, el *Scherzo op. 54* y la *Berceuse op.57*

El 20 de enero, 'La France Musicale' informa de un gran concierto en los salones del Barón Rothschild. Participaron los principales cantantes de París: Giulia Grisi, Paulina Viardot, Giuseppe Mario y Luigi Lablache. Como pianista que interpreta sus propias composiciones, figura Chopin.

El 24 de abril, Karl Filtsch, alumno por excelencia de Chopin de trece años de edad da un concierto en la Salle Erard, promovido por el mismo Chopin, el programa incluye el *Concierto en fa menor*. Esto inaugura el gran éxito obtenido por el joven pianista en varias capitales europeas, carrera que se ve truncada por su pronto fallecimiento.

Del 22 de mayo al 28 de octubre reside en Nohant. Entre los invitados están nuevamente Delacroix quien les visita del 17 al 27 de julio y Paulina Viardot del 1 al 18 de septiembre. Sand se hace cargo de la hija de ésta última, Louissette, a quien Chopin adora y pasa mucho tiempo junto a ella, esta niña parece ser que es la que inspira la *Berceuse op 57*.

Viaja a París del 13 a 17 agosto para ocuparse de asuntos editoriales con Schlesinger, probablemente llevaba los manuscritos de la *Balada en fa menor*, *Scherzo en Mi mayor* y *Polonesa en La bemol mayor*.

El 10 de noviembre, Chopin está enfermo, y es atendido por el Dr. Molin.

1844: De este año datan: *Dos nocturnos op. 55* y *Mazurcas op. 56*. Publica las *Tres mazurcas op. 56*. Compone la *Sonata n° 3 en si menor*.

A mediados de enero y a finales de febrero, su salud se resiente. Sin embargo tiene las fuerzas suficientes para tocar sus obras ante su grupo de amigos. Para ese entonces ya está completamente instalado en la plaza de Orleans, que, aunque alejado del bullicio era el centro neurálgico de la ciudad. Allí pasó a formar parte de una selecta comunidad de artistas entre los que estaban Alejandro Dumas (padre), Kalkbrenner el pianista, o la famosa cantante lírica Pauline Viardot.

También cuenta con una nueva alumna: Jane Stirling, que se enamorará de Chopin y que representará para él el ángel de la muerte.

Al poco tiempo de ser conocedor del fallecimiento de Camille Pleyel, hecho que le dejó profundamente afectado, fallece también su padre, el 2 de mayo. No tuvo fuerzas ni para escribir a su familia; lo hizo George Sand por él. También tuvo el detalle de invitar a su hermana Ludwika y a su esposo a pasar unos días en su apartamento de la plaza de Orleans y más tarde a su finca de Nohant.

De esta manera, Chopin permanece en Nohant del 28 de mayo al 28 de noviembre, con un paréntesis en el mes de julio, en el cual se desplaza a París para reencontrarse con su hermana, hasta finales de agosto pasan unos días juntos en Nohant.

Esta visita de su hermana le devolverá de nuevo la ilusión perdida tras el fallecimiento de su padre

Louis Gallait pinta un retrato de Chopin.

1845: Publica las *Tres mazurcas op. 59*

A principios de año, su salud es bastante mala, pero se restablece algo en primavera, de manera que el 26 de mayo participa en un concierto semipúblico para los emigrados polacos en el hôtel Lambert.

El 12 de junio llega a Nohant, donde pasa el verano como otros años, sin embargo, éste es diferente, pues en el ambiente familiar reina la tensión; las discusiones estaban a la orden del día. George siempre al lado de Maurice, y Frédéric defendiendo a Solange.

Quizás Chopin pensaba que después de ocho años conviviendo con esa familia podrá ejercer en cierto modo de padre, pero George no se lo permitió, lo cual enfrió drásticamente su relación.

Ante esta situación, Chopin pasaba las noches en vela ante el piano, y George escribiendo historias amorosas. Así fue como nació la novela *Lucrezia Floriani*.

Chopin regresa sólo a París el 28 de noviembre.

1846: Compose la *Polonesa Fantasía op. 61*, las *Tres mazurcas op. 63* y *Dos nocturnos op. 62*. Termina la *Barcarola op. 60*.

Chopin pasa el verano en Nohant, del 27 de mayo al 11 de noviembre. La situación sigue siendo tensa y las disputas muy frecuentes en muchos casos ocasionadas por los hijos de George.

La ruptura definitiva entre Chopin y George Sand es ya una realidad, como desencadenante: la publicación de la última novela de George Sand *Lucrezia Floriani*. La trama era casi una reproducción de la vida en común de Frédéric y George: Lucrezia es una actriz italiana que se instala en una casa campestre para educar a sus hijos; después de muchos fracasos sentimentales se enamora del príncipe Karol, más joven que ella, casto y apasionado al que cuida como si de un hijo más se tratase.

Los amigos de Chopin consideraban que Karol era una forma de representar a Frédéric de una manera muy injusta y un maltrato psicológico para el compositor.

Chopin, leyó el libro, pero guardó sus opiniones y sentimientos para sí mismo.

A partir de este momento se separarían casi definitivamente y en todos los sentidos, de tal manera que solo se volverán a encontrar en alguna ocasión.

1847: A mediados de enero toca en una velada en casa de Delfina Potocka, y el 17 de febrero toca junto a Franchomme en dúo y en su propia casa ante algunos amigos, entre los que están Delacroix, Arago y George Sand.

Otra nueva pérdida tiene lugar en la vida del músico, el 28 de enero muere su amigo, Izydor Sobański, un insurgente, vivo en el exilio dentro del círculo Czartoryski.

El 21 de febrero realiza una matinée en casa de Franchomme y el 12 de marzo de casa de George Sand, también acude Delacroix.

Parece ser que para el 17 de Febrero, Chopin ya había terminado la *Sonata para chelo y piano en sol menor op. 65*, que se inició en 1845, y la estrena junto a Franchomme el 23 de marzo en una velada musical en honor de Delfina Potocka. Asisten Anna y Adam Czartoryski, duquesa Maria de Wirtemberg, la hermana de Adam, y George Sand.

A principios de mayo su salud empeora notablemente.

El 19 de mayo tiene lugar la boda entre Solange, (hija de George Sand y el escultor Auguste Clésinger, pero Chopin no es invitado.

Del 21 al 28 de mayo es invitado por su amigo Thomas Albrecht a su Ville-d'Avray. Allí pasa unos días con su ahijada Louise a la que profesa un gran afecto.

El 30 de junio Chopin cede a Breitkopf & Härtel los derechos de publicación de todos los tiempos y todos los países, con la excepción de Francia y Gran Bretaña, de las tres nuevas obras en las que está trabajando: *Mazurkas op. 63*, *Valses op. 64* y *Sonata en sol menor op. 65*.

El 1 de julio realiza una velada íntima en su círculo de amigos, entre ellos Grzymała y Delacroix, junto con Franchomme y un violinista desconocido que toca el *Trio en sol menor op. 8*. Le llega la noticia de la muerte de Stefan Witwicki.

El 11 de julio, tiene lugar una fuerte discusión entre George, Maurice, Solagne y Clésinger, a raíz de la cual George echa de su casa a su hija y a su yerno. Solagne pide ayuda a Chopin en cuanto a transporte para ir a París y alojamiento, y Chopin les ayuda. George Sand nunca le perdonará ponerse de parte de Solagne, de tal manera que la fecha 20 de julio de 1847 marca el final definitivo de la relación entre George y Frédéric mediante una carta de ruptura de ella.

Esta separación de George Sand, para Chopin significó su sentencia de muerte, él no podía comprender la posición que ella había adoptado y sobre todo el porqué de sus acusaciones. Las únicas noticias que tenía de Sand eran por mediación de Solagne.

Aunque rodeado de mucha gente, Chopin vivía sólo en París. Su salud empeoró así como su depresión y casi le fue imposible encontrar ni inspiración ni capacidad física para componer.

1848: El 16 de febrero ofrece un concierto público en París, en los salones Pleyel de nuevo junto a con su amigo el chelista Franchomme, y el violinista Alard.

El 5 de marzo, Chopin se encuentra por causalidad con George Sand en casa de Charlotte Marliani, y es informado del nacimiento del hijo de Solagne, por desgracia este niño sólo vivirá ocho días.

El 23 de febrero la revolución había estallado en las calles de París, el rey Luis Felipe fue derrocado, y la familia real francesa huyó a Inglaterra.

El mundo de Chopin se hizo añicos. La mayoría de sus alumnos aristocráticos salieron de la ciudad, no había eventos musicales, él se encontró sin medios de subsistencia. La disminución constante de la salud debido a la tuberculosis avanzada, contribuía a que su situación fuera desesperada.

Jane Stirling y su anciana hermana la señora Katherine Erskine, fueron quienes propusieron a Chopin ir a Londres, donde se comprometieron a encontrarle alumnos y compromisos.

El 21 de abril, llega a Londres. Una vez allí vivirá en el nº 10 de Welbeck Street, y después en el nº 48 de Dover Street.

Broadwood organizó dos conciertos semi-públicos de Chopin, con los que pudo generar los ingresos que tanto necesitaba: en la casa de la señora Sartoris, 99 Eaton Place el 23 de junio, y en la casa del Señor Falmouth en la Plaza de San Jaime, el 7 de julio. Estos dos conciertos representan una ganancia para Chopin de 300 libras. Dio otros conciertos privados por 20 libras cada uno; el primero para la señora Blessington en Gore House, Kensington, y otro para el marqués de Douglas.

El 15 de mayo ya toca ante la reina Victoria y el príncipe Alberto en casa de la duquesa de Sutherland.

A finales de julio, tras una breve estancia en Edimburgo, es invitado por lord Torphichen y Jane Stirling a Calder House, donde permanecerá del 8 al 25 de agosto.

El 28 de agosto, en Manchester, ofrece un concierto al que asisten 1200 personas, Chopin queda horrorizado ante la gran cantidad de público y no se cree con fuerzas para afrontar el evento. Aunque el concierto no fue un éxito, Chopin quedó complacido por las 60 libras que cobró.

El 2 de septiembre llegó al castillo Johnstone, estaba situado a unos once kilómetros de Glasgow. Desafortunadamente el clima se había deteriorado, y pese a las atenciones de sus anfitriones, Chopin estaba cada vez más abatido. A pesar de su precario estado de salud tocó en un concierto en Glasgow el 27 de septiembre. El programa incluía: Un *Preludio*, una *Balada*, *Mazurcas*, *Impromptu*, *Etudes*, *Nocturnos* y la *Berceuse*. El concierto fue un gran éxito.

Participa también como intérprete en una matinée el 17 de septiembre en Merchant Hall.

El 4 de octubre Chopin fue a dar un concierto en Edimburgo durante el Rout Caledonian, tuvo lugar en Hopetown Rooms en el 70 de Queen Street. Fue una ocasión única, ya que no fue el único artista en el concierto, pero parece que tocó durante casi dos horas, una hazaña extraordinaria para un hombre moribundo. Se puede decir que este concierto en Edimburgo fue su última actuación oficial en público.

A estas alturas, ha llegado a ser un intérprete de reconocidísimo prestigio, sin embargo su salud se resiente, y el tocar públicamente no le reporta ninguna satisfacción, lo pasa realmente mal cuando tiene que salir a tocar, de esta manera, el 16 de noviembre ofrece un concierto en beneficio de los polacos en Londres, que será el último de sus conciertos.

El 23 de noviembre sale de Londres para regresar a París. Agotado y muy enfermo se instala en Square d' Orleans.

1849: Su salud es cada vez peor, casi no compone ni da clases.

Delacroix y Delfina Potocka le visitan casi a diario.

A finales de mayo se traslada a Chaillot, al nº 74 de la Grande Rue.

El 25 de junio se encuentra tan mal que escribe a su hermana Ludwika a la que ruega que acuda a París. Llegará el 9 de agosto junto a su marido y su hija.

A principios de septiembre, Chopin regresa a la calle d'Orleans, y el 29 se instala en la que será su última vivienda en el nº 12 de la Place Vendôme.

Fallece a las dos de la madrugada del 17 de octubre, a la edad de 39 años en París. Junto a él están su hermana, la princesa Marcelina Czartoryska, los médicos y algunos amigos.

El funeral tiene lugar en la iglesia de Santa Magdalena de París el día 30. En él, cumpliendo disposiciones de su testamento, se interpretan sus *Preludios en mi menor* y *en si menor*, seguidos del *Réquiem* de Mozart. Más tarde, durante el entierro en el Cementerio de Père-Lachaise, se toca la Marcha fúnebre de su *Sonata Op. 35*. Su cuerpo reposa en París y su corazón en Varsovia.

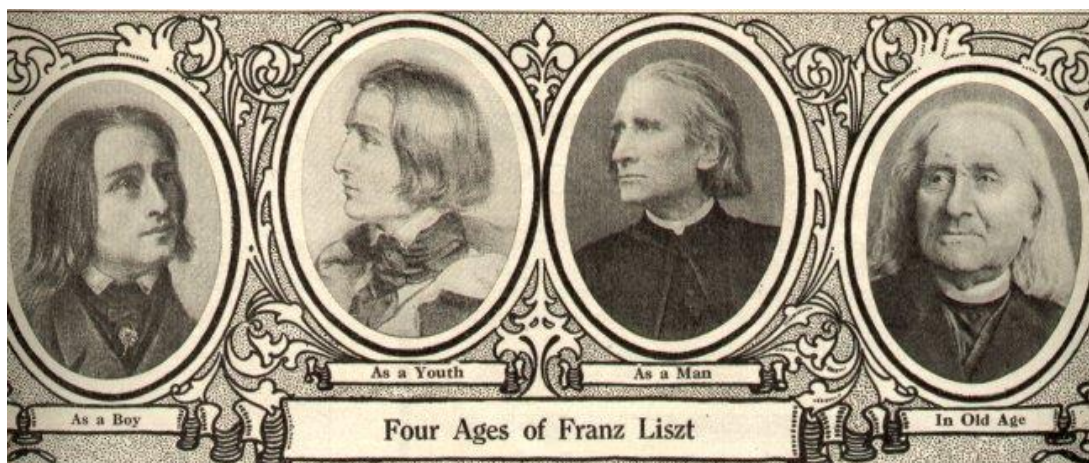
Kwiatkowski realiza dos dibujos de Chopin en su lecho de muerte.



Chopin en su lecho de muerte, por Teofil Kwiatkowski (1849), encargado por Jane Stirling. Chopin se sienta en la cama, en presencia de (de izquierda a derecha) Aleksander Jełowicki, su hermana, Ludwika Jędrzejewicz, Marcelina Czartoryska, Wojciech Grzymała y él mismo Kwiatkowski.¹⁹³

2.1.5.2 CRONOLOGÍA SOBRE FRANZ LISZT:

FRANZ LISZT, VIRTUOSO DEL PIANO: ETAPA DE FORMACIÓN Y VIDA CONCERTÍSTICA



194

1810: En septiembre, Adam Liszt pidió permiso al príncipe para casarse con Anna Lager.

Adam Liszt, padre del artista que nos ocupa, constituye un punto fundamental en la vida musical de Franz Liszt, pues fue un gran amante de la música. A su vez, su padre, Georg, le enseñó a tocar el piano y el violonchelo.

¹⁹³ Kwiatkowski, T. (1849). *Chopin en su lecho de muerte*. Recuperado el 23 de mayo de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Stirling

¹⁹⁴ Montañez, M. (22/11/2011). *Liszt superstar*. Diario El sur. Recuperado el 10 de agosto de 2012 de <http://pan-para-hoy.blogspot.com.es/2011/10/liszt-superstar.html>

Adam Liszt, trabajó al servicio de los Esterházy, y vio colmada su felicidad en 1805 cuando le trasladaron a Eisenstadt, donde se encontraba la orquesta Esterházy donde pudo conocer a Hummel, Cherubini e incluso a Beethoven.

Todo cambió cuando le nombraron intendente de la cabaña ovina de Raiding que, a pesar de ser un ascenso para él fue una tortura, pues le alejaron del mundo musical que él tanto amaba.

Una vez conocido el perfil del padre de Liszt, podremos comprender la gran ilusión por la música que éste pudo despertar en su hijo y la gran lucha que llevará a cabo en su vida por ofrecer a su hijo la mejor educación musical.

1811: Adam Liszt y Anna Lager, se casaron el 11 de enero de 1811 y se instalaron en Raiding en una casita rústica y sencilla con seis habitaciones.



Casa natal de Liszt ¹⁹⁵

Resulta curioso el hecho de que en aquel entonces un cometa iluminaba el cielo del centro de Europa, descubierto por Honoré Flaugergues el 25 de marzo de 1811 en Viviers y visto por última vez en el sur de Rusia el 17 de agosto de 1812. Los científicos le bautizaron con el nombre de C/1811 F1 y jamás hasta entonces había permanecido un cometa tanto tiempo en el firmamento.

¹⁹⁵ (7/04/2011). *Franz Liszt, sueño de amor n° 3*. La belleza de escuchar. Recuperado el 10 de agosto de 2012 de <http://labeledezadeescuchar.blogspot.com.es/2011/04/franz-liszt-sueno-de-amor-n3.html>

Los cingaros que acampaban cerca de Raiding, predecían con este hecho el nacimiento de un gran hombre, con una gran trascendencia para la humanidad.

Durante la noche del 21 al 22 de octubre de 1811 Franz Liszt nace en Raiding, Hungría.

1814: Franz, era un niño frágil que a menudo estaba enfermo, padecía de los nervios y tenía fiebres que a veces pusieron su vida en peligro, hasta tal punto de que antes de cumplir los tres años en el transcurso de una crisis, sus padres le creyeron muerto e incluso encargaron un ataúd al carpintero del pueblo, pero sorprendentemente, el pequeño Liszt se recuperó.

1817: A menudo, los amigos músicos de Eisenstadt visitaban a los Liszt para hacer música. En una ocasión, Franz escuchaba embelesado a su padre tocar el piano el *Concierto en do # menor* de Ferdinand Ries. Tras cantar perfectamente uno de los temas del concierto, le dijo a su padre: ¡Papá, enséñame a tocar, por favor!, frase que el niño repetía constantemente. El padre, aunque entusiasmado por la idea de que su hijo fuera músico, tuvo sus dudas debido a la débil salud del niño. Finalmente, el padre accedió y le enseñó obras de Bach, Hummel y Beethoven. Tal era la admiración del niño por éste último, que cuando le preguntaban lo que quería ser de mayor él contestaba, señalando el retrato de Beethoven: “¡Como él!”.

1818: En el día de su cumpleaños, Franz acompañó a su padre a visitar a un rico comerciante: Ruben Hirschler que conmovido por la ilusión del niño al oír el sonido de un piano nuevo (se lo acababa de comprar a su hija) le regaló el piano y las dos familias comenzaron una gran amistad.

1819: En la primavera de este año, Liszt, acompañado de su padre viaja a Viena con la esperanza de ser escuchado por Czerny. Finalmente les recibe en el 1047 de la calle

Krugerstrasse. En aquel entonces, Czerny, trabajador incansable, hombre culto donde los haya, era considerado uno de los mejores pedagogos del piano.

Czerny, tras observar las tremendas cualidades pianísticas del niño, accedió a comenzar a darle clases en el plazo de un año, periodo durante el cual, su padre tendría que seguir enseñándole siguiendo una serie de directrices que el propio Czerny le proporcionó.

El 21 de septiembre tocó en público en el castillo de Eisenstadt ante el príncipe Nicolás Esterházy, y a pesar de no conceder a su padre el traslado a Viena, prometió ayudar económicamente con la formación musical del niño.

1820: En octubre, Liszt ofrece su primer concierto público, que tiene lugar en Raiding. El programa: *Concierto en mi b* de Ferdinand Ries y a continuación una improvisación sobre temas populares. El público quedó entusiasmado, pues la actuación de Liszt fue magnífica, a pesar de la fiebre que tenía.

El 26 de noviembre ofrece un nuevo concierto en el palacio del conde Michael Esterházy. Éste fue un concierto decisivo en la vida del joven Liszt, pues asistieron seis magnates húngaros que le ofrecieron una beca para proseguir sus estudios con una pensión anual de seiscientos florines durante seis años.

1821: Comienza a dar clases con Czerny.

1822: El 8 de mayo, la familia Liszt, abandona Raiding para dirigirse a Viena, donde se instalan en el barrio de Mariahilf, en el albergue Zum grünen Igel, en el número 92 de la calle Stiftsgasse.

En Viena vivían y se estrenaban las obras de Beethoven y Schubert, y las de Mozart y Haydn estaban a la orden del día.

Salieri, que por aquel entonces tenía más de setenta años y había instruido a Beethoven, Schubert, Hummel, Moscheles y Czerny, comienza a enseñar a Liszt escritura

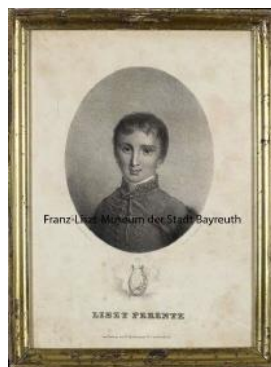
musical. Acudía a su casa tres veces por semana. Debido a la lejanía de su domicilio, el 25 de agosto, Salieri escribió al príncipe Esterházy para que los Liszt se pudieran alojar en el Centro.

En octubre se instalaron en el 2º piso del 1014 de la Krugerstrasse, cerca de la casa de Czerny.

Czerny trabajaba con él constantemente la improvisación y el mecanismo, y Liszt ya era conocido por su facilidad para repentizar.

El joven Franz iba fraguando una gran reputación en los conciertos privados que organizaba su padre; tocó ante el canciller, el príncipe y la princesa Metternich...

Debido a los problemas monetarios de la familia Liszt, se vio forzado a realizar su primer concierto público en Viena antes de lo que Czerny hubiera deseado: el 1 de diciembre tocó el *Concierto en la menor* de Hummel. Compartía cartel con la cantante Caroline Unger y el violinista Leo Lubin en el ayuntamiento de Viena.



El joven Liszt ¹⁹⁶

1823: Conoce a Beethoven, en ese feliz encuentro, tras oírle, Beethoven le dijo: “¡Eres un ser feliz porque aportarás alegría y felicidad a muchos otros! ¡No hay nada mejor ni más bello!

¹⁹⁶(s.f.) *Music and piano talent for a lifetime!* Piano 4 life. Recuperado el 18 de agosto de 2012 de http://piano4life.com/C_Liszt.htm

Tras dicho encuentro, el 13 de abril, a mediodía, ofrece un concierto en la Redoutensaal imperial al que asiste Beethoven, el cual, según cuenta la leyenda, al terminar el concierto, subió al estrado y le abrazó en medio de las aclamaciones de cuatro mil oyentes.

En el programa aparecían obras de Hummel, Moscheles...y “*Fantasia libre al piano por el concertista, sobre un tema escrito, muy humildemente solicitado a Alguien de entre el público*”. Pero Beethoven no le dio el tema de la improvisación, a pesar de la ilusión con que le fue solicitado.

A los pocos días, Liszt se despide de Czerny, muy a pesar de éste último, pues sabía que no iba a encontrar otro alumno como él y que era demasiado pronto para que el muchacho comenzase una vida errante de virtuoso, pues no había completado su formación, pero comprendía que la precaria situación económica de la familia lo hacía necesario.

Antes de partir hacia París, el padre de Liszt, consideró que sería buena idea hacer un concierto en Pest. Tuvo lugar el 1 de mayo en el Hostal de los Siete Príncipes electores, y fue tal el éxito que tuvieron que organizarse cuatro conciertos más.

Debido a un comentario que salió en la prensa el 3 de mayo; a partir de este momento Franz sería considerado por la prensa como “embajador de su país”.

El 20 de septiembre, los Liszt inician su viaje desde Viena hacia París con varias cartas de recomendación (Metternich, Bretfeld...) así como una formación pianística excelente y un gran conocimiento del repertorio tradicional germano, Bach, Beethoven, Hummel, Mozart, así como la riqueza melódica italiana, que tan de moda estaba en Viena.

Todos estos conocimientos y experiencias serán importantísimas en su carrera; tanto en su faceta de pianista como de compositor.

Llegaron a Múnich la noche del 26 de septiembre, donde permanecieron un mes. El Teatro Nacional se había incendiado, y mientras, los conciertos se ofrecían en el Hof Theater, más pequeño y de estilo barroco.

Moscheles tocó el 10 de octubre y Liszt, a modo de desafío el 17 y el 24, con la misma orquesta. Liszt llenó, Moscheles no.

Liszt y su padre fueron presentados al Rey Luis I de Baviera y a las princesas, el cual tras besar al niño le dio varias cartas de recomendación.

Los conciertos y los éxitos continuaron en Augsburgo, Stuttgart y Estrasburgo.

El 11 de diciembre llegan al hotel Inglaterra en la rue du Mail, en París, justo delante de la casa de pianos Erard, con los cuales mantendría una amistad de más de cuarenta años, siendo para el joven Liszt como una segunda familia.

Al día siguiente el padre de Franz, se presentó en el Conservatorio de París, ante el director, acompañado por Sebastián Erard y con las cartas de recomendación de Metternich, Salieri, Moscheles... Pero el director: Luigi Cherubini se negó en rotundo a admitir a un alumno extranjero en su institución, siguiendo las normas establecidas.

Adam Liszt buscó otros caminos para la educación de su hijo:

Logró que Anton Reicha (profesor de composición del conservatorio y autor de un *Curso de composición musical*) le diera clase de teoría y Ferdinando Pärer le dio clases de composición. Erard regaló al niño su último modelo de piano con siete octavas y con el nuevo modelo de doble escape y llegó a un acuerdo con el padre tras la siguiente propuesta por parte de Erard:

“Franz podría tocar siempre nuestros pianos. Yo mismo me encargaría de enviarlos donde fuese necesario, en función de los conciertos. Allá donde Liszt

fuese tendría a punto un piano y el chico sería presentado como un “artista Erard”.¹⁹⁷

En París, se abrieron ante Liszt las salas más importantes, y aunque su fama y popularidad iban en aumento no hemos de olvidar que era la época de la Restauración, en la que a pesar del auge de los salones artísticos y literarios, la segregación en este mundo era muy fuerte: los músicos estaban siempre aparte, no se mezclaban con el “selecto” público, esperaban fuera, y después de tocar se iban juntos.

El 22 de diciembre dedicaron a Liszt el primer artículo en *L'Étoile*.

El 30 de diciembre tocó en el salón del duque de Orleans (futuro rey Luis Felipe), el cual quedó embelesado ante el talento del niño, con lo cual la realeza también estaba de su parte.

1824: Entre diciembre de 1823 y marzo de 1824 ofreció casi cuarenta conciertos públicos. Los abundantes artículos le calificaban como: “célebre improvisador”, “pequeño prodigio”, “niño encantador”, “el primer pianista de Europa”... y destacaban su aplomo, seguridad, audacia, precisión, sentimiento exquisito, desesperante perfección...

El 7 de marzo tocó en la sala Louvois el *Concierto en si menor de Hummel* y las *Variaciones para piano y orquesta* de Czerny e improvisó a partir del tema del aria *Non piú andrai* de *Las bodas de Fígaro* con lo cual las comparaciones con Mozart fueron inevitables.

El diario *Le Drapeau Blanc* lo calificó como el primer pianista de Europa e incluso le hicieron una litografía cuyo original fue expuesto en el Louvre.

¹⁹⁷ Llort, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 59



El joven Liszt sentado al piano¹⁹⁸

Durante la primavera viajan hacia Inglaterra acompañados por Pierre Erard y uno de sus pianos; se alojaron en la sucursal de Erard en Great Marlborough Street.

El 21 de junio Liszt toca en las salas de Argyll Rooms, al mismo tiempo que Giuditta canta en otro teatro, aun así obtiene un gran lleno, y sobre todo cuenta con la presencia de Clementi, Ries, Cramer y Kalkbrenner.

El 29 de julio entusiasmó al rey en el castillo de Windsor con su improvisación sobre el tema de *Don Giovanni*.

A principios de agosto ofrece dos conciertos en Manchester... Sus éxitos se acumulan en los teatros y entre la aristocracia.

Durante esta gira comienza a sentir una verdadera pasión por la composición según muestra una carta de su padre a Czerny:

¹⁹⁸(s.f.) *El joven Liszt sentado al piano*. Recuperado del 20 de agosto de 2012 de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Liszt_1824.png

“Putzi no tiene otra pasión que la de componer. Su *Sonata para cuatro manos*, su *Trío* y su *Quinteto* le gustarían a usted mucho. Cada día hace dos horas de ejercicios, una de lectura musical, dedicando a la composición el resto de su tiempo...”¹⁹⁹

Estas páginas serán destruidas después por él, y podemos añadir los *Impromptus* y *Variaciones para piano sobre temas de Rossini y Spontini*. También comienza a trabajar en su primera ópera: *Don Sancho o el castillo del amor*, la cual finalizará en Diciembre una vez ya en París.

1825: Durante la primavera reside por segunda vez en Londres, con el fin de realizar una segunda gira de conciertos.

Debido al cansancio acumulado del niño, padre e hijo deciden tomar unos días de descanso la primera quincena de junio en el balneario de Boulogne-sur, donde ofrece un concierto con el que pagan sus vacaciones.

Adam concedía mucha importancia al dinero, porque al parecer, quería asegurarse de no tener que pasar penurias como al principio, cuando la formación de su hijo dependía de la generosidad de unos pocos.

El 17 de octubre estrena *Don Sanche ou le Château d'Amour*. A la batuta Rudolph Kreutzer y el tenor Adolphe Nourrit en el papel principal. La ópera será representada sólo cuatro veces, y no se volverá a representar en ciento cincuenta años, en parte debido a que se creía que las partituras se quemaron en un incendio de la Académie Royale; pero aparecieron en 1903.

1826: A comienzos de año comienza una gira por Francia y Suiza.

Tres son los conciertos que ofrece en Burdeos 5, 9 y 12 de enero.

¹⁹⁹ Gauthier, A. (1985) *Liszt*. Madrid: Espasa-calpe, S.A. p.18.

El 25 del mismo mes, la *Société Musicale des Amis des Arts* organiza una sesión pública y un concierto (*Segundo concierto para piano de Ries, Variaciones de Czerny e improvisaciones varias*) y otorga a Franz la medalla de oro y la corona de laureles.

Su siguiente destino, Toulouse, a donde llegaron a final de enero y permanecieron tres semanas, después Montpellier y Nîmes, de allí a Marsella donde llegó el 20 de marzo y ofrecería seis conciertos.

Sería en Marsella donde conocería a Jean-Louis Boisselot, editor de música y constructor de pianos, el cual se encargaría de vender la litografía que Pascal (conocido pintor) le hizo, y de publicar quizás las primeras composiciones importantes de Liszt: *Etude en douze exercices*, una serie de estudios que comenzó a componer con tan solo trece años, en los cuales la influencia de su gran maestro, Czerny, es muy evidente, y que más tarde se transformarían en 1838 en los *Estudios trascendentales*.

En diciembre visitaron Suiza, y fue en Lucerna donde tuvo lugar una curiosa anécdota que nos muestra que Liszt era un genio ante el piano pero un niño de 15 años, pues mientras que esperaba a que le tocara salió a la calle a jugar a las canicas y tuvieron que detener el concierto hasta que le encontraron.

1827: En la primavera de 1827 padre e hijo viajaron de nuevo a Inglaterra, donde también se dedicó con esmero a la composición.

Puesto que ya eran tres años de conciertos de aquí para allá, Adam decidió descansar en Boulogne-sur-Mer, pero enfermó de fiebre tifoidea y el 28 de agosto murió a los 50 años, el funeral tuvo lugar en la iglesia de Saint-Nicolás y fue enterrado en el cementerio Este para desconocidos, el cual nunca visitó Franz, todos los documentos, programas, correspondencia... fueron quemados como se acostumbraba cuando alguien moría de algo infeccioso, de tal manera que Franz quedó solo y de repente se vio obligado

a asumir tareas que siempre estaban encomendadas al padre y por tanto a pasar bruscamente del mundo de los niños al de los adultos.

Tuvo que vender su piano Erard para pagar al funeral de su padre y el viaje de su madre desde Graz a París.

1828: Cansado de la vida concertística, encontró en la enseñanza un medio para ganarse la vida y sustentar a su madre. Gracias a su buena reputación, los nobles y la aristocracia le requerían como profesor de piano.

Entre sus más destacados alumnos estaban Pierre Wolff, las hijas de Lord Granville (embajador de Inglaterra en París), las de los condes de Saint-Cricq y Montesquieu así como a las estudiantes de una institución para señoritas en la calle Clchy regentado por Madame Alix.

Recorría París de ocho de la mañana a diez de la noche atendiendo a sus clases y comenzó a beber y fumar y llevó una vida desordenada fruto de una gran depresión.

Pronto surgió el amor entre él y Caroline Saint-Cricq; esta relación fue aprobada por la madre de ella, sin embargo, tras su muerte el 1 de julio de 1828, el padre de ésta desaprobó este amor, se suspendieron las clases y a pesar de que encontraron el modo de verse, cuando el padre tuvo conocimiento de estos encuentros, obligó a Caroline a casarse y ambos se sumieron en una gran depresión, a Franz le duraría dos años.

Visitaba con frecuencia la iglesia de San Vicente de Paul y deseó hacerse sacerdote, pero el párroco y su madre lo disuadieron.

El 23 de octubre *Le Corsaire* publicó la noticia de su muerte, incluso en varias tiendas vendían su retrato con la fecha de nacimiento y fallecimiento, pero Liszt no estaba muerto, solo estaba dormido.

Fue Madame Alix quien, en *La Quotidienne*, lo desmintió.

Un mes más tarde Wilhelm von Lenz, fascinado por el personaje que según anunciaban tocaría el *Emperador de Beethoven*, y que fue a París para recibir clases de Kalkbrenner, visitó a Liszt en su casa y le hizo descubrir la música de Weber. Su amistad duraría medio siglo.

1829: Reanudó sus clases de piano y comenzó una escueta vida social, conoció a Musset (gran escritor), Mérimée y Víctor Hugo, se entusiasmó durante el estreno de *Guillermo Tell* de Rossini el 3 de agosto.

Se aficionó a la ópera y compuso su primera paráfrasis inspirado en *La Fiancée* de Aubert.

1830: El 25 de febrero comienza la revolución que dará lugar a intensos cambios políticos y socioculturales.

En el plano político, el 29 de julio, tras ser informado de la toma del Louvre y la derrota de sus tropas, Carlos X se retiró a Saint-Cloud y huyó con sus partidarios, y el 9 de agosto Luis Felipe de Orleans fue nombrado rey.

Delacroix pintó *La libertad guiando al pueblo* y Berlioz compuso en honor de las víctimas la *Sinfonía fúnebre y triunfal*.

En Liszt, dicha revolución significará un cambio rotundo de actitud ante la vida, salió a la calle y vio los combates con sus propios ojos, despertó de su letargo, salió de su depresión y esbozó una *Sinfonía revolucionaria*. Su madre afirmaba que el cañón lo había curado.

Poco después de la revolución, Liszt comienza a asistir a unas reuniones clandestinas de los seguidores de Saint-Simón (cuya doctrina se basaba en la creencia de una comunidad divina en la tierra, regida por el amor fraternal y la asociación, y en la idea del artista-sacerdote intercediendo por el pueblo ante Dios), en las que Liszt se

sentaba al piano junto a Heine, Berlioz, Sainte-Beuve, George Sand, incluso La Fayette, y a veces acompañaba al piano a María Malibrán.

Estas reuniones influyeron decisivamente en Liszt, pues nunca dejó de tocar a favor de los más necesitados.

El 4 de diciembre visitó a Berlioz y comenzó una amistad que duraría más de veinte años.

El 5 de diciembre asistió al triunfo de *la Sinfonía fantástica* de Berlioz. Liszt se sintió muy identificado con el concepto de dicha obra, pues seguía un programa dramático, basado en la literatura comentada y explicada por medio de música. Al día siguiente emprende la reducción para piano. La transcripción de Liszt contribuirá sin duda al éxito de Berlioz, sobre todo en Alemania.

1831: En diciembre comienza a dar clases a Valérie Boissier.

1832: A principios de año se traslada con su madre al 61 de la rue de Provence.

El 26 de febrero escucha a Chopin por primera vez en la sala Pleyel. Chopin tenía 21 años, y tocó casi exclusivamente sus propias composiciones. Aquella noche, sería decisiva en la vida musical de Liszt, pues descubrió en Chopin una nueva manera de sentir e interpretar la música, lo que emanaba Chopin no era técnica, sino poesía, en su música no solo había sonido, sino también alma.

Pronto se hicieron amigos, que además se admiraban mutuamente, y tocaron juntos en los mismos salones Pleyel el 3 de abril y el 15 de diciembre.

Según nos cuenta Madame Boissier sus consejos para estudiar eran los siguientes:

"No se lee de cualquier manera, sino con reflexión. Hay que tocar cuatro o cinco veces lentamente con esta idea:

1º- Se tocan las notas tal y como están escritas, sin añadir ni quitar nada.

2º- Se miden las notas.

3º- Se considera la dinámica, *forte, piano, crescendo*... todos los matices. Hay que buscar ante todo la verdad en el sentimiento musical, estudiar psicológicamente sus emociones para interpretarlas como son.

4º- Se atiende al bajo y a la línea superior para resaltar el canto.

5º- Se piensa en el movimiento y la expresión de la pieza.

Y entonces ya se puede empezar a estudiar.”²⁰⁰

Decía que la música debe ser variada y los mismos matices y expresiones no deberían repetirse de la misma manera que las palabras tampoco deben repetirse en el lenguaje hablado.

En marzo finalizan las clases con Valérie Boissier.

En la primavera de este año el cólera asolaba París, Liszt permaneció allí, salía cada noche y a menudo visitaba a Víctor Hugo; vivía de lleno el romanticismo frecuentando los círculos samsimonianos, estableciendo amistad con Dumas, Gautier, Berlioz o Chopin. Es por este entonces cuando, en abril, escucha por primera vez a Paganini en un concierto que el violinista ofreció en la Ópera a beneficio de las víctimas del cólera. Es impresionado por el gran virtuosismo del violinista, sin embargo, comprende que en este espectáculo no hay nada sobrenatural (a pesar de que al violinista le encanta representar el papel de brujo), sino que es el fruto de un enorme trabajo, de una disciplina de dedos y del espíritu que quizás él mismo nunca se ha impuesto con el suficiente rigor.

Por eso, él estudiaba incansablemente: hacía ejercicios durante horas, tocaba una cadencia o la misma nota repetidamente con ambas manos estudiando la sonoridad, o repetía una frase en todos los tonos. Realizaba ejercicios de todas las escalas en octavas,

²⁰⁰ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. P. 59

y, lo que es más impresionante decía que lo hacía mientras leía o meditaba sus lecturas para no aburrirse.

Su obsesión por la técnica pianística queda evidente en la carta que escribió a su alumno Pierre Wolff el 2 de mayo:

“Desde hace quince días mi mente y mis dedos trabajan como condenados [...], trabajo cuatro o cinco horas de ejercicios (terceras, sextas, octavas, trémolos, notas repetidas, cadencias, etc.). ¡Ah, si no me vuelvo loco encontrarás en mí a un artista! Sí, un artista... como debe ser hoy.”²⁰¹

Bajo la influencia de Paganini escribió la *Grande Fantaisie sur l'air de la Clochette*. Esta obra sería la primera de una serie de transcripciones y fantasías en las que Liszt intentaría ampliar los límites técnicos y sonoros del instrumento. Esta obra estaba basada en una melodía italiana que Paganini utilizó en el final de su *Concierto en si menor: La campanella*. Y en ella adapta las particularidades técnicas del violín de Paganini al piano, como los grandes saltos en el teclado y la enorme extensión que adopta la mano, dando como resultado una obra prácticamente intocable por su complejidad técnica.

Para Liszt no fue suficiente llevar el virtuosismo de Paganini al extremo en esta obra, pues cuatro años más tarde compondrá seis estudios virtuosísticos basados en seis de los veinticuatro caprichos del violinista italiano.

El 13 de diciembre tocó en el Ateneo (primera aparición pública desde abril de 1828) junto con Chopin y Hiller, con los que interpretó el concierto para tres pianos de Bach.

²⁰¹ Della Corte, A. Pannain, G. (30/08/2009). *Liszt*. Recuperado el 1 de marzo de 2012 de <http://www.entre88teclas.es/foro/viewtopic.php?f=22&t=277>

A finales de año, conoció a Marie d'Agoult en una velada en casa de la marquesa Le Vayer, la cual había aceptado por cortesía la invitación a dicha velada. Pronto, Liszt empezó a visitarla, tras recibir su invitación.

1833: El 19 de enero tocó el *Septeto* de Hummel junto a Urban y otros artistas en el n° 13 de la rue Neuve-des-Capucines y Fétis realizó la crítica del concierto.

El 12 de marzo participó en un concierto para recaudar fondos para los indigentes del segundo distrito de París en el Waushall, las críticas estaban en la misma línea de la de Fétis: Liszt era considerado un artista de talento, pero sus composiciones eran vistas como un cúmulo de dificultades técnicas llevadas a extremo.

El 2 de abril tocó en una velada benéfica en la que participó con Chopin e invitó a Marie d'Agoult donde demostró su evolución como pianista y compositor.

Introdujo en el salón de Marie a algunos artistas como el escritor Heinrich Heine o Chopin, con el cual la condesa estaba fascinada.

A finales de abril, Marie se traslada a Croissy, a un castillo que acababa de comprar, a una distancia de unos treinta kilómetros de París, e inicia un carteo con Liszt que da testimonio de la relación de amor existente entre ambos.

A final de mayo Liszt acudió a Croissy tras recibir la invitación de la condesa y conoció a sus dos hijas. La condesa supo por Liszt que Chopin había estado muy enfermo y quiso invitarlo al campo, pero no llegó a ir.

El aprecio entre Liszt y Chopin cada vez era mayor, Chopin había escrito y publicado los estudios op. 10 que dedicó a Liszt.

Escuchándolos de las manos de Liszt, Chopin escribió a Ferdinand Hiller:

“Le escribo sin saber lo que mi pluma pintarrajea porque Liszt toca en este

momento mis *Estudios* y me transporta más allá de mis ideas honestas. Querría robarle la manera de tocar mis propios *Estudios*. ”²⁰²

Liszt seguía visitando hospitales y manicomios para tocar el piano a los enfermos. Varios diarios se hicieron eco de ello y apuntaban que esta música hacía un gran bien para los enfermos, poniendo de manifiesto los efectos beneficiosos de la ”musicoterapia”.

En septiembre, acabó la transcripción para piano de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, movido por la admiración que sentía por esta obra y un intento de ayudar económicamente a su amigo, pues pagó su impresión y otorgó a Berlioz los beneficios.

El 24 de noviembre tocó en un concierto en beneficio de Berlioz y su esposa Harriet.

1834: El 5 de enero aparece en París una nueva revista musical: la *Gazette musicale de París*. Siendo Liszt uno de sus fundadores, en ella escribían Berlioz, Dumas, Balzac, George Sand.... Se publicaban artículos literarios sobre música, críticas de conciertos, noticias locales e internacionales y anuncios de publicaciones de partituras.

A mediados de mayo se desplaza al castillo de Carentonne invitado por Madame d’Haineville donde permanecerá hasta el 21 de junio, y compone una *Gran fantasía para piano y orquesta sobre temas de Lelio* de Berlioz.

Tras pasar una semana en Croissy con Marie d’Agoult viaja al campo, a casa de su amigo el abad Lamennais en Chêne-à-le-Pain, el cual influye en los ideales de Liszt pues pensaba que el arte debía ser una vía de salvación para el ser humano, lo cual refleja en su música.

En esta época escribió las *Apariciones*: conjunto de piezas que publicaría el año siguiente.

²⁰² Filarmonía. (s.f.). *Curiosidades sobre el maestro del romanticismo*. Recuperado el 5 de marzo de 2012 de <http://www.filarmonia.org/post/2012/02/19/Curiosidades-sobre-Chopin.aspx>

Hacia el 10 de octubre llega a París donde conocerá por mediación de Alfred de Musset a George Sand, con la cual comenzará una gran amistad.

A finales de octubre, Louise, la hija pequeña de Marie d'Agoult cae enferma de meningitis y finalmente fallece.

Durante el mes de noviembre, Liszt participa en varios conciertos:

- Concierto en el salón de los sansimonianos a beneficio de los damnificados por las inundaciones de Saint-Etienne.
- Concierto en la Sala del Conservatorio, tocando la *Gran fantasía sinfónica sobre temas de Lelio de Berlioz* (día 23).
- Concierto en la iglesia de Saint Vicente de Paul tocando *la sonata a Kreutzer* de Beethoven (día 24).

A finales de este mes Schlesinger publica la *Transcripción para piano de la sinfonía fantástica* de Berlioz con la que Liszt consigue trasladar al piano una obra antipianística, expresando en un solo instrumento la amplia variedad de matices, voces y texturas de toda una orquesta sinfónica.

El 25 de diciembre Chopin y Liszt tocaron el *Gran dúo a cuatro manos* de Moscheles y un *Dúo para dos pianos* de Liszt en casa de Francois Stoepel quedando el público embelesado por la riqueza de los matices y sensibilidad de los dos músicos insertos en una perfecta simbiosis interpretativa.

El 28 de diciembre Liszt tocó en la sala del Conservatorio parte de la *Sinfonía fantástica* con un gran éxito de público y crítica.

1835: Marie d'Agoult, inmersa en una profunda depresión, no respondía a las cartas de Liszt, el cual, mientras tanto, se veía con Marie Pleyel en un apartamento de Chopin en París.

Pero pronto María y Liszt retomaron su relación e iniciaron una serie de proyectos juntos.

El 9 de abril, Liszt interpretó la *Sinfonía fantástica* de Berlioz en la sala Saint-Jean del Hotel de Ville, concierto importante, pues se reconoció el mérito de Liszt como pianista y también como compositor.

El 5 de mayo volvió a participar en un concierto de Berlioz en el Conservatorio.

La producción literaria de Liszt en esta época es abundante:

- El 3 de mayo se publicó en la *Gazette musicale* el primero de una serie de artículos titulado: *De la situación de los artistas*; en él, Liszt hablaba de la situación de los artistas en la sociedad, sus relaciones individuales, políticas, religiosas, sus decepciones.
- El 10 de mayo publica su segundo artículo, en el cual, tras ponernos al corriente de la gran importancia de la música en la antigüedad y preguntarse el cómo la música ha perdido toda la autoridad y todo su prestigio; dividía a los artistas en tres clases:
 - 1- Los ejecutantes
 - 2- Los compositores
 - 3- Los profesores

En todo caso, un cuarto grupo lo constituiría la crítica musical, la cual sale muy mal parada en este artículo.

- El 17 De mayo publica su tercer artículo en torno al siguiente tema:

“El HECHO principal *dominante*, que destaca de la historia de la música y de los músicos, desde hace dos siglos, es su SUBALTERNIDAD.”²⁰³

Considera que la falta de fe, egoísmo mezquino y mercantil de gran parte de los músicos es la causa de ello.

- El 26 de julio ve la luz el cuarto artículo en el que responde a algunas cuestiones planteadas con referencia al artículo anterior y propone la constitución en París de una institución similar a la que existe en Inglaterra que ofrece ayudas a los músicos enfermos y pobres.
- El quinto artículo, publicado el 30 de agosto es el más extenso, en el que habla de los conservatorios, los teatros líricos, las sociedades filarmónicas, los conciertos, la enseñanza y la crítica, y la música religiosa.

En él destaca el mínimo apoyo y respaldo que encuentran los músicos en las instituciones anteriormente citadas, y propugna la creación de una música nueva con las siguientes palabras:

“La creación de una *música nueva* es inminente, esencialmente religiosa, fuerte y efectiva, esta música que a falta de otra llamaremos *humanitaria*, resumirá en proporciones colosales el TEATRO y la IGLESIA. Será a la vez dramática y sagrada, pomposa y simple, patética y grave, ardiente y desenfrenada, tempestuosa y tranquila, serena y tierna”²⁰⁴

- En su último artículo hizo sugerencias para la reorganización de la vida musical con el fin de elevar y ennoblecer la condición de los artistas mediante:
 - 1- La fundación de un concurso quinquenal de música religiosa, dramática y sinfónica.

²⁰³ Liszt, F. *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad. 17-05-1835 (La gazette musicale)* citado en: Llord, V. (2009). *Cartas de un artista*. Barcelona: editorial Tizona. P. 31.

²⁰⁴ Liszt, F. *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad. 30-08-1835 (La gazette musicale)* citado en: Llord, V. (2009). *Cartas de un artista*. Barcelona: editorial Tizona. P.69.

- 2- Introducción de la enseñanza musical en las escuelas primarias
- 3- Reforma de la música de las iglesias
- 4- Asambleas generales de las sociedades filarmónicas
- 5- Un teatro lírico.
- 6- Una escuela progresiva
- 7- Una cátedra de historia y filosofía de la música,
- 8- Publicación a buen precio de las obras de los artistas más reconocidos de todas las épocas y la creación de una enciclopedia musical.

El 26 de mayo María escribe una carta de ruptura a su marido y el 14 de junio se reúne con Franz en una ciudad cercana a Basilea, desde donde inician los “años de peregrinaje” que inspirarán la así titulada obra del compositor.

Recorrieron Suiza durante unas semanas, y el 21 de agosto, se instalaron en Ginebra, en la calle Tabazan e inician una vida extensamente cultural, dedicada al piano, la composición y el arte en general donde, entre julio y octubre compondría *Réminiscences de la Juive*.

Liszt se matricula como oyente en los cursos del filósofo Choisy.

El 1 de octubre ofrece un concierto benéfico para los emigrados en el casino de Ginebra junto al príncipe Belgiojoso (tenor).

El 9 de noviembre se inaugura el Conservatorio de Ginebra y obtiene una cátedra de virtuosismo en la que permanecerá hasta abril del año siguiente, la cual aceptó a condición de que las clases fueran gratuitas.

El 18 de diciembre nace Blandine, hija de Franz y Marie d'Agoult. Pierre Wolff y Jean James Fazy fueron testigos del nacimiento, y firmaron un documento en el que declaraban a Blandine hija de Liszt y Catherine Adélaïde Méran en el cual ambos mentían pues Blandine no era hija de Méran sino de Marie, y mintieron para que no fuera hija

legítima del conde Charles d'Agoult, pues según la legislación vigente era la única forma de que el conde no tuviera derechos sobre la niña. La obra para piano, *Les cloches de Ginebra*, es un homenaje a este nacimiento.

Debido a este nacimiento, se ve obligado de nuevo a dar conciertos por una cuestión puramente económica.

1836: El 24 de enero, Sigismond Thalberg triunfó en su primer concierto en la sala del Conservatorio de París. Las comparaciones entre Liszt y Thalberg fueron inevitables. Lo que más sorprendía de Thalberg era la impresión que producía de tener tres manos mediante la inserción de la melodía en la parte central del piano rodeada de grandes arpeggios, así como su forma de escritura en tres pentagramas (totalmente inusual en la época). Todo ello, nació fruto de la inspiración que le ocasionó el arpista inglés Parish-Alvars.

Mientras tanto, Liszt ejerce la docencia en el Conservatorio; como alumnas, una cincuentena de señoritas jóvenes.

El 6 de abril toca en Ginebra sin lograr llenar la sala, a la semana siguiente tuvo un poco más de público. Pero Liszt echaba de menos París y los escenarios y así inicia su gran gira de conciertos: Después de varias participaciones en espectáculos de caridad, a principios de mayo ofrece tres conciertos en Lyon.

El 13 de mayo llega a París. En su primer concierto en la sala Pleyel sus obras y su interpretación tuvieron gran éxito, y aún más su siguiente concierto el 18 de mayo en la sala Erard, en el que interpretó la sonata *Hammerklavier* de Beethoven.

Al final del verano Marie y Liszt inician un nuevo viaje por los Alpes en compañía de George Sand, (acompañada de sus dos hijas) y Adolphe Pictet.

El 15 de septiembre llegan a Friburgo, donde Liszt toca en el órgano de la iglesia de San Nicolás un fragmento del *Dies irae* de Mozart (con setenta y tres registros y cuatro mil tubos), los asistentes apreciaron por primera vez la gran calidad del instrumento.

El 16 de octubre se instalan en el Hôtel de France, y George Sand se unió a ellos el 24, la cual alquiló una habitación y compartía con ellos el salón en el que recibían a sus amigos. Fue aquí donde Chopin conoció más a fondo a George.

El grupo de artistas que allí se reunían fue bautizado con el nombre de “Humanitarios” y son numerosas las caricaturas de la época que los plasman en esas veladas.



Caricatura de Liszt tocando el piano para George Sand²⁰⁵

A su regreso a París asiste a la ópera para ver *Les Huguenots* de Meyerbeer y conmovido por su música y letra escribe *Réminiscences de Huguenots*, la cual termina en 1836, pero publica en 1837 y dedica a Marie d'Agoult. Trataba sobre dos amantes separados, entre otras muchas cosas, por un matrimonio...

²⁰⁵ Ruano, M. (1/02/2010). *Dandismo y ninfomanía*. In terra ignota. Recuperado el 20 de agosto de 2012 de http://interraignota-manuel.blogspot.com.es/2010_02_01_archive.html

Liszt vivía en constante actividad: mantenía constantes reuniones con sus amigos, componía, escribía y tocaba.

El 18 de diciembre, tocó en el Conservatorio dos fragmentos de su transcripción de la *Sinfonía fantástica*; y con la orquesta, *La gran fantasía fantástica sobre temas de Leilo* dirigida por Berlioz. En la segunda parte desarrolla la *Chanson des Brigands* obra que introduce una gran innovación formal: es una obra larga y continua, de más de seiscientos setenta compases.

A la semana siguiente la crítica hacía elogios del concierto y destacaba la gran afluencia de público pues más de cuatrocientas personas se tuvieron que marchar por falta de plazas. Liszt había conquistado al público y había impuesto sus ideales estéticos, al mismo tiempo que eclipsaba a su gran rival: Thalberg.

Más que las *Apariciones* publicadas en 1835, prefiere en su repertorio la *Fantasia romántica sobre dos melodías suizas*, el *Gran vals de bravura*, el *Rondó fantástico*, *El contrabandista*, inspirado en Manuel García.

Se vuelve a instalar en Ginebra y nacerán obras que reflejan una de las más plácidas etapas de su vida, como el *Álbum de un viajero* que transformará más tarde en los *Años de peregrinaje*.

1837: El 7 de enero, George Sand se instala en Nohant, e invita Marie y Franz a pasar una temporada con ella. Marie llegará a primeros de febrero, pero Liszt llegaría más tarde, pues no era el momento de desaparecer de los escenarios ya que Thalberg seguía triunfando.

El duelo entre ambos era cada vez más activo. El 8 de enero, la *Gazette musicale* de París, publicó un artículo firmado por Liszt en el que atacaba duramente las composiciones de Thalberg, lo cual originó una gran disputa entre lisztianos y thalbergianos.

Los sábados 28 de enero, 4, 11 y 18 de febrero Liszt ofreció unas veladas junto a Urhan y Batta en las que Liszt introdujo una serie de reformas, pues su pretensión era, (tal como expuso en sus artículos sobre la condición de los artistas) ofrecer música de cámara de calidad. El programa incluía obras de Mozart y Beethoven y NO incluía piezas de lucimiento típicas en los salones de esta época. Añadió los estudios de Chopin, interpretados por Liszt y algunas de sus propias piezas.

Tras estas veladas, los amigos de Liszt propusieron un concierto en el que tocaran Liszt y Thalberg, pero éste último se opuso.

El 12 de febrero publica en la *Gazette musicale* el segundo de la serie de artículos titulados *Cartas de un bachiller en música* que al igual que el primero de esta serie estaba dirigida a George Sand. Sin embargo, a pesar de que lo firmaba Liszt, la autora era Marie d'Agoult en el que trazó su autobiografía.

El 16 de febrero Thalberg dio un concierto en los salones Zimmermann al que asistió Liszt, el resultado fue un gran entusiasmo general frente a los comentarios despectivos y burlones de Liszt.

Liszt tuvo que posponer su concierto del 12 de marzo en la Academia real de la música al domingo siguiente porque Thalberg ofreció otro ese mismo día en el Conservatorio.

El mundo musical esperaba con impaciencia el próximo concierto de Liszt.

El 19 de marzo Liszt actuó en la Ópera. Tocó su *Capricho sobre un tema de Pacini* y *El gran concierto de Weber*: La limpieza y precisión, la sensibilidad y emoción, el vigor y la fuerza de sus octavas a dos manos hicieron que Liszt le superara de nuevo.

El 31 de marzo la princesa Belgiojoso organizó un duelo entre los dos grandes pianistas del momento en su salón (conocido con el sobrenombre de “docta Ucrania”).

Un dato que demuestra el interés popular por dicho duelo es que el precio de las entradas, pues cuadruplicaba al habitual: cuarenta francos.

Thalberg tocó su *Fantasia sobre Moisés* (su mecanismo era perfecto, pero podía enriquecer su pensamiento), y Liszt tocó su *Grande fantaisie sur des motifs de Niobe*: El público observó su gran evolución, pero debía resolver defectos como golpear el pedal o marcar el ritmo con el pie; debía moderar el vigor del ataque de sus dedos, mermar su energía y buscar la calidad sonora.

La conclusión final del duelo: la prensa se decantó por un empate. Pero destacamos la frase: “Thalberg es el primer pianista del mundo – Liszt es el único” que, aunque fue atribuida a la princesa Belgiojoso lo cierto es que su autora fue Marie d’Agoult, (que a su vez, reiteró la frase de Rossini respecto a Beethoven y Mozart).

La *Gazette Musicale* del 9 de abril, puso fin al duelo con un artículo que hablaba de la reconciliación de los dos pianistas, destacaba sus méritos y les animaba a experimentar en la composición. Sin embargo, la princesa Belgiojoso, no satisfecha invitó a los seis más reconocidos pianistas de París (Thalberg, Liszt, Czerny, Pixis, Herz y Chopin) a escribir una variación sobre el tema de *la marcha de los puritanos* de Bellini, y así nacieron las variaciones *Hexamerón*.

El 9 de abril, Liszt ofreció otro concierto en la sala Erard en el que tocó los *Estudios op. 25* que Chopin dedicó a Marie y su propia transcripción del *Septeto de Hummel*.

Tras este concierto, (pues estaba agotado ya que habían sido seis meses de lucha) se retiró a Nohant a la casa de George Sand, donde también le esperaba Marie.

La escritora instaló un piano Erard y la pareja permaneció allí tres meses en los cuales trabajó en las transcripciones de las sinfonías de Beethoven.

El 23 de abril, Fétis publica un artículo, en la revista antes mencionada, acerca de los estilos de los dos pianistas, manifestándose a favor de Thalberg, a lo que contesta Liszt el 14 de mayo en la misma revista, pues lo que más molestó a Liszt fue la afirmación de Fétis de que Liszt no tenía derecho a opinar sobre otros pianistas.

Fétis le volvería a contestar el 24 de mayo...

El 24 de julio Marie y Franz dejan Nohant para dirigirse a Italia, y en su viaje visitan a Lamartine, el cual trabajaba en la cámara de los diputados defendiendo el liberalismo y el cristianismo social que Liszt compartía.

En Lyon se alojaron en casa de Madame Montgolfier, donde se reunía a diario con el tenor Adolphe Nourrit. Allí vieron como el pueblo luchaba contra la miseria; acto seguido, Liszt ofreció un concierto benéfico el 3 de agosto y posteriormente, Liszt “y Marie” denunciaron la situación en la *Gazette musicale de París* en un artículo publicado el 11 de febrero de 1838 en el que afirman que el arte sería capaz de mejorar las cosas y que los artistas podrían contribuir a calmar los sufrimientos de mundo.

Comenzó una pieza llamada *Lyon* con el subtítulo “*Vivir trabajando o morir combatiendo*” que terminaría en otoño, en Italia y dedicaría a Lamennais.

En agosto, en Charmettes, cerca de Chambéry, Liszt escribe: *Lettres d'un Bachelier ès Musique*, (Lettre III, dirigida a M. Adolphe Pictet), que sería publicada en la *Gazette musicale de París* el 11 de febrero del año siguiente. En la que se defendía de quienes le criticaban por no componer sino música para piano.

En esta carta nos queda muy claro el amor que Liszt profesa a su instrumento:

“Tiene, a mis ojos, el primer rango en la jerarquía de los instrumentos; es el más generalmente cultivado, el más popular de todos; esta importancia y esta popularidad las debe en parte al poder armónico que posee exclusivamente; y, como consecuencia de este poder, a la facultad de resumir y de concentrar en él

el arte todo entero. En el espacio de sus siete octavas abarca la extensión de una orquesta; y los diez dedos de un solo hombre bastan para reflejar las armonías producidas por el concurso de más de cien instrumentos concertantes. Por su intermediación se extienden las obras que la dificultad de reunir una orquesta dejarían ignoradas o poco conocidas por el gran público”²⁰⁶

Por este motivo llamaba a sus transcripciones “partituras para piano”, puesto que no eran arreglos mediocres, sino partituras con una absoluta fidelidad y respeto a la partitura original.

Añade en la carta, que ya había transcrito, las cuatro primeras sinfonías de Beethoven y que las otras estarían en poco tiempo.

El 10 de agosto pasaron por Ginebra, el 17, por Baveno y el 20 de agosto llegaron a Como, donde permanecieron cuatro meses a orillas del lago, donde Liszt encontró inspiración para algunas de sus obras:

- En las villas que se contemplaban: *Los cipreses de la Villa del Este, Juegos de agua en la Villa del Este.*
- En las lecturas de los clásicos franceses que hacía junto a Marie: *Après une lecture du Dante.*

Además Liszt trabajaba en sus transcripciones de las sinfonías de Beethoven y había retomado sus *Estudios para piano*, sin alterar la esencia de los originales, aprovechando todos los recursos sonoros del piano y planteando dificultades técnicas que solo él podía solucionar, en definitiva, transformándolos en un auténtico homenaje a la técnica pianística. También retocaba las variaciones *Hexamerón*.

En Italia, aparte de los poemas y las obras de arte que fueron gran fuente de inspiración, también le influyeron las obras de otros compositores, como Paganini. La

²⁰⁶ Llord, V. (2009). *Franz Liszt cartas de un artista*, Barcelona: editorial Tizona. P 120

gran fascinación por el violinista le llevó a transcribir seis de sus *caprichos para violín* donde la complejidad técnica supera a la de Paganini.

A finales de agosto- principios de septiembre visitaron Milán, la cartuja de Pavía y el museo de Brera, donde el cuadro de Rafael: *Lo sposalizio della Vergine* inspiró a Liszt para componer *Sposalizio*, que abriría el segundo de los *Años de peregrinaje*.

El domingo 3 de septiembre, Liszt tocó en una “accademia” (conciertos que organizaba Ricordi el primer domingo de cada mes). Interpretó: *Frequenti Palpiti* de Pacini y su *Vals de bravoura*. Le aclamaron como “Il Paganini del piano-forte, il gran sounator di cimbalo”.

Durante este año Liszt, acompañado por Marie d’Agoult acudía a las reuniones que organizaba Clara Maffei en su salón, así como a los viernes musicales que organizaba Rossini, o al palacio de la condesa Giulia Samoyloff, donde tenían lugar los más importantes bailes de la sociedad milanese.

En Milán las relaciones libres no eran nada escandalosas, y la relación de Liszt con Marie no estaba mal vista pero el calor les hizo acortar su estancia y trasladarse a Bellagio, junto al lago Como, donde pasarían dos meses en absoluta soledad. Liszt pasaba las tardes componiendo al piano:

Transcribió 12 de las *Soirées musicales* de Rossini:

Acabó sus doce *Grandes Études* (en su primera versión, que más tarde transformaría en los *Études d’exécution transcendante*), y seguía componiendo el *Álbum d’un voyageur* (que se convertiría en *Années de pègrinaje*). Tenía entonces veintiséis años.

El 3 de diciembre, seis pianistas (Liszt, Hiller, Pixis, Schoberlechner, Mortier y Origgi) darían un grandioso concierto en la sala Ridotto de la Scala. Entre el programa un arreglo de *La flauta mágica* para tres pianos a cuatro manos que tuvo un gran éxito.

El 10 de diciembre tocó también en la Scala, en el programa incluyó un preludio-estudio, ante las protestas del público, Liszt comprendió los límites que tenía el público en cuanto a aceptar lo novedoso.

Liszt pasó las navidades con Marie en Como, y el 24 de diciembre nació Francesca Gaetana Cósima, hija de Liszt y Marie d'Agoult.

De nuevo, la partida de nacimiento de la niña mentía, aparecía Caterina de Flavigny como madre y Liszt como padre.

El 29 de diciembre, Liszt organiza en Como un concierto a beneficio de los pobres. En la primera parte *La serenata el l'orgia* (fantasía compuesta por Liszt e interpretada a dos pianos por él mismo y Mortier), y en la segunda, improvisaciones de Liszt sobre temas que el público iba dejando en una urna, que significó el verdadero triunfo de Liszt. En los siguientes conciertos convertiría estas improvisaciones en algo habitual, pues pensaba que establecía así una relación más directa entre el artista y el público. Pero sentía que la música sería germánica no era entendida por el público italiano, solo apreciaban las bellas melodías y el virtuosismo.

1838: El 12 de enero, tocó en el último viernes de Rossini de la temporada mientras Marie se recuperaba del parto en Como, la cual se reuniría con él en Milán el 29 de enero, donde convivirán un mes y medio.

La vida social de Liszt incluía a la condesa Samoyloff, el conde Neipperg, Rossini, y Franz cambió en cuanto a su cuidado estético, pasó de ser un hombre descuidado, mal peinado y mal vestido a pasarse una hora acicalándose.

El 18 de febrero tocó *Hexámeron* en la sala Ridotto, La Obertura de *La flauta mágica* para tres pianos a doce manos y el *Gran septeto* de Hummel, que Liszt interpretó de memoria, algo que nunca se había hecho hasta entonces.

La crítica le elogiaba diciendo que parecía que diez manos recorrieran el teclado.

El 26 de marzo, viajan hacia Venecia, pasaron por Brescia, Verona, Vicenza, Padua... llegaron a Venecia la última semana de marzo.

En Venecia, el empresario del teatro Fenice propuso a Liszt que tocara en cuanto llegó.

El 28 de marzo tocó para los miembros de la sociedad Apolo en dicho teatro.

Liszt estaba encantado con el modo de vida de Venecia, pero Marie se iba sumiendo en una depresión. La gente era muy distinta, los cafés no cerraban por la noche, y las horas de reunirse eran a partir de las once de la noche...

A finales de marzo, el Danubio se desbordó; más de ciento cincuenta muertos y cincuenta mil personas sin hogar. Inmediatamente Liszt quiso ir a Viena, por una parte para ayudar a los afectados y por otra para conseguir éxitos fáciles (según la opinión de Marie).

El 7 de abril Franz viajó a Viena y confió a Marie al joven conde Emilio Mulazzani. Prometió volver en una semana... pero no lo hizo.

En Viena se encontró con Czerny, Amadé, Haslinger. Incluso Clara Wieck permaneció en la ciudad más días de la cuenta por escuchar a Liszt. La cual escribió en su diario el 12 de abril:

“Hemos escuchado a Liszt, es incomparable, es único. Provoca pavor y asombro, siendo un artista lleno de amabilidad. Su aparición al piano es indescriptible, su pasión no conoce ningún límite”.²⁰⁷

El 18 del mismo mes tuvo lugar el concierto benéfico de Viena, en el que interpretó *konzertstück* de Weber, sus *Réminiscences des Puritains de Bellini*, su *Valse di bravoura* y el sexto de sus estudios (*Visión*). Tuvo un gran éxito.

²⁰⁷ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 417.

En la revista *Der humorist* del 21 de abril de 1838 en Viena apareció un artículo en el que Saphir decía:

“Hay que escuchar a Liszt para saber cómo el genio fecunda y ennoblece todo, calma y aterroriza, conmociona y recrea, encanta y horroriza, agita y reposa. ¡Liszt es un Prometeo que crea una figura con cada nota!”²⁰⁸

Clara tocó a Liszt *El carnaval* y las *Fantasiestücke*; al cual le gustaron tanto que decidió escribir al propio Schumann, a pesar de no conocerle aún, para felicitarle por sus obras y expresarle su admiración.

Liszt era el artista del momento, según contaba a Marie en una de sus cartas, se habían vendido en 24 horas, 50 copias de su retrato, y cada semana posponía su regreso a Venecia, a pesar de que Marie estaba enferma, lo cual empezó a deteriorar la relación entre ambos, por parte de Marie la cual no pudo perdonarle que la hubiese abandonado en esas circunstancias. De hecho, el 25 de junio, a pesar de estar juntos en ese momento, Marie escribirá una carta a Franz ofreciéndole su libertad.

En Viena hizo siete conciertos en su beneficio y tres conciertos a beneficio de las víctimas de las inundaciones consiguiendo una gran popularidad y la simpatía del público.

Finalmente partió para Venecia el 27 de mayo, llegando a su destino el 1 de junio.

Seguidamente, se trasladaron a Génova, a una villa situada en las colinas, desde donde se contemplaba la ciudad.

Liszt seguía componiendo, acabó los *Six études d'exécution transcendante d'après Paganini* (que publicaría en 1840, dedicados a Clara Schumann y revisados en 1851, realizando una versión más simplificada).

El 10 de julio participó en un concierto en el Palacio De Mari; posteriormente viajaron a Lugano con la intención de quedarse hasta el 15 de septiembre

²⁰⁸ Llort, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 423

El 12 de julio, el diario *La Moda* publicó la *Carta de un bachiller en música sobre la Scala de Milán* que ya había sido publicada el 27 de mayo en la *Gazette musicale de París*; sin contradecir las afirmaciones de Liszt (en realidad, sabemos que fue Marie) en las que criticaba el gusto musical italiano y la dirección de la Scala.

Los milaneses estaban ofendidos; y el 17 de julio, el diario *Il Pirata* publicó un artículo titulado *Guerra al Signor Liszt*, firmado por su director: Francesco Regli que expresaba una opinión general de la sociedad milanesa.

Cada día, las cartas subían de tono en la prensa, y el 18 de julio Luigi Prividali publicó en *Il Corriere dei Teatri* un artículo titulado: *Un poco più forte perché si senta*, en el que atacaba directamente a Liszt, a lo que Liszt respondió con una carta en el diario *Glissons* en la que decía que nunca quiso ofender a los milaneses, pero al día siguiente un informe policial consideraba esta carta ofensiva y provocadora.

Las injurias y amenazas a Liszt se multiplicaban, y éste decidió pasear en coche descubierto ante sus acusadores, y al día siguiente viajaron hacia Lugano, llegaron el 23 de julio, donde permanecieron hasta final de agosto.

Allí recibieron una alegría: Pictet había publicado un cuento fantástico sobre su viaje a Chamonix. Ellos mismos compartían un diario al que llamaban *Zÿo*.

A finales de agosto Marie fue a Como, y Liszt a Milán, para asistir a la coronación del emperador de Austria, donde pasaría casi un mes, durante el cual, retomó sus composiciones y acabó sus *Melodías suizas*.

Haslinger le envió la *Kreislariana* de Schumann y le pareció maravillosa.

El 6 de septiembre, Liszt asistió a la coronación del emperador de Austria como rey de Lombardía y Venecia, la cual fue una decepción para muchos, y sobre todo para Liszt.

El 8 de septiembre dio un concierto en el Ridotto (Milán) a beneficio del Pio Instituto teatrale, al que asistió Marie, así como a las veladas organizadas por sus amigos en las que solía tocar *Fleurs mélodiques de los Alpes* y fragmentos de *Álbum de un viajero*.

El 1 de octubre, Liszt se dirigió a Padua para esperar la llegada de la familia imperial, pues Francisco IV le invitó a la villa de Catajo, donde tocó para sus altezas los días 3 y 4 de octubre, por lo que recibió mil francos y cartas de recomendación y a su vez él aprovechó la ocasión para recomendar a su amigo Erard.

El 8 de octubre se encontró con su amigo Rossini en Bolonia y el 9 fueron a Ravena. A mediados de mes llagaron a Florencia.

A Liszt le impresionó la escultura de Lorenzo de Médici realizada por Miguel Ángel, y le inspiraría para componer *Il Penseroso*. Es una pieza muy avanzada y sorprendente para su época.

Si en el primer libro de *Los años de peregrinaje (Suiza)* su principal fuente de inspiración es la naturaleza, en el segundo libro (*Italia*) serán las obras de arte las que despertarán la imaginación musical del joven Liszt, pues sentía una unión inquebrantable entre música, poesía, escultura...

Durante su estancia en Florencia tocó en el teatro del inglés Rowland Standisch, en casa del Gran duque, en el Paladio Pitti y en el Teatro Cocomero.

A pesar de que tenían planeado viajar a Constantinopla, la peste, hizo que permanecieran durante el invierno en Italia, en concreto en Roma y Nápoles.

Una noche de noviembre, Liszt se encontró frente al pie de *Perseo*, obra de Benvenuto Cellini, lo cual le llevó a pensar en la diferencia entre las música y las artes visuales; cualquier escultor, pintor ,arquitecto, realiza su obra , y ésta queda expuesta a las miradas de todo el mundo cada segundo del día. Esta es la gran ventaja de estas artes

frente a la música que jamás puede tener permanencia absoluta, y además su efecto depende de la ejecución en cada momento.

Estas ideas saldrán publicadas en la *Gazette musicale* de París en enero de 1839.

El 23 de diciembre llegó sólo a Bolonia, y el 24 por la noche tocaría en el Casino. El 29 ofreció un concierto en el salón del marqués Sampieri y dos días más tarde iniciaba el viaje de regreso a Florencia, donde llegaría el 1 de enero de 1839 a medio día.

1839: El día 1 de enero, tras su llegada, Liszt, junto a Marie, fueron al taller de Bartolini a posar, puesto que por aquel entonces estaba haciendo un busto de la pareja.

Marie había decidido que lo más recomendable era que Blandine, la hija de ambos, se educara con ellos, por lo que el 15 de enero, la niña llegó a Florencia acompañada de su niñera. Al día siguiente partieron para Pisa, donde la niña enfermó de tanto llorar porque no quería separarse de su niñera.

El 5 de febrero llegaron a Roma donde pasarían tres meses y medio.

Una vez instalados allí, Liszt tocaba y componía mientras Marie se dedicaba al cuidado y la educación de su hija. Seguía trabajando en *Los estudios* y seguía añadiendo material a su *Álbum de un viajero*. Todas las obras de arte eran fuente inagotable de inspiración, y así comenzó a esbozar sus obras más largas, elaboradas y extraordinarias del segundo año de los *Años de peregrinaje*.

Tres sonetos de Petrarca inspiraron a Liszt para componer unos *Lieder para tenor y piano* que incluiría en el segundo año de *Álbum de un viajero* y después transcribiría para piano solo, transformándolos en el *Soneto 47*, *Soneto 104* y *Soneto 123*.

Pero no solo componía sus obras, conoció también algunas más de Schumann, que le encantaban, sobre todo la *Fantasía* y las *Escenas de niños*. Ésta última se la tocaba a Blandine dos o tres veces por semana, y a la pequeña le encantaba hasta tal punto de tener que repetirle la primera sección hasta veinte veces.

Durante la cuaresma estaba prohibido dar conciertos, pero muchos extranjeros, sobre todo los rusos, quisieron escuchar a Liszt, así que organizaron un concierto en casa del príncipe ruso Dimitri Galitzin al que asistió gran parte de la aristocracia. Liszt tocó sólo toda la noche. Era la primera vez que un pianista no compartía el programa con otros músicos.

Así es como nació el recital, que en un principio recibió el nombre de soliloquio, término designado por el propio Liszt.

Este soliloquio, se puede decir que no fue cosa del azar, pues desde 1835, cuando Liszt escribe el artículo *De la situación de los artistas* en el que se queja de las dificultades para organizar un concierto, podemos ver en Liszt sus intenciones.

Realmente fue toda una novedad el que un artista se enfrentara solo a su público, pero una novedad más si analizamos las que ya Liszt había conseguido, como ser capaz de ofrecer con un solo instrumento las sonoridades de la orquesta o de la ópera, o ser el primero en tocar de memoria. Liszt era al mismo tiempo, orquesta, cantante y orador.

Estos soliloquios se repitieron con un gran éxito hasta tres veces durante ese mes de marzo.

El 9 de mayo nació el hijo de Liszt y Marie, al que pusieron de nombre Daniel. En la partida de bautismo tampoco consta el nombre de su madre.

El niño fue confiado a una niñera en Palestrina mientras la madre se recuperaba, y diez días más tarde Franz, Marie y Blandine fueron a visitarle.

A mediados de mes, Liszt tocó en el teatro Argentina por pura necesidad económica.

El 4 de junio escribió a la princesa Belgiojoso sobre sus soliloquios:

“No sé que otro nombre dar a este invento mío, con el que me he imaginado gratificar a los romanos y que soy capaz de importar a París ¡De tan

inconmensurable que deviene mi insolencia! Imagínese que, cansado de guerras, no logrando componer un programa que tuviese sentido común, he osado dar una serie de conciertos yo solo, tajante como Luis XIV, y diciendo al público con insolencia: “*El concierto soy yo*”.²⁰⁹

El 18 de junio, llegaron a Florencia, donde pasaron 8 días en los que posaron para Bartolini, que debía terminar sus bustos.

El 26 de junio se instalaron en una villa Massimiliana en la ladera de una colina desde donde se contemplaba el valle la ciudad de Luca.

El 7 de septiembre se instalaron en Rossore, cerca de Pisa, completamente solos, disfrutando de la playa y del bosque, pero es aquí, cuando escribe una carta a Berlioz que será publicada en la *Gazette Musicale* el 2 de octubre donde confiesa sentir el paso del tiempo, donde cuenta sus intenciones de sufragar los gastos de la estatua de Beethoven; de hecho, el 3 de octubre, Liszt escribió al comité que recaudaba fondos para realizar una escultura de Beethoven en Bonn. En dicha carta, Liszt se ofrecía para recaudar el dinero necesario para la escultura mediante tres conciertos (en Viena, París y Londres), e incluso hacer una aportación personal de lo que faltara. Ponía como única condición que el escultor fuera Bartolini, el cual cobraría cincuenta mil francos y se comprometía a terminarla en dos años.

Esta carta es muy significativa en cuanto a los sentimientos y la idea estética de la música y de las artes en general así como la inspiración que le produjo el arte durante sus años de Italia y la unión que sentía entre las artes:

“El arte se mostraba a mis ojos en todo su esplendor; se revelaba a mí en su universalidad y en su unidad. El sentimiento y la reflexión me penetraban cada día más de la relación oculta que une las obras de genio. Rafael y Miguel Ángel

²⁰⁹ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 477

me hacían comprender mejor a Mozart y Beethoven: Juan de Pisa, Fra Beato, Francia, me explicaron a Allegri, Marcello, Palestrina; Tiziano y Rossini me parecen dos astros de rayos similares. El Coliseo y el Campo Santo no son tan extranjeros como se piensa a la *Sinfonía heroica* y al *Requiem*. Dante ha encontrado su expresión pictórica en Oreagna y Miguel Ángel encontrará tal vez un día su expresión musical en el Beethoven del futuro.”²¹⁰

También a principios de octubre escribe una carta a la princesa Belgiojoso en la que le dice:

“[...] ya hace seis años por lo menos que me digo siempre que mi carrera musical deberá empezar el año 40; ¡y aquí llega el año 40!”²¹¹

Efectivamente, en diciembre la vida de Liszt dará un cambio radical: comienza su carrera como concertista.

El 12 de octubre Liszt, Marie y Blandine llegaron a Florencia, y el 18, éstas últimas partieron en busca de Cósima y con destino París donde llegarán el 3 de noviembre.

Franz viajó el 19 hacia Viena donde se proponía “empezar su carrera como virtuoso”. De camino a Viena, paró en Venecia, donde pasó su cumpleaños, y en Trieste.

Estaba previsto que Liszt tocara junto a la Unger el 3 de noviembre, pero se tuvo que posponer al día 5 por indisposición de la cantante. Liszt tocó *Frequenti palpiti*, *Andante de Lucia* y *Hexamerón* el éxito fue tal que recaudó una taquilla mayor que las mejores de Paganini y tuvo que salir veinte veces; tocó además *Polonesa de Il Puritani*.

En Trieste ofreció un segundo concierto el día 11, que también fue un gran éxito.

Llegó a Viena del 15 de noviembre.

²¹⁰ Llord, V. (2009). *Franz Liszt cartas de un artista*, Barcelona: editorial Tizona. p. 224

²¹¹ Llord, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 489

Liszt se veía en Viena con Czerny, Graff (el fabricante de pianos) o Johann Strauss padre, mientras Marie se separaba cada vez más de su amiga George Sand, debido a que Carlotta Marliani había enseñado a George unas cartas de Marie en las que la escritora salía un poco perjudicada. Las dos damas hablaron e intentaron arreglar la situación, pero nunca volvería a ser todo como antes.

Marie se reencontró con Delphine Gay, que le invitó a cenar con su marido: Émile de Girardin, Lamartine, Víctor Hugo y Théophile Gautier y convenció a Marie de hacer vida social en su salón.

El 19 de noviembre tuvo lugar el primer concierto y el primer éxito de Liszt en Viena, al que asistieron la emperatriz madre y la archiduquesa Sofía. Tocó el *Scherzo, Orange y finale* de la *sinfonía pastoral, Hexamerón*, el *Ave María*, su *Gran estudio n° 4* y de propina *Ständchen*.

El 2º concierto, a pesar de estar previsto para el 24 de noviembre, tuvo que ser aplazado el 27, ya que Liszt estuvo enfermo. Aún débil. Tocó *Hexamerón, Las reminiscencias de Lucia* y sus *Transcripciones de tres lieder* de Schubert.

En esta época Liszt tenía la intención de que d'Ortigue reescribiera su biografía para ser traducida al alemán y posiblemente al inglés y Marie ponía en orden toda la correspondencia de los dos, pues creía que eso interesaría a la posteridad.

El 29 de noviembre tocó en un concierto en la corte: tocó *Sonámbula* con el violinista Bériot y después él sólo tocó *El andante de la Lucia* y *Ave María* (como siempre, lo tocó en honor a Marie).

El 30 de noviembre participó en una matinée, de nuevo con Bériot.

Mientras tanto, Strauss había instrumentado el *Galop chromatique*, el *gran vals* y algunas de las *Flores melódicas de los Alpes*.

El lunes 2 de diciembre ofreció su 3^{er} concierto en Viena, asistieron la archiduquesa Sofía y la emperatriz madre. Tocó la *sonata op. 57* de Beethoven, sus transcripciones de dos lieder de Schubert: *Der Atlas* y *Die Taubenpost*; *Auf dem Calavarienberg* de Lickl, y como propina *el Gran galop chromatique*.

Hecho curioso, y prueba de la enorme facilidad pianística de Liszt que no deja de asombrarnos a los que tocamos el piano es la siguiente anécdota:

El 4 de diciembre se estudió el tercer concierto de Beethoven (que no conocía), por la tarde tuvo ensayo con la orquesta, y al día siguiente, tras ofrecer su cuarto concierto en Viena (en el que tocó su nueva fantasía sobre la *Sonámbula*, *Mazurkas* de Chopin y su *Gran vals de Bravura*) interpretó el tercer concierto de Beethoven dirigido por Lannoy en la Redoutensaal, improvisó la cadencia y tuvo un gran éxito tras estudiarse el concierto en 24 horas.

El *Allgemeine Theaterzeitung* comentaba o reseñaba los conciertos de Liszt, y el crítico Saphir en *Der Humorist* lo comentaba:

“Después del concierto, Liszt permanece como un vencedor en el campo de batalla, como un héroe en el lugar de honor que ha escogido. El piano vencido yace a sus pies. Cuerdas rotas aparecen aquí y allí como estandartes destrozados. Los instrumentos aterrorizados se refugian en sus cajas. Los oyentes se miran como si acabasen de asistir a una gran conmoción de la naturaleza, como si acabasen de contemplar una tormenta en un cielo sereno, como si en el intervalo del trueno y de los relámpagos hubiesen visto caer lluvias de flores, una nieve de yemas, formarse encima de sus cabezas un arco iris resplandeciente. Y él sigue allí, está de pie, apoyado contra un asiento, sonriendo singularmente. Así es Franz Liszt.”²¹²

²¹² Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 520.

El domingo 8 de diciembre ofreció su quinto concierto en Viena, en el que tocó *Sonata op. 31 n° 2* de Beethoven, y algunas de sus obras: *Au lac de Wallenstadt*, *Estudio en mi b n° 7*, *L'Orgia*, *Tarantelas napolitanas* y *Erlkönig*.

El 14 de diciembre dio su sexto concierto en Viena, tocó con Mayseder y Merk el *Trío en si b* de Beethoven, *Melodías húngaras* (Schubert-Liszt) y su *Fantasía sobre la Sonámbula*.

También trabajaba en la composición de las *Melodías húngaras* que Haslinger y Diabelli estaban interesados en publicar.

Una representación de Pest le visitó e invitó a regresar a Hungría. Puesto que hacía dieciséis años que se fue, le apeteció aceptar la invitación.

Su primer concierto lo ofreció nada más llegar en Presburgo en la sala Redoute, tocó en dos ocasiones, también tocó en el teatro a beneficio de los pobres.

El 27 de diciembre ofreció su primer concierto en Pest, tocó *Réminiscences des Puritains*, *La Serenata e L'Orgia*, *Ständchen* y *Ave María* (de nuevo en honor a Marie).

Era alabado por donde fuera, en el teatro, a su llegada, el público se puso a aplaudirle, se hizo un banquete en su honor y todos brindaban por él.

1840: El 2 de enero, Liszt tocó en beneficio de las asociación de músicos de Pest y el 4 en el Teatro Nacional; allí, tras el concierto, según cuenta a Marie en una carta del 6 de enero, le impusieron el sable en nombre de la nación ante el público presente que no paraba de aplaudir, y al salir a la calle, una multitud llenaba la plaza; 200 jóvenes con antorchas gritaban: ¡viva! ¡viva!

Sus éxitos le recompensaban de aquellas malas experiencias, como ser rechazado para ingresar en el Conservatorio de París por Cherubini o ser despedido por ser un pobre pianista enamorado de Caroline de Saint-Cricq...

En señal de gratitud, Liszt ofreció varios conciertos benéficos (en beneficio de un pobre violinista húngaro llamado Taborsky, en beneficio de los ciegos de la ciudad de Buda...

El 11 de enero dirigió por primera vez una orquesta, fue en el Teatro Nacional de Pest, con el fin de recaudar fondos para crear un conservatorio nacional de música.

Al día siguiente dio el cuarto y último concierto en su beneficio en Pest.

El 15 de enero partió hacia Raab, donde el 16 dio un concierto para llegar a Presburgo donde dio un concierto en su beneficio y otro de caridad en el que volvió a dirigir una orquesta.

Se alojó en las casas de Casimir Esterházy y el 2 de febrero volvió a Viena donde ofreció cuatro conciertos más en su beneficio y otro en beneficio de las hermanas grises.

En estos conciertos, el repertorio era muy amplio: algunas de sus transcripciones sobre obras de Meyerbeer, Schubert... obras propias, obras de Weber, algún estudio de Chopin etc.

Por esta época, Liszt hacía de conciliador entre Marie y la pareja formada por Chopin y George Sand. Con Chopin, Marie estaba molesta por no haber ido a visitarla mientras estaba enferma, y con George por haber dado el argumento a Balzac de su novela *Béatrix ou les amours forcées*, retrato evidente de su relación con Liszt en el que se veía ridiculizada.

El 10 de febrero, Liszt salió hacia Brünn donde dio dos conciertos en los que tocó un repertorio suyo exclusivamente con gran éxito.

El 18 de febrero dio un concierto para los pobres en el Gran Casino de Oedenburg e hizo una visita a Raiding donde visitó su casa de la infancia, nada había cambiado, el piano, los retratos de Haydn y Beethoven, todo seguía allí. Después visitó Eisenstadt y

Pottendorf donde vio a su abuelo. Dos días más tarde, la ciudad de Oedenburg le nombró ciudadano de honor.

El 3 de marzo llegó a Praga, donde tocó del día 5, su éxito fue tal que tuvo que dar más conciertos los días 6, 7, 9, 11 y 12 de marzo, el programa era amplio, y tocaba al menos cuatro piezas por concierto; suyas, de Beethoven, Mozart, Rossini...

La alta sociedad de bohemia le adoraba, las mujeres vivían fascinadas por él; comidas, cenas, veladas no faltaban en su agenda, y aun así dio seis conciertos en ocho días.

El 14 de marzo llegó a Dresde, tocó en dos veladas privadas y el 16 dio un concierto al que asistió Schumann. Johannes Heitmann, crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* lo llamó el "non plus ultra del arte musical". Schumann también quedó maravillado y los diarios resaltaron la increíble habilidad técnica de Liszt.

Al día siguiente, Liszt y Schumann viajaron juntos a Leipzig donde tuvieron ocasión de conocerse, aunque ya desde 1837 se admiraban mutuamente.

El mismo día de su llegada, Liszt comenzó su concierto en la Gewandhaus, interpretando su transcripción de los tres últimos tiempos de la *Pastoral* de Beethoven, pero el público, acostumbrado a oír en esa sala grandes versiones orquestales de la sinfonía, empezó a abuchearle y silbarle. Liszt siguió interpretando el programa previsto que ya incluía algunas de sus obras específicas para piano: *nº 11 de los grandes estudios*, *Grand galop chromatique*, *Gran vals de bravura*... disminuyendo la hostilidad del público.

Fue el primer fracaso de Liszt. Según Schumann el fracaso se debió, aparte de la elección del programa a otros asuntos más triviales como el precio en la venta de entradas, la asignación de asientos (rechazaron la entrada a Friedrich Wieck), además había una fuerte oposición a la música nueva.

La consecuencia fue que el ideal de Liszt en Alemania se deterioró. Liszt anuló el concierto del día siguiente y cayó enfermo. Sus incondicionales, Schumann, Mendelssohn y Hiller le visitaban, pues no quería salir de su habitación. Solo fue capaz de tocar en casa de Schumann y de Härtel en privado.

Encontró en Schumann su más fiel defensor, cuando dijeron que Thalberg era el primer pianista del mundo y Liszt el único, Schumann gritó con energía. ¡Liszt es sin duda el primero y el único a la vez!

Mendelssohn hizo lo posible para que el público acogiera a Liszt con otro talante; el 23 de marzo, reunió más de doscientos cincuenta músicos e invitó a unas setenta personas. El final del concierto consistió en el *Concierto para tres pianos* de Bach interpretado por Mendelssohn, Hiller y Liszt, y éste último sólo, sus *Reminiscencias de Lucia* y su transcripción de *Erkönig* de Schumann, con un gran éxito.

Finalmente el 24 de marzo se atrevió a ofrecer su segundo concierto público en Leipzig. Entre otras obras, tocó con orquesta *Konzertstück* de Weber (que encantó a Schumann), su *Gran fantasía sobre el tema de los Hugonotes*, (el *Allgemeine Musikalische Zeitung* destacaba su sorprendente habilidad técnica y la fuerza de su interpretación). Ante la gran acogida del público, Liszt prometió ofrecer un concierto benéfico.

El 25 de marzo volvió a Dresde. El 27 dio un concierto público en el hotel Sajonia. Schumann anotó en su diario:

“...Este poder de someter al público, de raptarlo, para elevarlo y dejarlo caer no puede encontrarse en semejante grado en ningún otro artista, excepto Paganini. En un segundo lo delicado se vuelve osado, vaporoso, extravagante: el instrumento se inflama y brilla bajo la acción del maestro. [...] Pero no solo hay

que escucharlo, sino verlo, si Liszt tocara en los bastidores se perdería buena parte de su poesía.”²¹³

El 29 dio un concierto benéfico en Dresde y el 30 ensayó con la orquesta en Leipzig. El 31 partió hacia París, donde se reencontró con Marie.

Liszt no dejaba de tocar; llegó a París el 8 de abril y los días 10 y 18 tocó en casa de la princesa Belgiojoso, el 20 en una matinée en los salones Erard.

El 6 de mayo llegó a Londres, se instaló en casa de su amigo Erard, y el 8 ofreció su primer concierto en Hanover Square Rooms junto a A. Talmin y John Parry.

El 11 de mayo tocó en la Philharmonic Society el *Konzertstück* de Weber; este exitoso concierto significó un gran salto en su carrera londinense.

Pero las críticas no eran siempre positivas, por ejemplo, el 14 de mayo, un crítico anónimo de *The Musical World* afirmó que era incapaz de encontrar un átomo de verdad en la interpretación de Liszt, que transformaba la elegancia en fealdad y aplicaba sus talentos a algunas combinaciones de sonidos que eran las más feas y las menos artísticas que se habían escuchado en una sala de conciertos. El periódico *John Bull* decía:

“Los melómanos se ha vuelto locos con el Sr. Liszt, el pianista, o más bien el tirano del piano; no tiene merced; agita sus cuerdas como un carcelero, y la gente llora, grita y se estremece maravillada y asombrada mientras lo hace.”²¹⁴

Pero no todo era negativo: Henry Chorley, en el *Athenaeum* del 16 de mayo afirmó que el regreso de Liszt a Inglaterra era “el evento musical del año”, que desde que tocó por primera vez en Inglaterra hacía ya quince años, muchos pianistas habían desaparecido, otros nacido, pero Liszt seguía ahí creciendo.

Mientras buscaba una casa de campo cerca de Londres para Marie, Liszt cerró un trato con el empresario Louis Henry Lavenu que consistía en una gira por Inglaterra

²¹³ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 556

²¹⁴ Ibid. p. 562

durante los meses de septiembre, octubre y diciembre en la que Liszt ganaría quinientas guineas al mes, mas su gasto personal y el de Ferco (su criado). Con esto podría hacerse cargo económicamente de su madre y sus tres hijos, puesto que las finanzas de Marie no eran buenas. Anteriormente había ganado mucho dinero, pero también había donado mucho.

El 25 de mayo fue invitado a tocar en Buckingham Palace por deseo de la reina.

El 8 de junio (día en que llegaba Marie a Londres) Liszt tenía dos conciertos, uno por la mañana y otra por la tarde con la Royal Philharmonic Society.

Su éxito crecía, pero no se olvidaba de sus amigos, por ejemplo no dudó en ayudar a Chopin tocando en sus recitales obras suyas para que el editor le pidiese más manuscritos.

Liszt seguía gestando la idea de convertir aquellos “soliloquios” musicales en algo habitual. Frederick Beale, socio de Cramer fue el que propuso a Liszt darle el nombre de “recital”.

Como vemos, fue en este pequeño círculo en torno a Liszt donde surgió el término recital, uno de los más empleados en los últimos siglos y en nuestros días en la práctica musical, y en esta fecha cuando Liszt se decidió a llevar su idea a cabo, así el 9 de junio dio su primer recital de piano en Londres en el Hanover Square Rooms.

Fue la primera vez que se empleó el término recital para anunciar un concierto, y sería la primera vez en Inglaterra que un músico se enfrentaba sólo a un público.

El anuncio del concierto decía:

“Recitales de piano de Liszt

El Sr. Liszt dará el martes a las dos,

9 de junio de 1840, en recital al piano las obras siguientes:

1. *Scherzo y finale de la sinfonía Pastoral de Beethoven*

2. *Sérenade de Schubert*
3. *Ave María de Schubert*
4. *Hexamerón*
5. *Tarantelas Napolitanas*
6. *Grand Galop Cromatique*

Entradas: 10s 6d.Plazas reservadas junto al piano: 21s.”²¹⁵

Hubo opiniones para todos los gustos. El *Musical World* opinó que solo fue una “curiosa exhibición, sin embargo, el *Athenaeum* no escatimaba en elogios.

El 14 de junio Liszt ofreció su último concierto con la Royal Philharmonic Society.

El 29 de junio dio su segundo recital, pero esta vez Ole Bull (violinista noruego) le acompañó la *Sonata Kreutzer* de Beethoven.

Liszt no dejaba de tener una vida social bastante ajetreada, y su éxito como pianista creció notablemente, sin embargo, descuidaba un poco a Marie lo cual les llevó a tener algunas desavenencias.

Desde primeros de julio a principios de agosto, Liszt realizó una gira por Alemania, los conciertos no tuvieron mucho público ni gran repercusión en la prensa, pero las críticas fueron buenas y le reportaron un gran beneficio económico.

Tras su segundo concierto, casualmente entabló conversación con Thalberg y parece ser que el trato entre ambos fue muy amigable, incluso desayunaron juntos al día siguiente.

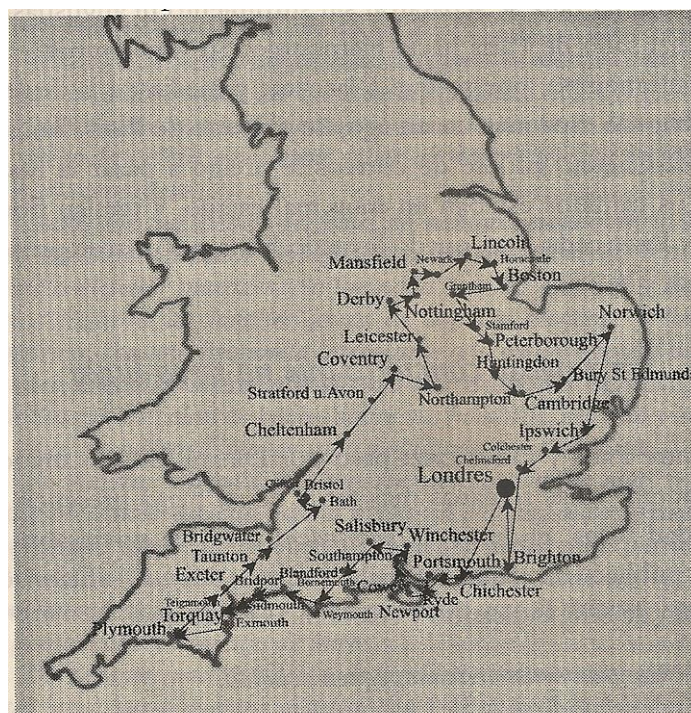
Entre concierto y concierto le pidieron que tocara en privado para la emperatriz Alexandrova de Rusia, y ésta le invitó a Rusia, entre los presentes se hallaba Meyerbeer.

²¹⁵ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 570

El 30 de julio tocó en Ems y los días 5, 7 y 10 de agosto en Frankfurt, el 12 ofreció un concierto benéfico en Bonn y contribuyó al monumento a Beethoven.

Entre un concierto y otro, como siempre en colaboración con Marie, escribió la necrológica de Paganini que había fallecido el 27 de mayo; saldría publicada en la *Gazette musicale de París* el 23 de agosto.

El 15 de agosto, Marie y Franz se separaron, ella fue a París y él a Inglaterra, donde participó en la gira por el sur de Inglaterra durante seis semanas organizada por Lavenu. No cesaban de compararle con Thalberg, se encontró enfermo durante gran parte de la gira, se cortó la mano con un cristal roto, salvo alguna excepción había poco público y las taquillas eran malas, incluso hubo que suspender algún concierto, no paraban de hacer kilómetros...



Itinerario de Liszt en su gira inglesa del otoño de 1840

²¹⁶ Llor, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 595

El 20 de septiembre en una carta a su amigo Henri Lechmann dice: “Yo no puedo hacer otra cosa que resignarme a mi profesión de saltimbanqui”.

Liszt no comprendía cómo Lavenu le sacó tan poco partido a su nombre, cómo pudo llegar la gira a ser un absoluto fracaso, cosa que le hizo saber, pero éste se disculpó y le prometió que la próxima gira iría mucho mejor, Liszt aceptó participar en la que se haría por Irlanda y Escocia a final de año.

Del 2 al 18 de octubre, Liszt tuvo unas merecidas vacaciones en Fontainebleau junto a su madre, Marie, y sus dos hijas. El 20 salió de viaje hacia Hamburgo, destino al que llegó el 26.

El 28, ofreció su primer concierto en Hamburgo, tocó tres movimientos de su transcripción de la *Pastoral*, *Reminiscencias de Lucia* y *Grand Galop chromatique*. Las críticas fueron buenas, pero durante este mes, dos artículos muy distintos hicieron huella en Liszt:

Por una parte, un injurioso artículo que publicó Blaze de Bury sobre él y las condecoraciones que recibió en Hungría el 15 de octubre en la *Revue des Deux Mondes*, al cual responderá Liszt (ayudado por Marie, que siempre redactaba las ideas de Franz de forma impecable) en un artículo publicado el 15 de noviembre en *La Revue des Deux Mondes* y el 22 de noviembre en la *Gazette musicale de París*.

Por otra parte algo muy distinto, un artículo que contaba una historia totalmente ficticia de cuando Liszt pasó por Dinant, y obligado a hacer noche allí asistió a un concierto en el que, entre otras cosas, un pianista tocaba su *Fantasía sobre los Huguenots* de una manera lamentable, con lo que Liszt se sintió muy disgustado, pues el intérprete destrozó por completo la concepción de la obra. Al descubrir el público que se trataba de Liszt, le pidieron que la tocara él, a lo que accedió muy gustosamente. Evidentemente, tuvo un éxito sin precedentes.

El autor del artículo: Simonin de Sire, evidentemente gran admirador de Liszt conocerá más tarde al maestro.

El 31 de octubre, ofreció su segundo concierto en Hamburgo en el hall de su hotel, el programa, algo más variado respecto a los anteriores: *Su arreglo del Septeto* de Hummel, *Estudios* de Chopin y Moscheles, *Adelaide* y *Hexamerón*, a petición del público, *La sonata Claro de Luna* de Beethoven, interpretada de memoria (como ya sabemos, algo totalmente inusual en aquella época).

El 2 de noviembre tocó de nuevo en su hotel, repitiendo parte del programa, y colaboró en un concierto con Puzzi. El 6, tocó de nuevo en concierto, su fama era tal, que por la mañana ya no quedaban entradas y tres horas antes del comienzo del concierto, la multitud se peleaba en la puerta.

El día 10 de noviembre tocó con orquesta en el teatro el *Concierto en si menor* de Hummel, la *Konzertstück* de Weber y un arreglo de *Hexamerón* para piano y orquesta.

El éxito de este concierto y en general de Liszt en Hamburgo fue increíble, tuvo el respeto del público, muy buenas críticas y un gran beneficio económico, a pesar de haber donado parte a un fondo de pensiones local.

Como anécdota, el piano Erard en el que tocó en los conciertos lo quisieron comprar más de seiscientas personas, al final se subastó por una cantidad equivalente a 52.000 euros.

El 11 de noviembre salió hacia Dunkerque, donde pasó unos días con Marie, mientras tanto, Schlesinger publicó en *La Gazette Musicale de París* el artículo de Simonin de Sire sobre Liszt en Dinant demasiado modificado (lo cual no agradó en absoluto al autor). Además, esta historia se extendió por toda Europa hasta tal punto que ha llegado hasta nuestros días, pero no tiene más verdad que el hecho de que Liszt pasó por Dinant.

El 23 de noviembre inicia la segunda gira por las islas británicas tal como prometió a Lavenu. Durante casi dos meses y medio recorrieron Inglaterra, Escocia e Irlanda. Liszt estaba bastante deprimido, los viajes eran largos y hacía mucho frío (Liszt llamaba la atención por su abrigo húngaro de pieles de varios colores pesado y enorme).

Los conciertos tuvieron más éxito que en la primera gira, pero no lo suficiente, al final Lavenu perdió dinero y Liszt, haciendo gala de nuevo de su generosidad, le perdonó su parte correspondiente.



217

²¹⁷ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 633

Mientras tanto Marie estaba consiguiendo una posición social considerable y su salón era frecuentado por importantes personajes de la política y de las artes: Lamartine, Víctor Hugo, Balzac. Empezó a hacer los trámites para que Daniel (su hijo) viniera de Palestrina a vivir con ella.



Hijos de Liszt y Marie d'Agoult: Blandine, Cósima y Daniel²¹⁸

Emile de Girardin, político y magnate de prensa cortejó a Marie, y ésta pidió un “permiso de infidelidad” a Liszt que al principio concedió, pero en una carta del 13 de diciembre, Franz le pide que “no dé un paso más”, y Marie rechazó los avances de Girardin.

1841: Girardin fue el que convenció a Marie de escribir para *La Presse*. Marie quiso escribir bajo un pseudónimo y eligió Daniel Stern.

El primer artículo que publicó fue sobre los frescos de Paul Delaroche, a éste seguirían otros sobre otros pintores, sobre Meyerbeer, la catedral de Colonia, y más tarde novelas.

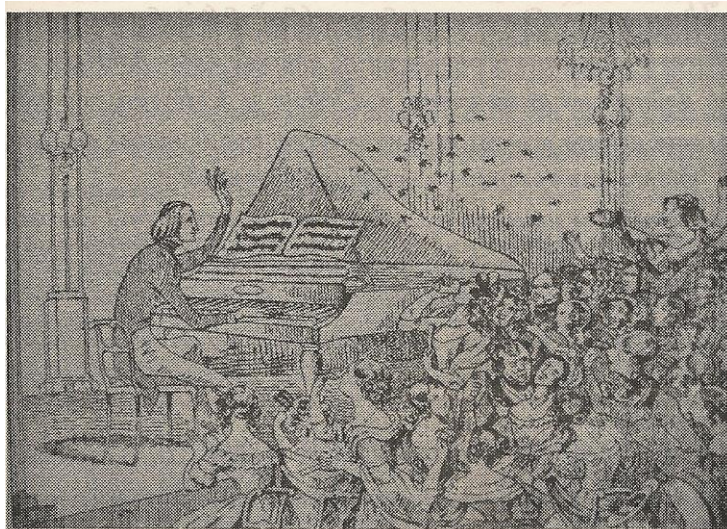
²¹⁸ Warszawski, J.M. (10/03/2006). Liszt, Franz. Recuperado el 6 de agosto de 2012 de http://www.musicologie.org/Biographies/liszt_franz.html

Liszt se despidió de Inglaterra el 3 de febrero, fecha en la que dio un concierto en Londres en el que tocó 25 obras.

El 6 de febrero embarcó, y llegó a Bruselas el día 9, agotado tras un viaje con todo tipo de vicisitudes, (averías hielo, niebla) que debió durar quince horas y duró cuatro días.

El 11 de febrero tocó en casa de Fétis ante ciento cincuenta personas. Tras el concierto comentó que le gustaría conocer a Simonin de Sire, al día siguiente le conoció y le invitó a acompañarle en algunos conciertos.

El 15 tocó en Lieja, con gran éxito; tanto, que las damas hicieron comprar más de trescientos ramos para Liszt.



Liszt tocando en Berlín en 1842. Ilustración original de Adolf Brennglass.²¹⁹

Su agenda seguía siendo apretada, el 16, concierto en Bruselas, después dos conciertos en Lieja, uno de ellos para los pobres, el 26 vuelve a tocar en Bruselas, el 2 y 7 de marzo en Amberes.

²¹⁹ Brennglass, A. (1842). (Subido el 22/10/2011). *200 años de Liszt, el músico que provocaba histeria entre las fans*. La información.com. Recuperado el 02/09/2012 de http://fotos.lainformacion.com/artecultura-y-espectaculos/musica-clasica/200-anos-de-liszt-el-musico-que-provocaba-histeria-entre-las-fans_cYTzhKKDNhNsZqAxIPrEF5/

Al llegar a París el 16 de marzo, descubrió en la *Revue et Gazette Musicale* un artículo en el que se le criticaba por pretender dar un concierto en solitario y además cobrar las entradas a veinte francos, en consecuencia Liszt pidió ser tachado en la lista de colaboradores.

Tocó el 27 de marzo en los salones Erard.

El 1 de abril salió publicado un artículo en la *Revue et Gazette Musicale* en el que ensalzaban y elogiaban a Liszt por su concierto.

El 25 de abril, Liszt tocó, dirigido por Berlioz *El concierto en mi b mayor* en la sala del Conservatorio con motivo del Gran festival Beethoven.

El 26, Liszt asistió al concierto de Chopin en la sala Pleyel y escribió un artículo en la *Revue et Gazette Musicale de París* el 2 de mayo al que tituló “*Concierto de Chopin*”.

El 5 de mayo, llegó a Londres y por la noche ya participó en un concierto de John Parry.

También en este mes de abril, Heinrich Heine publica en el *Augsburger Allgemeine Zeitung* el artículo *Musikalische Saison in Paris*, en el que elogia a Liszt, y lo compara a Chopin: “A su lado se esfuman todos los pianistas, a excepción de uno: Chopin, ese Rafael del fortepiano”, y expresa su opinión en cuanto a la razón de la “no aceptación” por la sociedad parisina de Liszt como el más grande de los pianistas:

“A pesar de su genialidad, Liszt encuentra aquí en París una oposición que quizás su misma genialidad ha suscitado. Y es que esta cualidad constituye, a los ojos de algunos, un monstruoso delito, para el que no hay castigo suficiente. (El talento te lo van perdonando poco a poco ¡pero con el genio son implacables!); así

se manifestaba en una ocasión Lord Byron, con quien nuestro Liszt tantas semejanzas guarda.”²²⁰

En general, en Inglaterra perdió dinero, pero llegó a tener éxito, cada vez tenía más vida social entre la aristocracia, sin embargo le deprimía mucho el estar allí. Además le pasaban todo tipo de accidentes, tal como hemos visto, en la 1ª gira se hirió la mano con una ventana rota, el 31 de mayo por la noche volcó el coche y se hizo una contusión en la cabeza y se torció la muñeca izquierda, lo cual le tuvo incluso imposibilitado para tocar ciertas obras; tuvo dolores de muelas, estuvo enfermo del estómago... Nunca se quedaría a vivir allí por nada del mundo, según le decía a Marie.

El 5 de julio por fin llegó a Hamburgo y el 7 tocó ante cuatro mil personas la parte de piano solo de la *Fantasia para piano, coro y orquesta* de Beethoven y las *Reminiscencias sobre Roberto el Diablo*, la crítica estaba dividida, pero todos coincidían que en los últimos tiempos, Liszt se había transformado a mejor como intérprete.

El 15 de julio llegó a Copenhague, donde tocó ante el rey Christian VII. El rey lo condecoró con la orden de Dannebrog. Tocaría aún siete veces más en la corte.

El 29 dio un concierto de despedida en Hamburgo y embarcó hacia Ámsterdam.

El 7 de agosto, llegó a Nonnenwerth, (una pequeña isla casi desierta situada al sur de Bonn), donde se reunió con Marie. Esperaban estar solos pero enseguida empezaron las visitas (Felix Lichnowsky, Émile de Girardin), Marie quiso marcharse y dejar la relación con Liszt, pero éste le disuadió de esta idea.

La isla servía a Liszt para estar con Marie, pero también como centro desde el que partía para dar conciertos, como el que dio en Kursaal de Ems el 16 de agosto, en el cual introdujo en el programa una *mazurca* de Chopin.

²²⁰ Heine, Heinrich. (1841). *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, ed. Por Michael Mann, Frankfurt a. M, 1964, pp 115 y ss. Citado en Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 164

Su siguiente concierto sería en Colonia, la bienvenida fue un poco especial: Un barco de vapor, adornado con una iluminación de colores con la inscripción:”¡ Viva Liszt!” Rodeada de una corona de laurel, lo recogió de Rolandswerth. Al llegar a Colonia hubo fuegos artificiales, le ofrecieron un banquete y más de quinientos admiradores, seguían al coche interpretando marchas, y todas las casas por donde pasaban se iluminaban.

Al día siguiente Liszt tocó para dos mil personas entre los que estaban los reyes de Prusia. El rey le regaló un anillo de diamantes y Liszt donó una gran cantidad de dinero para la catedral.

Liszt no paraba de dar conciertos: Wiesbaden, Mainz, Baden-Baden, Frankfurt...

El 18 de septiembre fue admitido en primer grado de francmasonería en la Loge der Einigkeit de Frankfurt.

El 25 de septiembre ofreció un concierto benéfico para la Fundación Mozart de reciente creación y seguidamente volvió a Nonnenwerth con Marie a disfrutar de la literatura alemana (Goethe).

Cumplió treinta años el 22 de octubre junto a Marie, la cual le regaló un medallón de mármol con su perfil según el busto de Bartolini.

El 27 ya estaba incorporado de nuevo a su vida concertística y ofreció un concierto en Elberfeld, al que le sucedieron otros en Dusseldorf y Bonn, que a su vez marcarían el inicio de una gira por el centro de Alemania que duraría casi dos meses.

Durante este tiempo, su éxito fue descomunal. En el concierto que ofreció en Münster el teatro estaba abarrotado, el público ocupaba el escenario y los bastidores, habían venido de otras ciudades solo para oír a Liszt. A menudo, tocaba en una ciudad y le contrataban para otra ciudad vecina, con lo que la gira se alargaba.

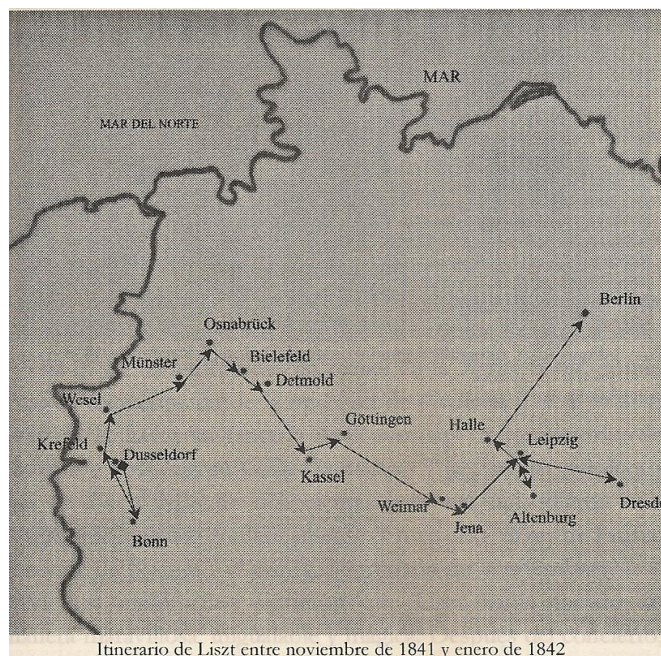
El 16 de noviembre, conoció en Kassel a Ludwig Spohr, (director de orquesta que fue quien puso de moda al director tal como lo entendemos hoy y fue quien popularizó la batuta). Liszt confesó a Spohr que a quien más admiraba era a Schubert, después de Beethoven, y le sorprendió con su gran facilidad de lectura a primera vista.

El 25 de noviembre llegó a Weimar, donde la Gran duquesa, (excelente pianista y defensora de las artes) le obsequió dos cajas en tafílete rojo que contenían la cruz de parte del gran duque y un anillo de parte de la gran duquesa.

El gran duque Carl Friedrich le concedió la orden del Halcón Blanco y le ofreció una plaza de “Kapellmeister im ausserordentlichen Dienst.

El 30 de noviembre tocó en Jena, donde fue nombrado ciudadano de honor.

El 6 de diciembre tocó con Clara Schumann un arreglo de *Hexameron* para dos pianos en la Gewandhaus de Leipzig y se afianzaron los lazos de amistad con la pareja Schumann.



221

²²¹ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 667

El 23 de diciembre Liszt llegó a Berlín, le esperaban Meyerbeer, Mendelssohn y Spontini, ofreció su primer concierto el 27 de diciembre (al que asistieron más de ochocientas personas y el rey de Prusia).

1842: Entre enero y marzo Liszt ofrecería en Berlín más de una treintena de conciertos: sólo, con orquesta, en conciertos públicos o privados, en su beneficio o benéficos, tocaba de memoria, no sólo tocaba, sino que además, a veces, dirigía la orquesta y los coros; sus conciertos eran todo un acontecimiento.

Se hacían fiestas en su honor, casi a diario le desenganchaban los caballos y los estudiantes lo llevaban a hombros, las damas caían a sus pies como desmayadas, intentaban conseguir algún trozo de cuerda rota del piano, sus guantes... por todas partes se veía su retrato, por su habitación pasaban antes de las dos como cincuenta personas (según cuenta a Marie en una carta). La consecuencia de todo esto fue un excesivo cansancio, sin embargo aún le quedaban energías para frecuentar a dos mujeres: Bettina von Arnim con la que mantenía conversaciones intelectuales, ya que había conocido personalmente a Goethe y Beethoven, y Charlotte von Hagn, considerada la mejor actriz de Alemania, con la que mantenía una relación de otro tipo.

El rey Federico Guillermo IV de Prusia le condecoró con una medalla de oro, la más alta condecoración que el reino podía conceder.

El 8 de febrero fue ascendido al segundo grado de francmasonería en la Loge zur Eintracht de Berlín.

El 14 de febrero fue nombrado miembro de la Academia de las Artes de Berlín.

La amplitud del repertorio que Liszt tocaba de memoria, era impresionante.

El 3 de marzo, Liszt dejó Berlín, por supuesto, acompañado de un gran cortejo. De camino a San Petersburgo, pasó dos días en Müncheberg acompañado de Charlotte von Hagn. No pudo evitar que Marie se enterara de esta relación amorosa.

El 14 de marzo fue nombrado Doctor Honoris Causa por la universidad de Königsberg, tras tocar ocho veces en cinco días. La gira de conciertos continuaba: Tilsit, Mitau, Riga, Memel, Dorpat. El 16 de abril llegó a San Petersburgo y al día siguiente le recibieron el zar y la zarina. A su primer concierto, el 20 de abril, asistieron más de tres mil personas; en el escenario había dos pianos, y se cambiaba de piano en cada obra para dar la cara a la mitad del público en cada una. Ofreció seis conciertos públicos y algunos más privados.

Conoció a Adolf Henselt, que en esa época era pianista de la corte imperial.

Ofreció su concierto de despedida el 16 de mayo, al que asistieron Henselt, Lenz y Glinka (que por entonces no estaba reconocido).

El 4 de junio llegó a París, donde permaneció hasta el 18 de julio que llegó a Lieja (Bélgica), para asistir a la inauguración del monumento a Grétry y de paso recibir la cruz de caballero del León Belga. El 24 de julio tocó en Bruselas y partió para París el 26.

Sin embargo, en París no era tan querido como en Rusia o Alemania, sus caricaturas y las sátiras eran habituales en la prensa, los artículos no estaban cargados de elogios, sino más bien lo contrario.

El 9 de septiembre llegó a Colonia y el día 10 tocó en concierto privado para el rey de Prusia Guillermo IV, el 11 para la logia Agrippina de Colonia, y el 12 en “Temple House” en beneficio de la catedral.

El 17 de septiembre tocó en Aquisgrán y el 20 volvió a París donde permanecería hasta mediados de octubre.

El 21 de octubre llegó de Weimar para asistir a la boda del duque heredero Carl Alexander, invitado por el gran duque. El 23 ofreció un concierto en el palacio ducal. Fue aquí, y en estos días cuando Liszt se asoció con Rubini (famoso tenor) para realizar giras durante siete meses. Ofreció varios conciertos benéficos, y en uno de ellos ya tocó con

Rubini y Pantaleoni, comenzando así una serie de conciertos con el tenor: Erfurt, Coburgo, Frankfurt, Colonia... y siguieron hacia Holanda.

Mientras tanto, el 2 de noviembre, Liszt fue nombrado por decreto Maestro de la gran capilla ducal de Weimar en servicio extraordinario, lo cual obligaba a Liszt a permanecer tres meses al año en Weimar y dirigir los conciertos de la corte.

Esto le aportó, cansado ya de tanto viaje y de esa vida de “saltimbanqui”, la posibilidad de cierta estabilidad en su vida, de tener un lugar de referencia y un lugar de “descanso”.

El 19 de noviembre llegaron a La Haya, ofreciendo su primer concierto público el 28 en el Teatro Real.

Del 1 al 3 de diciembre estuvieron dando conciertos en Ámsterdam, en estas giras hacía conciertos sólo y otros con Rubini.

Del 12 al 22 de diciembre dio conciertos de nuevo en La Haya, fecha en la que partieron hacia Berlín, pasando por Münster, donde ofrecieron un concierto y Weimar, donde Liszt tocó para la familia ducal.

Mientras tanto, el 13 de diciembre, Marie publica en *La Presse* un relato: *Hervé*.

A final de diciembre Liszt, llegó a Berlín, donde ofreció varios conciertos y permaneció hasta el 20 de febrero de 1843.

1843: Richard Wagner y Liszt se encontraron en el Teatro Real, al parecer tuvieron una conversación bastante cordial, teniendo en cuenta que en dos ocasiones Wagner había realizado durísimas críticas sobre los conciertos de Liszt.

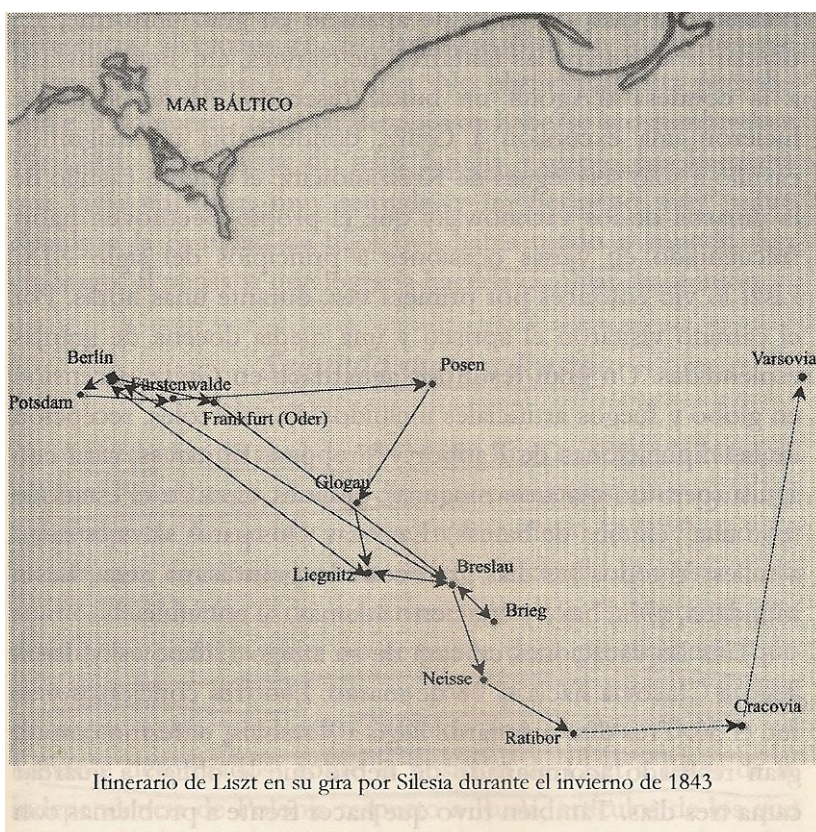
El 8 de enero tocó su *Fantasía sobre motivos de las Bodas de Fígaro*. Por primera vez, la crítica opinó que Liszt había incluido tantas dificultades técnicas en la obra, que le dificultó en gran medida la interpretación. Liszt no volvería a tocar la obra en público ni la publicó.

Rubini se quedó en Berlín, y Liszt, acompañado por el conde Sándor Teleki se dirigió a Breslau, capital de Silesia donde dio doce conciertos como pianista y el 9 de febrero dirigió *La flauta mágica* de Mozart.

El 28 de febrero Marie publica en *La presse* una novela: *Julien*. Liszt le daba “demasiados” consejos sobre sus publicaciones.

Tras su gira por Silesia, Liszt tocó en Brieg, Breslau, Neisse...

En total, en el invierno de 1843 ofreció más de 25 conciertos en Silesia, además de los de Berlín y Posen, que fueron grandes éxitos, de público y económicos.



222

Tras una semana de vacaciones en el castillo del príncipe Lichnowsky dio tres conciertos en Cracovia, donde llegó el 18 de marzo.

²²² Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 719

En Varsovia tuvo la gentileza de tocar algunas obras de su amigo Chopin en los cuatro conciertos que dio.

La relación con Marie empeoraba. Ésta le escribió diciéndole que consideraba que la madre de Liszt no era una buena influencia para la educación de las niñas y que consideraba que debía volver a Alemania. Con lo cual, el ánimo de Liszt no era el mejor; sin embargo, seguía incesante en su carrera concertística, y a mediados de abril inició su segunda gira por Rusia.

En San Petersburgo, Liszt dio seis conciertos, y conoció y tuvo una amistad muy especial con Madame Hanska, por expreso deseo de Balzac, con el que se casó pocas semanas antes de su muerte.

Madame Hanska, que en un principio se decepcionó al oír a Liszt en su casa, sin embargo cuando lo escuchó en público escribió en su diario que:

“Le parecía reconocer en Thalberg al triunfo del trabajo y de la paciencia, al favorito, al adepto del arte más perfecto. Pero Liszt era el maestro, el soberano, el vencedor del arte en provecho de la naturaleza. Liszt era para la ejecución lo que Beethoven para la composición: el único.”²²³

En San Petersburgo encargó a Lichtental un piano orquestal que tenía más sonoridad.

El 22 de abril llegó a Moscú, donde pasaría más de un mes dando conciertos.

El 30 de abril asistió a un concierto de zíngaros, y quedó tan impresionado que llegó tarde a su propio concierto y en vez de tocar el programa se puso a improvisar sobre las melodías cingaras que había escuchado.

El 18 de mayo regresó a San Petersburgo, y una vez finalizados sus conciertos viajó hacia Nonnenwerth para pasar el verano junto a Marie d'Agoult y su hija Blandine.

²²³ Llord, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 725

Pero la relación con Marie iba de mal en peor, las discusiones eran cada vez más frecuentes.

Desde allí de vez en cuando salía a tocar a ciudades cercanas: Solingen, Bonn, Dortmund, Colonia, Iserlohn (en una logia masónica).

El 3 de octubre viajó a Frankfurt am Main, desde donde comenzaría una gira de conciertos por Alemania central y del sur en la que daría más de treinta conciertos con gran éxito de público y crítica, y recibiría varias condecoraciones.

Entre las ciudades en las que tocó: Nürnberg, Munich (donde conoció al pintor Kaulbach, del que sería un gran amigo), Augsburgo, Stuttgart, Tübingen, Heilbronn, Ludwigsburg, Hechingen (donde llegó el 23 de noviembre y el príncipe de Hohenzollern-Hechingen le condecoró con la cruz de la casa Hohenzollern), Donaueschingen (dio un concierto privado en el castillo), Karlsruhe (donde llegó el 26 de noviembre), Heidelberg (28 de noviembre), Mannheim, Darmstadt.

Tras estos conciertos, visitó por sorpresa a Marie, la cual, desde el 1 de noviembre, estaba de lleno escribiendo *Nélida*, novela en la que realizaría un relato autobiográfico, y el 24 de diciembre, Liszt llegó a Weimar, donde permanecería hasta el 19 de febrero de 1844.

1844: El 7 de enero dirigió su primer concierto de la temporada como maestro de capilla en Weimar, *La Quinta sinfonía* de Beethoven y *El Concierto en si menor* de Hummel que dirigió desde el piano. Dirigió además tres conciertos más, y tres o cuatro veces en semana había velada musical con Sus Altezas.

Por aquel entonces ya tenía en mente hacer de Weimar un estado cultural, en el que hubiera Corte, Teatro y Universidad.

En este mismo mes de enero compuso *Reminiscencias sobre Norma*, con una dedicatoria muy halagadora a Marie Pleyel que fue publicada en *L'Europe musicale et*

dramatique del 1 de febrero con el consiguiente enfado de la condesa d'Agoult, que además se vio sometida a un chantaje de Puzzi (antiguo alumno de Liszt), que amenazaba con publicar algunas de las cartas que Marie envió a Liszt. Finalmente, todo llegó a buen término.

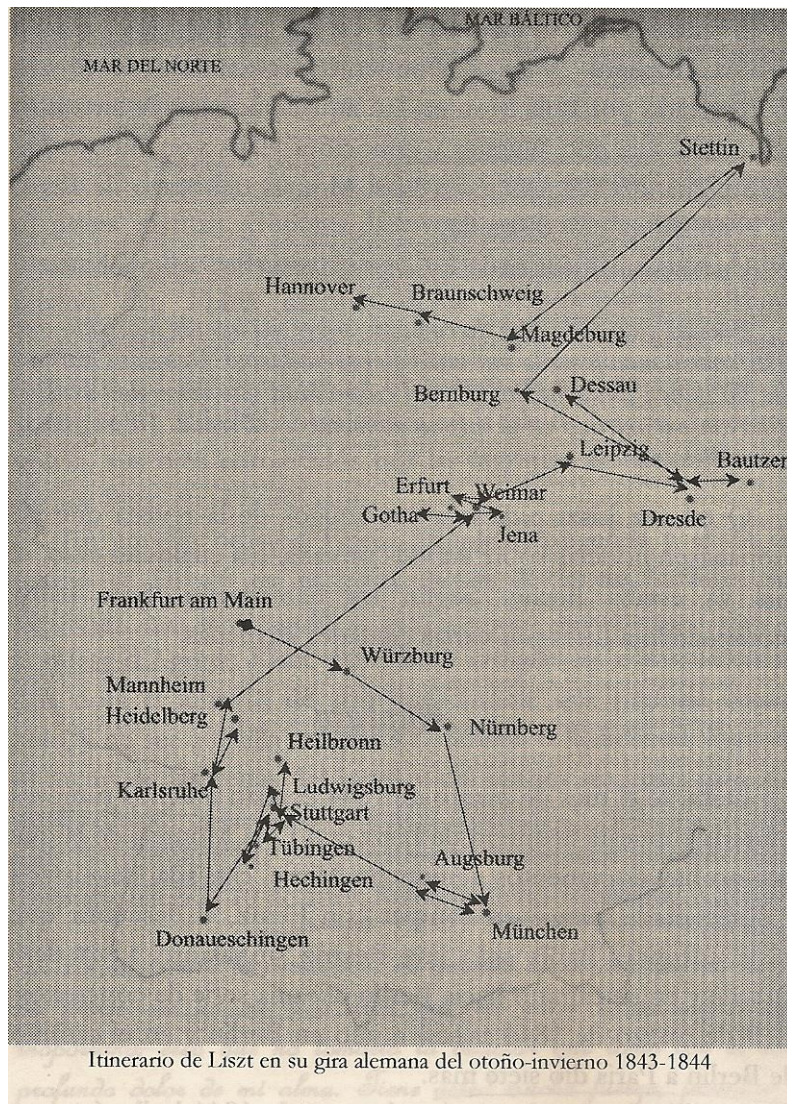
El 21 de febrero dio un concierto en Dresde y las críticas no pudieron ser peores: *Die musikalische welt* decía que su modo de tocar era una caricatura de la buena música y *La Neue Zeitschrift für Musik* que sus interpretaciones eran deficientes. El público se quejaban de cómo maltrataba a los instrumentos.

También en esta época se le atribuyó un romance con la famosa bailarina “española” Lola Montes, en realidad no era española sino irlandesa y se llamaba Dolores Eliza Gilbert.

El 24 de febrero tocó en Dessau, después en Bautzen, Bernburg y Stettin (aquí su éxito fue extraordinario)

El 29 asistió en Dresde a la representación de *Rienzi* de Wagner donde se encontró por cuarta vez con él y conoció a Hans von Bülow.

Posteriormente dio conciertos en Magdeburg, Braunschweig y Hannover, donde también tuvo mucho éxito, y partió hacia París.



224

Llegó a París el 24 de marzo, y el 10 de abril, Marie le envió una carta de ruptura.

Mientras tanto, Liszt seguía tocando: 16 y 25 de abril en el teatro italiano.

Éste último día Liszt devolvió a Marie todas sus cartas, él no le reclamó las suyas.

El 30 de abril rompieron definitivamente.

En cuanto a sus hijos: Marie no figuraba como madre de ninguno de ellos a efectos legales, pero Liszt sí, pero puesto que Liszt no tenía inconveniente en confiar su educación a Marie, no hubo problema. Aparte, Liszt prometió facilitarles el dinero necesario para su cuidado y educación.

²²⁴ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 745

El 4 de mayo, Liszt realizó un concierto junto a Berlioz, éste último con una orquesta de 50 músicos y Liszt sólo frente al piano. La orquesta tocó *La escena del vals* y Liszt la repitió al piano: la variedad de sonoridades era extraordinaria. Berlioz comenta: “todos escuchábamos sin aliento”.

Liszt se quedó unos días en París, gran parte del mes de junio en Port- Marly, propiedad de la princesa Belgiojoso, junto a Teleki y Bethlen. Entonces decidió hacer una nueva gira por el sur de Francia, Estocolmo y Copenhague, y así lo hizo.

El 29 de junio llegó a Lyon donde le recibieron dignatarios y cinco mil tejedores de seda. A lo largo del camino arcos de triunfo y chicas jóvenes vestidas de blanco coronadas con rosas. Desengancharon los caballos y arrastraron su coche hasta el hotel.

El 2 de julio era su primer concierto, la ciudad se paralizó, las fábricas y tiendas cerraron, las campanas no cesaban de sonar y el tren traía a viajeros deseosos de escucharle. Tras el concierto en la prensa se publicaban todo tipo de elogios.

Tenía programados dos conciertos y no tuvo más remedio que dar seis.

El 16 de julio se ofreció un banquete en su honor: El gran busto que había en la sala de él, fue coronado con laureles y flores y le regalaron un retrato suyo y una corona de oro.

El 23 de julio llegó a Marsella donde el ambiente era parecido al de Lyon, incluso le cantaron serenatas bajo su balcón durante 8 horas.

Inspirado por las vistas que había desde la orilla del mar compuso un coro sobre un poema que le había regalado Autran: *Les Aquilons*.

A este poema, Autran le añadió tres más: *La Terre, Les Flots, Les Astres* y llamó al conjunto *Les Quatre Éléments*. Entonces Liszt compuso la cantata *Les Quatre Éléments* y una obertura que más tarde sería revisada y se convertiría en el poema sinfónico *Les Préludes*, dedicados a Lamartine.

A principios de agosto tocó en Toulon y Nîmes, Montpellier, Sète, Béziers... Llegando a Toulouse el 25 de agosto, donde Liszt tuvo un bonito gesto con los obreros que no podían pagar las entradas y organizó un concierto gratuito para ellos en la sala Monlezun con un lleno absoluto.

En Burdeos los artistas competían para que Liszt posase para ellos, los poetas le dedicaban versos. El 11 de septiembre dio su primer concierto y permaneció un mes en la ciudad.

El 7 de octubre llegó a Pau. Allí se encontró con una sorpresa: le dijeron que el piano lo había financiado Madame d'Artigaux, que resultó ser Caroline de Saint-Cricq, su primer amor. Inspirado por los días que pasó en su compañía escribió uno de sus más bellos lied: *Ich möchte hingehen wie das Abendroth (Querría desaparecer como la puesta de sol)*.

El 22 de octubre, tras su paso por Bayona llegó a Madrid. Era la primera vez que un gran pianista llegaba a la península. España proporcionó a Liszt el buen clima, el calor humano que necesitaba para reponerse de sus problemas con Marie, así como inspiración musical en las canciones y temas populares, por los cuales se interesó enormemente.

Sin embargo, desde el punto de vista organizativo para sus conciertos España en general era un poco desastrosa.

Viajó por España acompañado del tenor Ciabbata (como secretario), Xavier Boisselot (hijo mayor del constructor marsellés de pianos) y un piano marca Boisselot.

Liszt permaneció en Madrid seis semanas, y el Liceo Artístico y literario, fue el patrocinador de su gira por España.

El 28 de octubre tocó en el palacio del duque Marcelino de Villahermosa y unos días más tarde tocó en el teatro del Circo, donde las *Reminiscencias de don Juan* causaron sensación, pues Zorrilla había estrenado ese mismo año *Don Juan Tenorio* en Madrid.

El 2 de noviembre tocó en el mismo sitio, donde los cantantes fueron acompañados por un pianista checo que lo hacía tan mal, que Liszt, furioso, decidió acompañarlos él mismo en el concierto que tuvo lugar el día 9 de noviembre.

El 5 tocó de nuevo en el Teatro del Circo, y el 7 en el Palacio Real, donde la reina Isabel II, que tenía en aquel entonces catorce años le concedió la Cruz de Carlos III.

También en Madrid ofreció varios conciertos benéficos, los días 13, 14 y 21 de noviembre, éste último como despedida.

La crítica fue buena, y la acogida espectacular, sin tener que envidiar a la que recibió en otras ciudades como Lyon o Marsella.

El 8 de diciembre llegó a Córdoba, donde pasó una semana. Su anfitrión fue Diego Pérez de Guzmán. Durante dos semanas permaneció en Sevilla, donde visitaba la catedral casi diariamente, fascinado por su belleza.

De aquí se dirigió a Cádiz, desde donde escribió al gran Duque de Sajonia disculpándose por no estar de Weimar como había prometido.

1845: Liszt comenzó el año en Cádiz, donde ofreció un concierto el 1 de enero y después pasó una semana en Granada. Estaba impresionado por las costumbres y músicas andaluzas: las reuniones de gitanos junto a la Alhambra o las músicas populares:

“Saboreo infinitamente la guitarra y las canciones indígenas, sobre todo cuando las oigo cantadas por algún ciego, lo que es muy frecuente en España...”²²⁵

Partiendo de Cádiz, llegó a Lisboa el 15 de enero, donde dio 12 conciertos en seis semanas, algunos de ellos benéficos.

Enriquecía su repertorio habitual con improvisaciones sobre temas o melodías populares.

²²⁵ Llort, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. pp. 779, 780

El 24 de enero le hicieron miembro de La hermandad de la Gloriosa Virgen mártir Santa Cecilia, protectora de los músicos.

Ya en Portugal, el 26 de enero tocó en el palacio Ajuda para los reyes. María II lo nombró Caballero de la Orden de Cristo y le regaló una caja de oro con diamantes.

La reina compró el piano Boisselot con el que tocaba en los conciertos; piano que terminó en el Conservatorio Nacional de Lisboa.

También fue nombrado miembro honorífico de la Academia Filarmónica de Lisboa.

Durante su estancia en Lisboa compuso *Le Forgeron* y esbozó el tema de lo que luego sería su *Balada en re bemol mayor*.

Volvió a Gibraltar, y desde aquí comenzó su regreso a Francia pasando por varias ciudades españolas: Málaga, Granada, Alicante.

A Valencia llegó el 24 de marzo. Tocó el 27 y el 29 de marzo, con gran éxito de público y crítica.

Numerosas las anécdotas en España, como la del organista Pérez Gascón que dio a Liszt un sujeto con un contrasujeto e improvisó una fuga impresionante, o la visita a Antonio Ayala mientras estaba enfermo en cama al que tocó *Ständchen* de Schubert, el cual quedó tan impresionado que lo recordaba treinta años después.

El 4 de abril llegó a Barcelona, donde permaneció quince días e hizo su seguimiento el *Diario de Barcelona*.

Tras algunos conciertos en su beneficio y otros de caridad, el 19 de abril se despide del público barcelonés con algunas obras de su habitual repertorio e improvisaciones sobre cuatro motivos dados por el público: *La jota aragonesa*, un motivo sobre la *cavatina de Hernani*, la canción popular *Tantina dels Gegans* y un tema original.

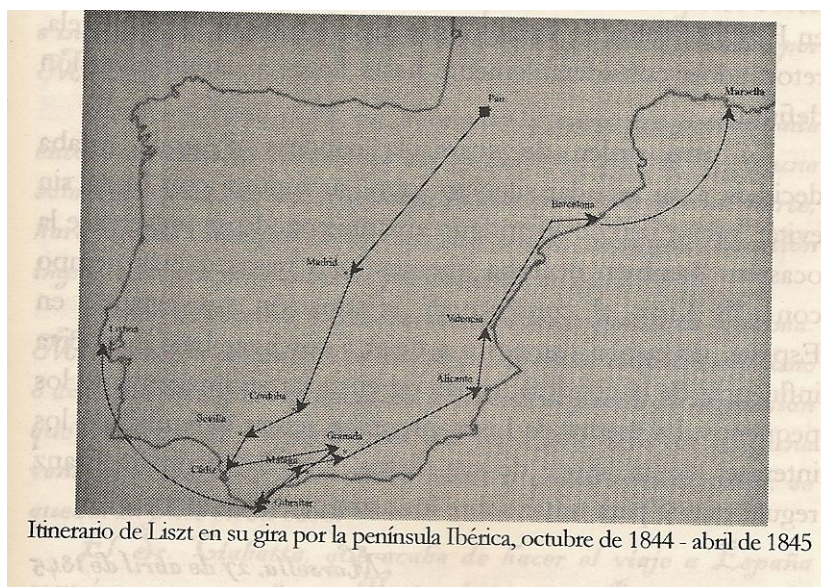
Respecto a la generosidad de Liszt, el *Diario de Barcelona* publicará tras este concierto:

“[...] la sociedad de Barcelona no olvidará nunca tanto su gran talento y portentosa habilidad, como su amable trato y bondad de corazón”²²⁶

También escuchó gratuitamente a algunos alumnos.

Por todo ello, a pesar de que nunca volvería a España se ganó el cariño y el respeto de los españoles, que al parecer era recíproco, a pesar de que en un principio, según cuenta en una carta que escribió el 6 de marzo dirigida a su amigo Massart, el motivo de su gira por España no fue otro que el intentar reponerse del revés que le dio la vida por su ruptura con la condesa d'Agoult:

“[...] le diré que el amargo sentimiento de mi vida sentimental rota para siempre, cuya entera revelación tuve en mi última estancia en París, ha sido la causa definitiva de mi viaje a España”.²²⁷



228

²²⁶ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 799

²²⁷ Ibid. p. 788

²²⁸ Ibid. p. 801

España le inspiró para componer la *Grosse Konzertfantasie über Spanischen Weisen*. Una obra virtuosística consistente en unas variaciones sobre tres danzas españolas: un fandango, una jota aragonesa y una cachucha.

La tocó en alguno de sus posteriores conciertos, pero no se publicó hasta después de su muerte.

El 29 de abril dio un concierto en Marsella, donde incorporó al programa su *Souvenirs d'Espagne (jota, fandango y cachucha)*.

La relación con Marie se complicaba cada vez más tras las acusaciones de ésta hacia Liszt, por lo que él consultó a un abogado: Joseph Lecourt sobre su situación con respecto a sus hijos. La realidad era que, como ninguno había sido reconocido como hijo de Marie, ésta no tenía derechos sobre ellos, y Liszt podría quitarle a los tres cuando lo considerara conveniente. Así se lo hizo saber a Massart en una carta el 2 de mayo.

El 4 de mayo tocó en una fiesta en la manufactura de Boisselot sus *Fantasías de la Sonámbula* y sus *recuerdos de España*, que tuvieron un gran éxito.

Los días 8 y 11 de mayo tocó en Aviñón y el 14 en Lyon.

Desde allí escribió al poeta Joseph Autran proponiéndole reunir varias artes en torno a la *Divina comedia* de Dante (obra que le fascinó a Liszt durante gran parte de su vida), y pensó poner música al *Infierno*.

El 18 de mayo tocó en Grenoble, fecha en la que Marie d'Agoult acabó su novela autobiográfica *Nélida*.

Béranger le aconsejó no publicarla, pero ella no le hizo caso. Obtendría un gran éxito, pero también la enemistad de Liszt.

Liszt siempre tenía detalles con sus amigos, así que tras conocer al editor Troupenas escribió a Chopin, pues pensó que le podía interesar publicar con él.

El 24 de mayo tocó en Mâcon, al concierto asistió Lamartine, con el que se fue a Saint-Point donde, en la búsqueda de una estabilidad familiar, pidió la mano de Valentine (la sobrina de Lamartine), ella le rechazó, y casi veinte años más tarde, cuando la esposa de Lamartine murió, tío y sobrina se casaron.

Tras su decepción amorosa, Liszt viajó a Besaçon, donde dio once conciertos en menos de veinte días.

Aprovechaba el ferrocarril para ir de una ciudad a otra para dar conciertos: Mulhouse, Colmar, Estrasburgo, Belfort, Zurich, Basilea.

Su agenda era tan apretada que en Basilea contrató durante dos meses a Joseph Joachim Raff como copista personal.

Tras unos días en Estrasburgo, llegó a Bonn, donde se realizaría un festival para inaugurar el monumento a Beethoven.

Al observar la desastrosa organización, tomó parte activa y consiguió que construyeran una sala de conciertos (la Beethoven-Halle) para la ocasión, en la que Liszt participó económicamente.

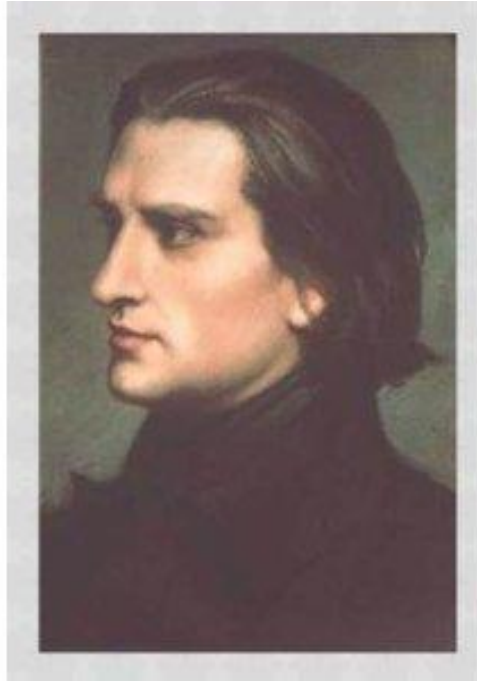
El 9 de agosto acabaron el edificio, construido de madera y con aforo de tres mil asientos. Liszt ayudaba y disponía para que todo fuera un éxito, pero le acusaron de que quería acaparar la atención del festival y de manipulador.

El 12 de agosto se descubrió el monumento a Beethoven, que finalmente no fue realizado por Bartolini, sino por Ernst Hähnel, escultor de Dresde.

En dicho festival, Liszt tocó y dirigió, y se estrenó la *Cantata* que Liszt compuso para la ocasión.

El 13 de agosto Liszt tocó en el castillo de Brühl, el 15 en Colonia, el 16 en el castillo de Stolzenfels. Cansado y abatido por las críticas sobre el festival, cayó enfermo. Se recuperó en Colonia y en Baden-Baden, donde reinició sus conciertos.

El 18 de octubre llegó a París y se alojó en casa de la princesa Belgiojoso. Después viajó a Nancy y luego a Metz donde tocó conciertos públicos los días 19 y 21; también tocó en privado y posó para Laurent-Charles Maréchal, que le hizo un retrato de su perfil izquierdo en pastel.

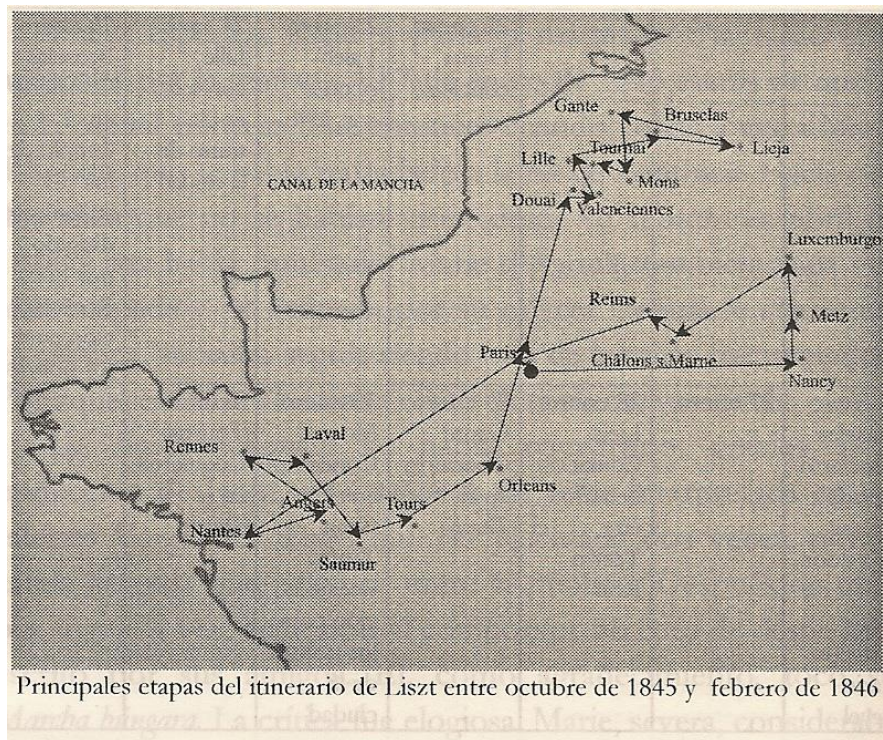


Franz Liszt, pintura de Charles Laurent Marechal, 1845 ²²⁹

Tras tocar en Luxemburgo, Châlons-sur-Mane y Reims llegó de nuevo a París, donde visitó a Chopin el 12 de diciembre.

Posteriormente dio una gira de conciertos por el oeste de Francia: Nantes, Angers, Rennes, Laval, Saumur, Tours y Orleans fueron las ciudades escogidas.

²²⁹ Marechal, C. (s.f.). *Framed picture: Charles Laurent Marechal, "Franz Liszt / Pastel by Marechal / 1840", 41 x 60 - Aluminium Basic M: Silver frosted*. Amazon. Recuperado el 3 de septiembre de 2012, de <http://www.amazon.co.uk/Framed-picture-Charles-Marechal-Aluminium/dp/B004E0UJNK>



230

1846: El 7 de enero llegó de nuevo a París, y desde allí comenzó otra gira, esta vez por el norte de Francia y Bélgica: Douai, Valenciennes, Lille, Bruselas, Lieja, Gante, Mons y Tournai.

El 25 de enero la *Revue Indépendante* publicó la primera entrega de la novela de Daniel Stern (Marie d'Agoult) *Nélida*. En ella, cuenta su historia con Liszt. A pesar de llamar al protagonista Guermann Régnier, un pintor despiadado, todo el mundo lo identificaba con Liszt aunque él mismo nunca se reconoció públicamente en el personaje. La protagonista era Nélida Kervaëns, una intelectual distinguida y noble, que evidentemente era ella misma.

En la novela, Marie acusaba a Liszt de vanidoso y egocéntrico, y le infravaloraba como compositor así como su generosidad a la hora de tocar en beneficio de otros.

²³⁰ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 844

La novela no tuvo buena crítica, pero tuvo un gran éxito de público, y a los pocos meses fue publicada en un volumen por Michel Lévy y se hicieron varias ediciones.

Unos meses más tarde George Sand publicaba *Lucrezia Floriani*, novela en la que el protagonista era Chopin, (el príncipe Karol) personaje neurótico y enfermo.

En febrero, tras pasar por Frankfurt am Main llegó a Weimar, donde cumplió a medias con su compromiso que había adquirido como maestro de capilla, pues no permaneció allí los meses acordados, sino solo dos semanas.

Allí ofreció un concierto el 20 de febrero a beneficio de las viudas de los músicos.

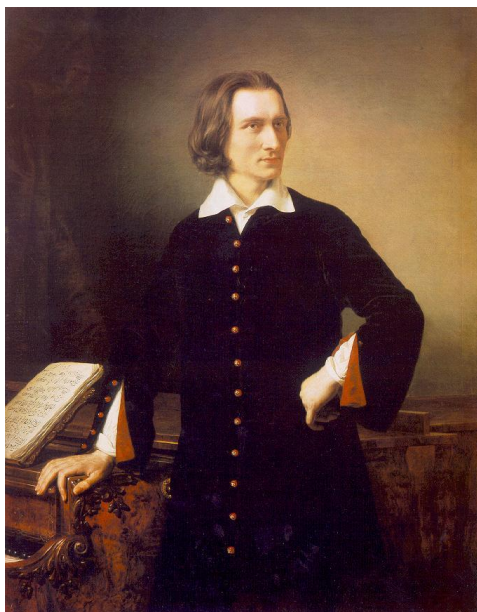
El 23 de febrero se dirigió a Viena donde permanecería siete meses, en un mes tocó más de veinte veces en la ciudad, y se desplazaba a otras ciudades para dar conciertos.

También recuperó la ilusión por componer, y trabajaba en un proyecto de ópera basada en un texto de Byron: *Sardanapale*.

En Praga se reencontró con Berlioz, tras una noche de copas, al día siguiente Belloni y Berlioz le tuvieron que despertar para que llegara a tiempo a su propio concierto. Según Berlioz, tocó mejor que nunca.

Fue en esa época cuando Joseph Kriehuber realizó la litografía *Eine matinée bei Liszt*. Estudiada en la parte de esta investigación denominada: Fuentes iconográficas.

En Pest dio seis conciertos benéficos entre el 30 de abril y al 13 de mayo. Fue entonces cuando Miklós Barabás realizó el retrato de Liszt en traje nacional húngaro.



231

Pasó los meses de junio y julio descansando en Viena mientras ofrecía conciertos benéficos. En Raiding fue nombrado ciudadano de honor el 3 de agosto.

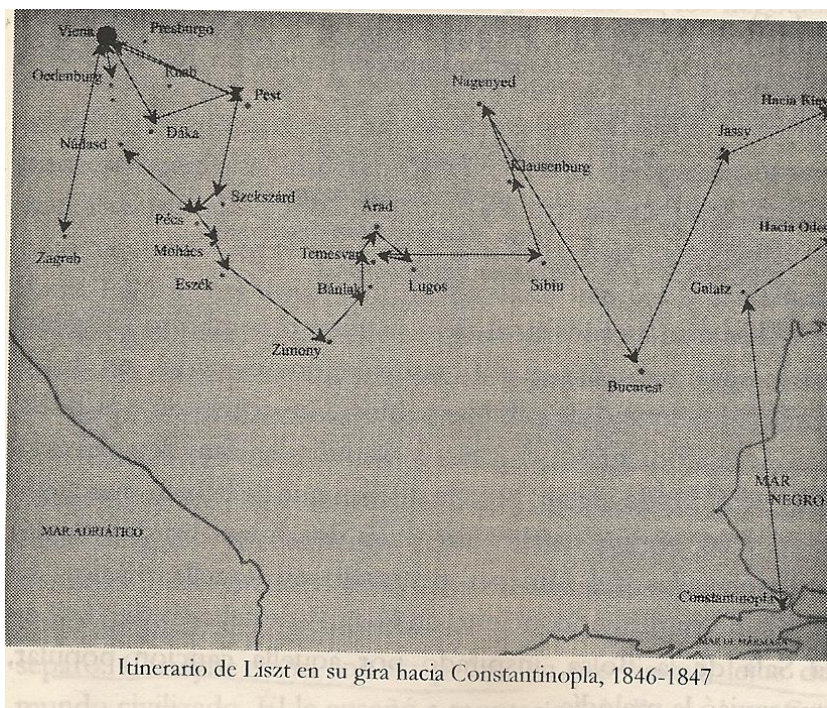
Pasó un tiempo en Hungría, donde la música del país fue una gran fuente de inspiración en sus composiciones como *Melodías húngaras*. También escribió un libro sobre la música de los zingaros de Hungría que terminó en 1859.

El 1 de noviembre llegó a Temesavár acompañado de Belloni y algunos amigos para dar una gira de conciertos por Transilvania. Viajaba en un estupendo coche tirado por ocho caballos. En Temesavár le entregaron una corona de laurel de oro tras su segundo concierto, la cual sería muy importante para Liszt.

El 8 de noviembre tocó en Arad.

Lugos, Sibiu, Klausenburg, Nagyenyed fueron algunas de las ciudades en las que tocó con gran éxito, excepto en Sibiu, donde fue abucheado; parece que no fue buena idea tocar como bis la *Marcha Rákóczy*, ante un público rumano, ya que esta pieza exaltaba el nacionalismo húngaro.

²³¹ (22/08/2007). *Enciclopedia Encydia. Franz Liszt*. Recuperado el 27 de septiembre de 2012 de http://es.encydia.com/fr/Franz_Liszt



232

1847: A final de enero llegó a Kiev, donde tocó los días 4, 14 y 19 de febrero, donde contaba entre el público con la presencia de la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, separada de su marido desde 1844 y propietaria de una inmensa fortuna, era una de las mujeres más ricas de Ucrania.



Carolyne Sayn-Wittgenstein y su hija la princesa Mary. Retrato de Cassanova 1844.²³³

²³² Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p. 869

²³³ (01/02/2009). *Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein with her daughter Princess Mary, about 1840*. Recuperado el 24 de febrero de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Carolyne_Sayn-Wittgenstein02.jpg

La princesa se enamoró de Liszt nada más verlo y le invitó a pasar unos días en Woronince, pero pronto se separarían, pues la princesa viajó a San Petersburgo y Liszt siguió con sus conciertos.

Por fin llegó a Constantinopla, donde ofreció varios conciertos y tocó en un piano Erard enviado para Liszt desde París. Allí fue condecorado con la orden de Nichan-Iftikhar.

Posteriormente se fue a Galatz, donde leyó el último libro de Daniel Stern (Marie d'Agoult) *Essai sur la liberté* y escribió a Marie expresándole su deseo de que ella escribiera el prefacio de sus *Rapsodias húngaras*.

De finales de julio hasta el 17 de septiembre permaneció en Odesa donde dio diez conciertos. Durante agosto y principios de septiembre estuvo acompañado por la princesa, que le animó a considerar un cambio de vida, le convenció para que pasara el otoño y el invierno en Woronince tras cumplir con sus compromisos en Elisabethgrad donde llegó el 18 de septiembre, donde permanecería quince días y ofrecería sus últimos cuatro conciertos en su carrera como pianista.

A finales de octubre llegó a Woronince. La princesa, que estaba muy enamorada, le convenció para que se dedicara a la composición, sus planes consistían en anular su matrimonio para poder casarse con Liszt y trasladarse a Weimar bajo la protección de la gran duquesa María Pavlovna, hermana del zar.

Liszt trabajaba en *Glanes de Woronince*, obra constituida por tres piezas inspiradas en melodías populares, dedicadas a la princesa Marie: *Ballade d'Ukraine*, *Mélodies polonaises* (inspirada en dos canciones populares polacas que también utilizó Chopin para su lied *Mädchens Wunsch*) y *Complainte*.

En el castillo de Carolyne volvió a trabajar en sus *Harmonías poéticas y religiosas* que inició en la década de 1830.

Se había terminado su carrera como concertista, y empezaría de nuevo en Weimar en una vida de recogimiento al lado de Carolyne. Estaba clara su voluntad de abandonar esta vida de continuos viajes y conciertos, pero quiso dejar a los pianistas que venían tras él algunas enseñanzas útiles, ya no le importaba tanto tocar el piano como dejar para la posteridad sus experiencias e ideas, como “el recital”.

Desde sus primeros conciertos en 1839 hasta 1847, Liszt había recorrido toda Europa, había sido condecorado en múltiples ocasiones, los honores y las multitudes enfermas de admiración por él le habían acompañado. Se había impuesto como el sucesor de Paganini llegando a superar sus excentricidades y extravagancias. Había dejado tanta huella, que por más que se esforzase en sus facetas de director de orquesta y compositor, nunca se le olvidaría como pianista.

1848: En febrero, Liszt llega a Weimar, continuando en su puesto de maestro de capilla.

Toma a su cargo voluntariamente y sin remuneración económica la tarea de organizar y dirigir las funciones operísticas junto a Hippolyte André Chelard en calidad de maestro de capilla y Karl Eberweien como director musical. Las primeras óperas que dirige Liszt son *Martha* de Flotow y *Fidelio* de Beethoven.

En Mayo viaja a Krzyzanowitz al castillo del príncipe Lichnowski para reunirse allí con la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein y su hija; de camino, para en Dresde, donde visita a Schumann, acompañado por Wagner.

En junio llegan a Weimar. La princesa, con el pretexto de ir a un balneario de Karlsbad y habiendo vendido parte de sus propiedades, se instala en Altenburg, un palacio privado a las afueras de la ciudad, y Liszt en el hotel Erbprinz.

La gran duquesa María Pavlova, protectora de Liszt en Weimar (hermana del Zar Nicolás 1º), media, sin éxito para agilizar los trámites del divorcio de la princesa. Un año

más tarde se instalará con la princesa en Altenburg, lo que provocará un escándalo en la conservadora sociedad de la época.

En este año compone *Los preludios*, *Cequ'on entend sur la montagne*, *Misa para coro masculino*, *Cantata hungaria*, *Coro de trabajadores*, *Tres estudios de concierto* y algunas transcripciones (entre ellas de la *Obertura de Tannhäuser*).

1849: En febrero, Liszt dirige *Tannhäuser* de Wagner en Weimar, fiel a sus ideales de llevar a cabo en la ciudad la equiparación de las obras de sus contemporáneos con las de los clásicos.

En Mayo, Wagner huye, para evitar la encarcelación que pesa sobre él por la participación en las agitaciones de Dresde y se refugia durante unos días en Altenburg junto a Liszt y la princesa, quienes le ayudan a proseguir su huida a Suiza.

A finales de agosto, Liszt dirige en Weimar la *novena sinfonía* de Beethoven, en el centenario del nacimiento de Goethe, parte de las *Escenas del Fausto de Goethe* de Shumann y sus propias obras *Tasso* y *Goethe* de Festmarsch.

A finales de septiembre, y hasta principios del año siguiente, Liszt acompaña a la princesa Carolyne a Bad Eilsen.

Durante este año compone: *Gran solo de concierto*, *Consolaciones*, *Funerales*, *Tasso*, revisa la *Sonata Dante*, revisa los *Dos conciertos para piano* y la *Danza macabra*. También realiza transcripciones.

A esta época es a la que se refiere Carolyne von Sayn-Wittgenstein cuando en una carta de 1882 a Adelheid von Schorn le dice:

“Durante doce años me he preocupado por él hasta el extremo de trabajar con él en su misma habitación: si no, no habría compuesto nada de lo que caracteriza al período de Weimar [...]

Si se quiere que trabaje, hay que estar con él, trabajando. Sin la compañía de una mujer, una compañía silenciosa, pero constante, amable, dulce y abnegada, no puede hacer nada grande, solo retocar lo ya hecho”²³⁴

Estas afirmaciones no concuerdan en absoluto con el testimonio, (a nuestro modo de ver mucho más fiable) aunque con algunos años de diferencia, de August Stradal que nos habla de la enorme capacidad de trabajo de Liszt.

En este año muere Chopin, amigo y fuente de inspiración en la interpretación y composición para piano de Franz Liszt.

1850: En enero Joachim Raff se instala en Weimar, hasta 1853, como asistente y colaborador de Liszt (sobre todo en las instrumentaciones).

Entre enero y marzo, la madre de Liszt permanece en la casa de su hijo en Altemburg.

Liszt, dirige el estreno de su poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne*, basado en una obra de Hugo, Estrena mundialmente *Lohengrin* de Wagner y dirige por primera vez en Weimar *La favorita de Donizetti*.

A mediados de octubre acompaña a Carolyne y a su hija a Bad Eilsen. Permanecerá con ellas hasta finales de enero de 1851.

1851: Liszt vuelve a Bad Eilsen al saber que Carolyne ha contraído el tifus.

En abril regresa a Weimar tras la mejoría de Carolyne y dirige la sinfonía *Harold en Italia* de Berlioz.

Permanece en Bad Eilsen de mayo a julio junto a la princesa y su hija y antes de regresar a Weimar pasa a visitar a Schumann.

Aparece el libro de Liszt sobre Chopin

²³⁴ Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 18

En diciembre estrena en Viena la *Transcripción para piano y orquesta de la Wanderer-Fantasia* de Schubert.

Aparecen las versiones definitivas de los *12 Estudios de ejecución transcendente* y de los *Grandes estudios según Paganini* así como la rapsodia húngara nº 2.

1852: En marzo, Liszt dirige en Weimar la primera representación en alemán de la ópera de Berlioz *Benvenuto Cellini*, y en noviembre organiza una semana dedicada a Berlioz en la que éste también dirige. También estrena *Eine Faust-Overture* de Wagner y *Manfred* de Schumann.

1853: Agnes Street-Klindworth recibe en Weimar clases de piano y se convierte en su amante y confidente.

En junio, Brahms y el violinista Eduard Reményi se alojan en casa de Liszt durante varias semanas. El mes de julio lo pasa con Wagner, de este encuentro surgirá la idea de su Oratorio *Christus*.

En octubre dirige en el festival de Karlsruhe, a raíz del cual recibirá duras críticas en la prensa sobre su manera de dirigir y las corrientes de música moderna.

Posteriormente viaja a Basilea donde se reúne con Wagner, que junto a la princesa le acompañarán a París, donde verá de nuevo a sus tres hijos a los que no había visto desde su ruptura con Marie d'Agoult en 1844. En esta ocasión Wagner conoce a Cósima que en aquel entonces tenía 16 años.

Finaliza la *Sonata en si menor* y las *Rapsodias húngaras nº 3 a 15*.

1854: La princesa Carolyne es expulsada de Rusia y sus bienes son confiscados al no aceptar volver con su marido.

Liszt estrena en Weimar *Orpheus* y dirige sus poemas sinfónicos.

En Bruselas se reencuentra con sus dos hijas.

En noviembre, bajo la dirección del poeta afincado en Weimar August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, el círculo de Liszt funda la *Neu-Weimar-Verein*, de la cual es elegido presidente.

Las principales obras de este año: *Hungarian*, *Sinfonía Fausto*, *Tasso lamento e trionfo*, *Les preludes*, *Mazeppa* y *Orpheus*.

1855: En febrero, Liszt organiza la segunda semana Berlioz en Weimar en la que se estrena su *Concierto para piano en mi bemol*; Berlioz dirige y Liszt toca.

Liszt dirige la ópera *Genoveva* de Schumann y termina de componer la *Misa solemne para la inauguración de la basílica de Gran*, así como la *Fantasia y fuga sobre el nombre de Bach*.

Estrena en el órgano de la iglesia católica de Weimar su coro con órgano *Ave María I*.

En verano, la princesa y su hija se instalan durante un mes en Berlín y dos en París, posteriormente regresan a Weimar.

En Berlín, Cósima y Blandine se instalan en la casa de la madre de Hans von Bülow que les da clases de piano y Daniel pasa unas semanas con su padre.

Otras obras que compone en este año son: *Prometheus* y *Años de peregrinaje: Primer año: Suiza*.

1856: En enero Liszt dirige en Viena los conciertos del centenario del nacimiento de Mozart.

Organiza la tercera semana Berlioz en Weimar.

En agosto dirige el gran estreno de su *Misa de Gran*, y en Pest el de *Hungarian*. En ambos casos con gran éxito, y es admitido como cofrade en el convento franciscano de Pest.

Hans von Bülow le pide la mano de su hija Cósima la cual se quedará en Berlín.

Para celebrar su cumpleaños, Liszt, junto a Wagner ofrece una interpretación privada del primer acto de la *Walkiria*.

1857: En febrero, Liszt dirige obras suyas en Leipzig. El poema sinfónico *Mazeppa* provoca una gran protesta en el público y se desata en la prensa una campaña de desprestigio contra Liszt, para colmo, dirige en Aquisgrán el 35º Festival musical del bajo Rin y también recibe enérgicas protestas contra su manera de dirigir, encabezadas por Ferdinand Hiller.

Estrena su *Concierto para piano nº 2 en la mayor* y Bülow estrena la *Sonata en si menor* de Liszt en Berlín, ciudad en la que éste último se casará con Cósima el 18 de agosto.

En septiembre, en Weimar, Liszt dirige el estreno de *Los ideales* y la *Sinfonía Fausto*.

Sus propuestas para sus representaciones en un principio son apoyadas por el gran duque, pero económicamente solo eran posibles en detrimento de la ópera, entonces Liszt, decepcionado, piensa en la posibilidad de abandonar Weimar.

El 22 de octubre, Blandine se casa con Émile Ollivier en Florencia, político francés que será nombrado posteriormente primer ministro.

1858: Publica *Años de peregrinaje, 2º año Italia*.

En diciembre dirige el estreno de la ópera de Cornelius, *El barbero de Bagdad* y se produce un escándalo organizado por los partidarios de Dingelstedt y por los que se oponían a la política musical de Liszt basada en la difusión de las obras de los compositores contemporáneos.

1859: Tras fallidas negociaciones con el Duque, el cual desea que Liszt permanezca en su cargo, a pesar de que no está de acuerdo con sus proyectos. Liszt presenta su dimisión como Maestro de Capilla el 14 de febrero.

En su carta del 6 de febrero dirigida al duque, Liszt habla en los siguientes términos:

“He permanecido casi cuarenta años en la brecha y doy mi tarea por concluida. No quiero esperar a que la somnolencia de la vejez me sorprenda en medio de la orquesta, como en el caso de Sport, ni tampoco tengo la intención de tocar el piano a la manera de Moscheles, hasta que pierda toda su calidez natural. [...] En estos diez años, he creado, sin ningún tipo de apoyo, una escuela en Weimar. Sólo me ha sido posible estrenar algunas obras; eso ya es algo, pero también es todo lo que he logrado. Reto a cualquiera a que haga lo que he hecho yo con tan escasos medios.[...] Sin duda, no es del agrado de quienes os rodean (y quizá tampoco del vuestro, Alteza) ver en vuestra corte a un artista [...] que no obtendrá el honor de casarse con una princesa.[...] Se trata aquí de impedirme a cualquier precio un matrimonio al que por nacimiento no estoy destinado, pero creo merecer [...].”²³⁵

En junio, Liszt es elegido para formar parte del comité constituyente de la Sociedad General Musical Alemana.

También en junio fallece la gran duquesa María Pavlova, protectora y admiradora de Liszt en Weimar.

El papa Pío IX concede a Liszt el título de Comendador de la Orden de San Gregorio Magno.

El 13 de diciembre Daniel Liszt, muere en casa de su hermana Cósima, en Berlín, donde es enterrado. Liszt regresa a Weimar tras el entierro.

Escribe la primera versión de *Vals-Mefisto*.

²³⁵ Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 21

1860: Al norte de Alemania se libra una batalla en pro y en contra de la llamada “música del porvenir”, que finalmente se resuelve a favor de ésta.

La princesa Sayn-Wittgenstein realiza trámites para anular el matrimonio con su primer marido y superar los obstáculos que impiden su boda con Liszt. En mayo, sólo la iglesia pone trabas; la princesa se aloja en Roma.

Napoleón III nombra a Liszt oficial de la legión de honor.

La amistad con Wagner se enfría y Liszt rechaza dirigir el estreno de *Rienzi* de Wagner en Weimar.

Compone *Dos episodios de Fausto de Lenau, le morts, lieder* y transcripciones.

En octubre nace Daniela Senta, primera nieta de Liszt e hija de Cósima.

1861: En primavera, Liszt realiza una breve estancia en París, durante la cual ve a Berlioz, Lamartine, Aubert, Gounod, Tjéophile Gautier y Wagner, y conoce a Baudelaire.

Tras 17 años se ve con Marie d’Agoult.

En Weimar, Liszt recibe del Gran duque el título de chambelán, y abandona Weimar en el mes de agosto.

En octubre llega a Roma con el fin de celebrar su boda con Carolyne el día 22, pero sus planes se ven frustrados por la negativa del Papa.

La pareja decide quedarse. Carolyne vivirá allí hasta el final de sus días dedicándose a estudiar teología, escribirá 24 volúmenes sobre este tema.

Compone: *Vals de la ópera de Fausto (Gounod)*.

1862: Liszt inicia una vida retirada en Roma, trabajando sobre todo en obras religiosas.

En septiembre fallece su hija Blandine unos meses después del nacimiento de su hijo Daniel Emile en Sainz-Tropez.

Finaliza la composición de la *Leyenda de Santa Isabel*.

Otras composiciones: *Berceuse (en su segunda versión)*, *Dos estudios de concierto: Waldesraschen* y *Gnomenreigen. Variaciones sobre Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* y otras obras sacras.

1863: Cósima da a luz a una niña a la que llama Blandine Elisabeth.

En junio, Liszt se traslada al monasterio de Madonna del Rosario en el monte Marlo, donde por fin disfrutará de la naturaleza en su estado puro. A partir de este momento, la vida de Liszt será austera, en una vivienda amueblada con extrema sencillez y cobrará solo por la publicación de sus transcripciones; comenzando así una tercera etapa de su vida en absoluto provisional.

En julio, el Papa Pío IX le honra con su visita.

Compone: las *Dos leyendas (sobre San Francisco)*, la *Rapsodia española* así como *Transcripciones de las sinfonías de Beethoven*.

1864: En marzo, Liszt realiza su primera aparición pública en Roma.

Fallece el príncipe Nikolaus von Sayn-Wittgenstein, pero la princesa renuncia definitivamente a su matrimonio con Liszt.

En julio se hospeda en casa del cardenal Hohenlohe en la Villa d'Este y toca ante el Papa Pío IX en su residencia de verano en Castelgandolfo.

A comienzos de septiembre viaja a Weimar, pero pronto vuelve a Roma pasando por París, donde ve a Marie d'Agoult.

En otoño comienza su actividad docente en Roma.

Compone: *La notte*. Realiza la *transcripción de la Novena sinfonía de Beethoven*.

1865: Cósima da a luz a Isolda (hija de Wagner, aunque lleva el nombre de Bülow).

Liszt recibe la tonsura a manos de Monseñor Hohenlohe; finalmente recibe las cuatro órdenes menores.

En otoño dirige en París el estreno de la *Leyenda de Santa Isabel*, cantada en húngaro. Ésta será la obra coral más renombrada de Liszt.

1866: En febrero fallece la madre de Liszt en París.

En marzo, es recibido por el emperador Napoleón III con motivo de la interpretación de su *Misa de Gran*.

Compone: *Le Triomphe fúnebre de Tasse*, *Misa húngara de la coronación* y termina *Christus*.

1867: Con motivo de la coronación de Francisco José I como rey de Hungría, encargaron a Liszt la *Misa de la coronación*. Sin embargo no fue invitado oficialmente a dicho acontecimiento.

En las calles de Buda y Pest, tras la misa, y mientras la gente en la calle esperaba la salida de la comitiva real, Liszt no cesó de recibir merecidas ovaciones mientras avanzaba por el centro de la calle.

En el ámbito familiar, Liszt, media entre Wagner, Cósima y Bülow. Pide a Wagner que no aparezca en público con su hija y que espere al divorcio, y pide a Cósima que retrase su divorcio por cuestiones de salud de Bülow y por conveniencia social.

1868: Durante los meses de julio y agosto visita Grottamare, en la costa del Adriático, acompañado por el sacerdote Antonio Solfanelli, con quien estudia teología.

Posteriormente se instala en Tívoli junto al cardenal Hohenlohe junto a la Villa d'Este.

Cósima aprovecha una ausencia de su marido, le abandona, y junto a sus cuatro hijos, se reúne con Wagner en Tribschen; con lo que Liszt zanja sus relaciones con ellos dolido por el incumplimiento de su palabra.

1869: En enero, Liszt se instala en Weimar, donde pasará regularmente algunos meses al año impartiendo clases; del mismo modo que hará en Roma y Tívoli, lugares en

los cuales va creando escuela teniendo a su alrededor un selecto, a la vez que numeroso grupo de alumnos.

Conoce a Grieg en Roma y toca su *Concierto para piano*.

Cósima da a luz su primer hijo varón: Siegfried.

1870: Con ocasión de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Beethoven, Liszt dirige en mayo y en Weimar su *Segunda cantata, El quinto concierto para piano* de Beethoven y la *Novena sinfonía*.

Saint-Saëns toca junto a Liszt a dos pianos en una matinée musical.

Se producen las primeras propuestas para nombrar a Liszt director de una Academia Nacional de música húngara que se habría de fundar en Pest e inaugura en Weimar sus famosos cursos de virtuosismo pianístico gratuitos.

Wagner se casa con Cósima en Lucerna por el rito protestante.

1871: En junio recibe el título de consejero áulico del reino de Hungría, con una gratificación anual, lo que significa para él un compromiso ético y moral para trabajar en pro de la vida musical húngara.

Celebra en Roma su sexagésimo cumpleaños en la mayor intimidad, estando presente Bülow.

1872: En mayo Wagner escribe a Liszt pidiéndole la reconciliación e invitándole a la colocación de la primera piedra de Festspielhaus de Bayreuth, donde viaja por primera vez. Allí comienza a mostrar un gran interés por la nueva música rusa, y estudia con atención las composiciones de “los cinco”: Balakirev, Cui, Rimski-Korsakov, Borodin y Mussorgski. La reconciliación con Cósima y Wagner es un hecho.

1873: En mayo, Liszt dirige *Christus* (la primera vez que se interpreta completa).

En agosto viaja a Bayreuth y en noviembre se celebra el “jubileo artístico” en Budapest, donde Liszt recibe grandes honores en conmemoración del cincuenta aniversario de su primer concierto en Viena, al cual asistió Beethoven.

1874: En Enero dirige junto a Brahms, entre otros, un concierto en Viena a beneficio de la Fundación Francisco José, el emperador le distingue con la Cruz del comendador de la orden de Francisco José.

Compone obras corales, transcripciones sobre obras propias y *Árbol de navidad*.

1875: Liszt interpreta en Budapest el *Quinto concierto para piano* de Beethoven en un concierto organizado por Wagner con el fin de recaudar fondos para el festival de Bayreuth.

En abril toca en Hannover a beneficio del monumento de Bach y en septiembre compone dos coros para la inauguración del monumento al gran duque Carlos Augusto en Weimar.

Se funda en Budapest la Academia Nacional Húngara de la cual es nombrado presidente. En dicha academia se encarga de las clases magistrales de piano para profesores y virtuosos durante tres meses. En Weimar sigue teniendo a los alumnos más aventajados.

Reside en Roma desde final de septiembre hasta febrero del año siguiente.

1876: El 5 de marzo muere en París Marie d’Agoult.

En abril regresa a Weimar donde pasa la mayor parte del año junto a la baronesa Olga von Meyendorff .

En agosto viaja a Bayreuth para la inauguración del primer festival.

Los últimos meses del año los pasa en Budapest donde residirá hasta mediados de 1877.

1877: En Viena, con motivo del cincuentenario de la muerte de Beethoven, Liszt interpreta el *Quinto concierto para piano* y la *Fantasia coral*. Busoni, que contaba entonces con once años queda impresionado por la figura de Liszt.

Entre finales de mayo y mediados de agosto, reside en Weimar, donde recibe la visita de Borodine, con el cual simpatiza y al cual muestra su admiración por la música de su país.

Posteriormente reside en la Villa d'Este donde se inspira para componer obras como *Aux cyprès de la Villa d'Este* o *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*, incluidas en *Años de peregrinaje*.

1878: El gobierno húngaro le nombra miembro del jurado en la Exposición Universal en París.

A mediados de marzo, Saint-Saëns organiza en París un concierto con las obras de Liszt que resulta ser un éxito.

Pasa temporadas en Bayreuth y Roma.

1879: Durante los meses de marzo y abril, Liszt ofrece tres conciertos en Budapest en beneficio de la ciudad de Szegedin afectada por una inundación.

En septiembre es nombrado canónigo titular de S. Albano, iglesia diocesana del cardenal Hohenlohe.

1880: Pasa una breve temporada en Roma y posteriormente viaja a Budapest, donde residirá hasta finales de marzo, después vive en Weimar y Roma.

Compone el *Segundo vals mefisto*.

1881: Como últimamente viene siendo habitual a principios de año, tras una breve estancia en Roma, viaja a Budapest, donde reside un par de meses, pasando por Florencia y Venecia. En abril se descubre una placa en su honor en su casa de Raiding, y en mayo es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de París.

El 22 de octubre, se celebra su cumpleaños en la embajada alemana de Roma, cumple ya 70 años y la caída que sufrió unos meses antes en Weimar en los jardines de palacio marcan un declive en la salud del compositor.

1882; En primavera desempeña su labor docente en Budapest, siendo huésped del cardenal Haynald Kálócsa.

Realiza varios desplazamientos en verano aunque pasa varios meses en Weimar.

En Bayreuth escucha las primeras cincuenta interpretaciones de *Parsifal* de Wagner y asiste a la boda de su nieta Blandine con el conde Gravina.

Es visitado por Arthur Nikisch y Anton Rubinstein que organizan un banquete en su honor.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France 236

²³⁶ Bonitz, L. (1882) *Ein Sonntagskonzert im Hause Liszts im Jahre 1882 vor dem Grossherzog Carl Alexande und Grossherzogi Sophie*. Recuperado el 27 de diciembre de 2012 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liszt_Ferenc_koncert_1882.jpg

1883: Pasa unas semanas en Venecia en la casa de los Wagner en el palacio de Vendramin.

Puesto que Wagner muere el 13 de febrero; el 22 de mayo, Liszt dirige en Weimar un concierto en memoria de su amigo, el cual habría cumplido ese día 70 años, en el que se interpretan fragmentos de *Parsifal*.

1884: Este año, Liszt dirige sus últimos conciertos: en febrero la *Misa húngara de la coronación* en Presburgo y en mayo, en el 25 festival de la Sociedad General de Música Alemana en Weimar, fragmentos de *Stanislaus* y un poema sinfónico de Bülow.

Pasa el invierno en Roma donde se encuentra con la princesa Carolyne.

1885: Su cada vez más deteriorado estado de salud no le impide romper su ritmo habitual; pasa los tres primeros meses en Budapest, y luego se instala en Weimar a mediados de junio.

En el concierto que ofrece cada año en la Gewandhaus interpreta solo obras suyas. Después regresa a Roma donde pasará tres meses.

1886: Curioso es el hecho de que, precisamente el año de su muerte es cuando más se le reconoce:

La Academia Nacional de Música de Budapest organiza un gran concierto en su honor.

Los triunfos se suceden en Lieja, Amberes, París y Londres. En esta última ciudad es recibido por la reina Victoria que le regala un busto suyo de mármol.

Finalmente es reconocido como un gran compositor en París y Londres.

Liszt decide que la recaudación de todos sus conciertos sea destinada a fines benéficos y al fomento del arte, (una muestra más de la gran generosidad que demostró durante toda su vida).

En mayo llega a Weimar y en junio le diagnostican hidropesía y cataratas, sin embargo no renuncia a viajar, y tras una visita de su hija Cósima viaja en julio a Bayreuth para asistir a la boda de su nieta Daniela von Bülow con Henry Thode.

Un fuerte catarro que desencadena una pulmonía termina con su vida el 31 de julio hacia media noche.

El 3 de agosto es enterrado en el cementerio civil de Bayreuth.

2.1.6 LA FIGURA DE LA MUJER EN AMBOS COMPOSITORES.

Son numerosas las mujeres que pasaron por la vida de Chopin y Liszt, con las cuales tuvieron, en unos casos amistad y en otros una relación sentimental.

Sea como fuere, muchas de ellas influyeron de manera decisiva en sus carreras como compositores y como intérpretes.

A continuación estudiaremos a las mujeres que pudieron influir en ambos autores, en qué medida y en qué etapa de sus vidas.

2.1.6.1 LA FIGURA DE LA MUJER EN FRÉDÉRIC CHOPIN

Resulta innegable que Chopin revolucionó la naturaleza del repertorio pianístico tanto técnica como emocionalmente. Lo que es menos sabido es que el verdadero instrumento musical del cual emanó su gran inspiración, fue la voz femenina.

Chopin estaba obsesionado por la ópera italiana del momento, Bellini, Donizetti y Rossini.

Según Jeremy Siepmann, este amor por el bell canto estaba en gran manera influido por las óperas que escuchó en su niñez pero de no haber escuchado ópera, la habría inventado. Para Chopin la voz femenina constituía el más elevado instrumento

musical, la más elevada forma artística, se quedaba atónito ante cualquier mujer que supiera cantar.

¿Quiénes eran esas mujeres que influenciaron a Chopin de esta manera y cuyas voces se perciben hoy en día en su música?

En este apartado haremos un estudio de las mujeres que marcaron tanto sus composiciones para piano como su vida:

Evidentemente, su madre, fue la primera mujer que influyó en Chopin pianista, pues ella fue quien le enseñó a tocar el piano.

Más tarde, una serie de mujeres dejarán constancia de su paso por la vida de Chopin en su música para piano:

Siendo niño tuvo contacto con la cantante de ópera Angélica Catalani, quien, durante su debut en Varsovia quedó prendada del niño de 10 años que tocó para ella. Hoy en día se conserva el reloj que dicha cantante regaló al joven Chopin.

Konstancja Gładowska, joven soprano y recipiente de sus afecciones juveniles; Delfina Potoka, condesa polaca en París; la también compositora y cantante de ópera, Pauline Viardot; y, en sus últimos días, la superestrella sueca de la ópera, Jenny Lind. Alexandrine de Moriolles, Leopoldina Blahetka, María Wodzínska, Jane Stirling o George Sand son las mujeres que pasaron y dejaron huella en la vida y composiciones de Chopin.

- Alexandrine de Moriollles



237

Parece ser que uno de los primeros amores de Chopin fue Alexandrine de Moriollles. De hecho, el *Rondó a la Mazurca* en fa mayor, op. 5, fue escrito en el año 1826, cuando tenía 16 años. Fue el segundo de sus cuatro *rondós*, y se dedica a la Condesa Alexandrine de Moriollles, la hija del conde de Moriollles, que fue el preceptor del hijo adoptivo del gran duque Constantino, Gobernador de Varsovia.

- Konstancja (Konstanze) Gladowska (1810-1880)



Konstancja Gladowska.²³⁸

²³⁷ (s.f) (Subido el 6 de julio de 2010). *Una soprano canta en su corazón. Retrato de Alexandrine de Moriollles*. Recuperado el 12 de octubre de 2013 de http://chopinek200.blogspot.com.es/2010_07_01_archive.html

²³⁸ Chamiec, A. (s.f.) *Portrait of Konstancja Gladowska*. Collection Frederick Chopin Society in Warsaw, inv. no. M/1140. Recuperado el 14 de mayo de 2013 de http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/ilustracje1/ilustracje2_en.html

Durante su adolescencia, a la edad de 17 años Chopin vivía en un apartamento en Varsovia frente a la Universidad, donde compuso su segundo concierto para piano. Desde su ventana se divisaba la entrada del campus universitario desde donde veía a las jóvenes.

Su fuente de inspiración para el segundo movimiento de dicho concierto: Konstancja Gładkowska.

Parece que se enamoró de ella, pero no fue correspondido.

Konstancja Gładkowska nació del 2 de junio 1810 en Varsovia, y falleció el 20 de diciembre 1889 en Skierniewice.

Constanza estudió canto en el Conservatorio de Varsovia, bajo la dirección de Carl Soliva. El 21 de abril de 1829, durante un concierto de los solistas del conservatorio de Varsovia conoció a Frédéric Chopin. Pronto éste se sintió atraído por ella. Sintió una gran fascinación ante su melena rubia y su bella voz. Al parecer, el compositor estaba enamorado de ella, pero dado su espíritu romántico, lo consideró durante unos meses como su amor platónico, confiando en secreto sus sentimientos solo con su amigo más cercano, Tytus Wojciechowski.

El 11 de octubre de 1830, durante el concierto de despedida de Frédéric Chopin, que se realizó en lo que era entonces el National Theatre Plaza Krasinski de Varsovia; Constanza, vestida toda de blanco, con una corona de rosas, realizó el aria *Oh, cuántas lágrimas derramó sobre ti*, de la ópera de Rossini, *Dama del Lago*, y Frédéric interpretó su concierto en mi menor y una *Fantasia sobre aires polacos*.

Por la noche, antes de la partida, Constanza leyó un poema, escrito en su diario, en el que lamentaba que se quedaba en Polonia sin ningún amigo como Chopin.

Basándonos en esto y en los extractos de las cartas de Chopin a sus amigos, parece ser que entre ellos hubo solo un cordial e íntimo trato de amistad.

De esta primera pasión juvenil nacieron varias obras memorables: el *Vals Op. 70 n.º 3* y el movimiento lento de su primer *Concierto para piano y orquesta en fa menor*.

Menos de un mes más tarde, el compositor dejó la capital en busca de la fama en los salones europeos. Parece ser que para Chopin fue más importante la lucha por una carrera internacional que el amor de Constanza.

Tras la partida de Chopin, parece ser que mantuvieron correspondencia durante un año. Sin embargo, antes de su muerte, Constanza ordenó quemar todas las cartas.

Por otra parte, la carrera de Constanza duró bastante poco, de 1829 a agosto de 1831. Durante este periodo, apareció en numerosas óperas y conciertos.

El 31 de enero de 1832, se casó con Constanza en Varsovia (Alexander)-Joseph Grabowski, Funcionario de la Secretaría de Estado del Reino de Polonia en San Petersburgo.

Después de casarse, Constanza fue a vivir con su marido en el distrito de Rawa Raducz. Tuvieron 5 hijos.

Alrededor de 1845 Constanza comenzó a perder la vista, ante lo que no se pudo hacer nada. Soportó una discapacidad durante varios años con extraordinaria paciencia y serenidad. En 1878 murió su marido.

A pesar de la presión de los hijos y nietos que querían llevarla con ellos, Constanza se trasladó a Skierniewice, donde vivió sola durante diez años, disfrutando solo de la visita de amigos y familiares.

Murió en su casa de Skierniewice el 20 de diciembre 1889 y fue enterrada en la tumba de su marido en el cementerio del barrio de Rawa Babsk.

- Leopoldina Blahetka (1809- 1887)



239

En su primera visita a Viena, Chopin flirteaba con entusiasmo con Leopoldina Blahetka, bella alumna de Czerny.

Hay que tener en cuenta que en esta época, Chopin se había pronunciado él mismo como propenso a enamorarse, o pensar que lo estaba, de muchas mujeres, pero siempre muy brevemente. Su biógrafo Niecks observa que podía amar apasionadamente a tres mujeres en el curso de un tarde en alguna fiesta y olvidarlas tan pronto cuando regresaba.

Leopoldina Blahetka nació el 15 de noviembre de 1811 en Guntramsdorf bei Wien (Austria) y falleció el 12 de enero de 1887 en Boulogne (Francia).

Además de ser una notable pianista destaca por la composición de las obras: *Grande Polonaise Concertante, Op.9* y *Variaciones concertantes sur un thème du ballet "Oberon"* (Saint-Lubin, de Léon).

Durante su estancia en París, parece que lo que más emocionó a Chopin fue la ópera. Capital cultural del mundo occidental en la década de 1830 a 1840, contaba en sus teatros con las más afamadas cantantes.

²³⁹ (02/07/2012) *Blahetka Leopoldina*. Recuperado el 17 de mayo de 2013 de http://imslp.org/wiki/Category:Blahetka,_Leopoldina

Por aquella época se representaba en París la ópera de Meyerbeer *Robert le Diable* que, aunque casi olvidada hoy en día, fue la más representada durante el siglo XIX. La cantante que más le gustaba de dicha ópera era Cinti-Damoreau, su voz le dejaba embelesado.

Apenas llevaba Chopin un año en París, y su renombre era considerable, como compositor y como pianista.

Era un pianista de salón, le gustaba tocar en los ambientes más íntimos y selectos, entre su público contaba con las más refinadas damas de la aristocracia. Entre ellas había una muy especial: Delfina Potocka.

- Delfina Potocka marzo 1807 - abril 1877



Delfina Potocka ²⁴⁰

²⁴⁰ (s.f.). *Delfina Potocka*. Recuperado el 15 de mayo de 2013 de:
<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1831>

Polaca y condesa de Komar por nacimiento, a los 18 años se casó con el conde Miecislav Potocki, matrimonio que duró 7 años. Tras la separación, Delfina decide regresar a casa de sus padres, quienes no ven con mucho agrado esta separación, por lo que decide viajar por Europa, puesto que la pensión de su exmarido le permite estos lujos; pasa la mayoría del tiempo en Londres y París, en donde se establece en 1831.

A su gran belleza habría que añadir que era una buena pianista y cantante con una bella voz, y que además era polaca, cualidades que seguramente agradaron a Chopin. Se cree que se pudieron conocer en noviembre de 1830, en la residencia Komar, en el salón de Salomea Dobrzycka. En 1832 se convierte en su alumna y se inician los rumores de una relación entre ellos.

Hay indicios para creer que pasaron juntos el verano de 1836 en una casa que ella alquiló a orillas de un lago.

Se dice que la condesa Delfina Potocka fue amante de Chopin; hay quien lo pone en duda. Parece ser que, tras conocerse, rápidamente entablaron una gran amistad de por vida, que su relación fue puramente platónica y profesional.

Sin embargo, una carta que Chopin le escribe en 1840 pone de manifiesto que entre ellos hubo algo más que amistad, pues le cuenta en la carta que desde su viaje a Mallorca, su relación con George Sand es estrictamente amistosa y le pide que reanuden su historia de amor. En concreto le dice:

“Fuiste mi primera amante. Sé la última”²⁴¹

De hecho, lo más interesante de esta relación es su faceta profesional; parece ser que, entre otras cosas, ella adaptó texto a uno de los últimos *nocturnos* de Chopin, que ella cantó para él y que a él le pareció bien.

²⁴¹ Glasman, M. (2009). Frederic Chopin y George Sand. Mexico: Editorial Lectorum. p. 155.

El hecho de que compartieran los mismos ideales musicales es más importante que su relación sentimental.

Existe una carta de Delfina para Chopin, escrita 3 meses antes de la muerte de éste, en la que la condesa le expresa preocupación por su bienestar y le cuenta que se ha puesto en contacto con alguien en Varsovia para facilitar el visado de Luisa, para que pueda viajar y acompañar a su hermano enfermo; es una carta con un tono melancólico y amistoso.

El 15 de octubre, antes de su muerte, Delfina le visitó; ella, a petición de Chopin, acercó la cama al piano y cantó para él, pasó sus últimos días junto a ella. Lo más fascinante es que el último deseo de Chopin no fuera escuchar su propia música, sino la voz del canto de una mujer: Delfina Potocka.

Chopin le dedica 2 de sus grandes e inmortales obras a la condesa: *El Concierto en Fa menor Op.21* (a pesar de que el segundo movimiento fue inspirado por Constanza en Varsovia, fue el nombre de Delfina el que figuró en la cubierta ya terminada), y el *Vals en re bemol mayor Op.64*, conocido como el vals del minuto.

- María Wodzínska Enero 1819 – diciembre 1896



242

²⁴² (s.f.). *María Wodzinska*. Recuperado el 10 de mayo de 2013 de <http://www.superstock.com/stock-photos-images/4069-3491>

María Wodzinska fue el primer gran amor de Chopin pero su relación no terminó bien.

Era hija de la nobleza polaca, y el joven Chopin y ella se conocían desde niños, pero fue en un encuentro en Dresde, donde ella residía, en 1835 cuando se enamoraron. María era una adolescente de 17 años, buena pianista, y capaz de tocar las baladas de Chopin.

En la primavera de 1836, la enfermedad de Chopin volvió a manifestarse con énfasis, aunque sus malestares no le impidieron solicitar y obtener su la mano. El compromiso fue mantenido en secreto. Posteriormente, y al conocer la enfermedad que padecía el músico, añadida a la compleja situación de Chopin, tanto financiera como en su calidad de expatriado, la familia Wodzinska declinó el compromiso.

Chopin dejó Dresde y nunca volvió a ver a María. Poco antes de su partida, compuso para ella el *Vals en la bemol*, conocido habitualmente como *Vals del Adiós*. El manuscrito original que le entregó, dedicado con un sencillo *Pour Mlle Marie*, se conserva en la Biblioteca Nacional de Polonia.

Chopin, que vivía prácticamente de la música que editaba y de las clases, nunca publicó este vals y hoy en día forma parte de su catálogo de obras póstumas.

También el *estudio op. 25 n° 2* (a pesar de que se supone que es un ejercicio, una obra para adquirir agilidad técnica...) fue calificado por Chopin como “un retrato del alma de María”. ¡Qué increíble debe ser poder amar a alguien y tener el don de describirla con tanta belleza!

Chopin siempre guardó las cartas de María así como otros objetos que la unían a él, todo atado y bajo el epígrafe “mis miserias”.

- George Sand París, 1 de julio de 1804 - Nohant, 8 de junio de 1876



243

Criada por su abuela, Madame Dupin de Francueil (de ideas progresistas y liberales) tras la muerte de su padre, fue educada en el amor a la libertad y la naturaleza.

Tras una huida fallida junto a su madre, a la edad de 14 años, la abuela decidió internarla en un convento parisino regentado por monjas inglesas donde alimentó su afán por el saber y la lectura de innumerables textos.

Al tercer año, tras sufrir un ataque, su abuela decide llevarla con ella a Nohant declarándola única heredera de la finca, un hotel en París y diversas rentas.

Fue también en 1836 cuando por mediación de Liszt, Chopin conoció a Aurora Dudevant (conocida con el pseudónimo de George Sand). En aquel entonces era política, bohemia y radical, usaba pantalones, fumaba cigarros puros y escribía novelas. Seis años mayor que él, había padecido varias frustraciones amorosas y tenía dos hijos. Al conocerla, Chopin escribió:

“¡Qué poco atractiva es esta mujer!”

Pero ella se encariñó con aquel enfermizo joven músico, que ya mostraba síntomas de tuberculosis.

²⁴³ Martín, M. (Subido el 24/08/2010). *George Sand. Bicentenario del compositor Federico Chopin*. Asociación cultural Áureo Herrero. Recuperado el 20 de mayo de 2013 de <http://www.aureoherrero.org/bicentenariochopin.html>

La admiración de Chopin por esta dinámica y sensible mujer aumentó a pasos agigantados. Por su parte, la determinación de George Sand de cuidar de “su inválido” hasta lograr devolverle la salud se convirtió para ella en la misión más importante de su vida.

Por consejo médico, para mejorar de su tuberculosis, los dos se trasladan a Mallorca en 1838. Sin duda alguna, pensaba que el sol del Mediterráneo le sentaría bien. Se instalaron en la Cartuja de Valldemossa, pero el invierno fue muy lluvioso y Chopin empezó a toser de una manera continua. No les quedó otra solución que abandonar el lugar en el primer barco que tocase puerto. A pesar de su lamentable estado de salud, Chopin completó una de sus más grandes obras, *Los preludios*.

Tras un periodo de descanso en Marsella llegaron a Nohant en junio de 1839 al hogar de la familia Sand dentro de la Francia rural. Chopin y Sand pasaron juntos los siguientes ocho años; durante el invierno en diversas residencias en París, y las estancias veraniegas en Nohant, las cuales le aportaron la atmósfera restauradora de su salud para poder componer, ella aportó las condiciones apropiadas para que él pudiese desarrollar su espíritu creativo.

La relación entre ambos se rompió en 1847 cuando Chopin apoyó a la hija de George Sand en una disputa entre ambas; aunque la relación ya estaba bastante deteriorada desde su estancia en Mallorca.

Tras la separación de ambos, Chopin dejó de pasar los restauradores veranos en Nohant, que tanta salud le aportaban y tuvo que prescindir el cuidado y el cariño de George Sand. A consecuencia, Chopin quedó sumido en una absoluta tristeza. Quizás éste fuera el detonante de un empeoramiento de la enfermedad que finalmente le llevó a la muerte.

Fue precisamente en Nohant donde Chopin comenzó su amistad con la protegida de George Sand:

- Pauline Viardot París; 18 de julio de 1821 - 18 de mayo de 1910



244

Una joven cantante y compositora. A él le encantaba que ella estuviera allí, y decía que cuando ella estaba, no importaba lo deprimido o la falta de inspiración que tuviera, ella siempre le renovaba su espíritu creativo, él sentía que ella era su alma gemela y que más allá de las palabras se entendían musicalmente; de hecho, por ejemplo, Pauline puso texto a alguna de las *mazurcas* de Chopin y compuso una canción que fue revisada por él y la tocó para ella en un concierto en la sala Pleyel en 1842: *Le chêne et le Roseau*. En la biblioteca nacional de Francia hay un manuscrito con anotaciones de Chopin.

Tuvieron contacto hasta el final de sus días, y en su funeral interpretó el réquiem de Mozart.

²⁴⁴ (s.f.). *Pauline Viardot*. Recuperado el 22 de mayo de 2013 de <http://europavox.org/seminars-concerts-presentations/el-salon-de-pauline-viardot-garcia-literatura-bel-canto-y-escenografias-burguesas-en-el-paris-de-1800/>

En junio de 1848, la revolución en París hizo que Chopin viajara a Inglaterra siguiendo a su clientela aristocrática, fue allí donde conoció a la última cantante decisiva en su vida:

- Jenny Lind. Estocolmo, 6 de octubre de 1820 - Malvern, Worcestershire, 2 de noviembre de 1887



Royal Library, Stockholm²⁴⁵

Una de las más grandes divas del siglo XIX. Había nacido en Estocolmo, conquistó los escenarios europeos siendo aún adolescente y más tarde triunfó en Estados Unidos.

En abril de 1848 Chopin llegó a Londres, el 11 de mayo escuchó por primera vez a Jenny Lind en el Teatro de Su Majestad en una interpretación de la ópera de Bellini, *La Sonnambula*, (el personaje se adaptaba perfectamente a la personalidad de la cantante). Chopin quedó deslumbrado, apreciaba de Lind como cantante la exquisitez de sus pianos, una regularidad, pero a la vez un refinamiento.

²⁴⁵ Svärdskog, K (s.f.) *Jenny Lind: The mystery of Nightingale's figurehead*. Recuperada el 22 de mayo de 2013 de <http://www.swedishnightingale.com/artikel.htm>

Esa misma noche, Chopin fue invitado junto a la cantante a una cena en casa de la señora Grote, amiga de ambos, esa noche, tocaron juntos durante cuatro horas.

Chopin pensaba que ella había sabido traducir las melodías escandinavas en algo más, que era lo mismo que él hizo con las melodías polacas.

La amistad con Jenny hace en Chopin retomar la tarea compositiva en una etapa en la que ya estaba bastante mal de salud.

Parece ser que entre ellos había una amistad muy especial. Chopin llegó a sentir algo por ella, tal como revelan sus cartas en las que manifiesta que si fuera más joven y estuviera más sano sería capaz de empezar una nueva vida.

Cuando Chopin volvió a París, Jenny le visitó y cantó para él en su apartamento, pero temiendo por su salud (pues en París había epidemia de cólera) tuvo que irse. Al poco tiempo Chopin recibió un misterioso paquete que contenía 25.000 francos...

Por otra parte, hay una carta de Jenny Lind a un amigo del 9 de noviembre de 1849 en la que habla de la pérdida de Chopin y de lo mal que se sentía por su fallecimiento.

Tras su muerte, ella hizo un arreglo de una de sus *mazurcas* para voz y piano.

En 1848, privado de las benéficas estadías en Nohant la salud de Chopin empeoró, la resolución de viajar a Londres fue poco meditada, viajó alentado por Jane Stirling quién representará sin quererlo el funesto papel de ángel de la muerte. Esta escocesa de 44 años enamorada de Chopin o de su música pretende llevarlo al matrimonio con su insistencia ya que ella es muy rica y Chopin, aún enfermo, debe dar lección tras lección para vivir. Chopin escribe a un amigo al respecto: «Preferiría desposarme con la muerte» y a su amigo Grzimala le precisa que aún si se enamora no se casaría en estas condiciones, «las que son ricas buscan a los ricos, y si encuentran a uno que sea pobre será preciso que no sea, por añadidura enfermo...»

2.1.6.2 LA FIGURA DE LA MUJER EN FRANZ LISZT.

Franz Liszt fue en su juventud un muchacho muy apuesto y seductor, responsable de conquistar el corazón de princesas, condesas, bailaoras... Esta cualidad del músico fue predicha por su padre, quien antes de morir le dijo al compositor de dieciséis años que las mujeres dominarían y trastornarían su vida. Y no se equivocó.

- Caroline Saint-Cricq 1810-1872



Carolina fue el primer amor de Liszt en el año 1827, cuando Franz Liszt tenía 16 años. Vivía en París con su madre, e impartía lecciones de piano entre las señoritas de la aristocracia parisina.

En otoño de aquel año, fue llamado a una elegante mansión, para que enseñase a tocar el piano a una señorita: Caroline Saint-Cricq. Su padre, el señor conde de Saint-Gricq, ejercía, el cargo de ministro de Comercio y de Manufacturas, en el Gobierno de Su Majestad Carlos X, presidido por Monsieur de Martignac.

Carolina tenía la misma edad que Liszt. En el retrato de la época, reproducido por Claude Rostand, en su biografía de Liszt, publicada por la colección Solfèges, aparece

²⁴⁶ (31/03/2013). *Pen-drawing of Caroline in 1828* (courtesy Ernst Burger, from his personal collection). Recuperado el 26 de mayo de 2013 de http://saintriccq.com/24-2/caroline1828_burger01-2/

como una bella muchacha, de airosa y delicada silueta, un fino rostro iluminado por una delicada sonrisa y un aire inconfundible de inteligencia y de dulzura. Parece ser que era una joven encantadora, y con una gran cultura.

Pronto surgió el amor entre ellos. La Condesa de Saint-Cricq estaba enferma, pero era bondadosa e indulgente, se dio cuenta de lo que ocurría y dio su beneplácito. Probablemente debió pensar que, al fin y al cabo, el muchacho no era un mal partido para su hija pues también ella admiraba a Liszt e intuía su gran porvenir.

Pero no contaron con la aprobación del Conde de Saint.-Cricq. En vano, la condesa, en su lecho de muerte, el 1 de julio de 1828 le suplicó que les dejara seguir su relación; pero haciendo caso omiso del deseo de su esposa, poco después de fallecida su mujer, el padre de Caroline desaprobó este amor, se suspendieron las clases y a pesar de que encontraron el modo de verse, cuando el padre tuvo conocimiento de estos encuentros clandestinos les obligó a dejar la relación y ambos tomaron rumbos distintos.

Liszt tardó dos años en superar la decepción y quedó sumido en una profunda depresión que le apartó del mundo.

Dos periódicos de París anunciaron la muerte de Liszt: *L'Etoile* y *Le Corsaire* (23 de octubre); incluso en varias tiendas vendían su retrato con la fecha de nacimiento y fallecimiento, pero Liszt no estaba muerto.

Finalmente Madame Alix, en *La Quotidienne*, lo desmintió, afortunadamente no murió, pero sufrió una terrible depresión nerviosa, que lo dejó postrado por algún tiempo.

Visitaba con frecuencia la iglesia de San Vicente de Paul y deseó hacerse sacerdote, pero el párroco y su madre lo disuadieron.

En cuanto a Carolina, en un principio, pretendió renunciar al mundo e internarse en un convento; pero su padre no la dejó.

Liszt conquistó bien pronto la celebridad y la fortuna, mientras que Carolina, perdida ya la posición política y social de su padre, a consecuencia de la Revolución de Julio, se dejó llevar al altar, años después, por un oscuro hidalguillo bearnés: el Conde de Artigaux. El matrimonio se estableció en Pau.

El 7 de octubre de 1844, Liszt, en su gira de conciertos llegó a Pau. Allí se encontró con una sorpresa: le dijeron que el piano lo había financiado Madame d'Artigaux, que resultó ser Caroline de Saint-Cricq, su primer amor, al que nunca olvidaría. Inspirado por los días que pasó en su compañía transcribió para piano *dos melodías bearnesas*, dedicándoselas a Carolina, y escribió un lied de belleza extraordinaria: *Ich möchte hingehen wie das Abendroth (querría desaparecer como la puesta de sol)*.

Diez años más tarde, en marzo de 1854, el compositor hacía por escrito la presentación de Madame Artigaux a la Princesa de Sayn-Wittgenstein y le añadía: “su padre nos hizo mucho daño, tanto al uno como al otro, con las intenciones más razonables de este mundo; pero yo nunca le he guardado rencor por ello y, desde hace seis años, hago más y mejor que perdonarlo. Espero que un día u otro, nos encontraremos con Carolina. Es la única persona a la cual deseo que conozca usted. Esto le hará mucho bien, porque encontrará en ella a una mujer llena de dulzura.”

Finalmente en el testamento que redactó en Weimar, el 14 de septiembre de 1860, Liszt se acordó asimismo de la mujer que le inspirara el primer amor y dispuso que se entregase a Carolina un valioso y simbólico regalo: uno de sus más preciosos talismanes, engarzado en un anillo de oro. Sin duda, se le vino a la memoria, en aquel momento, aquel otro anillo que regalara a su antigua alumna, cuando eran novios, y en el que había hecho grabar estas dos palabras significativas: *Expectans, expectavi* (aguardando, esperé).

Tal vez porque aquellas esperanzas juveniles se frustraron, Franz Liszt no olvidó nunca a Carolina de Saint-Cricq.

- En enero de 1831, Liszt conoció en los salones de Faubourg Saint-Germain a la condesa Adèle de Laprunadère.

Mujer joven y guapa, cuyo marido era mayor y poco solícito, no tardó en interesarse por Liszt.

Ella y su esposo, dejaron París para pasar una temporada en su castillo de Marlioz, en los Alpes suizos e invitaron a Liszt; aislados por la nieve, pasaron un romántico retiro (el conde nunca llegó a sospechar nada).

Posteriormente prosiguieron la relación durante un tiempo por correspondencia secreta tras su regreso a París.

- Marie D'Agoult. 31 de diciembre de 1805 - 5 de marzo de 1876



247

Marie Catherine Sophie de Flavigny, vizcondesa de Flavigny (31 de diciembre de 1805 - 5 de marzo de 1876), conocida también con su nombre de casada y título, Marie, Comtesse d'Agoult, y por su seudónimo, Daniel Stern.

Educada en un monasterio francés, se casó con Charles Louis Constant d'Agoult, conde d'Agoult el 16 de mayo de 1827, convirtiéndose así en la Condesa d'Agoult.

²⁴⁷ (27/08/2012). *Marie d' Agoult. Francesca Gaetana Cósima Liszt / von Bülow / Wagner*. Diario de a bordo. Recuperado el 28 de mayo de 2013 de http://atenas-diariodeabordo.blogspot.com.es/2012_08_01_archive.html

Tuvieron dos hijas, Louise (1828-1834) y Claire (1830-1912). Se divorciaron el 19 de agosto de 1835.

Entre 1835 y 1839 vivió, pero no se casó, con Franz Liszt. Sus hijos fueron Blandine (1835-1862); Cósima (1837-1930) y Daniel (1839-1859).

A finales de 1832, Liszt conoció a María d'Agoult en una velada en casa de la marquesa Le Vayer, habiendo aceptado por cortesía la invitación a dicha velada.

Pronto, Liszt empezó a visitarla, tras recibir una invitación suya.

El 2 de abril de 1833, Liszt tocó en una velada benéfica en la que participó con Chopin e invitó a Marie.

Liszt invitó al salón de Marie a algunos artistas como el escritor Heinrich Heine o Chopin, con éste último cual la condesa estaba fascinada.

A finales de abril, Marie se traslada a Croissy, a un castillo que acababa de comprar a una distancia de unos treinta kilómetros de París e inicia un carteo con Liszt que da testimonio de la relación de amor existente entre ambos.

Pronto, Liszt acude a Croissy tras recibir la invitación de la condesa y conoce a sus dos hijas.

A finales de octubre de 1834, Louise, la hija pequeña de María d'Agoult cayó enferma de meningitis y finalmente fallece. Marie d'Agoult, inmersa en una profunda depresión, no respondía a las cartas de Liszt, el cual, mientras tanto, se veía con Marie Pleyel en el apartamento de Chopin en París.

Pero pronto María y Liszt retomaron su relación e iniciaron una serie de proyectos juntos.

El 26 de mayo del año siguiente María escribe una carta de ruptura a su marido y el 14 de junio se reúne con Franz en una ciudad cercana a Basilea, desde donde inician un viaje juntos que inspiraría a Liszt para componer los "*Años de peregrinaje*".

Recorrieron Suiza durante varias semanas y el 21 de agosto se instalaron en Ginebra. Dedicaron su tiempo al piano, la composición y el arte en general. En este ambiente, entre julio y octubre, acompañado de Marie, Liszt compondría *Réminiscences de la Juive*.

El 18 de diciembre nace Blandine, hija de Franz y Marie d'Agoult. Pierre Wolff y Jean James Fazy fueron testigos del nacimiento, y firmaron un documento en el que declaraban a Blandine hija de Liszt y Catherine de Flavigny en el cual ambos mentían pues Blandine no era hija de Catherine sino de Marie, y mintieron para que no fuera hija legítima del conde Charles d'Agoult con todas las consecuencias legales que esto traía consigo.

La obra para piano, *Les cloches de Ginebra*, es un homenaje a este nacimiento.

Al final del verano de 1836 Marie y Liszt iniciaron un nuevo viaje por los Alpes en compañía de George Sand, sus dos hijos y Adolphe Pictet.

En enero de 1837, George Sand se instaló en Nohant, e invitó Marie y Franz a pasar una temporada con ella. Marie llegará a primeros de febrero, pero Liszt llegaría más tarde, pues tenía que hacer frente a Thalberg que se declaró como su rival pianístico.

El 12 de febrero, Liszt publicó en la *Gazette musicale* el segundo de la serie de artículos titulados *Cartas de un bachiller en música* que al igual que el primero de esta serie estaba dirigida a George Sand. Sin embargo, a pesar de que lo firmaba Liszt, la autora era Marie d'Agoult. Esto sería algo habitual, Marie escribía y Liszt se llevaba el mérito, aunque también en alguna ocasión, tal como ocurrió durante su estancia en Italia, Liszt tuvo que soportar y hacer frente a las duras críticas a un artículo en el que los Milanese salían mal parados por la pluma oculta de Marie.

Tras seis meses de lucha contra Thalberg en los escenarios, Liszt se retiró a Nohant a la casa de George Sand, donde también le esperaba Marie. La escritora instaló un piano Erard y la pareja permaneció allí tres meses.

De allí viajaron a Italia: Lyon, Ginebra, Baveno y Como, donde permanecieron cuatro meses a orillas del lago, donde Liszt encontró inspiración para algunas de sus obras:

Los cipreses de la Villa del Este, Juegos de agua en la Villa del Este, inspirado en las vistas que ofrecía el paisaje, o *Après une lecture du Dante*, inspirado en las lecturas de los clásicos franceses que hacía junto a Marie.

Liszt encontraba inspiración en todo aquello que veía junto a Marie cuya compañía despertaba su espíritu creador. Así, a finales de agosto o principios de septiembre llegaron a Milán donde visitaron la Cartuja de Pavía y el museo de Brera, donde el cuadro de Rafael *Lo sposalizio della Vergine* inspiró a Liszt para componer *Sposalizio*, primera pieza del segundo de los *Años de peregrinaje*.

En Milán las relaciones libres eran bien toleradas y la relación de Liszt con Marie no estaba del todo mal vista. Sin embargo, el calor les hizo acortar su estancia y trasladarse a Bellagio, junto al lago Como, donde pasarían dos meses en compañía el uno del otro. Liszt pasaba las tardes componiendo al piano.

Pasaron las navidades juntos en Como, y el 24 de diciembre nació Francesca Gaetana Cósima, hija de Liszt y Marie d'Agoult.

De nuevo, la partida de nacimiento de la niña mentía por las mismas razones que la anterior, aparecía Catherine de Flavigny como madre y Liszt como padre.

Se instalaron en Venecia. Liszt estaba encantado con el modo de vida de allí, pero Marie cada día se deprimía más. La gente era muy distinta, los cafés no cerraban por la noche, y los horarios eran muy distintos

A finales de marzo el Danubio se desbordó; más de ciento cincuenta muertos y cincuenta mil personas sin hogar. Inmediatamente Liszt quiso ir a Viena, por una parte para ayudar a los afectados y por otra para conseguir éxitos fáciles (según la opinión de Marie). Fue la excusa perfecta para Liszt, que dejó de nuevo sola a Marie, que además no contaba con buena salud.

Así fue el 7 de abril de 1838 cuando Franz viajó a Viena y confió a Marie al joven conde Emilio Mulazzani. Prometió volver en una semana pero no fue así, cada semana posponía su regreso a Venecia, a pesar de que Marie estaba enferma, lo cual empezó a deteriorar la relación entre ambos, por parte de ella, la cual no pudo perdonarle que la hubiese abandonado en esas circunstancias. De hecho, el 25 de junio, a pesar de estar juntos en ese momento, Marie escribirá una carta a Franz ofreciéndole su libertad.

Marie había decidido que lo más recomendable era que Blandine, la hija de ambos, se educara con ellos, por lo que el 15 de enero de 1839, la niña llegó a Florencia acompañada de su niñera.

Una vez instalados en Roma, Liszt tocaba y componía mientras Marie se dedicaba al cuidado y la educación de su hija.

El 9 de mayo nació el hijo de Liszt y Marie, al que pusieron de nombre Daniel. En la partida de bautismo tampoco consta el nombre de su madre.

De nuevo, los lugares que elegían para instalarse, y la compañía de Marie, inspiraban a Liszt:

- Una villa Massimiliana en la ladera de una colina desde donde se contemplaba el valle y la ciudad de Luca.

- Rossore, cerca de Pisa donde estaban completamente solos, disfrutando de la playa y del bosque.

Viajaron a París y Franz partió hacia Viena donde se proponía “empezar su carrera como virtuoso” ya en 1840.

Por esta época Liszt hacía de conciliador entre Marie y la pareja formada por Chopin y George Sand. Con Chopin estaba molesta por no haber ido a visitarla mientras estaba enferma, y con George por haber dado el argumento a Balzac de su novela *Béatrix ou les amours forcées*, retrato evidente de su relación con Liszt en el que se veía ridiculizada.

Liszt, mientras daba una gira de conciertos por Inglaterra, buscaba una casa de campo cerca de Londres para Marie, a la que llegó el 8 de junio de 1840.

Liszt no dejaba de tener una vida social bastante ajetreada, y su éxito como pianista creció notablemente, sin embargo, descuidaba un poco a Marie lo cual les llevó a tener algunas desavenencias.

Pronto, Marie y Franz se separaron, ella fue a París y él a Inglaterra, donde participó en una lamentable gira por el sur de Inglaterra durante seis semanas organizada por Lavenu.

Durante casi dos meses y medio, en su gira de conciertos, Liszt recorrió Inglaterra, Escocia e Irlanda.

Mientras tanto Marie estaba consiguiendo una posición social buena y su salón era frecuentado por importantes personajes de la política y de las artes: Lamartine, Víctor Hugo, Balzac. Empezó a hacer los trámites para que Daniel (su hijo) viniera de Palestrina a vivir con ella.

Emile de Girardin, político y magnate de prensa cortejó a Marie, y ésta pidió un “permiso de infidelidad” a Liszt que al principio concedió, pero después, Franz le pide que “no dé un paso más”, y Marie rechazó los avances de Girardin.

Girardin fue el que convenció a Marie de escribir para *La Presse*. Cosa que hizo bajo un pseudónimo y eligió Daniel Stern.

En 1841 Liszt y Marie se trasladaron Nonnenwerth. Esperaban estar solos pero las visitas se sucedían: (Félix Lichnowsky, Émile de Girardin...), Marie quiso marcharse y dejar la relación con Liszt, pero éste la convenció de que no lo hiciera.

Liszt cumplió treinta años el 22 de octubre, y Marie le regaló un medallón de mármol con su perfil según un busto que había realizado Bartolini.

En su gira de conciertos durante 1842, y de camino a San Petersburgo, pasó dos días en Müncheberg acompañado de Charlotte von Hagn. No pudo evitar que Marie se enterara de esta relación amorosa, por lo cual, entre unas cosas y otras, no es de extrañar que la relación con Marie empeorara. El ánimo de Liszt no era el mejor; sin embargo, seguía sin parar con su carrera concertística, y a mediados de abril de 1843 inició su segunda gira por Rusia.

En enero de 1844, Liszt publicó *Reminiscencias sobre Norma*, con una dedicatoria muy halagadora a Marie Pleyel que fue publicada en *L'Europe musicale et dramatique* del 1 de febrero, lo cual empeoró todavía más el descontento de la condesa d'Agoult.

También en esta época se atribuyó a Liszt un romance con la famosa bailarina española Lola Montes, que en realidad llamaba Dolores Eliza Gilbert. Todo esto hizo que el 10 de abril de 1844 Marie envió a Franz una carta de ruptura.

Liszt devolvió a Marie todas sus cartas, pero él no le reclamó las suyas. El 30 de abril rompieron la relación definitivamente.

En cuanto a sus hijos: Marie no figuraba como madre de ninguno de ellos a efectos legales, por tanto, Liszt pensaba que se podía quedar con su custodia cuando lo deseara, pero Liszt no tenía inconveniente en confiar su educación a Marie. Además Liszt se comprometió a facilitarles el dinero necesario para su cuidado y educación.

Para olvidar esta ruptura, Liszt comenzó en el año siguiente una gira de conciertos por España.

La escasa relación que mantenían Marie y Franz se complicaba cada vez más tras las acusaciones de ésta hacia Liszt, por lo que él consultó a un abogado sobre su situación con respecto a sus hijos. La realidad era, tal como pensaba Liszt que, como ninguno había sido reconocido como hijo de Marie, ésta no tenía derechos sobre ellos, y Liszt podría quitarle a los tres cuando lo considerara conveniente. Así se lo hizo saber a Massart, intermediario entre ambos.

Mientras tanto, Marie d'Agoult acabó su novela autobiográfica *Nélida*. A pesar de que Béranger le aconsejó no publicarla, ella hizo caso omiso. Gracias a ella obtendría un gran éxito, pero también la enemistad de Liszt.

En ella, cuenta su historia con Liszt. A pesar de camuflar al protagonista con el nombre de Guermann Régnier, (un pintor despiadado), todo el mundo lo identificaba con Liszt, aunque él mismo nunca se reconoció públicamente en el personaje. La protagonista era Nélida Kervaëns, una intelectual distinguida y noble, que evidentemente era ella misma. En la novela, Marie acusaba a Liszt de vanidoso y egocéntrico, y le infravaloraba como compositor así como su generosidad a la hora de tocar en beneficio de otros.

La novela no tuvo buena crítica, pero se vendieron muchos ejemplares, por lo que a los pocos meses fue publicada en un volumen por Michel Lévy y se hicieron varias ediciones.

Es curioso el hecho de que unos meses más tarde George Sand publicaba *Lucrezia Floriani*, novela en la que el protagonista era Chopin, (el príncipe Karol) personaje neurótico y enfermo.

A partir de ahora la relación entre Marie y Liszt es mínima y se ven en contadas ocasiones, en 1861 y en 1864.

Vemos la relación entre Liszt y Marie tempestuosa. Un principio efusivo y apasionado, un desarrollo feliz e inspirador, y un agonizar lento y doloroso. Sin duda estos momentos están reflejados en la obra de Liszt, destacando entre ellos la dulzura y felicidad de los *Años de peregrinaje*, escritos en los mejores momentos de la pareja.

- Marie Pleyel 4 de julio de 1811, París – 30 de marzo de 1875 Saint-Josse-ten-Noode (Bruselas)



248

Marie-Félicité Moke Pleyel nació en París el 04 de Julio de 1811 y falleció el 30 de marzo de 1875 en Bruselas. Su padre era belga de origen y profesor de Lingüística, su madre era alemana. Fue alumna de Henri Herz, Ignaz Moscheles y Frederyk Kalkbrenner, los tres grandes maestros de la época., quienes estaban impresionados por sus extraordinarias cualidades musicales. Hizo su debut oficial a los ocho años en París, encantando al público y maravillando a la crítica de entonces. Ya a los quince años era considerada una de las mejores pianistas de su tiempo.

²⁴⁸ (s.f.) *Marie-Félicité-Denise Pleyel*. Recuperado el 30 de mayo de 2013 de http://www.pianosesther.be/Marie_Pleyel.htm

Los grandes pianistas del momento la respetaban como una igual, a pesar de ser mujer... Chopin le dedicó sus tres *Nocturnos op. 9*.

Triunfó en Inglaterra, Austria, Checoslovaquia y Rusia. Además de brillante intérprete fue una excelente pedagoga en el Conservatorio Real de Bruselas. Liszt elogió sus principios pedagógicos y el resultado de los mismos manifestando que no existía una sola escuela apropiada para el arte del piano en toda su extensión sino la de Madame Pleyel.

Marmontel escribió de ella:

“[...] Su ejecución tenía la claridad de Kalkbrenner, la sensibilidad de Chopin, la elegancia espiritual de Herz y el brío de Liszt.”²⁴⁹

En cuanto a su relación con Liszt, iba más allá de la estrictamente profesional, ya hemos visto como en 1835, mientras Marie d'Agoult estaba inmersa en una profunda depresión por la muerte de su hija, Liszt se veía con ella en el apartamento que Chopin había dejado a su disposición en la rue de la Chaussée d'Antin en París, al parecer, cuando Chopin se enteró de que Liszt había utilizado su apartamento para tal fin, no le pareció demasiado bien ya que a su vez, era amigo del marido de ella.

Su amistad, continuó durante muchos años, así como la admiración que Liszt sentía por esta mujer. De hecho, recordamos que *Reminiscencias sobre Norma*, fue publicado con una dedicatoria muy halagadora a Marie Pleyel.

²⁴⁹ Schonberg, H. (1990). *Los grandes pianistas*. Argentina: Javier Vergara Editor p. 173.

- Lola Montes 1821 - 1861



250

Lola Montes, condesa de Landsfeld, cuyo verdadero nombre era Elizabeth Rosanna Gilbert Nació en Grange, Condado de Sligo (Irlanda), el 17 de febrero de 1821, y falleció en Nueva York, Estados Unidos el 17 de enero de 1861, se hizo célebre como bailarina exótica, cortesana y amante de Luis I de Baviera.

Ya desde pequeña mostró una personalidad bastante violenta. Se le atribuyen bastantes relaciones sentimentales y varios matrimonios frustrados.

Parece ser que en 1844, Liszt y Lola Montes se conocieron en Dresde, lo sabemos porque la *Revue Musicale* de París publicó:

“Un diario alemán informa que Liszt, el célebre virtuoso cuyos éxitos ya no se cuentan, ha sido visto saliendo de un teatro en compañía de una joven mujer en quien ha creído reconocerse a la no menos célebre bailarina española Lola Montes”²⁵¹.

También cuentan la anécdota de que cuando Liszt decidió dejarla, aprovechó que estaba dormida en la habitación de un hotel, la encerró para él escapar y dejó una gran

²⁵⁰ (s. f.) *Lola Montez*. Recuperado el 23 de junio de 2013 de http://miho-entwistle.blogspot.com.es/2011/09/franz-liszts-dangerous-love_12.html

²⁵¹ Llorca, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*, Barcelona: Tizona. p.744

cantidad de dinero en recepción para pagar los destrozos que ella hiciera cuando se despertara.

Sin embargo, no hay fuentes fidedignas que corroboren su relación.

Lola Montes terminó sus días como indigente en las calles de Nueva York, murió a causa de una neumonía.

- Sophie Menter Múnich, 29 de julio de 1846 - 23 de febrero de 1918



252

Sophie Menter fue una pianista y compositora alemana que se convertiría en la estudiante femenina favorita de Franz Liszt. Se decía de ella que era la reencarnación de Liszt en París debido a la robusta y electrizante manera de tocar y era considerada una de las virtuosas de piano más grandes de su tiempo.

Tras ser alumna de Carl Tausig y Hans von Bülow. En 1869, Sophie Menter conoció a Franz Liszt en Viena, y fue solista en una interpretación de su *Concierto para Piano en Mi bemol* en la que consiguió grandes elogios del compositor. Liszt se unió a ella en una actuación de su *Concierto para dos pianos* en una fiesta privada. A partir de

²⁵² (s. f.). *Sophie Menter*. Recuperado el 6 de junio de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/Sophie_Menter

ese momento en adelante Liszt continuó tocando con ella y estaba "apasionadamente dedicado" a ella. Su relación continuó hasta la muerte de él en 1886.

- Olga Janina 1845 - ?



253

Olga Janina se había unido al círculo de alumnos de Liszt en 1869 en Roma, y según la impresión de éste, tenía un extraño y admirable talento musical.

En su presencia, ella interpretó los *conciertos para piano en mi b y la mayor* así como otras de sus obras.

A pesar de la ya ancianidad del maestro, se enamoró de él y tuvieron una corta relación, hasta que en la primavera de 1871, por iniciativa de Liszt, se separaron. Olga se fue a América, pero en la primavera de 1873 regresó a Budapest.

En un telegrama a Liszt anunciaba que iba a matarlo.

Después de tres días de aventura junto al compositor en un apartamento en Budapest, se fue.

²⁵³ (s.f.). *Olga Janina, en Franz Liszt (door Ilse Steel)*. Recuperado el 27 de mayo de 2013 de http://www.seniorplaza.nl/Componisten_Liszt.htm

Durante la década de 1870, Olga Janina escribió varios libros escandalosos acerca de Liszt, entre ellos la novela *Souvenirs d'une Cosaque*, publicada bajo el seudónimo de «Robert Franz». En el catálogo de Göllerich de los estudiantes de Liszt, está registrada como «Janina, Olga, Gräfin (Marquesa Cezano) (Genf)».

- Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein 8 de febrero de 1819 – 9 de marzo de 1887



254

Liszt tocó en Kiev los días 4, 14 y 19 de febrero de 1847. Entre el público estaba la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, era una de las mujeres más ricas de Ucrania, estaba separada de su marido desde 1844 y era propietaria de una inmensa fortuna.

Aquí comenzaría la última relación seria que Liszt tendrá durante su vida, que como veremos, le lleva a realizar cambios importantes en su futuro.

La princesa se enamoró de Liszt nada más verlo y le invitó a pasar unos días en Woronince, pero al poco tiempo la princesa se fue a San Petersburgo y Liszt siguió con sus conciertos.

Durante agosto y principios de septiembre estuvo acompañado por la princesa, que le aconsejó un cambio de vida, le animó para que pasara el otoño y el invierno en

²⁵⁴ (1840). *Litografía de la Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Recuperado el 12 de octubre de 2013 de <http://eu.art.com/products/p14498958350-sa-i6740129/posters.htm?ui=DB8C7690A0DE4A4A8F9FBC9E115B2813>

Woronince tras cumplir con sus compromisos en Elisabethgrad donde llegó el 18 de septiembre, permanecería quince días y ofrecería sus últimos cuatro conciertos en su carrera como pianista.

A finales de octubre llegó a Woronince. La princesa, le convenció para que se dedicara a la composición, pretendía anular su matrimonio para poder casarse con Liszt y trasladarse a Weimar bajo la protección de la gran duquesa María Pavlovna.

Liszt trabajaba en *Glanes de Woronince*, obra constituida por tres piezas inspiradas en melodías populares, dedicadas a la princesa Marie: *Ballade d'Ukraine*, *Mélodies polonaises*.

Se había terminado su carrera como concertista, y empezaría de nuevo en Weimar en una vida de recogimiento al lado de Carolyne. Estaba clara su voluntad de abandonar esta vida de continuos viajes y conciertos, pero quiso enseñar a los pianistas a interpretar el instrumento, ya no le importaba tanto tocar el piano como dejar para la posteridad sus experiencias, convicciones pianísticas e ideas.

En Mayo de 1848 viaja a Krzyzanowitz al castillo del príncipe Lichnowski para reunirse allí con la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein y su hija.

En junio llegan a Weimar. La princesa, pone el pretexto de ir a un balneario de Karlsbad y habiendo vendido parte de sus propiedades, se instala en Altenburg, un palacio privado a las afueras de la ciudad, y Liszt en el hotel Erbprinz.

La gran duquesa María Pavlova, protectora de Liszt en Weimar, media, sin éxito para agilizar los trámites del divorcio de la princesa. Un año más tarde se instalará con la princesa en Altenburg lo que provocará un escándalo en la conservadora sociedad de la época.

A finales de septiembre de 1849 y hasta principios del año siguiente, Liszt acompaña a la princesa Carolyne a Bad Eilsen.

A esta época es a la que se refiere Carolyne von Sayn-Wittgenstein cuando en la carta anteriormente mencionada a Adelheid von Schorn le dice:

“Durante doce años me he preocupado por él hasta el extremo de trabajar con él en su misma habitación: si no, no habría compuesto nada de lo que caracteriza al período de Weimar.[...]

Si se quiere que trabaje, hay que estar con él, trabajando. Sin la compañía de una mujer, una compañía silenciosa, pero constante, amable, dulce y abnegada, no puede hacer nada grande, solo retocar lo ya hecho”²⁵⁵

A mediados de octubre de 1850 acompaña a Carolyne y a su hija, las cuales contraen el tifus, a Bad Eilsen. Permanecerá con ellas hasta finales de enero de 1851

En 1854, la princesa Carolyne es expulsada de Rusia y sus bienes son confiscados al no aceptar volver con su marido y en octubre de 1861, Liszt llega a Roma con el fin de celebrar su boda con Carolyne el día 22, pero sus planes no llegan a hacerse realidad por la negativa del Papa.

Carolyne vivirá allí hasta su muerte dedicándose a estudiar y escribir 24 volúmenes sobre teología.

Paralelamente, en 1862 Liszt inicia una vida retirada en Roma, trabajando sobre todo en obras religiosas.

Finalmente, en 1864 fallece el príncipe Nikolaus von Sayn-Wittgenstein, pero, tras tantos años de nulo intento, la princesa, decepcionada, renuncia definitivamente a su matrimonio con Liszt.

- A pesar de que fueron muchas las mujeres que dejaron huella en la vida y composiciones tanto de Chopin como de Liszt sin embargo hay dos que son especialmente

²⁵⁵ Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. p. 18

importantes en este aspecto: En el caso de Chopin, George Sand y en el de Liszt, Marie d'Agoult.

Es curioso que las dos mujeres principales de las vidas de Chopin y Liszt fueran amigas, que ambas establecieran una relación tormentosa con dichos compositores y que ambas se dedicaban a escribir siendo en cierto modo esta afición la causa de la ruptura de las dos parejas.

2.2 DESCRIPTORES CONCEPTUALES EN LOS QUE SE BASA EPISTEMOLÓGICAMENTE EL TRABAJO.

Puesto que el punto central de esta investigación es la técnica pianística durante el siglo XIX, y en concreto, una comparación de las técnicas de Frédéric Chopin y Franz Liszt; en este punto enumeramos los métodos y tratados que han supuesto una influencia significativa en la evolución de la técnica pianística del siglo XIX, que a su vez pudieron influir en las técnicas de Chopin y de Liszt.

También exponemos los métodos y libros de la época realizados sobre la técnica e interpretación de los compositores objeto de nuestro estudio, así como los testimonios de algunos de sus alumnos que nos revelan datos sobre la manera de interpretar y enseñar de estos dos Maestros del piano.

-El *Méthode pour le piano-forte*, de Pleyel, I y Dussek, J. L. (1797) se puede considerar como el primer método para piano basado en un fortepiano con la afinación definitiva, en los gustos del público y compositores de la época, y marca la transición hacia una nueva pedagogía que se inicia a partir de las necesidades del nuevo instrumento que culminará con Liszt y Chopin.

-Uno de los métodos pedagógicos de la época más representativos y que se sigue utilizando hoy en día es el de Schmitt, A. (s.f.): *Ejercicios preparatorios Arpeggios y*

Escalas en todos los tonos mayores y menores op. 16. Método en el cual, el autor, explica estos recursos técnicos con mayor claridad que cualquier otro método que podamos encontrar en la historia de la técnica pianística.

-Cramer, J. B. (1816): *84 estudios para piano*, es la obra pedagógica más importante del citado compositor en la cual aborda una serie de problemas técnicos tales como arpeggios, trinos, notas dobles, notas mantenidas, acentuaciones... Se recomienda ver el ejemplar de Schindler, con sus comentarios acerca de la técnica que utilizó Beethoven en dicha obra ya que fue testigo de las clases que éste impartió a su sobrino Carl.

-*Instructions for the piano-forte* de Cramer es un texto pedagógico eminentemente musical publicado en 1812, que está acompañado de algunas indicaciones teóricas con respecto a aspectos de la técnica pianística.

-En los *Études journalières op. 100*, Cramer (s.f.) nos introduce en el mundo de la expresión musical añadida a los ejercicios puramente técnicos.

-Czerny, C. manifiesta su constante interés por la técnica del piano y su enseñanza, y presenta en los siguientes métodos, un paso decisivo en la enseñanza de la técnica pianística desde el nivel más básico hasta un virtuosismo puro: *Los principios del piano op. 100* (1959). *Escuela de la velocidad op. 299* (1893). *Ejercicios diarios op. 337*(s.f.), *Escuela del virtuosismo op.365* (s.f.), *El arte de liberar los dedos op.699* (s.f.), *Estudios para manos pequeñas op.749* (s.f.), *El progreso op. 750* (s.f.), *Estudios de carácter op.755* (s.f.), *Veinticinco estudios de salón op.756* (1821) o *El arte de dar soltura a los dedos op. 740* (s.f.).

De igual manera, Czerny también contribuyó a la “fiebre de los métodos “con su *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (1839) en el cual hace referencia a los tratadistas y pianistas más importantes de la época tales como Moscheles, Hummel o

Kalkbrenner y hace un estudio de la técnica pianística en los siguientes aspectos: teoría-digitación-interpretación.

En la *Enciclopedia, di passi brillanti per il pianoforte* (s.f.), Czerny hace un recorrido con 261 ejemplos musicales por la literatura pianística desde Scarlatti hasta Liszt. Lo más interesante de esta obra es que expone ejemplos de música para piano de compositores que hoy en día serían desconocidos si no fuera porque fueron grandes pianistas tales como Thalberg, Henselt, Steibelt, Pixis, y otros muchos algo más conocidos como por ejemplo Dussek, Humel Weber, Kalkbrener, Moscheles, etc.

-*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*, escrito por Hummel en 1828, es el tratado con el que se puede establecer una frontera entre el clasicismo y el romanticismo pianístico y, aunque en él se observa mucho de la técnica que su maestro Mozart enseñó a Hummel, en él también aparecen algunos conceptos nuevos que seguirán vigentes incluso en la técnica pianística actual.

-Alrededor de 1830 se ponen de moda los aparatos para desarrollar la técnica pianística, y aparecen en el mercado el quiroplasto, el guiamanos o el dactylion. El guiamanos, inventado por Kalkbrenner va acompañado por un libro de instrucciones que es el *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du Guide-Mains*. El dactylion, inventado por Herz aparece acompañado del método: *1000 Exercices pour l'emploi du Dactylion*.

-Se puede considerar que uno de los métodos más trascendentes de la época y que tuvo una inevitable repercusión en Chopin y Liszt es el *Méthode des Méthodes de Piano* (1837/1840) de Moscheles y Fétis, que resultó ser uno de los primeros tratados de técnica pianística y en el cual colaboraron, tanto Chopin con lo que hoy en día conocemos como *Tres estudios póstumos*, como Liszt con su breve estudio *Ab Irato*.

-De este estilo, pero mucho menos trascendente en la historia de la técnica pianística podemos mencionar el *Método completo de piano (1840)* de Pedro Albéniz cuya referencia a la ejecución de las octavas es bastante significativa.

-También son interesantes los libros en los cuales se describe la técnica de los grandes pianistas y su manera de interpretar como es el caso de *Recent Music and Musicians (1873)* de Moscheles en el cual ensalza la energía muscular de Thalberg, la flexibilidad de Chopin o las exhibiciones de Liszt.

-Sin duda la mejor manera de estudiar la técnica de *Chopin* es basarnos en su propio método que se explica en: *Esquisses pour une méthode de piano (1993)* legado importantísimo que Chopin esbozó durante los últimos años de su vida. Esta edición presenta el facsímil completo del texto de Chopin y su transcripción junto con bocetos y extractos de otros escritos de alumnos directos de Chopin, como:

Tellefsen: *Traité du mécanisme de piano.*

Mikuli: *prólogo a Fr. Chopin's Pianoforte-Werke (1880).*

Jan Kleczynski: *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres (1880).*

-Información de primera también encontramos en algunas *Cartas de Chopin* a su familia, o a sus amigos Titus Woyciechowski o Albert Gzrymala.

En la carta a Tito Woyciechowski en Poturzyn en París, el 12 de diciembre de 1831 Chopin le habla de varios pianistas, entre ellos de Liszt, pero sobre todo de la profunda admiración que profesa a Kalkbrenner y a su técnica pianística, y la propuesta de éste último para que estudie con él. Hay que tener en cuenta que Kalkbrenner tenía 43 años y Chopin solo 21.

Sabemos que más que pianista, Chopin fue un gran pedagogo y así lo demuestra *Eigeldinger* en su libro: *Chopin vu par ses élèves (1970-1988).*

-En 1835, Liszt publica en *La Gazette Musicale* un total de seis artículos acerca de “*La situación de los artistas y de su condición en la sociedad*”. En ellos pone de manifiesto una serie de ideas bastante reveladoras.

Fechadas entre 1835 y 1849, Liszt también publica, en distintas revistas de la época las *Cartas de un bachiller de música*; hacen un total de catorce, y de entre ellas destacamos la fechada el 11 de febrero de 1837, que se publica en *La Gazette Musicale: Lettres d'un Bachelier ès Musique*. (lettre III à M. Adolphe Pictet), en la cual Liszt habla de los grandes recursos técnicos que ofrece el piano debido a los progresos realizados en el instrumento por los fabricantes de pianos.

-Héctor Berlioz, en el *Grand Traité d'Instrumentation et de Orchestration Modernes* publicado en París en 1843 incluye al piano en su tratado de orquestación, concediéndole un papel de auténtico protagonista, lo considera como el único instrumento capaz de sustituir a toda la orquesta y de competir con ella como instrumento solista. La publicación de este tratado coincide cronológicamente con el estreno del *Concierto n° 1 en Mi b de Liszt*.

-El libro titulado *Liszt pédagogue* que fue publicado en 1927 por el editor parisino Honoré Champion ofrece una visión clara y detallada de la técnica pianística de Liszt a la edad de veinte años, pues reúne cien páginas de notas que fueron tomadas día tras día por Madame Boissier de diciembre de 1831 a marzo de 1832. La autora de dichas páginas, asistió a las clases que el Maestro ofrecía a su hija.

-Influenciado claramente por Liszt, William Mason escribe un libro titulado *Touch and technic* publicado 1889 por Theodore Presser en el que reduce la técnica pianística en tres movimientos:

- Ataques de dedo (finger touches)
- Ataques de mano o de muñeca (hand touches)

- Ataques de brazo (arm touches)

El libro se divide en cuatro volúmenes en los que concede gran importancia a los movimientos de dedos, manos y brazos en la técnica pianística y complementa con gran cantidad de dibujos explicativos que añade a cada estudio de cada movimiento.

-Los escritos de la pianista americana Amy Fay (1844-1928) son uno de los documentos más relevantes, sobre la forma en que enseñaban música los grandes maestros. Amy Fay, en su libro, *Mis clases de piano con Franz Liszt*, publicado en 1880, relata la experiencia de estudiar piano con los grandes maestros de la época y, muy especialmente, con Franz Liszt. Sin embargo, lo más importante de este escrito son las detalladas descripciones que se realizan de los métodos de enseñanza de los grandes virtuosos del piano. Debido a su posición como estudiante muy cercana a Liszt, Tausig, Deppe y Kullak; Amy Fay revela multitud de facetas muy poco conocidas sobre la técnica pianística de los grandes virtuosos del piano y, muy especialmente, de Franz Liszt.

-Las partituras de la obra de Chopin y de Liszt son una fuente importante en la que basar este estudio, las cuales quedan reflejadas en el apartado: Bibliografía.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

- Características socioculturales de la Europa de 1810 a 1866:

-En su libro *Los movimientos revolucionarios de 1820, 1830 y 1848 en sus documentos*, (1998) Sonsoles Cabeza Sánchez-Albornoz recoge los textos más significativos con los cuales llega a explicar los acontecimientos políticos y sociales que tuvieron lugar en Europa en el siglo XIX haciendo un estudio de las distintas revoluciones diferenciándolas por países.

-Jacques Droz en su libro: *Europa: restauración y revolución 1815-1848* (1974) nos habla de las nuevas fuerzas que surgen de la revolución industrial apoyadas por el soporte ideológico que ofrece el liberalismo y por la nueva clase social: la burguesía como también la aportación ideológica de Marx y Engels.

-Harold J. Laski en su libro: *El liberalismo europeo* (1992), hace un recorrido por el liberalismo de Europa durante el siglo XVII, El siglo de las luces o XVIII y en su capítulo: La segunda siega estudia el liberalismo en el siglo XIX, partiendo de la siguiente afirmación: “el siglo XIX es la época del triunfo liberal”.

-George L. Mosse, en su libro: *La cultura europea del siglo XIX* (1997) analiza los cambios que se producen en la sociedad, el romanticismo, nacionalismo, racismo, liberalismo, conservadurismo, socialismo y marxismo y la importancia de la ciencia en la sociedad.

-Carolina Fontanals escribe un artículo en mundohistoria.portalmundos.com con el título: *La Europa de las Revoluciones: 1830-1870* (s.f.) en el cual nos habla de las transformaciones socioeconómicas de Europa en esta época, el liberalismo, el marxismo y el nacionalismo así como de los cambios políticos. Lo podemos encontrar en: <http://mundohistoria.portalmundos.com/la-europa-de--lasrevoluciones-1830-1870>

-Alonso Elisalde Vázquez escribe en portalplanetasedna.com un artículo con el título: *Revoluciones burguesas. La burguesía y su lucha por la conquista de derechos políticos* (s.f.) en el que habla de la organización de la economía y de la sociedad, el capitalismo y la restauración del absolutismo y se centra sobre todo en la revolución de 1848. Lo podemos encontrar en: <http://www.portalplanetasedna.com.ar/burguesia00.htm>

-El profesor Mario Orellana (Premio nacional de Historia 1994 y Asesor del ciclo de Historia Universal), nos habla del nacionalismo y de los principales teóricos de la época en su artículo *Época de los nacionalismos: Europa de 1848 a 1870* (s.f.) en http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_152309083_150084253_1,00.htm

-En monografias.com, Laureano Kloss escribe un extenso artículo, en el que nos habla entre otras cosas de las distintas fases del proceso revolucionario, titulado *La era de las revoluciones 1763-1848* (s.f.) También nos habla de las repercusiones en América y hace especial hincapié en la revolución en el corazón de Europa y la independencia de Grecia. Lo podemos encontrar en: <http://www.monografias.com/trabajos10/era/era.shtml>

-Eva Manethová escribe un artículo en <http://www.radio.cz/es/articulo/104924> titulado: *En 1848 recorrió Europa un torbellino revolucionario* (14-0-2008), en el cual nos habla de la importancia de ideas como la libertad de prensa, reunión, culto e igualdad de los ciudadanos en estas revoluciones y de cómo se producen en el Imperio de los Habsburgo, París, Bohemia o la curiosa protesta de los estudiantes italianos contra la tabacalera austriaca.

- Romanticismo:

-Jesús Viñuales González estudia con toda su complejidad el arte en el siglo XIX: el neoclasicismo, romanticismo, realismo, impresionismo, modernismo, centrándose sobre todo en la arquitectura, escultura y pintura en su libro: *El arte del siglo XIX* (1993).

-Juan Andrés Martino escribe un artículo en Monografías.com titulado *Romanticismo* en el que habla sobre su esencia, los temas románticos por excelencia, la subjetividad del romanticismo... Afirmo que el romanticismo es una revolución artística, política, social e ideológica tan importante que todavía hoy viven muchos de sus principios: libertad, individualismo, democracia y nacionalismo. En dicho artículo no consta fecha de edición. Ha sido recuperado el 10 de marzo de 2010 de <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml>

-En su libro: *el romanticismo: tradición y revolución* (1992), Meyer Howard Abrams considera el romanticismo como algo que sigue vigente en nuestro tiempo.

-*La imaginación romántica* (1972) es un libro en el que C.M. Bowra hace un recorrido por el romanticismo literario de la mano de los poetas más representativos.

-En la colección: biblioteca de divulgación encontramos un interesante libro titulado *El romanticismo como espíritu de la modernidad* (1988), en el que Menene Gras Balaguer hace un extenso recorrido por el romanticismo en el que nos habla desde el prerromanticismo, pasando por las características del romanticismo tanto filosóficas, religiosas, las distintas artes: música, arquitectura, pintura, escultura, literatura adentrándose en las características espirituales del hombre romántico.

-Dolores Egea González, profesora del instituto de enseñanza secundaria Joanot Martorell hace una interesante aportación al mundo de la pedagogía aplicada a niños de entre 12 y 16 años mediante un cuestionario informatizado sobre el tema *El romanticismo musical*. (Subido el 05-03-2009) y Recuperado 10 de marzo de 2010, de http://clic.xtec.cat/db/act_es.jsp?id=3527.

-Del mismo corte que el anterior es el trabajo realizado por Pilar García Illana, (s.f.), profesora de literatura de 4º de la ESO publicado en juntadeandalucia.es en el que aparte de proponer una serie de actividades para el estudio del romanticismo, también

propone una serie de páginas de Internet en las cuales los alumnos pueden buscar documentación para investigar sobre el tema.

- Proceso de cambio del instrumento

-En pianomundo.com podemos encontrar la introducción del Curso de afinación Profesional de pianos de la Escuela de Tecnología Pianística de Buenos Aires por Hugo Landolfi resumida en el artículo titulado *Historia del piano* (s.f.) en el cual hace un recorrido por la mecánica y avances técnicos del piano desde sus inicios hasta el piano moderno. Lo podemos encontrar en: <http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

-En la Red Interactiva de Estudiantes podemos encontrar un artículo de Patricio Álvarez Abarca titulado *Origen y desarrollo del piano* (s. f.), en el cual hace un estudio de la evolución del piano y sus características técnicas y mecánicas desde Cristofori hasta lo que conocemos con el nombre de piano moderno, describiendo las características de la escuela vienesa, inglesa y mecanismo Erard así como los principales cambios durante el siglo XIX. Lo podemos encontrar en <http://www.patricioalvarez.cl/piano/histopiano-2.htm>

-Aunque ya lleva bastantes años en el mercado, un libro del que aún se hace uso en algunos centros de enseñanza es *El piano*. Escrito por Alfredo Casella y publicado en Buenos aires por la editorial Ricordi en 1983. En este libro se tratan de manera bastante general, entre otros temas, la evolución del piano desde 1700 hasta nuestros días y también hace un breve recorrido en 21 páginas por la historia de la literatura pianística, haciendo mención de algunos de los más grandes pianistas de la historia.

-Fundamental es la aportación de Denis Levaillant, en su libro *El piano*, publicado en 1998, por la editorial Span Press Universitaria. En él, estudia las transformaciones que ha sufrido el instrumento desde sus comienzos hasta el piano moderno. Así mismo nos explica el mecanismo y mantenimiento del piano y hace un recorrido por las principales

escuelas pianísticas, desde los clavecinistas hasta la escuela norteamericana. Completa este trabajo con un estudio de las diferentes técnicas de interpretación.

- Tratados/métodos y corrientes interpretativas y de técnica en dicha época.

-Natalia Cháneton en su artículo: *Karl Czerny (1791-1857)*, (s.f.) *El gran pedagogo del piano*, hace un estudio de Czerny desde el punto de vista biográfico, como pedagogo, como instrumentista y compositor. Lo podemos encontrar en: <http://www.clavesmusicales.com/extra/czerny.htm>.

-Keneth Hamilton en su artículo *Kalkbrenner* (s. f.), que podemos encontrar en: <http://arts.jrank.org/pages/3630/Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Kalkbrenner-Friedrich-Wilhelm-Michael-Kalkbrenner.html> , hace referencia a algunos hechos biográficos del pianista así como a su *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l' aide du Guide-mains*.

-Dieter Hildebrandt en su libro: *la novela del piano* (1986) hace un recorrido por la historia del piano, desde los tiempos de Beethoven hasta el comienzo del siglo XX, tanto desde el punto de vista de la evolución del instrumento como de la evolución de la literatura pianística, hablándonos con un lenguaje claro y distendido acerca de los principales pianistas, incluyendo, por supuesto algunos de los contemporáneos más significativos de Liszt y Chopin.

-Luca Chiantore en: *Historia de la técnica pianística* (2001) hace un estudio de las diferentes técnicas pianísticas y su evolución a través de la historia.

- Características de la técnica y pedagogía de Chopin.

-La mayoría de las hojas autógrafas relacionadas con el proyecto de Chopin (su método para piano) terminaron en la biblioteca de *Cortot*, el cual publicó su famoso libro: *Aspectos de Chopin* (1986).

-También podemos encontrar estas notas del manuscrito de Chopin en: *Chopin: Esquisses pour une méthode de piano*, publicado en 1993. Esta edición presenta un

facsimilar completo del texto de Chopin y su transcripción, así como los bocetos del *Traité du mécanisme de piano* de Thomas Dyke Tellefsen, y extractos escritos por otros alumnos de Chopin como Mikuli, Kleczynski o Cecylia Dzialynska.

-El mismo Alfred Cortot en otro de sus libros: *Curso de interpretación* (1934) hace, entre otras cosas, un estudio de los preludios de Chopin indicando el modo en que quería el mismo Chopin que se interpretasen.

-Piero Rattalino en su libro: *Historia del piano, el instrumento la música y los intérpretes* (1988) hace un estudio tanto de la obra como de las técnicas pianísticas de Chopin y sus contemporáneos.

-El gran pianista chileno Claudio Arrau en el libro: *Arrau*, de *Joseph Horowitz* (1984), ofrece su opinión con respecto a la influencia de Chopin y Liszt en la interpretación pianística.

-Pablo Bensaya en su artículo: *De los nocturnos* (s. f.), hace un breve estudio acerca de los nocturnos de Chopin, analizando tonalidades, fechas de composición, compases, dedicatorias, estructura, duración.... Aunque este artículo no presenta fecha de edición, ha sido recuperado el 6 de mayo de 2010. Lo podemos encontrar en: <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/paseo/nocturno.html>

-En la página de Internet: *Polonia en español* (14-01-08), encontramos una amplia variedad de artículos en los que se tratan temas acerca de Chopin como: Anécdotas y curiosidades, su enfermedad y muerte, Chopin y las relaciones sexuales, Chopin y la causa polaca, Chopin hombre de negocios, Chopin, profesor de fama, ruptura de George Sand.

-Paula Coronas, en el artículo de *Opus Música* publicado en marzo de 2010. *Chopin, el alma*, hace un recorrido de Chopin por su proceso compositivo, su tratamiento

del piano, su faceta de pedagogo y pianista y su legado en cuanto a la técnica y ejecución pianística.

-Ludmil Angelov acompaña la grabación de un disco editado en Septiembre de 1998 con un amplio análisis de los rondós y variaciones de Chopin estudiados desde el punto de vista pianístico y compositivo. Lo podemos encontrar en:

<http://www.ludmilangelov.com/chopin.html>

-José Delgado Castro en: <http://atodopiano.blogspot.com/2009/02/caracteristicas-de-la-interpretacion.html> hace un breve estudio de los problemas pianísticos de Chopin titulado: *Características de la interpretación pianística de Chopin y sus problemas técnicos específicos* (24-02-09). El autor es profesor de piano del conservatorio Superior de Música de Córdoba.

-Guido Sáenz González en su artículo: *Dos siglos con Chopin* (26-02-10), en <http://www.nacion.com/2010-02-28/Ancora/NotasSecundarias/Ancora2280398.aspx> afirma: “En el trayecto de su corta vida, Chopin es quien logra, “hurgando” en el instrumento, crear un nuevo idioma musical: un lenguaje originalísimo, totalmente identificado con el piano y casi exclusivamente para el piano.”

-Justo Romero, en su artículo publicado el 26 de febrero de 2010 en El cultural titulado: *Chopin: un piano hecho vanguardia, de amanerado y cursi a genio de la modernidad* p. 2, opina lo siguiente:” La música de Chopin entraña muchas de las claves y raíces de la música del futuro. Su avanzado tratamiento de la modalidad, los “choques” disonantes de muchas de sus armonías o el agudo tratamiento que hace de los antiguos modos griegos son características de un modo de componer que entronca frecuentemente y con decidida voluntad en la música nacional de Polonia; también y casi siempre en la pasión belcantista que siempre alimentó su espíritu creativo.”

-Paola Suárez Urtubey, en un artículo publicado en La Nación el 13 de marzo de 2010, titulado *Chopin está vivo*, nos habla del ideal de Chopin, de la influencia de la música polaca en sus composiciones y hace un análisis de su obra teniendo en cuenta opiniones de destacados pianistas actuales como la pianista argentina Martha Noguera o el maestro, del teclado. A José Luis Juri en cual opina:

“Para este maestro, los valores melódicos, la transposición al piano de la cantabilidad lírica, las exigencias de la respiración de la frase y de la flexibilidad rítmica que conlleva han provocado la creación de un lenguaje armónico inexistente hasta entonces y la de una técnica del instrumento que aún hoy sirve de modelo.

Basándose en todo ello llega a la conclusión de que:

“la música para piano, la música toda, tuvo un antes y un después de Chopin. Porque ni el derroche de aquella vida social ni las mujeres a las que amó, aunque a su manera, le impidieron crear obras en las que no se sabe si admirar más la perfección del orfebre o la pródiga fantasía del genio. Por eso no extraña cuando hoy, en los concursos para piano, parece difícil medir en su real estatura a un intérprete si antes no demuestra que es idóneo para traducir la maestría formal de una polonesa, un vals o una mazurca, su planteo armónico, rítmico o melódico, pero también capaz de transmitir ese mundo expresivo chopiniano, donde pulsa todas las cuerdas entre los extremos de lo lírico y lo heroico.”

-En la siguiente dirección de internet: Barker, A. (28-09-2012) *Chopin, las mujeres detrás de su música*. Dubbingeditors. BBC. Maggie Choyce. Recuperado el 11 de mayo de 2013 de:

<http://www.youtube.com/playlist?list=PLcMpsBUIBaHxNid73cDIhajHqbszoIoPM>

encontramos un documental de la BBC sobre la vida de Frédéric Chopin y La historia de las mujeres cuyas voces inspiraron su música. En este documental se hace un recorrido por las cantantes que lo hechizaron con sus voces: Konstancja, joven soprano y recipiente de sus afecciones juveniles; Delfina Potoka, condesa polaca en París; la también compositora y cantante de ópera, Pauline Viardot; y, en sus últimos días, la superestrella sueca de ópera, Jenny Lind.

Unida a la narrativa del film se encuentra una selección del repertorio pianístico chopiniano a cargo de James Rhodes. Junto a él, la joven cantante de ópera Natalya Romaniw interpreta algunas de las más distinguidas arias que estremecieron a nuestro compositor. Participan reconocidos intérpretes del repertorio chopiniano actual, como Emanuel Ax y Garrick Ohlsson. Asimismo, participan expertos en la vida y obra de Chopin, como su biógrafo Adam Zamoyski y Jeremy Siepmann.

-Aunque no son demasiados los conciertos que ofreció Chopin a lo largo de su vida, Victoria Lloort Llopart hace un recorrido por ellos en el libro titulado: *Escuchando a Chopin*. Publicado en 2010 en Barcelona por la editorial Tizona.

-Mónica Glasman, en su libro publicado en 2009 *Frederic Chopin y George Sand*, en sus páginas 22 y 23, nos recuerda algunas opiniones interesantes de Rubinstein sobre Chopin:

“La faceta desconocida de Chopin, según Rubinstein, es aquella en la que el piano no es sólo un instrumento de percusión. Por el contrario, tiene enormes potencialidades que amplían su horizonte para transformarlo en un instrumento melódico. En este sentido trabajó Chopin y en ello radica su innegable magia.

Dice Rubinstein que Chopin dio nueva vida al instrumento; lo hizo semejar a la voz humana que siente, gime, que transmite ira o pasión, que canta, que respira.”

-En la página de internet:

<http://benditalamusica.blogspot.com.es/2009/12/frederick-chopin-i-estudios-op-10-para.html> podemos encontrar un artículo muy interesante, sobre todo desde el punto de vista interpretativo, pues junto al texto aparecen videos donde la pianista ucraniana Valentian Lisitsa, una de las intérpretes actuales de más reconocido prestigio, nos obsequia con la interpretación de los estudios op. 10 de Chopin, Grabación que sirve de referencia a muchos pianistas en la actualidad por su coherencia, musicalidad, fidelidad a la partitura y gran dosis de virtuosismo técnico-pianístico. El artículo se titula *Frederick Chopin: estudios op. 10 para piano*. Publicado el 5 de diciembre de 2009 y recuperado el 29 de junio de 2013.

-También actualmente podemos contar con documentos de audio referentes a la vida y concepto pedagógico de Chopin como es el caso del programa de radio emitido el 11 de marzo de 2010 que podemos escuchar en la siguiente página <http://www.rtve.es/mediateca/audios/20100311/bicentenario-chopin-chopin-pedagogo-sueno-elsner/717697.shtml>. titulado: *Bicentenario de Chopin. Chopin pedagogo (el sueño de Elsner)*.

-En el artículo publicado el 6 de abril de 2010 en Radioudec. Enciclopedia de la música. Titulado *Romanticismo: Frederic Chopin* encontramos un recorrido por su vida y su obra. Lo encontramos en la siguiente dirección:

<http://www.radioudec.cl/enciclopedia/index.php/compositores-nuevo/del-romanticismo/371-frederic-chopin.html>

-En el artículo publicado en Música y biomecánica, recuperado el 29 de junio de 2013 de <http://www.musicaybiomecanica.com/maione> se hace una descripción de la ponencia realizada por Orazio Maione el 16 de junio de 2012 en Pozuelo de Alarcón sobre las velocidades de los estudios de Chopin y si es posible realizarlos en instrumentos de

teclado más pesado como los que utilizamos hoy en día a las vertiginosas velocidades que Chopin indicó, su opinión acerca de dichos estudios es la siguiente:

“Desde un punto de vista estético, es sorprendente que muchas de las fórmulas inventadas para los estudios no se encuentren en otras obras del repertorio chopiniano. En mi opinión los estudios pianísticos compuestos después por otros autores pueden ser grandes obras de arte y de escritura instrumental, pero nunca tan coherentes e innovadores en los fundamentos de la técnica pianística”.

- Características de la técnica y pedagogía de Liszt.

-André Gauthier, en su libro *Liszt*, publicado por Espasa Calpe (Madrid 1985) en la página 14 afirma en cuanto a Liszt:

“La extrema riqueza de su vocabulario armónico le señala como el más temerario explorador del mundo sonoro de que pueden enorgullecerse las conquistas del siglo XX, y en su papel de precursor nunca se limitó a presentir lo que realizarían los demás, pues en el catálogo de su producción figura un millar de obras: -hojas de diario musical o dramaturgias poderosas, miniaturas o frescos, confidencias íntimas o páginas de epopeya- la mayor parte de las cuales, a pesar de una serie de desigualdades que sería ridículo disimular, le hacen merecedor de que se le aplique la penetrante fórmula de Colbert: Grandeza y Magnificencias.”²⁵⁶

-Podemos encontrar en internet el artículo titulado: *Franz Liszt*, recuperado de http://www.ecured.cu/index.php/Franz_Liszt el 23 de diciembre de 2012, en el que se hace una conclusión concisa y, a nuestro modo de ver, acertada, de la aportación de Liszt a la música:

²⁵⁶ Gauthier, A. (1985). *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. p. 14

“ Su aportación a la historia de la música puede resumirse en dos aspectos fundamentales: por un lado amplió los recursos técnicos de la escritura y la interpretación pianísticas, y por otro dio un impulso concluyente a la música de programa, aquella que nace inspirada por un motivo extramusical, sea éste literario o pictórico. Padre del poema sinfónico, su influencia en este campo fue decisiva en la obra de músicos posteriores como Smetana, Saint-Saëns, Franck o Richard Strauss. No menos interés tiene la novedad de su lenguaje armónico, en cuyo cromatismo audaz se anticipan algunas de las características de la música de su amigo y más adelante, yerno Richard Wagner e, incluso, de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. Todas estas características hacen de Liszt un músico revolucionario”

-Dorothea Redepenning en http://hungarianreview.com/article/tonal_innovations, recuperado el 29 de diciembre de 2012, opina que las grandes innovaciones de las últimas obras del Liszt anticipan la música del siglo XX. También, hace un análisis de los problemas que conlleva elaborar un catálogo sistemático de la obra de Liszt, pues los conceptos de “obra original” y “revisión” que se manejan en los catálogos de Peter Raabe y Humphrey Searle no son aplicables a la obra de Liszt, puesto que en la mayor parte de su obra esa división entre “obra original” y “revisión” es irrelevante. Por ejemplo las nueve versiones que Liszt hizo de *Nonnenwerth* (en sus diferentes versiones para violín y piano, piano solo...) a lo largo de cuatro décadas, pues son obras distintas todas ellas.

-Alan Walker, musicólogo y pianista canadiense, quizás sea en la actualidad quien ha realizado un estudio más profundo de Liszt, en su faceta personal, artística y pedagógica mediante la publicación de la vida del compositor en tres volúmenes:

Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847. (Publicado en 1988)

Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861. (Publicado en 1993)

Franz Liszt: The Final Years, 1861 1886. (Publicado en 1997)

Los tres volúmenes constituyen el resultado de una investigación que ha durado veinticinco años.

-Especial interés merece el libro de Victoria Llorca publicado en 2009 *Franz Liszt cartas de un artista* en el cual se realiza una recopilación de las cartas y artículos que publicó en su día Franz Liszt en revistas de la época.

-De nuevo, Victoria Llorca nos ofrece una investigación sobre Liszt, en la que hace un recorrido de la vida del compositor y pianista desde antes de su nacimiento hasta la etapa de Weimar, en el libro titulado *Franz Liszt genio y rey* publicado en el 2011.

-En el libro de Sacher-Mascher titulado *Liszt*, publicado en 1934 en Boston por Houghton Mifflin; el autor divide la vida del compositor en cinco periodos cronológicos, Hace un recorrido por su vida desde su nacimiento en 1811, sus estudios con Salieri y Czerny, su vida en París, su historia de amor con Caroline Saint-Cricq, la relación con Berlioz, Paganini o Chopin, su correspondencia, alumnos y giras concertísticas. Una cronología y un catálogo de sus obras.

-A nuestra disposición está otro libro con el mismo título: *Liszt*, de Anthony Wilkinson, publicado en 1975 en Londres por Macmillan. Forma parte de una colección titulada *Los músicos*. Estudia a Liszt dentro de la sociedad que le rodea, así como su producción compositiva. No es un estudio cronológico, pero sí incluye un catálogo de sus obras.

-Sumamos a este listado de libros titulados *Liszt* otro más, el escrito por Watson Derek en 1989 publicado en Nueva York por Schirmer Books.

El autor dedica más de cuatrocientas páginas a hablarnos sobre Liszt, desde su niñez hasta el final de sus días y con especial atención a los años de virtuoso, la lisztomanía, así como la etapa de Weimar. Analiza al artista desde en su faceta de pianista,

profesor y compositor. También nos habla en el libro de sus conciertos, la música de orquesta, sus composiciones para órgano y música de cámara, obras corales y canciones.

-Ben Arnold, en su libro titulado *The Companion Liszt*. Publicado por Westport: Greenwood Press en 2002 aporta una visión muy actualizada sobre Liszt y su obra. Su estudio es muy académico y trata de actualizar la comprensión de la música del compositor. Nos muestra a un Liszt innovador en cuanto a forma, género y armonías, tanto en la música para piano como en la de cámara, orquestal, las transcripciones para piano de música orquestal así como la música vocal.

-Laszlo, Zsogmond es creador de una de las más importantes recopilaciones de las fuentes iconográficas de Liszt, pues en 1968 publica en Londres: *Franz Liszt: Una biografía en imágenes*, libro editado por Barrie y Rockliff.

En este libro podemos encontrar imágenes de la vida de Liszt, sus alumnos, las salas de concierto y los programas, caricaturas, esculturas...

-En el archivo Recuperado el 11 de octubre de 2013 de <http://www.academie-villecroze.com/pdf/Colloques/Colloque%20Liszt/04%20-%20Rink.pdf> publicado en 2006 y con el título *Las lecciones de Liszt Valerie Boissier (1832)* John Rink, relata, las clases que Valérie Boissier dio con Franz Liszt en 1832, en base a las anotaciones aportadas por su madre, Madame Boissier, detallando las fechas de las clases y los estudios y obras que dicha pianista estudió con el maestro en las que se incluían obras de Bach, Mozart, Bertini, Czerny, Moscheles y otros contemporáneos del compositor. Así mismo hace un estudio de la técnica y conceptos interpretativos que el maestro enseñó a su alumna.

-En <http://topear.wordpress.com/2013/07/15/comprehensive-review-hungarian-rhapsody-no-2-on-piano>, podemos encontrar, con el título *Examen amplio: Rapsodia Húngara N° 2 en el piano*, una crítica de diferentes versiones de la 2ª rapsodia húngara

de Liszt en su versión original para piano realizada por Jeremy Lee. Entre los intérpretes que analiza en sus grabaciones se encuentran Arthur Friedheim, Josef Hofmann, György Cziffra, Vladimir Horowitz, Marc-André Hamelin, Leslie Howard, Sergei Rachmaninov, Michele Campanella, John Ogdon, Alfred Brendel, Tzimon Barto, Simon Trpceski, Valentina Lisitsa, Lang Lang. Algunas de ellas las podemos escuchar desde esta misma página. Se trata de una fuente documental muy actual, pues está subida el 15 de julio de 2013 y recuperada el 21 de agosto de 2013.

-También referente a la 2ª rapsodia húngara de Liszt, podemos encontrar en youtube un archivo de vídeo en el que Víctor Borge, interpreta con un tratamiento humorístico fragmentos de esta obra, éste archivo, subido el 05/12/2011 lleva el título: Franz Liszt Hungarian Rhapsody 2, y ha sido recuperado el 15 de octubre de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=l-HA0JUhi1k>

-En la actualidad, hay dos nombres que no podemos dejar de lado a la hora de investigar, no sólo a Chopin y a Liszt, sino también al resto de grandes compositores y pianistas que nos ha regalado la historia de la música, nos referimos a:

-Harold C. Schonberg, del cual podemos encontrar entre su bibliografía títulos como: *Los grandes compositores* (2004) editado por Ediciones_Robinbook, y *Los grandes pianistas* (1990) editado por Javier Vergara Editor. Solo los títulos son indicativos de lo que podemos encontrar en su interior. En el libro de *los grandes pianistas*, podemos encontrar páginas llenas de anécdotas, un lenguaje jovial, distendido y divertido que puede hacer llegar la interpretación pianística incluso a inexpertos en el tema.

-Fundamental es también el estudio realizado por François René de Tranchefort, en su libro: *Guía de la música de piano y clavecín*, (1990) en el que hace un estudio, sin entrar en profundidad, (dada la enorme extensión del repertorio pianístico) de la obra pianística de gran parte de los grandes compositores de la historia.

4. METODOLOGÍA

Aunque el punto fundamental de este estudio se basa en la investigación del arte desde el propio arte; para posteriormente fundamentar todas las conclusiones a las que hemos llegado, ha sido imprescindible apoyarnos en otros tipos de investigación, principalmente en una metodología histórica, con la intención de obtener datos objetivos en los que basar científicamente unos resultados para los que también era necesario realizar una aportación personal.

4.1 MODELO DE INVESTIGACIÓN

En la primera parte de esta investigación, la metodología utilizada ha sido eminentemente histórica, pues en ella expresamos lo que era, lo que aconteció, lo que sucedió en el tiempo/periodo en el que transcurren las vidas de nuestros protagonistas. Por lo tanto, nuestra aportación es una investigación retrospectiva que trata una serie de sucesos ya ocurridos.

En cuanto a la parte original de la investigación:

A la vez de histórica, nuestra investigación desarrolla muy ampliamente un trabajo analítico y descriptivo de primer orden, la obra musical de ambos compositores está presente mediante partituras y las diversas interpretaciones. Por lo tanto, nuestra metodología investigadora comprende la descripción, análisis e interpretación de la obra artística de dos de los más grandes compositores románticos de la época, Chopin y Liszt. También es comparada, pues el fin de nuestro estudio es la realización de tablas de análisis musical comparativo de obras específicas de ambos autores, con el fin de conocer y valorar ampliamente la selección de obras analizada.

El diseño y metodología utilizados en este apartado, y de aportación absolutamente original, se adapta al modelo de investigación performativo.

Como sabemos, la investigación performativa nos ofrece a los músicos la posibilidad de realizar nuestras investigaciones (de forma científica) sobre el propio proceso interpretativo, a fin de transmitir nuestras experiencias, y compartir con la comunidad científica los hallazgos creativos e interpretativos realizados y encontrados.

La nuestra, se trata pues de una investigación del arte desde el arte.

Este tipo de investigación es defendida por eminentes personalidades del mundo de la música y de la investigación, como es el caso de la Compositora y Catedrática de Composición e Instrumentación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Teresa Catalán (2013) cuando dice:

“Hace tiempo que se acepta que investigar el arte es posible, tan posible como investigar *desde* el arte. Esta última afirmación no es banal, porque las posibilidades de trabajar en ese campo partiendo de una disciplina y una práctica artística, establecen la oportunidad y también la diferencia”.²⁵⁷

De gran importancia son también las palabras pronunciadas al respecto por parte del Fernando Hernández Hernández, Catedrático en educación artística en la Universidad de Barcelona, en su artículo titulado: *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*, en el que se plantea la pregunta:

¿Qué significa una investigación basada en las artes? ¿En qué medida las artes pueden dar cuenta de un proceso de investigación?

Él piensa que en toda actividad artística hay un propósito investigador y una finalidad pedagógica, y basándose en la reflexión de Barone y Eisler (2006) define la IBA (investigación basada en las artes) como:

²⁵⁷ Catalán, T. (2013). *Creación e investigación*. Jornada sobre las relaciones entre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Universidad. (16/02/2013)

“[...] un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación”.²⁵⁸

Y añade, basándose en las palabras de Mullen (2003) referentes a las formas de investigación basadas en las artes:

“Lo que tienen en común estas formas de investigación es que al indagar sobre la creatividad (los contenidos de la investigación) y su interpretación (una explicación de los contenidos) el participante en la investigación se fortalece, la relación entre el investigador académico y el investigador participante se intensifican y se hace más igualitaria, y los contenidos son culturalmente más exactos y explícitos, dado que se utilizan tanto formas de conocimiento emocionales como cognitivas”.²⁵⁹

Así mismo, Álvaro Zaldívar, Catedrático de Estética e historia de la música en el Conservatorio Superior de música de Murcia, nos aporta:

“La investigación desde el arte se circunscribe al propio proceso de creación, sea éste el que lleva a producir una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público [en directo o al que lo recibirá mediante la grabación de esa <<acción artística>>: y permítanme que aquí haga una pequeña defensa de un término que, si bien no

²⁵⁸ Hernández Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, nº 26. pp. 92-93.

²⁵⁹ Ibid. P. 93.

hermoso, quizás, sin embargo puede ser muy claro para definir esta investigación desde el arte: lo *performativo*, que define muy bien la idea de <<acción artística>>, sea esta la creativa del compositor o dramaturgo, la recreativa del intérprete o actor o incluso la del artista plástico que, en lugar de las clásicas “obras” objetuales prefiere hacer “acciones”. [...]

Investigar desde el arte es, en definitiva, lo que prioritariamente deben y lo que sólo pueden hacer los artistas: una investigación que nos permite saber lo que de otra manera [y desde otras investigaciones acreditadas...] no sabríamos nunca. [...]

La investigación desde el arte es, obviamente, la que más directamente puede mejorar la práctica creadora e interpretativa sobre la que ella misma se basa, y por ello es la que sin duda mejorará con mayor eficacia la más alta y exigente docencia de la práctica artística.²⁶⁰

Según Rubén López Cano, profesor de la Escola Superior de Música de Catalunya, (*La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo*, 2013), existen tres áreas principales de investigación en los conservatorios europeos:

- Investigación SOBRE práctica artística
- Investigación PARA la práctica artística.
- Investigación A TRAVÉS de la práctica o investigación artística.

Dada nuestra formación específica en música, y nuestra tarea docente e investigadora, nuestro modelo de investigación está a medio camino entre el segundo y el tercer tipo de investigación que nos propone López Cano, ya que en nuestra aportación y tarea de investigación, hemos recurrido al análisis meticuloso de la obra del arte musical

²⁶⁰ Zaldívar, A. (2008). *Investigar desde el arte*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Anales.

e interpretativo en sí mismo, con el fin de obtener la excelencia en el resultado final de la obra bien hecha e interpretada. A la vez, hemos investigado a partir de la práctica directa de la música, pues sin realizarla no podríamos aportar el verdadero compromiso y sentido artístico de lo que supone poner las manos en el piano e interpretar con objetividad lo que aparece en la partitura, y además añadir la parte subjetiva y emocional de la propia interpretación. De no haberlo hecho, nuestra aportación hubiese resultado imposible. Tampoco la resolución de todas las cuestiones técnicas pianísticas que abordamos a lo largo de cada una de las obras revisadas y aportadas en nuestra investigación.

4.2 MUESTRA

El hecho de que se considere a Frédéric Chopin y a Franz Liszt como compositores románticos y que éstos se engloben de manera habitual en una misma “técnica pianística”, nos ha llevado a realizar la tesis: *Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*. Pensamos que a pesar de ser contemporáneos, amigos e incluso “compañeros” y admiradores mutuos, y a pesar de que existen muchas semejanzas en su música para piano, sin embargo para ellos, la manera de concebir la técnica pianística y de expresarse con el instrumento tanto en materia de composición como de interpretación o ejecución fue muy diferente.

Este aspecto, en muchas ocasiones no ha sido tenido en cuenta por numerosos alumnos, pedagogos e intérpretes. Lo cual nos ha llevado a realizar una investigación sobre la técnica pianística de estos dos autores tomando como muestra una selección de sus obras, y estableciendo una serie de tablas comparativas en cuanto a las semejanzas y diferencias encontradas en nuestro estudio.

La selección de las obras se ha realizado en torno a los siguientes criterios:

Estudio op. 25 nº 1 de Chopin y Estudio Un suspiro, de los tres estudios de concierto (Caprichos poéticos) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Los estudios de ambos compositores están considerados como la más importante aportación de ambos autores a la técnica pianística
- Ambos estudios abordan en mismo problema técnico: los arpeggios.
- El movimiento de rotación de la muñeca y el uso del peso del brazo son innovaciones en la técnica pianística que utilizan ambos compositores en estos estudios.

Preludio op. 28 n° 19 de Chopin y Preludio. (Presto en do mayor) de Liszt, por reunir las características siguientes:

Como sabemos, el prelude es una forma extraída de la música del clasicismo y el barroco, pero ambos compositores la transforman en algo distinto, ya no antecede a la fuga, pero para cada uno de los compositores estudiados, el término prelude tiene una concepción distinta. Para Chopin es una obra independiente, sin embargo para Liszt este término es utilizado para designar el comienzo de una serie de estudios.

- Ambas son piezas breves en tempo *presto* y *vivace* que forman parte de una gran obra.
- En las dos obras son imprescindibles la flexibilidad de la muñeca, el movimiento de rotación de la misma y el peso del brazo, pero tratados de distinta manera.

Scherzo op. 31 n° 2 de Chopin y San Francisco de Paula caminando sobre las olas. (Leyenda n° 2) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas son obras de medianas dimensiones, su duración (comprendida entre 9 y 10 minutos) es similar.
- Fueron compuestas en la etapa de madurez pianística de ambos compositores.
- La expresión musical y la técnica pianística son los pilares de las dos obras.
- El carácter de las dos obras es místico, misterioso. Alternan pasajes de tensión y de relajación, a la vez que repiten pasajes modificando las dificultades técnicas.

- En ambas obras se entremezclan el movimiento digital de los dedos con el uso del brazo pero con tratamientos distintos.

Mazurca op. 30 n° 2 de Chopin y Rapsodia húngara n° 2 de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas plasman el folclore de sus países de origen: Las Mazurcas, son el resultado de una innovadora fusión entre el folclore polaco, la influencia de melodías militares, patrióticas o nacionalistas, el bel canto, y la música de la propia corriente romántica; y las rapsodias son las obras de Liszt que mejor plasman la gran admiración que sentía por la música autóctona de su país: la música zíngara, y en concreto la czarda.
- Las dos forman parte de un conjunto de obras de mayores dimensiones que fueron escritas durante un largo periodo de la vida de ambos compositores.
- Sin embargo, a pesar de estas similitudes, tanto sus dimensiones como el tratamiento técnico pianístico es muy diferente, en ellas se evidencia la predilección de la pedagogía por parte de Chopin y del virtuosismo y el espectáculo pianístico por parte de Liszt.

Berceuse op. 57 de Chopin y Berceuse S.174. [primera y segunda versión] (1854, 1862) de Liszt, por reunir las características siguientes:

- Ambas obras presentan el mismo título y por tanto las dos son canciones de cuna.
- Son la muestra más evidente de la admiración que Liszt sentía por Chopin como compositor, pues las semejanzas entre ambas obras son tales, que es inevitable pensar que la mayor fuente de inspiración de Liszt para la composición de su *Berceuse* fue *Berceuse* de Chopin (por ser anterior la fecha de composición de ésta última).

- Son una muestra más de las personalidades opuestas de ambos músicos, un íntimo y sensible Chopin y un arrollador Liszt que no puede evitar ni en una nana hacer acopio de la energía que posee, aunque sea por un instante.
- La existencia de una doble versión de *Berceuse* de Liszt manifiesta la concepción del autor de la obra de arte como un material que puede estar en continua transformación; sin embargo, para Chopin, la obra de arte debe permanecer inalterable.

4.3 DISEÑO DE LAS HERRAMIENTAS REALIZADAS

La especificidad de nuestro modelo de investigación nos ha obligado a realizar una serie de instrumentos que pasamos a citar y describir, siguiendo unas fases determinadas:

1ª: Un barrido bibliográfico revisado en función de nuestro marco teórico, a la vez de una amplia bibliografía con el fin de ser utilizada dentro de nuestro trabajo.

2ª: Recopilación de datos históricos y socioculturales de la época que abarca nuestra investigación (S. XIX), haciendo un recorrido por la economía, la política, la sociedad y la cultura y las artes en general, incluida, como es lógico, la música.

3ª: Estudio histórico de la relación de los pianistas de la época con el instrumento.

4ª: Sondeo búsqueda de información bibliográfica y sonora acerca de los avances y cambios que sufrió el piano a lo largo de los años que los compositores-pianistas objeto de nuestro estudio vivieron.

5ª Valoración e investigación sobre las diversas escuelas o técnicas pianísticas de la época, incluyendo tanto la de Chopin como la de Liszt, así como de los principales tratados o métodos de técnica pianística de sus contemporáneos y sus posibles influencias.

6ª Estudio de la obra para piano de ambos compositores a través de sus partituras, de las que extraemos aquellas que consideramos más interesantes para realizar nuestra investigación/estudio.

7ª Visión crítica y pedagógica de su faceta como profesores innovadores y creadores de una nueva forma de enseñar, y que son objeto de nuestra aportación, (Chopin y Liszt), mediante testimonios de sus alumnos y otras personas que les conocieron.

8ª Muestra de las principales fuentes iconográficas de sus obras. Las cuales aportan una imagen visual de la posición de cuerpo, brazos y manos de ambos pianistas, indispensables para el estudio de toda técnica pianística.

9ª Realización de un estudio de Chopin y Liszt en sus facetas de pianistas y concertistas.

10ª Elaboración de una cronología de cada uno de los pianistas objeto de esta investigación, la cual nos posibilita conocer las circunstancias personales, culturales y sociales en el momento de composición o de interpretación de sus obras.

11ª Diseño y elaboración de una Ficha de Análisis, con el fin de valorar las características técnicas pianísticas de Chopin y la de Liszt.

12ª Realización de un estudio comparativo de ambos autores, en cuanto a técnica pianística se refiere, para el cual nos hemos basado en el análisis musical, sonoro, formal y técnico-interpretativo de una selección de obras de Chopin y Liszt.

13ª Aportación personal en cuanto a la manera de solventar los problemas técnicos e interpretativos que se plantean en una selección de obras de ambos compositores teniendo en cuenta la investigación previa realizada desde el punto de vista biográfico, sonoro, formal y armónico en torno a este tema.

4.4 PASOS PARA EL ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS

Una vez elegidas las obras para su análisis y comparación de acuerdo a los criterios expuestos anteriormente, hemos realizado los siguientes pasos:

- 1- Búsqueda de partituras: Hemos tratado de obtener las partituras en las diferentes editoriales en las que están a nuestra disposición, tanto en papel, como por medio electrónicos.
- 2- Búsqueda de grabaciones: Parte importante del proceso ha sido la obtención de diferentes grabaciones de las obras elegidas, seleccionando las que nos han parecido de mayor calidad interpretativa para su estudio.
- 3- El escuchar cada obra ante las partituras ha sido parte esencial del análisis de éstas, así como realizar un primer acercamiento al teclado para observar cuestiones sonoras, formales o armónicas.
- 4- Teniendo como referencia la partitura, la grabación y el instrumento hemos realizado un estudio sonoro y armónico-formal de cada una de las obras, así como un análisis crítico personalizado de las diferentes grabaciones realizadas por pianistas de reconocido prestigio internacional.
- 5- La parte más personal llega a la hora de analizar la obra desde un punto de vista técnico-interpretativo. En este momento se hace imprescindible el estudio en el piano de los diferentes pasajes, para decidir, en base a la formación musical obtenida antes, y durante esta investigación, las digitaciones, tipos de ataque, pedalización, recursos expresivos...
- 6- Una vez realizado el estudio de cada obra, diseñamos y elaboramos una Ficha de recogida de Datos, con el fin de recoger los principales datos obtenidos del análisis de las mismas, y realizamos las oportunas comparaciones en todos sus aspectos técnicos e interpretativos.

7- Finalmente realizamos un extracto de los datos obtenidos así como la aplicación de los conocimientos adquiridos en el ámbito de la docencia.

5. ANÁLISIS SONORO, TÉCNICO, ARMÓNICO Y FORMAL DE UNA SELECCIÓN DE LAS OBRAS DE FRÉDÉRIC CHOPIN Y FRANZ LISZT: ESTUDIO COMPARATIVO.

De cada uno los autores objeto de nuestro estudio; hemos seleccionado cinco obras de cinco formas muy diferentes. Las analizaremos desde el punto de vista de la técnica pianística así como desde un plano sonoro, armónico y formal, para comprender la visión musical y técnico-interpretativa de Chopin y Liszt en esta parte de su repertorio, sus semejanzas y diferencias.

Nuestra investigación de cada una de las obras que se exponen a continuación, se ha centrado en varios aspectos analíticos- musicales:

- Características generales de cada una de las obras y la forma a la que representa.
- Plano sonoro.
- Estudio armónico-formal.
- Estudio técnico-interpretativo.

Tabla 2: Esquema de las obras analizadas

Frédéric Chopin (1810-1849)	Franz Liszt (1811-1886)
<p><u>Estudio op. 25 n° 1. Chopin:</u> Partiendo de la base de que, tanto los musicólogos y pianistas más reconocidos, como nosotros, consideramos que los estudios de Chopin son su obra cumbre en todos los sentidos; este estudio representa algunas de las innovaciones técnicas de Chopin más importantes, como son la adaptación de la mano al teclado, la utilización del movimiento de rotación de la muñeca o el concepto del punto de apoyo y peso del brazo.</p>	<p><u>Estudio Un suspiro, de los tres estudios de concierto (Caprichos poéticos). Liszt:</u> Al igual que el estudio anterior, su base técnica consiste en una melodía acompañada de arpeggios en ambas manos. La utilización del movimiento de rotación de la muñeca o el peso del brazo también están presentes, pero de manera distinta.</p>

<p><u>Preludio op. 28 n° 19. Chopin:</u> El preludio es una forma extraída de la música del clasicismo y el barroco, pero Chopin la transforma. El preludio ya no va junto a la fuga ni es el comienzo de una obra de mayores dimensiones.</p>	<p><u>Preludio. (Presto en do mayor). Liszt:</u> Conserva del barroco y clasicismo la idea de introducción. Es la puesta en marcha, el comienzo de una obra de grandes dimensiones: <i>Los doce estudios de ejecución transcendental</i>.</p>
<p><u>Scherzo op. 31 n° 2. Chopin:</u> El scherzo también es una forma extraída de la música del clasicismo y el barroco pero con Chopin ya no forma parte de la sonata sino que es una obra independiente y mucho más desarrollada. La técnica pianística y la expresión musical son los dos pilares de esta obra.</p>	<p><u>San Francisco de Paula caminando sobre las aguas. (Leyenda n° 2). Liszt:</u> Al igual que el Scherzo 2, es una obra de mediana dimensión en ella la técnica pianística resume la concepción de ésta que tenía Liszt, está provista de un gran carácter y la expresión musical también juega un gran papel.</p>
<p><u>Mazurca op. 30 n° 2. Chopin:</u> Las Mazurcas son el resultado de una innovadora fusión entre el folclore polaco, la influencia de melodías militares, patrióticas o nacionalistas, el bel canto, y la música de la propia corriente romántica. Y quizás la forma musical que más representa a Chopin.</p>	<p><u>Rapsodia húngara n° 2. Liszt:</u> Las Rapsodias son las obras de Liszt que mejor plasman la gran admiración que sentía por la música autóctona de su país: la música zíngara. Considerado el mayor virtuoso del piano, esta obra plasma las dificultades extremas de su técnica pianística, el virtuosismo y la espectacularidad llevados a su máximo extremo.</p>
<p><u>Berceuse op. 57. Chopin:</u> Es una obra única; desde nuestro punto de vista, la más interesante. Es un tema con variaciones en las que Chopin introduce de una manera magistral una serie de recursos técnicos impresionantes con una calidad musical extraordinaria.</p>	<p><u>Berceuse S.174. [primera y segunda versión] (1854, 1862). Liszt:</u> También es un tema con variaciones pero tratadas de forma diferente en cuanto a dimensiones y cantidad. Las dificultades técnicas solo las podemos encontrar en la segunda versión, la primera tiene un tratamiento muy distinto al respecto.</p>

5.1 ESTUDIO COMPARATIVO DE: ESTUDIO OP. 25 N° 1, FRÉDÉRIC CHOPIN Y ESTUDIO DE CONCIERTO N° 3 (UN SUSPIRO), FRANZ LISZT.

En el estudio comparativo de algunas de las obras de Chopin y Liszt, que desarrollamos en el presente punto de esta tesis, hemos considerado de gran importancia hacer un análisis comparado de estos estudios, debido a que los dos autores representan los cimientos de la moderna técnica pianística, y dentro de sus composiciones, la forma musical en la que tratan de exponer todos sus avances técnicos son los *Estudios*, obras para piano, dedicadas expresamente a tal fin.

Tal como hemos observado a lo largo de esta investigación, el pianismo de Chopin se encontraba totalmente definido en 1836 al finalizar sus estudios op. 25, a partir de entonces no hubo ningún cambio. Sin embargo Liszt, continuamente en evolución, transforma muchos de sus estudios una y otra vez hasta llegar a su versión definitiva, en su madurez pianística y compositiva.

El hecho de elegir concretamente estos *Estudios* se debe a que ambos plantean los mismos recursos y dificultades técnicas, que analizaremos más adelante, y el fin pedagógico es el mismo, pero cada uno de ellos los trabaja de un modo distinto.

ESTUDIO OP. 25 N° 1, FRÉDÉRIC CHOPIN

Compuesto en 1836.

Chopin compuso en total 27 estudios separados en dos cuadernos: op. 10 y op. 25. Aparte añadió tres estudios que fueron publicados en *El método de los métodos* de Fétis y Moscheles.

Cada uno de estos estudios está destinado a trabajar alguna o algunas dificultades técnicas en particular, pero a esto hay que sumarles un gran sentido de la musicalidad así

como un despliegue de recursos sonoros que hacen que la denominación de “estudios” sea casi impropia.

Para Chopin, la técnica era solo un medio para llegar a expresarse musicalmente y para conseguir sonoridades, hasta el momento desconocidas y dignas de ser calificadas como poesía sonora.

Como sabemos, Chopin dedicó gran parte de su vida a la enseñanza. Estos estudios, que hacía tocar a sus alumnos más aventajados, son el resultado de la búsqueda de la perfección sonora y táctil, la flexibilidad de la muñeca y de la mano, el uso del peso del brazo y la utilización del teclado como punto de apoyo, así como la perfecta adaptación de la anatomía de la mano al teclado, (de ahí la constante utilización de tonalidades cargadas de alteraciones en las que predomina el uso de las teclas negras).

El estudio que nos ocupa, perteneciente al op. 25, fue publicado en Leipzig y París, por Schlesinger y en Londres en 1837. Los estudios op. 25 fueron compuestos entre 1832 y 1836, tras los estudios op. 10, y fueron dedicados a Marie d'Agoult, amiga y compañera de Liszt, novelista conocida en el círculo literario con el nombre de Daniel Stern.

El estudio op. 25 n° 1, fue compuesto por Chopin durante un viaje que realizó a Dresde en 1836 para encontrarse con Marie Wodzinska (mujer a la que amaba). Este estudio se basa en un dibujo de vaporosos arpegios en pequeñas notas, por medio del cual el pianista trabaja dichos arpegios con ambas manos. Schumann lo comparaba más bien con un poema que con un estudio.

PLANO SONORO:

Desde el punto de vista tímbrico podemos observar que Chopin no aprovecha la extensión total del teclado de la época, trabaja en un registro medio principalmente y en

él podemos encontrar como nota más grave el “la 0” para concluir, y como nota más aguda, señalando el clímax del estudio el “sol bemol 5”.

El pedal indispensable en todo el estudio, es indicado meticulosamente sin ofrecer ni un solo momento de descanso, hasta el silencio de negra del penúltimo compás.

De la profundidad utilizada en el uso del pedal dependerán en parte la gran gama de sonoridades que se pueden obtener en esta pieza.

La dinámica y los matices producidos por la libre marcha de las frases serán elementos condicionantes en la determinación de la profundidad de pedal elegida en cada momento.

La dinámica está implícita en todo momento, y en este sentido Chopin es totalmente meticuloso, pues no podemos encontrar un sólo compás en el que no haya una indicación, ya sea por medio de reguladores o términos dinámicos (*p, f, cresc, sf, dim...*). También son frecuentes los términos agógicos y de carácter (*riten, appassionato, legerissimo...*). De esta forma, manifiesta Chopin el gran respeto que sentía por la fidelidad al texto y hace sentir al intérprete que en todo momento debe hacer lo que Chopin le dice, ya que “todo” está escrito.

La melodía, siempre en la voz de soprano, aparece indicada mediante notas de mayor tamaño.

Esta meticulosidad en la escritura, esta búsqueda de una sonoridad específica también es una forma de acercamiento al impresionismo de Debussy o Ravel, poniendo de manifiesto que fue un compositor adelantado a su época y precursor de lo que habría de venir.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

• Musicograma

Dividido de 49 compases, presenta la siguiente estructura armónica:

A

a

La *b* M (Re *b*.M) (Fa m.) La *b* M
1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____ 6 _____ 7 _____ 8 _____

a'

La *b* M (Re *b*M) Do M
9 _____ 10 _____ 11 _____ 12 _____ 13 _____ 14 _____ 15 _____ 16 _____

B

(Fa m.) La *b* M Do M La M
17 _____ 18 _____ 19 _____ 20 _____ 21 _____ 22 _____ 23 _____ 24 _____

La *b* M (Si *b* m) La *b* M (Si *b* m)
_____ 25 _____ 26 _____ 27 _____ 28 _____ 29 _____ 30 _____ 31 _____ 32 _____

A' (coda)

La *b* M
_____ 33 _____ 34 _____ 35 _____ 36 _____ 49

La tonalidad principal de este estudio es La bemol Mayor.

Sección A

La primera sección, a la que llamaremos **A**, tiene una duración total de 16 compases y está dividida a su vez en **a** (8 compases) + **a'** (8 compases).

Del compás 1 al 8, aparece la primera frase, dividida a su vez en dos semifrases de cuatro compases cada una. La primera en un claro La *b* y la segunda mucho más inestable con acercamientos a Re *b* y Fa m.

En el compás 7 utiliza un modelo melódico que repetirá a distancia de 5ª descendente en el compás siguiente:

cc.7-8

A partir del compás 9 realiza una repetición de **a**, que llamaremos **a'**, que si en un primer momento es una repetición exacta, sin embargo tiene un cierre más conclusivo, pues da paso a una segunda sección a la que llamaremos **B**.

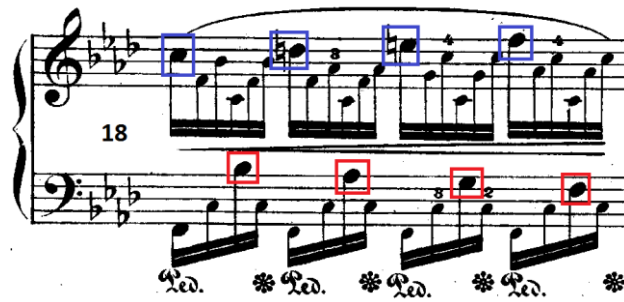
En los compases 15 y 16 modula a do M que es la mediana de La *b* M, (esta relación tonal es muy característica del romanticismo), y son las notas con grafía pequeña destacadas mediante una plica de negra las que nos introducen en la tonalidad de Do M.

Sección B

En el compás 17 comienza un desarrollo de **A**.

A esta sección la hemos llamado **B**, por el contraste con todo lo anterior. Aparece una nueva figuración rítmica de 6 notas en la derecha contra 4 en la izquierda con la que empieza a aumentar la tensión.

Los compases 17 y 18 son un modelo que se caracteriza por una melodía que vuelve a ser ondulada, con un pasaje de saltos en la mano izquierda; y en el compás 18 aparece una melodía con puentes de 2ª ascendente que se complementa con una contramelodía a contratiempo por puentes de 2ª descendente.

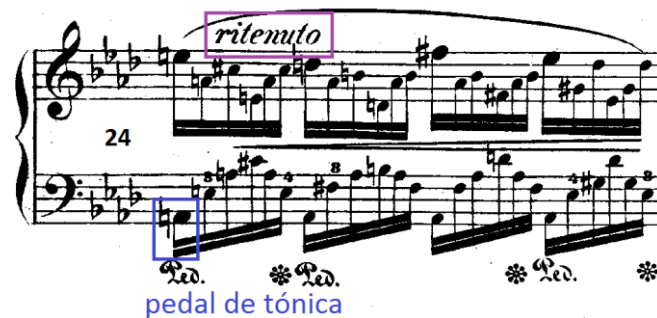


En los compases 19 y 20 repite el modelo una tercera por arriba.

En el compás 21 aumenta la tensión mediante un nuevo modelo rítmico de 6 contra 5 y va caminando hacia la tonalidad de Do M.

El compás 22 será el modelo de los dos siguientes.

En el compás 23, (1ª repetición muy poco variada del compás anterior), de nuevo instaure una segunda melodía en la izquierda por puentes de 2ª, y en el 24, (2ª repetición variada del compás 22), instaure una pedal de tónica (la) que durará dos compases. Al mismo tiempo introduce un importante matiz (*ritenuto*) que precede a un crescendo sin pausa y que aumenta la tensión que no cesará hasta el compás 34.



A partir del compás 29 hasta el 34 alterna 6 contra 4 y 6 contra 5 con el fin, seguramente de acumular tensión, incrementándola con una pedal de dominante del 31 al 34 hasta llegar al clímax que aparece con un sol bemol, que es la nota más aguda, en el compás 34.

A su vez, repite en los compases 30, 31 y 32 el modelo melódico presentado en los compases 26, 27 y 28.

También consigue la acumulación de tensión en los compases 33 y 34 mediante un puente de segundas ascendentes, y como colofón, un gran salto de 7ª hasta el punto culminante del estudio que desciende vertiginosamente del *forte* al *piano* que se instaura en el compás 36.

Sección A'(Coda)

Finalmente, en el compás 36, aparece la reexposición abreviada de A, que llamaremos A', a modo de coda, con una pedal de tónica desde el compás 36 hasta el final del 40, y segmentos más cortos de dos compases.

Un arpeggio de La bemol Mayor que asciende y desciende repetidamente es el encargado de iniciar el cierre del estudio.

En los dos últimos compases presenta una sexta suspendida que sustituye a la 5ª del quinto grado y que resuelve a distancia de tercera del siguiente acorde, lo cual es muy característico de Chopin.

Hemos de resaltar:

- La gran abundancia de saltos de cuarta.

- Una gran uniformidad rítmica, presentando como figuración constante y casi única tresillos de semicorcheas.
- Un único compás de cuatro por cuatro que no modifica nunca.
- Un tempo constante.
- Una sola acumulación de tensión que culmina en el compás 34.
- Así como el hecho de que absolutamente todo el estudio, desde la primera nota hasta la última no presenta acordes ni octavas, tan características de la época, ya que incluso los acordes finales los arpeggia.

LA TÉCNICA

Viene dada por su textura:

Presenta una textura acórdica arpegiada en la cual concede una importancia primordial a los distintos planos sonoros: es el único estudio en el que las notas que forman parte de la melodía están señaladas con una grafía más gruesa que las que no lo son; indicando al mismo tiempo que esas notas impresas con una grafía más gruesa deben servir como punto de apoyo. Las notas pequeñas no deben tener cuerpo y por lo tanto los dedos se deben desplazar suavemente sobre el teclado.

Sabemos que Schumann se lo escuchó tocar a Chopin y nos queda su testimonio:

“Se equivocaría quien pensara que él hacía oír distintamente cada una de las notas impresas en caracteres pequeños. Era más bien una fluctuación del acorde de la *b* mayor, llevado de un lado a otro repetidas veces en la parte alta del teclado con la ayuda del pedal.

Pero, en medio de las armonías, se percibía la melodía maravillosa, amplia y sonora, con un canto de tenor en el centro de la pieza que sobresalía claramente de las armonías junto con la melodía principal”.²⁶¹

Su forma de describir a Chopin interpretando este estudio, pone de manifiesto quizás el mayor logro de éste en la técnica pianística: un alejamiento del ataque típico del clasicismo con precisión e independencia en cada dedo, en pro de una comprensión del acompañamiento como una masa en movimiento, alejándonos de la independencia sonora de cada nota, así como de la precisión antes citada y anunciando el impresionismo de Debussy.

Acerca de la sonoridad resultante y la manera de tocar de Chopin, nos sigue hablando Schumann:

“Figuraos un arpa eólica que disponga de toda la escala sonora, a la que la mano del artista hace hablar sacando de ella toda clase de fantásticos arabescos, de forma que percibamos siempre un sonido fundamental grave y un canto que se desarrolla en el agudo y tendremos una idea aproximada de su manera de tocar.”²⁶²

Con todo esto deducimos que el ataque al teclado se debe producir sin percusión, ya que las notas, según Schumann no se oían una a una sino como una masa en movimiento, para lo que es necesario que los dedos estén distendidos, las articulaciones flexibles y el brazo continuamente en movimiento pero no es necesario el desplazamiento por el teclado, pues las distancias son relativamente cortas.

Por tanto, en este estudio se distinguen tres planos sonoros en orden de importancia y sonoridad:

²⁶¹ Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música. p. 335-336. En Schumann: *12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin* (en *Neue Zeitschrift für Musik* n° 7, 1837), en *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854/1914, vol I, p 255.

²⁶² Francois-René de Tranchefort: *Guía de la música de piano y de clavecín*. 1990, p. 244.

1. La melodía, siempre en la voz de soprano, con grafía más gruesa, que ha de destacar ampliamente sobre los otros dos planos sonoros.
2. Una segunda voz representada por la primera nota del bajo de cada parte de cada compás que se ejecuta al unísono con la melodía principal y que a veces se representa también con una grafía más gruesa.
3. El resto de las notas intermedias, tanto de la mano derecha como de la izquierda.

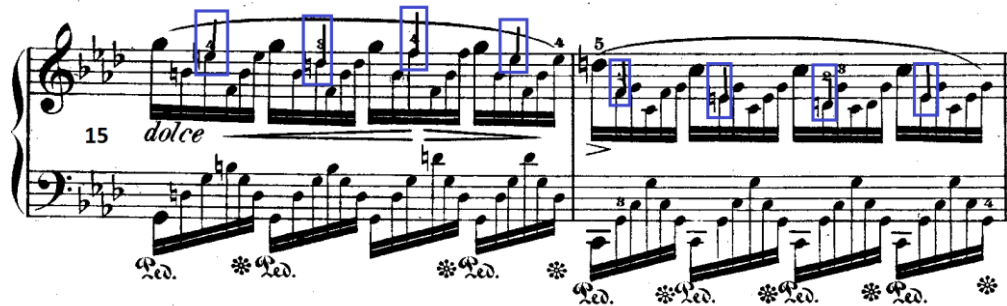
Allegro sostenuto. ♩ = 104. F. Chopin. Op. 25.

Como cada arpeggio tiene en sí una escritura circular, los desplazamientos por el teclado son mínimos, y las manos mantienen casi siempre una posición “semifija”.

Sección A

Puesto que la sonoridad de toda la primera sección **A**, corresponde a un matiz *piano*, los dedos permanecerán pegados al teclado articulando únicamente el dedo correspondiente a la melodía. Esta forma de tocar pone de manifiesto la esencia de la filosofía pianística de Chopin en la cual, el teclado, es como una prolongación de las manos, perfectamente adaptado a la anatomía humana.

Un elemento nuevo aparece en los dos últimos compases de **A** (15 y 16): Una contramelodía en la voz de soprano indicada con una figuración de negra.



Con respecto a la interpretación de estos dos compases, podemos encontrar diferencias en diferentes grabaciones de pianistas de reconocido prestigio.

Sirvan como referencia las siguientes grabaciones recuperadas de You Tube:

Arturo Rubinstein: <http://www.youtube.com/watch?v=C90Mz4hvAzI>

Lang, Lang: <http://www.youtube.com/watch?v=cLuBTloY9jM>

Maurizio Pollini: http://www.youtube.com/watch?v=qwzZpY_zLEk

Vladimir Horowitz: <http://www.youtube.com/watch?v=V7SvQzkZmuM>

Vladimir Horowitz: <http://www.youtube.com/watch?v=p05JbgfwVBI>

Rubinstein, por ejemplo, sigue destacando las notas con una grafía más gruesa, sin modificar por tanto el ritmo permanente de la melodía.

Sin embargo, Lang Lang, pianista más actual, destaca las notas presentadas como negras.

Maurizio Pollini destaca estas negras pero muy discretamente.

Podemos pensar que se trata de “modas” en la interpretación, sin embargo, esta hipótesis la podemos descartar, puesto que Horowitz, más contemporáneo de Rubinstein también destaca estas notas con figuración de negra, aunque mucho más claramente, en una de las dos grabaciones que hemos analizado en esta investigación. Concretamente en: <http://www.youtube.com/watch?v=V7SvQzkZmuM>.

Sea cual sea la manera de interpretar, la genialidad de Chopin siempre es manifiesta.

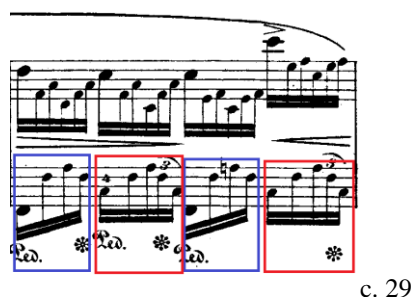
Sección B

Durante toda la sección **A**, establece siempre una correspondencia rítmica entre ambas manos, son grupos de 6 notas en la derecha contra grupos de 6 notas en la izquierda, sin embargo, al comienzo de **B**, compás 17 plantea una dificultad técnica basada en la alternancia de 6 notas en la derecha contra 4 en la izquierda.

Para evitar los indeseados puntillos que aparecen en la izquierda en jóvenes intérpretes, es de gran ayuda pensar la segunda y cuarta nota de la mano izquierda, casi al unísono de la segunda y quinta de la derecha, evitando así el retraso que se suele producir al pulsar estas teclas correspondientes a la mano izquierda.

Chopin, gran pedagogo, sabía la dificultad que entraña para algunos alumnos este tipo de correspondencias rítmicas; por tanto, la presentación de este recurso técnico, pone de manifiesto el interés pedagógico de este estudio.

En el compás 21 introduce un nuevo diseño de 6 contra 5, y en el 29 alterna ambos diseños, intensificando de este modo la tensión que conducirá al clímax en los compases siguientes.



c. 29

Técnicamente, es importante tener en cuenta que en estos compases que conducen al punto culminante del estudio, las distancias entre las notas se hacen más extensas, obligando al pianista a hacer un crescendo con toda naturalidad, pues la distancia de los dedos al teclado implícita por este motivo, da como resultado un crescendo sin que el pianista realice un esfuerzo extra. Muestra excepcional de la naturalidad de la técnica chopiniana.

Sección A' (Coda)

La reexposición del tema **A** supone un reto sonoro al pianista, en tan solo un compás, la dinámica pasa de *ff* a *p*, debiendo pasar de invertir un gran peso del brazo a un toque *leggiero*, en el que los dedos de nuevo deben permanecer cercanos al teclado, evitando en la medida de lo posible la articulación de los mismos, excepto en la melodía.

En los compases 41, 42 y 43, aparece la melodía duplicada a octava inferior, con lo cual habrá que articular tanto el 5º dedo, correspondiente a la melodía habitual, como el 1º, correspondiente a esa duplicación.

A partir de la reexposición del tema **A**, será todo un reto para el intérprete el ir graduando la sonoridad del instrumento hasta llegar al *ppp* que Chopin señala en los últimos compases.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-En el vídeo: Lang, L. (subido el 13/04/2011). *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de video]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=cLuBTloY9jM>, encontramos una interpretación del citado estudio un tanto exagerada en cuanto al movimiento del tempo, cargada en exceso de *rubatos* y *ritardandos* (que no están escritos en la partitura) a los que se suma un tempo casi en exceso lento con respecto a otras grabaciones.

Esta grabación puede ser destinada al oyente que busque disfrutar de la música en su esencia pura, pero no es la mejor referencia desde el punto de vista académico por su falta de fidelidad a la partitura en cuanto ciertos matices.

Es una de las grabaciones que más se acerca al tratamiento de este estudio como una obra muy expresiva y no como un estudio que plantea problemas técnicos.

Destacar el extraordinario uso que hace del teclado como punto de apoyo y la magnífica relajación del intérprete.

-Un archivo de vídeo de gran valor histórico podemos encontrar en You Tube:

Rubinstein, A. (subido el 26/07/2006). *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de video]. Recuperado el 8 de junio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=C90Mz4hvAzI>.

Nos muestra a Arturo Rubinstein a una edad no demasiado avanzada, teniendo en cuenta que el gran pianista ofreció conciertos hasta casi el final de sus días. El estudio en cuestión es interpretado a su tempo justo, la fidelidad al texto es extraordinaria y el gusto musical exquisito.

Hay que destacar que el acompañamiento no lo realiza con los dedos excesivamente pegados al teclado, sino que se advierte en ellos cierta articulación, sin embargo, a pesar ello, la melodía es destacada magistralmente.

-Son interesantes las dos siguientes grabaciones el mismo intérprete: Vladimir Horowitz, entre las que existe un espacio de tiempo que hace, que en algunos aspectos, difieran la una de la otra:

En el archivo de audio: Horowitz, V. (subido el 06/08/2011). *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=V7SvQzkZmuM>, Vladimir Horowitz, como si de una clase magistral se tratara, exagera sobre manera muchos de los recursos que Chopin plantea en este estudio, como un destacar excesivo de la melodía, casi rozando la dureza de sonido, bajos muy potentes, pausas excesivas para enfatizar los puntos culminantes de

las frases... Sin duda en esta grabación es el intérprete que más exagera la contramelodía presentada en negras en los compases 15 y 16.

A pesar de que es un archivo de audio, se advierte, que al igual que Rubinstein, hace uso de la articulación de los dedos tanto en la melodía como en las notas que realizan el acompañamiento.

Sin embargo, en la otra grabación el mismo intérprete: Horowitz, V. (subido el 19/08/2010). *Estudios op. 25 n° 1, 2, 3, 4, 5, 6*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=p05JbgfwVBI>, el sonido se vuelve más aterciopelado, suaviza la melodía y el acompañamiento, y destaca mucho menos la anteriormente citada contramelodía de los compases 15 y 16.

Esta interpretación es más sosegada, más tranquila y con un orden sonoro y dinámico mucho más establecido. Los dedos se vuelven más pesados en el teclado.

El tempo es más lento que la grabación anterior. De hecho su duración total es de 2,40 minutos y la anterior 2,20.

-Maurizio Pollini, al igual que los anteriores, pianista de reconocido prestigio, se hizo célebre en gran parte por su grabación de los estudios de Chopin. En internet podemos encontrar el siguiente archivo de audio: Pollini, M. (subido el 31/10/09) *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=qwzZpY_zLEk.

Riguroso con el tempo del *estudio op. 25 n°1* así como en los matices dinámicos, su grabación se ha convertido en una de las más escuchadas por los estudiantes de piano del mundo, pues es un punto de referencia en la interpretación de la totalidad de estos estudios por su gran academicismo y fidelidad a la partitura.

El tiempo al que interpreta este estudio es uno de los más rápidos, con una duración total de 2,08 minutos.

También hay que considerar en este tiempo total la casi ausencia de grandes *ritardandos* a lo largo de todo el estudio.

Esencia de su interpretación es también una métrica muy marcada y una claridad sonora fruto de una justa articulación de los dedos y un uso justo del pedal.

ESTUDIO DE CONCIERTO N° 3 (UN SUSPIRO), FRANZ LISZT

Los tres estudios de concierto fueron compuestos por Liszt en 1848, cuatro años después de romper su relación con Marie d'Agoult.

Durante 1848, Liszt se adapta al brusco cambio que había experimentado su modo de vida.

Una vez dada por finalizada su etapa como concertista, en la cual recorrió Europa durante 11 años, Liszt comienza una vida más tranquila y estable, desempeñando su puesto de maestro de capilla en Weimar, abandonando esa vida de “saltimbanqui”, y siguiendo el consejo que un año antes le había dado Carolyne Sayn Wittgenstein: abandonar los conciertos y dedicarse más a fondo a la composición.

Se hallaba en el comienzo de una relación sentimental que perduraría, de un modo u otro, durante el resto de su vida, con la antes mencionada Carolyne Sayn Wittgenstein.

Este conjunto de tres estudios también recibe la denominación de *Caprichos poéticos*, que es tal como aparecieron titulados en la edición francesa original: *Il lamento*, *La leggerezza* y *Un sospiro*.

En el estudio n° 3 (*Un sospiro*), podemos observar la admiración que Liszt sentía por Chopin en su elegancia formal y en el tratamiento del cantábile, pues la unidad e interés musical del estudio radica en una bella melodía (con dos temas bien diferenciados)

que se repite constantemente y que destaca notablemente sobre un acompañamiento de arpeggios, la cual, muy bien podría ser interpretada por una cantante, al estilo de gran parte de la producción para piano de Chopin.

Escrito principalmente en la tonalidad de re bemol mayor, comienza con la melodía mencionada anteriormente, expuesta de una manera clara, que se ejecutará con la alternancia de ambas manos entremezclada en un sinfín de arpeggios ascendentes y descendentes. Dicha melodía sólo será interrumpida por cortas cadencias virtuosísticas tras las cuales dicha melodía se volverá a reanudar siempre entre arpeggios incesantes.

Queda claro al intérprete que este estudio fue compuesto con los siguientes propósitos:

- Desarrollar en el pianista la capacidad de cruzar las manos a gran velocidad, ampliando con ello los reflejos.
- Al punto anterior añade la dificultad que conlleva la ejecución de sucesivos arpeggios ascendentes y descendentes en ambas manos.
- Saber destacar y ordenar musicalmente melodías insertas en el discurso musical sea cual sea el acompañamiento, sea cual sea la mano que la ejecuta y en cualquier registro del teclado.

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico

En este estudio, Liszt realiza un recorrido por toda la extensión del teclado, desde el re bemol más grave del teclado hasta el la bemol más agudo, debido en parte a la estructura arpegiada de la pieza en la que el pianista recorre continuamente el teclado.

La melodía aparece en cualquier tesitura del teclado, con frecuencia en una tesitura aguda, acompañada por arpeggios en tesituras más graves; en una tesitura grave, o en una intermedia, entremezclada con el vaivén de los arpeggios.

El pedal

Es parte esencial en la interpretación de este estudio, haciendo uso de él desde la primera nota hasta la última.

Al ser un estudio de arpeggios, los cambios de pedal obedecen siempre al mismo patrón, dependiendo del desdoblamiento de acordes en arpeggios.

El pianista, deberá utilizar un pedal bastante profundo, dependiendo en gran medida del matiz de cada fragmento, llegando a hundirlo hasta el final en los pasajes en *forte* para reducir discretamente su recorrido en los pasajes *piano*, pero siempre intentando conseguir una sonoridad romántica, casi impresionista, íntima y cautivadora.

También haremos uso del pedal celeste atendiendo al expreso deseo del compositor mediante el término *sotto voce*.

La dinámica

A pesar de ser un estudio con cierto carácter virtuosístico, sin embargo los pasajes en *ff*, que con frecuencia, en la música romántica acompañan al lucimiento del intérprete, en este caso no son demasiado abundantes.

La dinámica en este estudio atiende sólo a dos principios:

- Realización de la curva sonora de cada frase.
- Partiendo de un matiz *piano*, al principio del estudio, búsqueda del fortísimo en el punto culminante situado en el centro del estudio, para conducirnos de nuevo al *piano* en el final.

De especial relevancia son los acentos, detallados por Liszt que indican en todo momento al pianista el recorrido de la melodía por las diferentes voces.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

• Musicograma

Dividido en 77 compases, presenta la siguiente estructura:

Introducción	<u>A</u> 3+3+4	3+3+4	2+2+3						
	a	a'	Coda						
Reb M			La M	Fa m					
1	3	6	9	13	16	19	23*	25*	27
		II-I	V-I	II-I		V-I			

B 2+2+4	2+2+10				
b	b'				
Fa M	do# m	Re b M en c. 52			
31*	33*	35	39*	41*	42

*comienza en anacrusa en la última parte del compás anterior

A' 3+3+4	Coda 2+2+11			
Re b M				
53	56	59	63*	77
	II-I		V-I	

La tonalidad principal de este estudio es re bemol mayor.

Introducción

Comienza con una breve introducción de dos compases en la que deja por sentada la tonalidad principal con un acorde de tónica desdoblado en arpeggios, con una nota pedal (re bemol) que mantendrá como tal hasta el final del compás 8.

Sección A

La primera sección: **A**, tendrá una duración de 27 compases y estará dividida a su vez en **a** (3+3+4) + **a'** (3+3+4) + **coda** (2+2+3)

En el **compás 3**, comienza el tema **a** propiamente dicho; también con un acorde de tónica que resuelve en los dos compases siguientes con una cadencia plagal.

En esta primera sección, la melodía, construida sobre el acorde de tónica, establece una curva sonora que sorprendentemente realiza su cierre con un intervalo ascendente. (No es lo normal en el romanticismo).

En esta melodía podemos observar una 6ª añadida, de la que Liszt hará un frecuente uso durante este estudio.



En los compases 6, 7 y 8 hace una repetición exacta del modelo anterior, y en el compás 9 comienza un periodo de cierre de esta primera idea, en el cual, desaparece el re bemol como nota pedal y lo cierra con una cadencia perfecta.

De nuevo en el compás 11 hace uso de la 6ª añadida, la cual ensalza por su larga duración y por el hecho de ser la nota más aguda del compás.



En el compás 13 comienza la segunda sección de A: a'. Es una repetición exacta de a, a excepción de la melodía, duplicada mediante octavas partidas que forman parte de un tresillo; y a excepción también de la conclusión que abarca del compás 19 al 22, finalizando esta sección con una cadencia perfecta.

En esta conclusión se realiza una modulación a si bb, pero, para hacer más fácil la lectura; en vez de presentar una armadura de 9 bemoles, enarmoniza con La M de manera

que la armadura queda presentada con tres sostenidos, mucho más fácil para el intérprete (este recurso también lo utilizará en su *Berceuse* S. 174).

A partir del compás 21 se produce un proceso de tonalización de La M, (si *bb* mayor) que deja de sentirse como el VI^o de menor de la tonalidad principal (re *b* M) para sonar como tónica independiente.

Este proceso volverá a repetirse más adelante (c. 28 cuando la M se desvía hacia FaM, en el compás 30, faM, en el 35)

De nuevo en el compás 21 presenta en la melodía una 6^a añadida (nota do).

Ya nunca volverá a la tonalidad principal de Re *b* Mayor hasta el compás 53 en el cual se realizará la reexposición de A.

En el compás 23 (con anacrusa en 22) tiene lugar el comienzo de la coda referente a la sección A; con una estructura de 2+2+3 compases.

La melodía aparece en un registro mucho más grave que en ocasiones anteriores; y por debajo de ella instaura una pedal de tónica que se mantiene hasta final del compás 26.

La 6^a añadida se emplea constantemente en estos cuatro compases, mereciendo especial interés la que conduce a la resolución de la primera idea musical de esta coda, la cual, frente a todo pronóstico, asciende a “mi” en vez de descender, que sería lo normal en la época. Así Liszt nos sorprende de nuevo.

En los compases 27, 28 y 29 Liszt realiza un pasaje modulante que termina desviándose hacia la región del VI° del menor (fa m), ya en compás 30. El fa m que se escucha en 27 y 28 no es otra cosa que la tonalidad homónima menor de Fa M que es la que se persigue asentar porque esa es la verdadera región del VI del menor de La M.

En este pasaje, la acumulación de tensión es proporcional al aumento de la sonoridad, hasta llegar al final del compás 29, donde Liszt escribe *con forza* en un pasaje de octavas en semicorcheas en el cual enfatiza la nota “do”, que a su vez es V° de Fa menor, y V° de Fa Mayor.

Sección B

B da comienzo al final del compás 30, el cual, estructurado en **b+b'**, tendrá una duración total de 22 compases, sumándole el 1° de ellos, donde nace la melodía en anacrusa. Tendrá la siguiente estructura: **b** (2+2+4) + **b'** (2+2+10)

La idea musical que desarrollará a lo largo de toda la sección está íntegramente sacada de la coda de **A**. De hecho además de repetir la melodía (lógicamente a distancia de 3ª por el cambio de tonalidad), la armonía es la misma que la de la coda en sus cuatro primeros compases, del final del 30 al 34, conservando la pedal de tónica, el uso de la 6ª añadida... sólo hay complicaciones técnico-pianísticas como veremos más adelante.

A partir del compás 35 * hasta el final del 38, realiza un desarrollo del material expuesto en la coda de A, lo cual confirma que esta sección debe ser tratada como **B**.

Lo primero que observamos es un cambio de tonalidad; pasamos a do # menor, homónimo menor de Re bemol Mayor, que a su vez es relativo menor del Fa Mayor (tono del que venimos).

Esto nos lleva a pensar que en la edición en la que estamos basando nuestro estudio, así como en otras muchas, existe una errata referente a un la sostenido que en realidad es becuadro. De las fuentes estudiadas, solo la Editio música de Budapest presenta al “la” en cuestión como becuadro.

Precisamente, este acorde, desde el punto de vista armónico es destacable, pues es una 6ª aumentada alemana.

Confirmamos la naturaleza becuadro de ese “la”, en la resolución de la fermata que en su último acorde presenta un “la” natural.

La anacrusa del compás 37 hacia la caída en el 38 nos lleva a asentar la región de la subdominante de do # m, (Fa# M). Este recurso, muy empleado por Bach, es una muestra inequívoca de la pasión, el respeto y la devoción que Liszt sentía por él.

The image shows a musical score snippet for measures 36, 37, and 38. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 36 starts with a green annotation 'Do # m'. Measure 37 has a blue annotation 'Región de la subdominante' pointing to a chord. Measure 38 has a blue annotation '6ª aumentada alemana' pointing to a chord. The score includes a fermata over measure 38, a '8.....' marking above the staff, and an 'acceler.' marking at the end of the snippet.

El compás 38 marca el final de **b** y el comienzo de **b'**. Llega hasta aquí por medio de una fermata en *Presto* y utilizando semicorcheas y cromatismos que descienden desde el registro más agudo del piano hasta el registro medio.

En **b'** podemos observar la influencia de la música zíngara, lo cual se pone de manifiesto sólo con oír este fragmento, pero armónicamente también tiene una

explicación: Nada más empezar, impone una pedal de dominante, que sólo rompe para hacer uso de un acorde: un II° 6ª Napolitana, que no resuelve según los cánones clásicos, lo que hace que el pasaje esté cargado de tintes folklóricos zíngaros.

Como ya viene siendo habitual, presenta el tema de una duración de dos compases, (recordemos que sacado de la coda) y lo repite íntegramente, para, en el compás 42 iniciar un periodo de cierre basado en armonías cromáticas y el uso de acordes errantes; siempre dentro de la tonalidad de do # menor. Hasta el compás 52.

En el compás 52 se produce ¿un cambio de tonalidad?

Lo cierto es que la armadura que antes constaba de cuatro sostenidos, ahora pasa a tener cinco bemoles. Sin embargo, pasamos de la tonalidad de do # menor a Re bemol Mayor, y al fin y al cabo, do # es igual a re b.

Desde el compás 46, Liszt presenta una pedal de dominante (sol #), en el 52 esa pedal parece que desaparece, pues en el bajo aparece un “la b” pero no desaparece. Es justo el momento en que modula a Re b Mayor, con lo cual, el Vº grado de do # menor es también el Vº de re bemol Mayor.

De nuevo nos encontramos una fermata para concluir una idea musical; en este caso una sección, basada en escalas como la anterior, pero esta vez prescindiendo casi de los cromatismos.

Sección A'

En el compás 53 comienza la tercera gran sección de este estudio: A'. Cuya estructura de compases será: 3+3+4 al igual que hiciera en A (a).

De hecho es una repetición exacta del tema, ahora en el registro medio. Aunque el tratamiento técnico-pianístico es distinto, como veremos más adelante; armónica y formalmente es una repetición exacta de a.

Sólo introduce alguna variación a considerar en el compás 60, en el cual utiliza un recurso ya usado anteriormente: Nos lleva a la región de la subdominante tal como hiciera en los compases 35-36.

Coda

Comienza al final del compás 62.

De nuevo utiliza el material empleado en la coda de A que luego desarrolla en B. Incluso lo presenta en tercetas tal y como hizo en b' en los compases 38 al 42. Pero ahora nos lo presenta en Re bemol Mayor.

A partir del compás 66 y hasta el final utilizará una armonía cromática de acordes errantes.

En el compás 70, oculto entre un amasijo de arpeggios expone por última vez el tema principal del estudio que ya presentó en a.

Tras una serie de acordes y cadencias plagales, Liszt nos descubre para terminar una sonoridad posiblemente de influencia zíngara pasando de un III^{er} grado a un I^o, que a su vez, adelanta algunas de las sonoridades que después escucharemos en Albéniz.

The image shows two systems of musical notation. The top system is marked *più lento* and *quasi Arpa*. It features arpeggiated chords with an 8-measure rest indicated by a dotted line and the number 8. The bottom system starts at measure 71 and includes a *rit.* marking. Below the bottom system, there are blue annotations: "C. plagal" under the first two measures, "III" under the third measure, and a vertical line under the fourth measure.

LA TÉCNICA

Tal como hemos mencionado anteriormente, la dificultad técnica que Liszt plantea en este estudio es el cruce de manos a gran velocidad, así como la práctica de los arpeggios.

En el plano interpretativo, el pianista trabajará también la calidad sonora del estudio en general y la diferenciación de los diferentes planos sonoros resultantes de plantear todo el estudio como una melodía acompañada.

El pianista no sólo deberá aportar más sonoridad a la melodía sino que además deberá establecer un orden sonoro en ella, de acuerdo con el planteamiento de las frases y la dinámica general de la obra, lógicamente acompañado de los arpeggios con proporcionalidad sonora a esta melodía.

Introducción y sección A

Si en los dos primeros compases los arpeggios se dividen entre ambas manos sin necesidad de cruce, sin embargo, en cuanto aparece la primera melodía **a**, aparece con ella la indicación de cruce de manos:



The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, featuring a melody with a long slur over it. Above the first few notes of the melody is the word "cantando" with an asterisk in a blue box. Below the melody is the instruction "dolce con grazia". The bottom two staves are the left hand, showing arpeggiated chords. A "3" is written above the first arpeggio. At the end of the first and third measures of the left hand, there are symbols that look like "ca." with a star above them.

“On jouera avec la main gauche les notes dont la queue est descendante, avec la droite celles dont la queue est ascendante”²⁶³

(Se tocarán con la mano izquierda las notas cuando el arpeggio es descendente y con la derecha aquellas en las que el arpeggio es ascendente).

Por tanto, la melodía se ejecutará alternando una nota con la mano derecha y la siguiente con la izquierda, y así sucesivamente.

De este modo, la mano derecha permanece en el registro medio del piano sin realizar grandes desplazamientos, mientras la izquierda se desplaza de la parte grave del teclado a la aguda por encima de la derecha. En este desplazamiento aconsejamos un movimiento semicircular de la mano desde la articulación del codo o el hombro dependiendo de la distancia.

No es necesario que el intérprete invierta peso extra o impulso muscular alguno para destacar las notas de la melodía ejecutadas con la izquierda, pues basta para que canten con el impulso obtenido por la velocidad + el espacio recorrido por la mano en este amplio movimiento semicircular. Sin embargo, las ejecutadas por la

²⁶³ Liszt, F. (1988). *Complete etudes for solo piano*. Toronto: Dover. P. 160

derecha, a pesar de que se llega a ellas también mediante movimiento de salto, al ser éste bastante menor, es necesario compensar la diferencia del espacio recorrido y en consecuencia la velocidad obtenida, mediante un pequeño empuje, sumado a la caída libre que ya va implícita en el salto.

De esta manera, el resultado sonoro que obtendremos será de igualdad sonora en cada nota de la melodía sea cual sea la mano que ejecuta.

Para la ejecución de los arpeggios, ambas manos deberán permanecer relajadas, no articularemos los dedos en exceso sino que aprovecharemos el peso del brazo parcial, pues tendremos que obtener un matiz *p*.

A partir del compás 13 presenta de nuevo el tema principal del estudio pero duplicado a la octava y presentándola como octavas quebradas.

Su ejecución se puede realizar de dos modos distintos:

- Alternando ambas manos: Dada la presentación de dicha octava (dos corcheas ligadas y un silencio de corchea, que forman un tresillo) cuando le toca a la mano derecha el brazo caerá sobre el pulgar, que actuará como punto de apoyo y en el caso de la izquierda será el 3^{er} dedo el destinado a tal fin.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is the right hand (derecha) and the lower staff is the left hand (izquierda). The music is in 3/4 time and features a melodic line with eighth notes and rests. The right hand part is marked "sempre dolce grazioso". The left hand part is marked "13" and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is annotated with blue and red boxes highlighting specific notes and rests, and the words "izquierda" and "derecha" are written below the respective staves.

Véase la interpretación de Valentina Lisitsa en:

http://www.youtube.com/watch?v=LDALaf-_65k

- Realizando la melodía con la derecha y dejando la totalidad del arpeggio a la mano izquierda. De esta manera, el punto de apoyo caerá siempre sobre el pulgar.

Véase la interpretación de Lang Lang en:

<http://www.youtube.com/watch?v=Qe5kTui3nqc>

El desenlace de la frase en el compás 21 cambiará por primera vez la estructura técnica de alternancia de ambas manos, destinando la melodía sólo a la derecha y dejando a la izquierda todo el trabajo de arpeggios.

Puesto que este último pasaje tiene un carácter *appassionato*, será el peso de todo el brazo el que deba caer sobre las notas acentuadas que se digitarán siempre con el primer dedo. El 5º dedo actuará de pivote para lanzar el brazo hacia arriba y permitir que la gravedad y la relajación del brazo consigan que el dedo caiga sobre la siguiente nota, de nuevo acentuada.

El peso y el empuje serán mayores conforme nos acerquemos al punto culminante. Todo parece indicar que será la nota “si” en octava del compás 22, pero Liszt, en un gesto romántico, rompe la dinámica lógica de la frase y nos sorprende con un *p dolce* que técnicamente dará como resultado el cese inmediato del peso y el empuje para pasar dejar caer la mano con la relajación más absoluta, incluso reteniendo peso.

The image shows a musical score for piano, measures 21 and 22. Measure 21 is marked 'appassionato' and contains a series of eighth notes with red and blue arrows indicating fingerings. Measure 22 is marked 'in Tempo' and 'p dolce', featuring a final note with a blue arrow pointing up. The score includes dynamic markings like 'rit' and 'smorz.' and a fingering sequence '1 1 2 3 1 2' at the end.

En la última parte del compás 22 presenta una nueva melodía (a la que hemos llamado “coda de A) en un registro mucho más grave, la cual, obliga al intérprete a dividir

dicha melodía, expuesta en un registro medio-grave del piano entre ambas manos durante dos compases, pero sin necesidad de cruce entre ambas, tal como lo realiza Valentina Lisitsa en el video antes mencionado. Sin embargo, si el intérprete busca destacar claramente, sin obstáculos esa melodía puede seguir la referencia del pianista Lang Lang, el cual hace un arreglo del fragmento en el que la melodía es interpretada íntegramente por la mano derecha obligando a la izquierda a cruzar bajo o sobre la derecha.

La repetición de esta melodía que se inicia en el compás 24 en una tesitura más aguda se realizará con un cruce de manos, alternándose ambas de nuevo para la ejecución de dicha melodía.

Por primera vez, Liszt no nos muestra el camino, no acentúa las notas que interesan ni las escribe en un tercer pentagrama.

The image shows a musical score for piano, measures 24 to 30. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is written for both hands. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays arpeggiated chords. The piece is marked 'affrettando' starting at measure 27. Several notes in the right hand are highlighted with blue boxes.

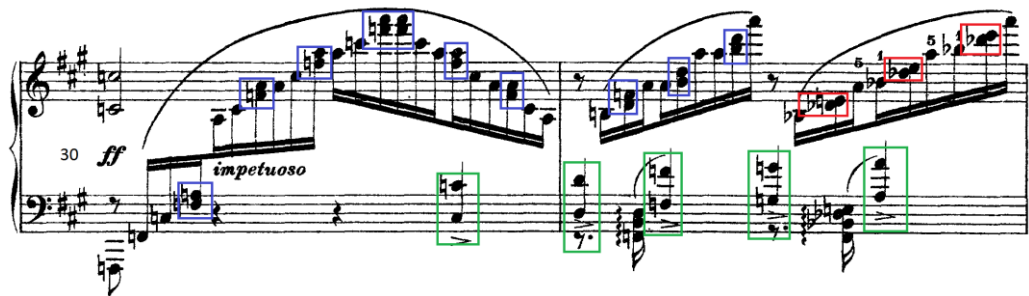
Con el compás 27, se inicia un pasaje en el que se combinan las octavas de la derecha con incesantes arpeggios que recorren gran parte del teclado en la izquierda, pero sin obligar al pianista a cruzar las manos en ningún momento.

El pasaje comienza ya en un matiz *f* va creciendo hasta un *ff*. Para realizar este crescendo será necesario utilizar progresivamente más peso, primero del antebrazo y posteriormente del brazo entero hasta llegar a la articulación del hombro. De esta manera vamos aumentando la masa que descargamos en la tecla para finalmente reforzar este ataque con el “empuje” típico de Liszt para conseguir ese matiz del final del compás 29 *con forza* que nos conduce al *ff impetuoso* del compás 30.

Sección B

Ahora, (a partir del compás 30) los arpeggios (acordes desdoblados) son los que complican la cuestión técnica del estudio: pasa a realizarlos la mano derecha; cada tres notas del arpeggio, una la constituye una nota doble (una tercera o una segunda). Para afrontar dichas notas dobles con igualdad, el movimiento de la muñeca deberá ser en forma de vértice hacia la derecha en las subidas y de leve giro rotativo en las bajadas.

Las notas repetidas (entre tercera y nota anterior o siguiente) deberán resultar lo más *legato* posible llegando a utilizar incluso, si es necesario, el doble escape.



En la mano izquierda, la melodía acentuada, aparece primero en octavas simples, más tarde se complica con apoyaturas acórdicas, para seguir con acordes triada y cuatriada, con apoyaturas y arpeggiados (dada su gran extensión).

Dadas las indicaciones dinámicas: *ff*, *impetuoso*, *marcato*; el intérprete necesitará para la interpretación de esta izquierda no solo el peso del brazo y el empuje, sino también el impulso muscular del brazo.

Por tanto, en este fragmento (c. 30 al 37) será la izquierda la que ataque desde arriba, buscando la posición para acentuar la melodía, siempre contenida en cada acorde. La derecha, que toca en un matiz algo más *piano*, y su posición es más cercana al teclado.

En el compás 37, un pasaje cromático a distancia de octava de ambas manos nos conducirá de nuevo al matiz *p* en el que el peso del brazo irá disminuyendo progresivamente hasta casi desaparecer, y la articulación de los dedos se vuelve imprescindible.

Para retomar de nuevo la melodía en terceras (compás 38), se ejecutará alternando ambas manos, de nuevo en un pasaje a media voz con acompañamiento de arpeggios simples. Dado el matiz, el peso invertido debe ser mínimo.

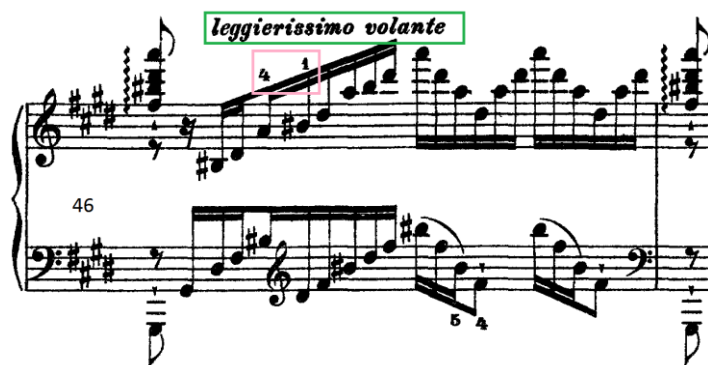
En el compás 42, las terceras dejan paso a una serie de acordes, (notas blancas) arpegiados tipo arpa (muy característico en la técnica de Liszt), acompañado por los ya, tan familiares arpeggios de ida y vuelta y la utilización de armonías errantes.

Si una correcta utilización del pedal es importante en toda la pieza, aquí se vuelve necesario, pues será el encargado de conservar la sonoridad de la melodía mientras la derecha abandona la pulsación de estas notas para ayudar a la izquierda en la realización del arpeggio.

Llegamos así al compás 46, en el cual se inicia el fragmento sin duda más virtuosístico y complicado de la pieza, pero a la vez, de una delicadeza sin igual.

El paso del pulgar se realizará dejando a un lado el clásico movimiento de rotación para realizarlo dejando suelta la muñeca y dejando al pedal la tarea de ligar.

Son ahora las dos manos al unísono las que realizan cada una un arpeggio que siempre se mueve en la misma dirección. El pasaje presenta una diversidad de color que el intérprete podrá realizar sabiendo utilizar, en cada momento, en función de la sonoridad de cada nota o fragmento, la cantidad correcta de peso de brazo, o incluso la ausencia de éste pues es necesario contemplar la indicación de Liszt: *leggierissimo volante*.



Liszt nos presenta un matiz algo más *forte* al principio, que se torna en *ppp* en el compás 49, para realizar un pequeño crescendo en la búsqueda del punto culminante al comienzo del compás 52 rompiendo de nuevo el *forte* (como ya hiciera antes en el compás 22) presentado con un amplio acorde en *pp* arpegiado, que abarca más de 4 octavas de extensión en el teclado, del que parte un fragmento *ad libitum* y veloz de escalas, primero descendentes y luego ascendentes.

Aquí será más que necesario anular el peso del brazo y conceder a la articulación de los dedos toda la importancia, para que el pasaje suene claro y cristalino.

Un calderón sobre un silencio de negra pone fin a esta parte central (sección **B**) a la vez que supone un descanso físico y emocional para el intérprete.

Sección A'

En el compás 53 reanuda de nuevo el tema principal, **A**, esta vez en el registro medio del piano, estratégicamente colocado para que la tecla correspondiente a la melodía siempre sea pulsada por los dedos pulgares de ambas manos, alternándose tal como ya hemos visto en otras ocasiones.

De esta manera, Liszt pretende que el pianista utilice la palanca del 1^{er} dedo para atacar de lejos y con velocidad, y obtener como resultado sonoro la melodía acentuada. Dada la fisonomía de la mano, sólo el pulgar tiene esta propiedad.

El hecho de atacar la melodía (cuando es el turno de la derecha) con el pulgar, hace que el pianista se vea en la obligación de pulsar dos notas seguidas con el mismo dedo, pues la anterior a ésta se pulsará también necesariamente con el pulgar.

Esto supone algo novedoso en la técnica pianística del momento y un adelanto de la futura técnica del piano.

Un poco più mosso

53 *p dolce* *non legato egualmente*

Esta alternancia de manos continuará hasta el compás 65, incluso en la cadencia del compás 61 (reflejado en el siguiente ejemplo) se alternarán ambas manos a pesar de ser una línea melódica simple.

notas asignadas a la mano izquierda

c. 61 *

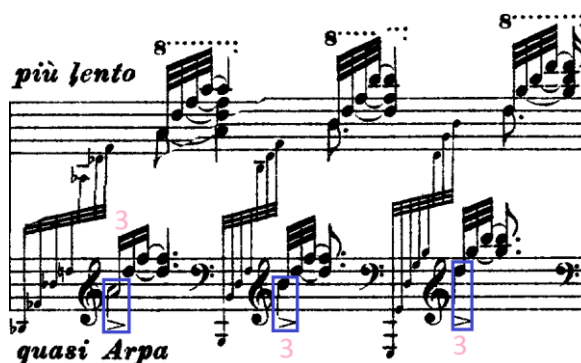
* Puesto que Liszt no especifica el reparto de manos al final de esta sección, nos hemos basado en este ejemplo musical en la interpretación antes referida de Valentina Lisitsa.

Coda

En el compás 70, presenta por última vez el germen de la melodía del estudio, ocupando la parte central de varios arpeggios ascendentes.

Al presentarse la melodía inserta en ellos, el acento de las notas que forman la melodía está garantizado si cruzamos las manos tal como venimos haciendo en gran parte de este estudio: se pulsarán con el 3^{er} dedo de la mano izquierda que cae sobre la tecla al cruzar sobre la mano derecha, así no sólo conseguiremos la acentuación, sino también el

resonar de los armónicos de esta melodía que será la última vez que escuchemos en este estudio.



Una pedalización correcta, la búsqueda de una sonoridad íntima así como naturalidad y relajación serán los ingredientes necesarios para realizar una buena interpretación de este estudio.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-Valentina Lisitsa en: Lisitsa, V. (subido el 15/12/2012) *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 2 de junio de 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=LDALaf-_65k, hace una interpretación del estudio de Liszt *Un suspiro* muy académica, con un tempo justo y haciendo una distribución de la melodía en ambas manos que pone de manifiesto la intención de Liszt de tratar este estudio como un ejercicio de cruzamiento rápido de las manos.

Valentina Lisitsa es muy respetuosa con las indicaciones de la partitura en cuanto a tempo y dinámica. Hay que destacar que no le imprime un carácter virtuosístico al estudio en exceso, sino el que aportó el propio Liszt en el momento de su composición.

-En el siguiente vídeo que podemos encontrar en you tube:

Lang, L. (subido el 24/01/2012). *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=Qe5kTui3nqc>, podemos encontrar una interpretación del estudio de Liszt *Un suspiro* en la que advertimos algunas diferencias de ejecución con otros intérpretes de referencia como la

antes mencionada Valentina Lisitsa, sobre todo, referentes a la distribución de la melodía entre las dos manos. Aunque la interpretación no deja de ser virtuosística, lo es menos que en otras grabaciones posteriores del mismo intérprete.

Por ejemplo, en la grabación que citamos a continuación:

Lang, L. (subido el 20/04/2012). *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=rSORzZ4fPew>, el mismo intérprete hace casi la misma interpretación de dicho estudio, respetando los medios técnicos y la adjudicación de la melodía a cada mano, pero el tempo general es mayor que en la grabación anterior y aporta un carácter más virtuosístico. Hay que tener en cuenta que esta grabación es de tipo más profesional que la anterior (las condiciones acústicas son mejores) y se realiza en un gran auditorio, lo que puede justificar esa diferencia virtuosística con respecto a la grabación anterior.

-En la grabación: Arrau, C. (subido el 11/09/12). *Études de concert (3), for piano, S 144*. Liszt, F. [Archivo de audio]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=eJdVnkLOGJA>, Claudio Arrau, considerado uno de los más grandes pianistas de la historia, nos traslada a un mundo de poesía musical en una interpretación cargada de sentimiento y extraordinaria musicalidad con el *estudio de concierto n° 3* de Liszt.

Su limpieza de sonido así como el extraordinario uso del pedal que hace; el orden de las frases tanto desde el punto de vista dinámico como agógico y la relación entre estas; así como la extraordinaria unidad musical que confiere al estudio, hacen de esta interpretación una lección magistral en la que siempre pone de manifiesto una impecable técnica y el más refinado gusto musical.

Tabla 3: Comparativa de *Estudio op. 25 n° 1* de Chopin y *Estudio de concierto n° 3 (un suspiro)* de Liszt

3 (un suspiro) de Liszt

<u>ESTUDIO OP. 25 N° 1 CHOPIN</u> (1836)	<u>ESTUDIO DE CONCIERTO N° 3 (UN SUSPIRO) LISZT</u> (1848)
<u>Plano sonoro</u>	
Semejanzas	
<p>1- Desde el punto de vista tímbrico, ambos estudios obedecen al mismo patrón: una melodía que sobresale en sonoridad a un acompañamiento arpegiado.</p> <p>2- La utilización del pedal es constante en toda la pieza, y su grado depende de la dinámica de cada pasaje.</p> <p>3- La dinámica general en ambos estudios es la misma: <i>Piano</i>, que conduce al <i>forte</i> en el punto culminante, para terminar de nuevo en <i>piano o pianísimo</i>.</p> <p>4- La dinámica siempre aparece rigurosamente escrita mediante reguladores y otros recursos: <i>p, f... appassionato, leggerissimo, con forza...</i></p> <p>5- Ambos indican el uso del pedal celeste mediante el término <i>sotto voce</i>.</p>	
Diferencias	
<p>1- Respeta los cánones clásicos referentes a la duración de la frase en múltiplos de 4 compases (en este caso, por ejemplo la primera frase dura 8 compases)</p> <p>2- La melodía aparece indicada en la escritura en cada momento por un mayor grosor de las notas implicadas.</p>	<p>1- No respeta los cánones clásicos referentes a la duración de la frase en múltiplos de 4 compases (en este caso, por ejemplo a se divide en frases de 3+3+4).</p> <p>2- Para hacer ver con claridad al intérprete la melodía, Liszt casi siempre utiliza tres pentagramas (melodía en el superior) o acentos.</p>

<p>3- La melodía principal siempre aparece en la voz de soprano.</p> <p>4- Usa modelos melódicos que se repiten a distancia de 3ª, 5ª...</p> <p>5- Se mueve por un registro medio del teclado, utilizando el agudo en contadas ocasiones.</p> <p>6- El tempo es casi siempre constante, sólo en una ocasión aparece un <i>ritenuto</i>.</p>	<p>3- La melodía principal puede aparecer en distintas voces y tesituras: medias, agudas y graves.</p> <p>4- No hace uso de modelos melódicos de este tipo.</p> <p>5- El despliegue de arpegios lo realiza por todo el teclado, en numerosas ocasiones va a los agudos y a los graves.</p> <p>6- Las indicaciones de cambio de tempo son más abundantes: <i>poco agitato, smorzando, presto, un poco più mosso...</i></p>
---	---

Aspecto armónico-formal

Semejanzas

- 1- Ambos estudios tienen básicamente la misma estructura formal: A-B-A'-Coda.
- 2- A' está muy poco desarrollada
- 3- Los dos estudios están escritos en 4/4
- 4- Ambos están escritos en modo mayor
- 5- Tienen un gran número de alteraciones en su armadura. Lo que demuestra la intención de ambos autores de adaptar las manos lo más posible al teclado.
- 6- Ambos utilizan como recurso la repetición de frases, literalmente o con modificaciones.

Diferencias

<p>1- Chopin comienza directamente con el tema principal.</p> <p>2- Aunque hace aproximaciones a otros tonos, la tonalidad principal siempre es La bemol Mayor.</p> <p>3- Siempre mantiene la misma armadura.</p> <p>4- Mantiene una gran uniformidad rítmica presentando como figuración constante y casi única tresillos de semicorcheas</p> <p>5- Un único compás de 4/4, que no modifica nunca.</p> <p>6- Un tempo constante,</p> <p>7- Una sola acumulación de tensión.</p> <p>8- Destaca la utilización de los puentes por segundas en las línea melódicas</p> <p>9- No utiliza sextas añadidas.</p> <p>10- No encontramos en la armonía influencias de música popular polaca.</p>	<p>1- Liszt hace en su <i>Estudio</i> una breve introducción.</p> <p>2- De la tonalidad principal, se mueve a otras mediante recursos como: usar la tonalización de la región del VIº del menor o los homónimos.</p> <p>3- Realiza cambios de armadura en pro de una más fácil lectura del intérprete.</p> <p>4- No mantiene uniformidad rítmica, emplea fusas, seisillos y septesillos de semicorcheas...</p> <p>5- Aunque presenta un único compás de 4/4, añade pasajes ad libitum.</p> <p>6- Variaciones en el tempo.</p> <p>7- Varias acumulaciones de tensión.</p> <p>8- No suele realizar puentes por segundas.</p> <p>9- Emplea frecuentemente el uso de sextas añadidas.</p> <p>10- Encontramos sonoridades y armonías típicas de la música zíngara.</p>
--	---

Plano técnico pianístico:

Semejanzas

- 1- Ambos están escritos en un tempo allegro

- 2- Los dos *estudios* van encaminados a trabajar los arpeggios con ambas manos.
- 3- En ambos *estudios* existe una melodía insertada en los arpeggios en la voz más aguda que debe ser resaltada sobre éstos.
- 4- Dicha melodía tiene un carácter cantáble al estilo del bel canto.
- 5- Para la ejecución de ambos *estudios* es estrictamente necesaria una gran flexibilidad de la muñeca y de la mano.
- 6- La caída libre del brazo es otro recurso utilizado en los dos *estudios*.
- 7- La relajación también es necesarias en los dos *estudios*.
- 8- En ambas técnicas pianísticas está inserta la naturalidad de ejecución

Diferencias

<ol style="list-style-type: none"> 1- En el <i>Estudio</i> op. 25 nº 1 de Chopin, los arpeggios no exigen del intérprete un desplazamiento grande por el teclado. 2- Cada arpeggio tiene en sí una escritura circular, los desplazamientos por el teclado son mínimos, y las manos mantienen casi siempre una posición “semifija” 3- La textura exige un movimiento total de rotación de la muñeca 4- La melodía es ejecutada exclusivamente por la mano derecha. 5- La melodía aparece siempre en su forma más simple: una sola nota atacada casi siempre por el 5º dedo. 	<ol style="list-style-type: none"> 1- El desplazamiento que se realiza en el teclado para la ejecución de los arpeggios es mucho mayor que en el <i>estudio</i> de Chopin objeto de nuestro análisis. 2- La mayoría de los arpeggios también tienen una escritura circular, pero por su extensión hace necesario el cruce de manos y por tanto no ha lugar una posición fija. 3- La textura exige un movimiento semicircular de rotación de la muñeca 4- La melodía es ejecutada por ambas manos en una alternancia de las mismas casi continuada. 5- La melodía aparece a veces en estado simple, en el 5º dedo, en el pulgar...
---	--

<p>6- La melodía aparece siempre en el registro más agudo.</p> <p>7- Al ser solo la mano derecha la encargada de ejecutar la melodía, simplifica la tarea del intérprete de controlar la sonoridad de dicha melodía y de establecer un orden sonoro en la interpretación de la frase musical.</p> <p>8- No recurre en ninguna ocasión a la utilización de tres pentagramas.</p> <p>9- Las distancias entre unas notas y otras son pequeñas, por lo que no es necesario una mano grande para su ejecución.</p> <p>10- Todo el estudio, desde la primera nota hasta la última no presenta acordes ni octavas, tan características de la época, ya que incluso los acordes finales los arpeggia.</p> <p>11- Las manos, casi siempre permanecen pegadas al teclado.</p>	<p>duplicada a la octava, formando parte de terceras o en acordes.</p> <p>6- La melodía aparece a veces en el registro grave, obligando al cruce de manos.</p> <p>7- Al estar la melodía repartida entre las dos manos, el control de la sonoridad de la melodía es mucho más dificultoso, la igualdad sonora de estas notas así como organizar la frase musicalmente se convierte en una dificultad añadida.</p> <p>8- Al igual que en la primera versión de su <i>Berceuse</i>, recurre en varias ocasiones a la utilización de tres pentagramas, posiblemente pensando en facilitar la lectura del ejecutante</p> <p>9- Las grandes distancias que separan a unos dedos de otros en los arpeggios, así como la extensión de diversos acordes hacen necesaria una mano medianamente grande para su ejecución.</p> <p>10- Presenta terceras, octavas y acordes variados.</p> <p>11- El despliegue de arpeggios por todo el teclado, así como el cruce de manos obliga a separarlas constantemente del teclado.</p>
---	---

12- El peso del brazo es suficiente para alcanzar las sonoridades que Chopin especifica.	12- Para la obtención de algunas sonoridades es imprescindible, además del peso del brazo, la fuerza de éste y el empuje.
13- Este <i>estudio</i> se puede considerar de una dificultad de ejecución media.	13- Este <i>estudio</i> se puede considerar de una dificultad de ejecución media-alta.
14- El <i>estudio</i> aparenta un grado de dificultad técnica similar a la que realmente presenta.	14- En proporción al <i>estudio</i> anterior aun siendo casi igual en dificultad, sin embargo, a la vista del espectador es mucho más espectacular que el de Chopin.
15- No está pensado para satisfacer al público que busca virtuosismo, sino la búsqueda de la calidad sonora y musical así como el aporte pedagógico que pueda realizar.	15- Está pensado para satisfacer a un público que busca virtuosismo.
16- El teclado como punto de apoyo para ejecutar la melodía es una premisa constante en toda la pieza, pero se utiliza poca fuerza, sólo pocas veces peso, y ningún empuje.	16- Dependiendo del fragmento, el intérprete utilizará el teclado como punto de apoyo, utilizará frecuentemente peso fuerza y también en ocasiones empuje.

5.2 ESTUDIO COMPARATIVO DE: PRELUDIO OP.28 N° 19, FRÉDÉRIC CHOPIN Y PRELUDIO (ESTUDIO DE EJECUCIÓN TRANSCENDENTAL N° 1), FRANZ LISZT

Durante el siglo XIX, el preludio era un género musical con forma libre y carácter improvisado que servía de introducción a una fuga o a una suite de danzas.

Si los 24 preludios de Chopin representan en su conjunto una obra de grandes dimensiones formada íntegramente por un conjunto de preludios propiamente dichos, lo cual era totalmente innovador en la época, sin embargo en la segunda obra objeto de

nuestra comparativa, Liszt es mucho más tradicional, pues conserva la concepción del término *Preludio* como la antesala, la presentación de una obra mucho más larga y compleja (*Los estudios transcendentales*).

Por tanto, nos ha parecido interesante comparar dos obras de los autores que nos ocupan, que aun teniendo el mismo título, sin embargo, su tratamiento es totalmente distinto.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS PRELUDIOS DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Los preludios de Chopin conservan una estructura no definida, pero son piezas independientes que no sirven de introducción a ninguna otra. Desliga el preludio de la fuga y hace de él una pieza corta e independiente, sin normas, con lo que consigue sacar de sí mismo, música en estado puro en su propio estilo.

Una parte de los preludios la concluyó durante su estancia en Mallorca, pero muchos de ellos ya los había terminado en París, aunque otros muchos solo estaban abocetados. En realidad, parece que Chopin los revisó en Mallorca con vistas a su publicación. Tal es la curiosidad que despierta la “historia de amor vivida con George Sand” que algunos quisieron poner títulos absurdos a los preludios, que sin duda serían rechazados por Chopin, en relación a sus vivencias en dicha isla. Pero lo que Chopin expresa en estos preludios va mucho más allá de todo esto; son sentimientos más profundos.

La primera edición de los veinticuatro Preludios op. 28 apareció en París y en Leipzig en 1839. La edición de París estaba dedicada a Camille Pleyel y la alemana a J. K. Kessler.

Los Preludios están fuertemente influidos por el afán de variedad y la maestría técnica de "El clave bien temperado" de Johann Sebastián Bach. De hecho están

organizados de acuerdo al orden normal de las veinticuatro tonalidades, de modo que tras cada tonalidad mayor le sigue su relativo menor, tal como hiciera Bach en la antes citada obra.

A los 24 citados preludios habría que añadir un prelude aislado en do # m op. 45 fechado en París en 1834 y otro en La b M dedicado a Pierre Wolf.

PRELUDIO OP.28 N° 19, FRÉDÉRIC CHOPIN

PLANO SONORO:

Desde el punto de vista tímbrico:

Es interesante cómo Chopin hace coincidir la melodía con la nota más aguda de cada parte del compás y cómo a veces refuerza esta melodía con la repetición, a modo de canon o eco, en las distintas voces, reforzando a su vez con una pedal que a veces dura hasta dos compases, creando un efecto sonoro y un ejercicio técnico muy interesante desde el punto de vista pedagógico.

Así como en el estudio que hemos visto: op. 25 n° 1, señala la melodía mediante un modo de escritura más grueso, sin embargo aquí no utiliza este recurso, pero tampoco es necesario dada la claridad de la melodía.

Se mueve en el registro medio del piano en el que destaca una izquierda que se adentra en la tesitura habitual de la derecha teniendo que recurrir en muchos casos a gran cantidad de líneas adicionales. La distancia entre las manos no es excesiva salvo en el compás 62 en el que cinco octavas separan una mano de otra.

El pedal

Es constante durante toda la obra, siendo necesario un uso del pedal continuado, cuyo grado dependerá del matiz predominante en cada fragmento.

La dinámica

Camina casi siempre en torno al matiz *piano* y es solo en dos ocasiones cuando utiliza el término *crescendo*: de los compases 29 al 32, utilizado como complemento al acumulo de tensión que se produce en este área de indeterminación tonal, y que representa la parte de mayor tensión de la obra.

En el compás 33, de vuelta a la sección **A**, nos sorprende con un *piano* súbito.

De nuevo, Chopin nos deleita con un matiz interesante: Nos presenta el segundo y último *crescendo* en el compás 65 que parece conducir al *ff* de los dos últimos compases, sin embargo intercala en el compás 68 un *dim* para sorprendernos después con un *ff súbito*.

Durante toda la obra, Chopin especifica mediante reguladores el curso natural dinámico de la melodía, lo cual indica la importancia que concede a la interpretación musical de sus obras frente a la poca especificación de los matices a la que estamos acostumbrados en el periodo clásico.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

▪ Musicograma

Su estructura formal es: A-B-A- coda.

Al igual que la mazurca que estudiaremos, Chopin elige comenzar con una anacrusa. Cada frase consta de 8 compases, de tal manera que su estructura sería la siguiente:

A		B		A		
a	a'	b	b'	a	a'	coda
c.1	c.9	c.17	c.25	c. 33	c. 41	c. 49

Dividido en 71 compases de 3/4, presenta la siguiente estructura armónica:

A							
a	Mi	b	M				
1	2	3	4	5	6	7	8
			(C. Perfecta)	(C. P. sec. sibM)		(C. P. completa)	

a' (sol menor) si b M
9 _____ 10 _____ 11 _____ 12 _____ 13 _____ 14 _____ 15 _____ 16 _____
(cadencia perfecta) (C. P.) (cadencia perfecta)

B
b Sol b M Si b M
17 _____ 18 _____ 19 _____ 20 _____ 21 _____ 22 _____ 23 _____ 24 _____
(cadencia perfecta) (cadencia perfecta) (cadencia perfecta completa)

b' Sol b M (zona de indeterminación tonal)
25 _____ 26 _____ 27 _____ 28 _____ 29 _____ 30 _____ 31 _____ 32 _____
(cadencia perfecta) (cadencia perfecta) (semic. de la dominante)

A'
a Mi b M
33 _____ 34 _____ 35 _____ 36 _____ 37 _____ 38 _____ 39 _____ 40 _____
(C. Perfecta) (C. P. sec. sibM) (C. P. completa)

a' (zona de indeterminación tonal)
41 _____ 42 _____ 43 _____ 44 _____ 45 _____ 46 _____ 47 _____ 48 _____
(cadencia perfecta completa)

Coda Mi b M
49 _____ 50 _____ 51 _____ 52 _____ 53 _____ 54 _____ 55 _____ 56 _____
(cadencia imperfecta) (cadencia imperfecta) (cadencia perfecta)

57 _____ 58 _____ 59 _____ 60 _____ 61 _____ 62 _____ 63 _____ 64 _____
completa) (cadencia imperfecta) (cadencia imperfecta) (C. Inm. Sec) (C. P.

65 _____ 66 _____ 67 _____ 68 _____ 69 _____ 70 _____ 71 _____
completa) I grado

Sección A

Llama la atención el genial comienzo de Chopin: con un cuádruple canon con las notas si-mi-sol-si-mi (acorde de tónica desdoblado) acompañado por una pedal de tónica

(mi *b*) y una de dominante (si *b*) poniendo de manifiesto la tonalidad principal de una manera clara y evidente.

Vivace.
sempre legato

p

pedal de tónica
pedal de dominante

El modelo de construcción es semejante al de la mazurca op. 30 n° 2 tomando como modelo los compases del 1 al 8 para realizar **a'**. Del compás 9 al 16, y dentro de la sección **a**, los compases 5 y 6 son un modelo de los 7 y 8 (otra vez elige modelos de dos compases)

En el compás 12 comienza con un I grado de Mi *b* M, pero en el 13 escribe un II 6° aumentada alemana que considera una especie de V con 9ª de sol *m* (región de la mediente) para llegar así a Si *b* M en el compás 15, que en realidad es su objetivo.

I
II 6ª aug. alemana
Si *b* Mayor

Los movimientos de mediente o evolución tonal por terceras es muy característico del Romanticismo.

Sección B

Comienza la sección **B** en el compás 17 mediante un modelo melódico armónico, esta vez de compás y medio, 17 y mitad del 18 que repite en el 19 y 20 al unísono.



cc.17-18

En los compases 22 y 23, de nuevo recurre a la pedal de dominante y establece un cromatismo en las voces intermedias: sol #-la, y si-do, enarmonizando el acorde por razones melódicas.

En el compás 25 comienza **b'** que como sabemos consta de 8 compases: los cuatro primeros (antecedente) repiten el modelo instaurado en los compases 17-20. Los cuatro siguientes, (consecuente) cambian, estableciendo un puente de segundas para enlazar con **A'** otra vez en Mi b M.

Del compás 29 al 32:

- Se establece una zona de indeterminación tonal por la sucesión ininterrumpida de acordes de 7^a disminuida sin función armónica definida.
- Dichos acordes de 7^a disminuida van creando una hemiolia (aunque Chopin escribe en compás de 3/4, los acordes dejan entrever compases de 2/4, idea que refuerza con las indicaciones de cambio de pedal cada dos partes).
- Este área de indeterminación tonal genera una impresionante tensión para preparar la reexposición de **A** en el compás 33, otra vez en Mi b M. El acúmulo de tensión se consigue, por un lado gracias a la hemiolia y por otro a la generación de un puente de segundas ascendentes entre los puntales melódicos de cada 7^a disminuida.

Sección A'

Del compás 33 al 48 tenemos la repetición exacta de A, sección a la que llamamos A'.

La coda comienza en el compás 49 afianzando la tonalidad de Mi *b* M mediante acordes de tónica y 7^a de dominante que usa continuamente, y una pedal de tónica que aparece en los compases 49 al 53, 57 al 61 y 65 al 70.

Coda

En la coda, también sigue utilizando un modelo, esta vez de cuatro compases 49-52 que repite del 57 al 60.

LA TÉCNICA:

Viene dada por su textura: Presenta una textura acórdica arpegiada en la cual concede una importancia primordial a los distintos planos sonoros. Al igual que ocurre en el estudio op. 25 n° 1, inserta una melodía representada por la primera nota de cada parte de compás, lo cual implica una mayor presión del dedo correspondiente o bien un lanzamiento de dicho dedo hacia el teclado con mayor intensidad que al resto de las notas.

Como en toda su música, Chopin facilita al intérprete la tarea de destacar la melodía. En este caso, el canon que expone en el resto de las voces al inicio del preludio, hace que el oyente se familiarice enseguida con ella, pues aunque físicamente no sea acentuada, estas repeticiones constituyen un refuerzo sonoro del comienzo de la melodía.

La nota anterior a dicha melodía, es decir, la tercera de cada parte, actúa como pivote para caer perfectamente sobre la nota que nos interesa, y así acentuarla consiguiendo cantar sin problema, a lo cual ayuda la necesidad de abrir la mano en toda su extensión e incluso a saltar en ocasiones, debido a las grandes distancias que existen de una nota a otra, implica también a la muñeca y parte del brazo con lo cual conseguimos caer con más determinación en dicha nota.

En ambas manos, para tocar con naturalidad, el pianista deberá realizar un movimiento lateral de la mano ayudado por una ligera rotación de la muñeca en un movimiento semicircular a modo de “barca” en el que su punto de apoyo y vértice sería la nota acentuada.

19. **Vivace.** *sempre legato* **melodía**

pivote *p*

Refuerzo melódico

Sin embargo, las distancias que Chopin establece en la mano izquierda son, por lo general, mayores que las de la mano derecha, lo cual genera un problema en el pianista, pues al tener que saltar en múltiples ocasiones se corre el peligro de que la izquierda suene en demasía, por tanto el intérprete deberá procurar mantener la izquierda pegada al piano lo más posible y la melodía, además de lanzar el dedo correspondiente deberá ser atacada con algo de presión.

Podemos observar las grandes distancias y saltos a los que es sometida la mano izquierda en el ejemplo siguiente.



La técnica del estudio siempre es la misma, pues su textura no varía desde el primer compás hasta el último.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

Son muchas las grabaciones que podemos encontrar en internet del *preludio op. 28 n° 19* de Chopin. Sin embargo es curioso el hecho de que la mayoría pertenecen a intérpretes del siglo pasado, que realizaron grabaciones en audio, siendo muy limitados los archivos de vídeo de pianistas de renombre totalmente actuales.

-Así, por ejemplo, podemos escuchar a Claudio Arrau en:

Arrau, C. (Subido el 12/04/2012) *Prelude op.28 n.19*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio grabado el 28 de diciembre de 1950] Recuperado el 19 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=jsWEzgyMFE8>.

Interpretación magistral, tal y como nos tiene acostumbrados este genial intérprete del piano, en la cual demuestra más sus dotes como músico que pianista, pues de esta interpretación destacamos la gran variedad de timbre y sonoridades, así como la claridad en la distribución de las voces y el fraseo que nos explica claramente el final y el comienzo de las frases.

-Con una importancia histórica sin precedentes, encontramos un archivo de audio del pianista Alfred Cortot, en:

Cortot, A. (subido el 08/01/2011). *Prelude Op. 28 No. 19 in E flat major*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=4jGtP92YhmM>.

Importante estudioso de la música del romanticismo, y en especial de la obra para piano de Chopin y Schumann, autor de libros sobre el autor que nos ocupa e intérprete excepcional de su música; en esta dirección de You Tube encontramos una grabación que, si bien la calidad sonora no es demasiado buena, sin embargo en ella podemos observar la importancia que este intérprete concede a los reguladores y al fraseo en el preludio que estudiamos.

A pesar de que la melodía aparece muy clara, sin embargo el acompañamiento que realiza la mano es más sonoro que en otras grabaciones, y el tempo bastante rápido.

-Más al estilo de Claudio Arrau, Arturo Rubinstein, nos presenta una interpretación del preludio estudiado bastante más calmado, con un carácter más tranquilo que Cortot, de hecho la grabación completa, al igual que la de Arrau tiene una duración de 1.20 minutos, que comparada con la de Cortot (1.08 minutos) pone de manifiesto un tempo más justo.

Destacar la gran calidad sonora de esta interpretación, así como una melodía en un cantábile excepcional que en ningún momento se ve enturbiada por la mano izquierda ni por un exceso de pedal, pues la pedalización es perfecta a nuestro modo de ver.

Podemos encontrar este ejemplo de coherencia interpretativa en:

Rubinstein, A. (Subido el 12/07/2009). *Prelude, No. 19, Op. 28 in E flat Major*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=ydunFjyI-XA>.

-Como ejemplo de grabación de pianistas de renombre más actuales podemos señalar las siguientes:

-Pogorelich, I. (Subido el 01/05/2009). *Prelude Op. 28 No. 19 in E flat major* Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=yxMNd8OVhGU>.

Ivo Pogorelich hace una interpretación al mismo tempo que hemos visto en Cortot; sin embargo hay una diferencia notable en cuanto a las demás interpretaciones: La importancia que concede a la sonoridad de los bajos, pues en algunos casos se pone a la altura sonora de la melodía y durante todo el preludio el oyente los percibe como una segunda melodía muy evidente.

-Íntima y cautivadora es la interpretación que el pianista ruso Grigory Sokolov hace del preludio nº 19 de Chopin en:

Sokolov, Grigory (Subido el 12/05/2012). *Prelude No. 19 in E flat major op. 28*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=GPSHGwm451E>.

A un tempo intermedio entre Cortot, Pogorelich, Arrau y Rubinstein (1.16 segundos), Sokolov nos introduce en un mundo de dulzura musical, y de sonoridades casi

propias de un nocturno, pero siempre exponiendo la melodía de una manera clara y haciendo un excelente fraseo propio del gran pianista que es.

Como hecho anecdótico, señalar un *accelerando* que realiza previo a los últimos compases de la obra, el cual, a pesar de que es de un gusto musical exquisito, no consta en las indicaciones de Chopin.

-Una de las pocas grabaciones de video de pianistas actuales de reconocido prestigio que actualmente podemos encontrar es la de Evgeny Kissin:

Kissin E. (Subido el 05/01/2008) *24 Preludes Op. 28 (Part 4)*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de video] Recuperado el 17 de julio de 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=SKIe7ti-Z_8.

En un tempo similar al de Cortot, en esta grabación podemos observar que, dado el tamaño considerable de las manos del intérprete, el movimiento de rotación necesario para la interpretación de este preludio es mínimo, sin embargo, la articulación de los dedos correspondientes a la melodía es evidente.

En esta interpretación encontramos algo nuevo con respecto a las anteriores: un uso mucho mayor del *rubato* en cada una de las frases, por los estudios realizados en esta investigación acerca de la manera de interpretar de Chopin, creemos que quizás sea esta interpretación la que más se acerque a la concepción del *rubato* de Chopin y su forma de tocar el instrumento en general.

PRELUDIO (ESTUDIO DE EJECUCIÓN TRANSCENDENTAL N° 1), FRANZ LISZT.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

Aunque Liszt compuso una obra con el título *Los preludios S. 97*, ésta no está compuesta para piano sólo, sino que es un poema sinfónico para orquesta. Lo compuso

entre 1848 y 1851, fue estrenado por el propio Liszt el 23 de febrero de 1854. Forma parte de un ciclo de trece poemas sinfónicos.

La única obra que Liszt compone para piano con el título de *Preludio*, es el primero de los *Estudios trascendentales*.

En 1826, cuando no tenía más que quince años, emprendió la redacción de los estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores a la manera de Cramer o Czerny. Los tituló *Estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores*. El germen de esta obra, así como su desarrollo, es enteramente de Liszt ningún elemento está sacado de préstamos tal como ocurre en muchas de sus composiciones para piano. Sin embargo, la influencia de Bach, con sus preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores es evidente en la idea. Finalmente sólo fueron terminadas doce piezas.

En 1837, reemprendió este primer trabajo, conservó el material temático de los estudios pero amplió los desarrollos y diversificó los hallazgos de técnica instrumental hasta encontrar grandes dificultades de ejecución. En Marsella, en el curso de una larga estancia, Boisselot los publica con el título: *Estudios en doce ejercicios*, que se convertirán en 1838 en los *Estudios trascendentales*.

Cada una de ellas, excepto dos, lleva un título suscitado por una lectura o impresión.

La tercera versión y definitiva de 1851, la cual tomaremos de referencia para hacer este estudio es mucho más fácil de ejecución que la de 1837.

El estudio nº 1, *Preludio*, nos recuerda a algunos de los preludios de Bach escritos en forma de tocata, como el nº 21 del primer volumen. Además conserva la concepción tradicional del término *Preludio* como la antesala o presentación de una obra más extensa.

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico

Liszt hace un recorrido por gran parte del teclado, sobre todo por el registro agudo, de tal manera que se hace indispensable la utilización del símbolo de 8ª alta en varias ocasiones.

El registro grave lo trabaja, pero menos frecuentemente, sin embargo hay que destacar el hecho de que la mano derecha, que lo habitual es que se mueva por el registro medio-agudo, en ocasiones acompaña a la izquierda en su discurrir por un registro más grave de lo habitual, obligando al intérprete a adoptar una posición ante el teclado a veces un tanto incómoda.

La distancia entre ambas manos oscila entre una posición en la que las manos actúan casi juntas hasta separarse ocupando registros opuestos del teclado, tal como veremos más adelante.

También hace uso del cruce de manos en una escritura arpegiada que recorre gran parte del teclado.

El pedal

En este estudio la utilización del pedal no será constante.

Si en el primer compás, Liszt plantea un largo pedal que ocupa casi todo el compás, debido a que la armonía así lo permite (Un solo acorde de tónica desdoblado en arpeggios), sin embargo, la progresión modulante por 2^{as}, así como la figuración de acordes en corchea + silencio de corchea, presente en los compases 9 y 10, no permiten la utilización del pedal, encontramos pues a este respecto un pasaje al estilo de Czerny y muy posiblemente un reflejo de la influencia del maestro en Liszt.

Así pues, en el pasaje modulante sólo podremos hacer uso de un pedal resonante en todo caso, y en los compases 9 y 10, pedales a tempo en cada uno de los acordes.

De nuevo, y hasta el final del estudio, Liszt plantea un pedal romántico y constante en cada acorde desplegado en arpeggios, sin silencio de pedal alguno, salvo en un breve pasaje cromático en el compás 13, que introduce la segunda sección (**B**) de este estudio.

Como siempre en Liszt, la proporción de pedal utilizado en cada caso dependerá del matiz del fragmento.

La dinámica

El matiz *forte* será el que domine la obra desde sus comienzos. Sólo en una ocasión (en el compás 3) como inicio de una progresión modulante ascendente hace uso del matiz *piano*, pero éste durará poco, pues da paso a un crescendo que tan solo en cinco compases nos lleva a un *fortísimo*.

Los cambios de tempo también serán una constante, los cuales son indicados con términos como *acelerando*, *ritardando*, *non troppo presto* o *poco rallentando*.

ANÁLISIS ARMÓNICO-FORMAL

- Musicograma

Dividido en 23 compases, presenta la siguiente estructura:

A	2+2+4+6			
a	a' : igual a la anterior pero desarrollada			
DoM	(Fa M-Sol M-la m-Sib M-DoM) Repetición y desarrollo de compases 1 y 2 (cont. de la progresión)			
1	2	3	4	14

B	1+1+2+2+4 con carácter conclusivo			
Do M				
14	15	16	18	20
Constantes cadencias plagales.				

En la tonalidad de Do M, el estudio se estructura en dos secciones principales:

A: caracterizada por inestabilidad tonal.

B: caracterizada por estabilidad tonal.

Sección A

Comienza en la tonalidad principal del estudio: Do Mayor con un acorde de tónica al que seguidamente añade la séptima, el cual desdobra en un arpeggio descendente durante gran parte del primer compás.

En la última parte del primer compás comienza un cromatismo diatónico ascendente en el bajo (mano izquierda) duplicado a distancia de 3ª en el registro medio del piano.

Mediante este cromatismo, en el compás 2, va creando una sección de cadencias imperfectas secundarias cada dos corcheas, pasando por los siguientes tonos: Fa Mayor (I-IV), Sol Mayor (II-V), la menor (III-VI), Si b Mayor (IV-VII) y Do Mayor (V-I), las cuales especificamos en el ejemplo siguiente.

Al mismo tiempo presenta en la voz de soprano una progresión modulante por segundas ascendentes, utilizando elementos melódicos de cuartas descendentes.

Presto
Energico

En los compases 3 y 4 hace una repetición literal de los dos compases anteriores, sin embargo, ahora continúa la progresión modulante por segundas que inicia en el última parte del compás 3, de manera que en los compases siguientes queda desarrollada y cerrada de la siguiente manera:

5

Do M re m mi m Fa M Sol M la m Si b M Do M la m

7

Do M la m Do M la m Do M C. Imp. C. Imp. C. Imp. C. Imp.

En los compases anteriores, última parte del 3 al 9, hay que destacar por tanto:

- La continuación de la progresión modulante por segundas que se inició al final del compás 3 como repetición del compás 1.
- Este pasaje modulante conduce al cierre que comienza en el compás 6 y que tal como hemos indicado en color rosa concluye en el compás 8 y primer acorde del 9.
- Abundancia de elementos melódicos de cuarta.
- Estos elementos melódicos de cuarta descendente se tornan más interesantes en la melodía de los compases 6, 7 y 8 (indicados con líneas rojas cuando el intervalo se realiza de la nota *la* a la nota *mi*, y moradas cuando va de la nota *fa* a la nota *do*) en los que a su vez, los puntales melódicos se mueven por terceras alternando en los compases 6 y 7 (indicados mediante recuadros rojos en las notas *la* y recuadros morados en las notas *fa*).
- Estos elementos melódicos de cuarta aparecen también en la izquierda, pero son ascendentes (indicados mediante líneas curvas).
- En el compás 8 incide en el *fa* como puntal melódico, acompañado por sucesivas cadencias imperfectas.

En los compases 9 al 14 esa progresión modulante que antes era diatónica, ahora se cromatiza, y son una ampliación del cierre anteriormente establecido mediante grandes acordes que conducen al final de esta primera sección que culmina en la mitad del compás 14.

La primera mitad del compás 14 actuará a la vez como final de la sección **A** y principio de la sección **B**.

Sección B

A partir de ahora comenzará un periodo de estabilidad que concluirá con el final del estudio, las cadencias perfectas y plagales se seguirán sucediendo en cada compás,

sin embargo, no coinciden con el inicio del compás sino que están organizadas de tal manera que siempre van de la mitad de un compás a la mitad del compás siguiente conforme al siguiente ejemplo:

Termina el estudio con una cadencia plagal.

LA TÉCNICA

De carácter virtuosístico, con una indicación de *presto*, y utilizando como figura principal la semicorchea, este estudio debe ser tratado como la antesala o “preludio” de una serie de estudios con grandes complicaciones técnicas.

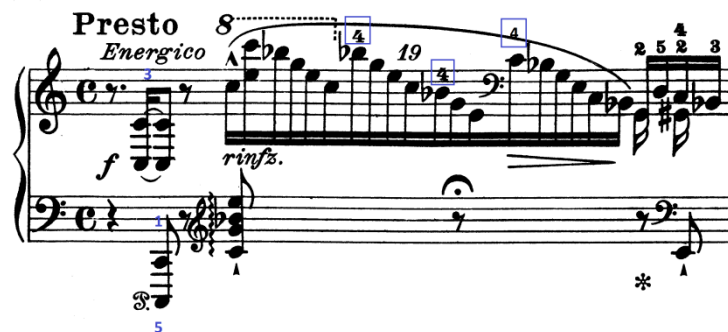
Sección A

El *forte* y el *energico* indicado ya en las primeras notas son un anuncio de lo que ha de venir.

En el primer compás, Liszt nos presenta a la tónica, *do*, duplicada y seguidamente triplicada a octava.

Técnicamente, se ejecutará utilizando el 3^{er} dedo de la derecha y el 1^o y 5^o de la izquierda para hacer posible un ataque preciso desde la articulación del codo, dejando al brazo relajado caer sobre el teclado.

El arpeggio, a pesar de que algunos intérpretes lo reparten entre las dos manos, creemos que la intención de Liszt fue destinarlo a la mano derecha y practicar un movimiento de rotación descendente de la muñeca. El *si b* resulta ideal al pianista para realizar un paso del pulgar más corto y cómodo.



En la progresión modulante por segundas que comienza en el final del compás 1 y que repite y resuelve al final del compás 3 en adelante, se plantean dos posibles digitaciones:

- Habría la posibilidad de aligerar el excesivo trabajo de la derecha, destinando a la izquierda la ejecución de las notas del registro central que forman cuarta con las semicorcheas, sin embargo, este diseño no lo podríamos terminar, puesto que al final del compás 6 las manos comienzan a separarse y tendríamos que adjudicar esta tarea a la derecha, rompiendo así el diseño establecido.

Al mismo tiempo, si pretendemos destacar las corchas de la mano izquierda, de una manera significativa tal como hace Arrau en:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yb970Ie3r9I>, esta distribución de manos nos entorpecería bastante esta tarea.



- La otra forma de interpretación consistiría en respetar la escritura original de Liszt dejando a la izquierda encargarse únicamente de las corcheas en staccato. De esta manera la melodía de la izquierda sería mucho más limpia y regular y además podríamos seguir durante todo el fragmento con el diseño de digitación original. Por ello, nos parece mucho más apropiada esta segunda posibilidad.

m. derecha Franz Liszt

* m. izquierda

De esta manera, la mano izquierda tendrá libertad para atacar las corcheas, suelta desde la articulación del codo, aumentando la distancia al teclado conforme sea necesario, en función del crescendo que Liszt solicita, ya que este fragmento, que comienza en *piano* en el compás 3 acaba en *fortísimamente* en el compás 9.

La mano derecha podrá permanecer pegada al teclado, aunque los dedos que ejecutan las semicorcheas se deberán articular casi al estilo de Czerny para obtener claridad sonora.

En el compás 9 entramos en un breve pasaje de amplios acordes en staccato en matiz *ff* que evoluciona hacia el *fff* tres compases más adelante. A la misma vez, las manos se retiran cada vez más la una de la otra buscando ambos extremos del teclado.

Debido a la densidad y complejidad de los acordes y el desplazamiento simétrico que realizan las manos, sería imposible lanzar a ambas desde una altura considerable, por lo tanto, trataremos de que la mano izquierda busque por tacto los acordes, permaneciendo cerca del teclado y obteniendo una gran sonoridad haciendo uso del empuje; y será la derecha la que, en la búsqueda del *fff* se separe progresivamente cada vez más del teclado para realizar cada ataque, lo cual se puede hacer con gran naturalidad, pues ejerciendo de gran pianista, Liszt se ocupó de que los acordes finales (más *f* y más distantes) fueran más lentos, por su figuración de negras y por el *ritardando* que lleva implícito el fragmento en la búsqueda del punto culminante.

También el peso y el empuje irán creciendo conforme nos acerquemos al *fff*, al mismo tiempo, la palanca del brazo que utilizaremos será cada vez mayor hasta llegar a

la articulación del hombro. Sin embargo, en el pasaje trinado en *fff* del compás 12, nos veremos obligados a suplir al brazo por una articulación excesiva del dedo correspondiente a la primera nota de cada trino, la cual deberemos acentuar de esta manera para conseguir destacar la línea melódica.

Sección B

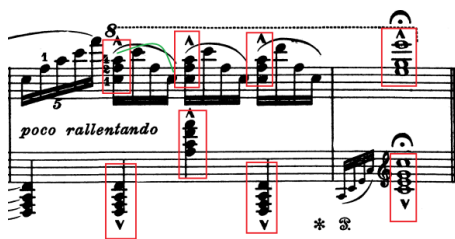
En la sección que hemos llamado **B**, la estabilidad armónica se vuelve también estabilidad técnica, repitiendo una y otra vez básicamente el mismo modelo: arpeggios de semicorcheas que ascienden y luego descienden y una melodía en la nota más aguda de los acordes de la mano izquierda que desciende desde el registro medio del piano hasta un registro grave para ascender de nuevo sólo en el último acorde.

De nuevo, tal como hiciera en el estudio de concierto nº 3, (*Un suspiro*) Liszt utiliza como recurso virtuosístico y “circense” el cruce de manos, aunque en mucha menor medida que en el estudio antes mencionado.

En este arpeggio y en los siguientes, la acentuación se realiza de forma totalmente natural, pues con esta distribución de manos, siempre se llega a la nota acentuada de salto:

la mano izquierda cae sobre el la bemol (señalado en rojo) tras cruzarla sobre la derecha, con lo que el acento es inminente.

Lo mismo ocurre en el penúltimo compás, donde el salto y la articulación indicada por Liszt consiguen que el pianista acentúe los acordes señalados tras un salto y con toda naturalidad.



ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

Al igual que sucede con el *Preludio op. 28 n° 19* de Chopin, son muchas las grabaciones que podemos encontrar en internet del *Estudio transcendental n° 1 (Preludio)*. También, la mayoría pertenecen a intérpretes del siglo pasado, que realizaron grabaciones en audio, siendo aún más limitados que el prelude de Chopin los archivos de vídeo de pianistas de renombre totalmente actuales.

-Claudio Arrau, de nuevo nos deleita en:

Arrau, C. (Subido el 16/01/2009) *Transcendental Etudes No. 1 Preludio In C major*. Liszt. F (1851) [Archivo de audio] Recuperado el 13 de julio de 2013 de <https://www.youtube.com/watch?v=Yb97Oie3r9I>.

Con una interpretación muy académica que puede servir de modelo a muchos pianistas y estudiantes de piano. Significativa es la importancia que concede a la melodía en progresión de la mano izquierda, la cual destaca con mucho más énfasis que cualquier otro de los pianistas estudiados en esta investigación, así como al fondo armónico de los grandes acordes que culminan en el clímax del estudio.

El tempo, no demasiado rápido, hace que podamos disfrutar de cada nota en esta magistral interpretación de esta obra pese a su brevedad.

-También en internet podemos encontrar el siguiente archivo:

Cziffra, G. Berman, Lázár (Subido el 09/05/2008) *Etudes d'exécution transcendante 1&2*. Liszt. F (1851) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=OXrhXusfgqU>.

Aquí podemos escuchar los *Estudios trascendentales 1 y 2* de Liszt en dos interpretaciones de dos pianistas de excepción: Georges Cziffra y Lázár Berman.

Con un toque mucho más ligero que la grabación de Arrau y un tempo mucho más rápido (en total la grabación dura tan sólo 0.48 segundos), más ligero de pedal y concediendo una importancia primordial a las semicorcheas de la mano derecha, Georges Cziffra, hace una interpretación totalmente distinta a la que nos ofrece Arrau. Su versión es mucho más virtuosística aunque no mucho menos apasionada.

Junto a esta interpretación encontramos la de Lázár Berman, a medio camino entre los dos intérpretes anteriores, con un tiempo total de ejecución de 90 segundos, lo cual quiere decir que en cuanto al tempo, se acerca casi más a Arrau que a Cziffra.

También está a medio camino entre los intérpretes anteriores en lo que respecta a la densidad sonora y el uso del pedal. En cuanto a la prioridad de las voces, aunque destaca la mano izquierda, no deja de concederle gran importancia a la derecha, creando una atmósfera en la que todo elemento es importante.

-Sviatoslav Richter hace una interpretación del *Estudio transcendental n° 1 (Preludio)* de Liszt, de gran virtuosismo, a un tempo muy ligero, con una constante y gran amplitud sonora. Hemos de destacar el carácter altamente conclusivo que le otorga a esta pieza, destacando en gran manera las cadencias finales.

Esta grabación de audio la podemos encontrar en:

Richter, S. (Subido el 21/08/2008) *Transcendental Etudes No. 1 Preludio In C major*. Liszt, F (1851) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=BP7byd4vJ3k&list=PL177D44EA8F104E0D>.

-Uno de los pocos archivos de video que podemos encontrar del *estudio transcendental n° 1* es el siguiente:

Sgouros, D. (Subido el 08/08/2006). *Transcendental Etude Nos 1 & 2* Liszt, F (1851) [Archivo de video]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=Sk8UgCSrgv0>.

Dimitris Sgouros no es un pianista de gran prestigio internacional, pero realiza una interpretación de este estudio muy digna, que además nos puede servir de referencia en la interpretación de esta pieza, en la cual, la distribución de las manos es un elemento a tener en consideración a la hora de estudiarla.

A un tempo bastante ligero, y con gran sonoridad también nos presenta al *Preludio de los Estudios Transcendentales* de Liszt como una obra virtuosística que anuncia un gran espectáculo circense.

Tabla 4: Comparativa de *Preludio op. 28 n° 19* de Chopin y *Preludio: estudio n° 1 de los estudios transcendentales* de Liszt.

<u>PRELUDIO OP. 28 N° 19 CHOPIN</u> (1839)	<u>PRELUDIO: ESTUDIO N° 1 DE LOS ESTUDIOS TRANSCENDENTALES DE LISZT</u> (1851)
<u>Plano sonoro</u>	
Semejanzas	
<ul style="list-style-type: none"> 1- Ambos hacen uso continuado de reguladores como recursos de expresión. 2- Ambos terminan con un matiz <i>fortissimo</i>. 3- Recurren en muchos casos a gran cantidad de líneas adicionales 	
Diferencias	
<ul style="list-style-type: none"> 1- Chopin hace coincidir la melodía con la nota más aguda de cada parte del compás y a veces refuerza esta melodía con la repetición a modo de canon o eco en las distintas voces. 2- Se mueve en el registro medio del piano en el que destaca una izquierda que se adentra en la tesitura habitual de la derecha 3- La distancia entre las manos no es excesiva. 4- No utiliza en ningún caso el símbolo de 8ª alta. 	<ul style="list-style-type: none"> 1- Liszt no hace coincidir la melodía con cada parte del compás, además la presenta en el registro medio-grave del teclado y es ejecutada por la mano izquierda. 2- Se mueve por todos los registros del piano, del grave al agudo, y es la mano derecha la que más se adentra en la tesitura de la izquierda. 3- En ocasiones ambas manos ocupan los extremos opuestos del teclado. 4- Utiliza en varias ocasiones el símbolo de 8ª alta.

<p>5- Respeta los cánones clásicos referentes a la duración de la frase en múltiplos de 4 compases (en este caso, por ejemplo las frases duran 8 compases)</p> <p>6- El uso del pedal es continuado. No encontramos ningún fragmento en el que se haga necesaria la ausencia del pedal.</p> <p>7- El matiz predominante es el <i>piano</i>, sólo recurre al <i>fortissimo</i> en los acordes finales.</p> <p>8- Además de los reguladores como recurso de expresión sólo emplea <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i>.</p> <p>9- No expresa ningún cambio de tempo, los <i>rubatos</i> vienen dados por la marcha de las frases.</p>	<p>5- No respeta los cánones clásicos referentes a la duración de las frases en múltiplos de 4 compases.</p> <p>6- El hecho de que utilice progresiones modulantes o silencios entre acordes hace necesaria la utilización de únicamente un pedal resonante o la ausencia del mismo en algunos silencios.</p> <p>7- El matiz predominante es el <i>forte</i>, sólo recurre al <i>piano</i> para iniciar la progresión modulante que conduce de nuevo al <i>fortissimo</i>.</p> <p>8- Además de los reguladores como recurso de expresión emplea otros muchos tales como: <i>rinforzando</i>, <i>accelerando</i>, <i>sempre piu forte</i>, <i>legatissimo</i>, <i>poco rallentando</i>.</p> <p>9- Inicia la sección B con un cambio de tempo: <i>non troppo presto</i>, e indica también <i>poco rallentando</i> para concluir la obra.</p>
---	---

Aspecto armónico-formal

Semejanzas

- 1- Las dos obras son breves.
- 2- Las dos obras están escritas en una tonalidad mayor.
- 3- Ambos compositores presentan la primera idea musical y la repiten.

- 4- Ambos cierran esta idea musical de una manera distinta en la repetición.
- 5- Existe un único punto culminante o clímax.
- 6- El clímax se sitúa en ambas obras antes de llegar a la última sección

Diferencias

<ul style="list-style-type: none"> 1- Su estructura formal es A-B-A. 2- Las frases son perfectamente regulares con una duración de 8 compases cada una. 3- La tonalidad principal es Mi bemol Mayor. 4- Chopin hace uso del canon. 5- Con frecuencia hace uso de pedales de tónica y de dominante. 6- Chopin escribe siempre a dos voces, sólo en los dos últimos compases hace uso de acordes. 7- En alguna ocasión presenta zonas de indeterminación tonal por el uso de séptimas disminuidas. 8- Constante utilización de modelos melódicos. 9- No utiliza cromatismos 10- Utiliza como recurso melódico los puentes de segundas. 	<ul style="list-style-type: none"> 1- Su estructura formal es A-B. 2- Las frases son irregulares, variando cada una de ellas en su duración. 3- La tonalidad principal es Do Mayor. 4- Liszt no hace uso del canon. 5- Liszt no utiliza notas pedal. 6- Su escritura es mucho más compleja utilizando más voces, abundan los acordes de 8 e incluso 9 notas. 7- Son más abundantes las séptimas en primera inversión. 8- No utiliza modelos melódicos. 9- Hace uso de los cromatismos 10- Utiliza como recursos melódicos los movimientos de cuartas los puntales melódicos a distancia de tercera. Las segundas las utiliza para realizar progresiones modulantes.
---	--

11- En este preludio encontramos una hemiolia, la cual utiliza como recurso para crear tensión.	11- No encontramos hemiolias, pero en la sección B la distribución cadencial se realiza a mitad del compás.
12- Predominan las cadencias perfectas al cierre de cada frase.	12- Alterna cadencias imperfectas con perfectas y plagales.
13- Concluye con una cadencia perfecta.	13- Concluye con una cadencia Plagal.
14- El principio y el final de las secciones está bien delimitado. Sobre todo la entrada en A' , separada de B por un silencio.	14- El final de la sección A (medio compás) puede ser considerado también el comienzo de la sección B .

Plano técnico pianístico:

Semejanzas

- 1- A pesar de que las tonalidades principales son distintas (Mi bemol Mayor en Chopin y Do Mayor en Liszt), la constante utilización de alteraciones accidentales por parte de Liszt hace que en ambos casos la adaptación al teclado sea excelente por la abundancia de teclas negras.
- 2- Las dos obras tienen un carácter virtuosístico.
- 3- Ambas obras presentan como principal dificultad la velocidad, escritas en los tempos *Vivace* y *Presto* respectivamente.
- 4- En ambas obras se hará uso del movimiento de rotación.
- 5- Para la interpretación de ambos preludios será necesaria una gran flexibilidad de la muñeca.
- 6- El peso del brazo es indispensable para la ejecución de las dos obras.
- 7- En ambas técnicas pianísticas es evidente una gran naturalidad de gesticulación.
- 8- Aunque Liszt propone la melodía principal en el bajo, sin embargo, propone una contramelodía en la voz de soprano cuya ejecución implicará la misma

resolución que la melodía principal en Chopin: Un lanzamiento del dedo correspondiente y un discreto movimiento de rotación.

9- Ninguno de los dos autores recurren a la utilización de tres pentagramas como fin de facilitación de la lectura.

10- Ambos trabajan el desarrollo de los reflejos del pianista, aunque de diferente manera. (véase punto 13 de “diferencias técnicas”)

Diferencias

1- La dificultad técnica sólo gira en torno a las grandes distancias a gran velocidad y una melodía destacada.

2- Estos problemas técnicos se trabajan durante todo el preludio.

3- Los grandes intervalos de unas notas a otras, que son una constante en toda la obra, hacen indispensable una mano de al menos, mediano o gran tamaño para la interpretación del preludio a su velocidad.

4- La melodía principal destacada siempre aparece en la derecha

5- La melodía aparece siempre en su forma más simple: una sola nota atacada por el 4º o 5º dedo.

6- Para destacar la melodía se utilizará como recurso la articulación del 4º y 5º dedo de la mano derecha.

1- Las dificultades técnicas que se abordan en esta obra son múltiples, y comprenden: una melodía destacada, arpeggios, notas dobles, grandes acordes, trinos...

2- Cada problema técnico se plantea durante pocos compases.

3- A pesar de presentar grandes acordes es suficiente una mano de mediano tamaño para la interpretación del “preludio” a su velocidad.

4- Es necesario destacar una primera melodía que aparece en la izquierda y se puede destacar una segunda que aparece en la derecha. (Véanse las diferentes interpretaciones que se han analizado).

5- La melodía y la contramelodía aparecen insertas en pasajes con dobles notas, acordes y trinos.

6- Para destacar la melodía de la mano izquierda será indispensable el uso del antebrazo.

<p>7- El movimiento de rotación se utilizará para destacar la melodía.</p> <p>8- Dado el matiz, <i>piano</i>, sólo será necesario el peso del brazo para la interpretación de este preludio. El pianista invertirá la cantidad de peso que cada fragmento requiera.</p> <p>9- Será necesaria la articulación de los dedos durante toda la obra.</p> <p>10- No presenta pasajes trinados.</p> <p>11- No se producen momentos en los que haya que cruzar las manos.</p> <p>12- No presenta acordes hacia los extremos del piano por movimiento contrario.</p> <p>13- Con este preludio se desarrollan los reflejos del pianista debido a la amplitud de los intervalos entre notas tanto por movimiento contrario como simétrico. No utiliza acordes.</p> <p>14- El tratamiento de acordes desdoblados se realiza con una escritura circular, la posición de la mano será semifija, (salvando los grandes saltos)</p> <p>15- El preludio aparenta un grado de dificultad media, similar a la que realmente presenta.</p>	<p>7- El movimiento de rotación se utilizará sobre todo para la realización de arpeggios.</p> <p>8- Dado el matiz, <i>forte</i>, de la pieza, además del peso, será necesario en muchos casos: potencia, fuerza y empuje.</p> <p>9- La articulación de los dedos no es una constante.</p> <p>10- Presenta un pasaje trinado que, al ser ejecutado por la mano izquierda aporta una mayor dificultad, a lo que hay que añadir el destacar la primera nota de cada trino.</p> <p>11- Algún fragmento aislado requiere el cruce de manos.</p> <p>12- Los acordes hacia los extremos del piano por movimiento contrario representan un problema técnico que desarrolla los reflejos del pianista.</p> <p>13- Los reflejos del pianista se desarrollan en los acordes por movimiento contrario y en los saltos y cruces de manos.</p> <p>14- El tratamiento de acordes desdoblados se realiza mediante arpeggios que recorren gran parte del teclado.</p> <p>15- En relación al preludio de Chopin, aun siendo su nivel de dificultad igual o inferior, sin embargo, a la vista del espectador es más espectacular.</p>
--	--

16- No está pensado para satisfacer al público que busca virtuosismo, sino que pretende una calidad sonora y musical, y el deleite del intérprete y el público en general.	16- Está pensado para satisfacer a un público que busca virtuosismo.
--	--

5.3 ESTUDIO COMPARATIVO DE: SCHERZO OP. 31 N° 2, FRÉDÉRIC CHOPIN Y 2ª LEYENDA (SAN FRANCISCO DE PAULA CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS), FRANZ LISZT.

Hemos elegido estas obras para continuar nuestro estudio comparativo, no tienen el mismo título, ni pertenecen al mismo género, pero tienen la misma duración, en ellas la técnica pianística resume la concepción de ésta que tenían ambos compositores, están provistas de un gran carácter y son obras en las que la expresión musical juega un gran papel.

Por lo tanto, tienen mucho en común, pero también grandes diferencias.

SCHERZO N° 2, FRÉDÉRIC CHOPIN

CARACTERÍSTICAS GENERALES

El modelo más próximo que Chopin podía seguir para sus Scherzos era el de Beethoven, pero si ya antes Chopin innova desvinculando el prelude de la fuga, ahora lo hace desvinculando el scherzo de la sonata.

Los Scherzos de Chopin nada tienen que ver con el tiempo “scherzo” de la sonata clásica, sino que son piezas mucho más desarrolladas que encuentran su unidad en un ritmo de 3/4.

Los cuatro Scherzos de Chopin son muy imaginativos y apasionados. En todos ellos diferenciamos una parte de virtuosismo con otra central muy melódica y expresiva.

El Scherzo op. 31 nº 2 es el más popular de los cuatro, y con razón. Se puede considerar superior al primer Scherzo, pues aun presentando la misma estructura: A-B-A, sin embargo, la riqueza de ideas es en él mucho mayor, y musicalmente es mucho más completo.

Fue escrito en 1837 y publicado ese mismo año en París por Schlesinger y en Londres, pero aquí, bajo el título de *Meditación*. Está dedicado a la condesa Adela de Furstenberg.

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico

Podemos observar que Chopin se mueve por el registro medio del piano principalmente, y solo en determinados casos utiliza los extremos del teclado. Sin embargo utiliza en muchos momentos amplios saltos por el teclado y un continuo cambio de octavas tanto en acordes como por medio de amplios arpeggios.

El pedal

Chopin escribe amplios pedales introduciendo en la interpretación musical una nueva sonoridad que deja entrever lo que ha de venir en el impresionismo, una vez más Chopin se acerca a Debussy.

Pero presenta variantes en su utilización:

Se puede usar de una manera continuada en gran cantidad de pasajes de tipo melódico o en aquellos en los que la armonía lo permite porque presenta por ejemplo desdoblamiento de acordes arpegiados.

Sin embargo, el pianista deberá ser especialmente cuidadoso en los pasajes de carácter más rítmico, como por ejemplo todo el comienzo, distinguiendo, dónde es necesario su uso así como la cantidad de pedal que hay que utilizar en cada ocasión dependiendo del matiz que imprime Chopin a cada pasaje.

La dinámica

Es especialmente rica en contrastes: sólo hay que ver los ocho primeros compases para observar este detalle: continuamente pasa de un compás a otro, de *sotto voce* al *fortísimo*, fórmula que repite en numerosas ocasiones.

No podemos decir que la dinámica general tienda al *forte*, o al *piano*; pero si observamos que por lo general, en las secciones **A** se tiende al *forte* y en las secciones **B** la exquisitez de los *piano* debe ser casi una constante.

Tanto en las zonas de arpeggios como en las de melodía acompañada, los *crescendos* y *diminuendos* están siempre presentes, lo cual demuestra la gran importancia que concedía Chopin a la expresividad.

ANÁLISIS ARMÓNICO-FORMAL.

A pesar de que algunos expertos consideran que la tonalidad principal de esta obra es si *b* menor, creemos que su tonalidad principal puede ser Re *b* Mayor.

Lo cierto es que la presencia evidente de la tonalidad de si *b* m en el primer motivo que presenta Chopin provoca cierta confusión, pero más adelante comprobamos que Re *b* M es su tonalidad principal.

Para organizar un poco mejor las ideas, las tonalidades y la estructura de esta obra, y dado que sus dimensiones son considerables, creemos que el musicograma que exponemos a continuación será al intérprete de gran ayuda a la hora de enfrentarse a la comprensión de la obra.

- **Musicograma**

Con un total de 780 compases, su esquema formal sería el siguiente:

A

a	a'	Elemento conector	a + a' +
1_____5_____9_____13_____18_____25_____			
Si b m	Re b M		

El. Conector	Idea conectora	Tema principal zona A
_____49_____	_____65_____	_____132_____

A`. Repetición de A

133_____

B

b 1	b 2	b'	Coda de B
265_____285_____309_____334_____			
La M			

B' Repetición literal de B

366_____

La M

Transición

Sobre coda de B	Sobre antecedente de b'	Sobre 2ª idea de A
468_____492_____517_____		

Sobre antecedente de b2

544_____

Reexposición de A

Coda de A	Coda final
584_____709_____716_____	
Re b M	

El hecho de que utilice compases de 3/4, en los cuales la figuración más corta que se emplea es la corchea, hace que el número total de compases sea extremadamente

alto (780), sin embargo, puesto que se ejecutará en un tempo *presto*, la duración final de la obra no es del todo excesiva.

Sección A

La primera sección a la que llamaremos **A**, de carácter rítmico comprende del compás 1 al 132 con la siguiente distribución:

A: a (4+4)+(4+4) + **a'** (4+4)+(4+5) + **el conector** (7) + **a** + **a'** + **el Conector** + **nueva idea conectora** (4+2+2) + (4+2+2) + **tema principal de A** [32+ 21+ coda (4+4+4+3)].

Los compases 1 al 48 consideramos que tienen un carácter introductorio en los cuales hay que destacar una primera idea, del compás 1 al 8, con un antecedente en los cuatro primeros compases y un consecuente en los cuatro compases siguientes.

El acorde del compás 9 sirve para cerrar el discurso y abrir una nueva frase (solapamiento) en la que se realiza una repetición de **a** (compases 1-8)

En toda esta zona la tonalidad fluctúa entre si *b* m y Re *b* M.

La música del compás 18 al 24 actúa como un elemento conector con **a**, que esta vez aparece seguida de **a'** pero modificada en su consecuente.

Es interesante destacar la manera en que Chopin realiza una interconexión por medio de puentes de segunda entre los clímax (compases 5-7 y 13-15) y los anticlímax (compases 20 -22 y 44-46).

cc 5-7 *si*

cc 13-15 *la*

cc 20-22

cc 44-46

Una nueva idea conectora que abarca del compás 49 a 65, enlaza la primera sección, que hemos considerado introductoria con el tema principal de la zona A el cual abarca del compás 65 al 132.

Podemos dividir la antes mencionada “idea conectora” de los compases 49 al 64 en dos secciones: la primera parte como idea conectora propiamente dicha que serían los ocho primeros compases (4 +2+2) y los ocho siguientes en los que toma como modelo melódico la primera parte (4+2+2) donde se introduce la idea temática principal.

De los compases 65 al 132 se distingue perfectamente una melodía en la tesitura de soprano y una contramelodía constituida por la primera nota de cada compás, que a su vez es la más grave.

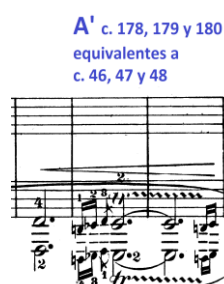
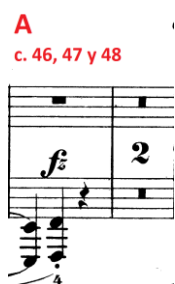
Destaca la utilización de intervallos melódicos de 3ª y una pedal de dominante del compás 91 al 95 que se repite y amplía en los compases 107 al 117 justo antes de la coda de A.

En el compás 118 se iniciaría la coda de la zona **A**, donde la estructura de ideas sería en compases: 4+4+4, +3 de confirmación, de los cuales los dos últimos son de silencios estructurales que ponen fin a la sección **A** y marcan el inicio de la repetición literal de la sección **A**, a la que hemos llamado **A'**.

Sección A'

A partir del compás 133 comienza **A'** que es la repetición íntegra de **A**. Chopin no utiliza la barra de repetición, ya que hay mínimas modificaciones como los cinquillos del compás 148, el cuatrillo del 172, el trino de 179 y 180 y los acordes de 233 y 234.

Como ejemplo, plasmaremos el trino que quizás sea la diferencia más significativa:



Sección B

En el compás 265, comienza la zona **B** que se prolonga hasta el compás 467.

Se estructura de la siguiente forma:

B: b 1: (compás 265 a 284) + **b 2** (285 al 309) + **b'** (309 al 333) + **coda** (334 al 365)

Resulta sorprendente que la zona **B** del Scherzo esté en La M, una tonalidad en apariencia muy alejada de la tonalidad principal (Re b M). La mayor, no es sino la enarmonización de si bb M, que a su vez es el VI grado del homónimo menor de la tonalidad principal (Re b m) con lo que, en realidad, y aunque parecieran tonalidades muy distantes, ésta es la característica relación de mediantes (3ª M descendente) muy propia del Romanticismo.

Es una zona, en un comienzo, mucho más calmada que la anterior con una figuración de Blanca con puntillo y negra que va evolucionando hacia valores más breves llegando en el compás 334 al *leggiero* que nos recuerda en su figuración, al final del tema **A**, y que concluyendo con una blanca con puntillo y un silencio estructural, introduce la repetición literal del tema **B**.

En **B** podemos diferenciar tres secciones:

- **b**: dividida en dos secciones: **b**₁ + **b**₂

b₁: del compás 265 al 284, de gran tranquilidad y sosiego que finaliza con un pasaje de corcheas en un *delicatissimo*, y que se repite con grandes variaciones en el compás 285 en lo que podemos llamar **b**₂.

La M *sostenuto* **figuración larga**

- **b'**: que comienza en la segunda parte del compás 309 en la cual hace un juego de voces pregunta-respuesta entre soprano y contralto e introduce una figuración de tresillos.

figuración más corta □ soprano □ contralto

- Coda: desde el compás 334 más animado en un *leggiero* que termina en el compás 365. Presenta una melodía en corcheas en la voz de soprano y una contramelodía en el bajo.

figuración más corta y tempo más rápido

□ melodía

□ contramelodía *

Sección B'

Tras la coda de **B**, Chopin presenta una repetición casi literal de **B**, a la que llamaremos **B'**, que sólo difiere de **B** porque añade un compás (c. 374) y hace mínimas modificaciones en algún otro (c. 395).

Transición

La **transición** de la zona **B** a la **A** comienza en el compás 468 y se prolonga hasta el 584 en la cual utiliza mucho del material que ya ha usado antes:

- Del compás 468 al 491 trabaja sobre una estructura de arpeggios que ya ha utilizado antes, por ejemplo, lo ha usado en el final de **B**, esta vez, complicándolo con un acompañamiento de octavas.
- Del 492 al 516 trabaja sobre el antecedente de **b'**
- Del 517 al 543 basada en la segunda idea temática de **A**
- Del 544 al 583 trabaja nuevamente sobre el antecedente de **b'** complicándolo desde el principio técnicamente con notas, acordes y octavas y mezclado con arpeggios desde 553 y tresillos que ya los presentó en **b2**.

Reexposición de A

En el compás 584 reexpone **A** en la que introduce elementos nuevos como el trino del compás 630 o la modificación que hace en el compás 697 mediante una sucesión de séptimas disminuidas para hacer una ampliación.

La coda de **A** comienza en el compás 709, que en el 716 se funde con la coda final de la pieza en sí, mediante una recopilación de elementos ya presentados anteriormente.

LA TÉCNICA

Chopin trabaja principalmente tres aspectos de la técnica pianística:

Los arpeggios. Parte fundamental de esta obra. Aparecen tanto en la mano izquierda como en la derecha como acompañamiento y como melodía respectivamente.

Los de la izquierda suelen ser acordes de bastante extensión desdoblados, y los de la derecha exigen un desplazamiento por el teclado bastante grande con unas distancias considerables, como es propio de su música, lo cual exige una participación activa de la muñeca y un movimiento incluso del codo, dependiendo del tamaño de la mano que interpreta.

Los acordes aparecen desde el primer momento, en ambas manos al unísono o bien como melodía. La complicación de estos acordes, a veces de hasta cinco notas, hace que el brazo y la caída libre de éste se impliquen en el ataque, es necesario a veces buscarlos mediante la vista sin preparación alguna.

La melodía acompañada que en muchas ocasiones tiene un carácter cantáble necesita ser interpretada con un lanzamiento o acentuada articulación de los dedos para conseguir la sonoridad que Chopin (influido por el *bel canto*) quiere; y cuando aparece dentro de un acorde es necesario saber calibrar la diferente fuerza de los dedos y establecer las digitaciones adecuadas para que la melodía se oiga.

Haremos un estudio detallado de algunos pasajes de interés desde el punto de vista de la técnica pianística.

Sección A

Centrémonos en la primera idea que aparece: **a**.

Según cuenta Wilhelm von Lenz, parece ser que para Chopin, esta primera idea era la clave de toda la obra, por ello, se mostraba intransigente en cuanto a su interpretación.

Los tresillos del principio (antecedente de **a**) deben ser como una interrogación, por eso debe ser interpretada lo suficientemente *piano*, dejada.... En contraposición, los cuatro compases siguientes (consecuente de **a**), se interpretarán en un matiz *ff*.

Los cuatro primeros compases deberán ser ejecutados con las manos pegadas al teclado, las teclas serán percutidas sólo por los dedos, pero articulando algo más la derecha que la izquierda. En el compás 5 y siguientes hay que utilizar el recurso de la “caída libre del brazo” y lanzarlo sobre el teclado con todo su peso e incluso haciendo uso de un impulso muscular.

Destacaremos la mano derecha lanzando la mano, desde lejos, relajada y con todo su peso situando las teclas que queremos percutir con la vista sin hacer una preparación mediante el tacto, para que el sonido sea más rico en armónicos y menos metálico. La mano izquierda la prepararemos por tacto, dado que es imposible mirar a las dos manos.

Esta variedad en la distancia de ataque entre ambas manos es muy evidente en la interpretación de Arturo Benedetti Michelangeli que podemos encontrar en: <http://www.youtube.com/watch?v=A6rSA4xL5EU>

A pesar de que en algunas ediciones la nota “si” de la mano derecha aparece digitada con un 2; pensamos que el 3 es un dedo más seguro a la hora de atacar desde una distancia considerable (tal como es el caso) y se le puede imprimir más fuerza.

En los compases 20 al 22, en apenas dos notas Chopin pone de manifiesto esa diferencia extrema de carácter y en consecuencia de ataque en el teclado:

La primera nota en octava “fa”, al pianista le bastará dejar caer con aplomo y tranquilidad el peso del brazo.

La segunda nota también en octava “si” deberá además ser presionada con furor de manera que ante el impulso imprimido a la teca, el brazo rebote y salga disparado hacia arriba.

Generamos así un movimiento de entrada y salida del teclado en dos notas, al estilo de las apoyaturas de Mozart, pero con mucho más carácter y utilizando el brazo.

En el compás 65 comienza el tema principal de la sección **A**, en un principio ofrece una textura muy sencilla, pues es simplemente una melodía acompañada, pero en la mano izquierda tenemos (aunque en menor grado) el mismo problema que teníamos en el preludio op. 28 n° 19: la excesiva distancia, en ocasiones que existe entre unas notas y otras en la mano izquierda, lo cual, si en manos grandes no reviste ninguna importancia, en pequeñas puede representar un problema. Pero para todos, conseguir igualar sonora y rítmicamente esta izquierda será un reto que el intérprete conseguirá sólo mediante el estudio del fragmento manos separadas y a tempo lento.

En un principio presenta una simple melodía acompañada; la mano derecha atacará las teclas desde lejos y articulando, y la izquierda permanecerá cercana al teclado; el ataque de la derecha deberá ser incisivo y el de la izquierda con máxima suavidad.

Este pasaje, que en un principio aparece en matiz *piano* (*con anima*) irá en busca progresivamente del *fortísimo* que finalmente aparece en el compás 114 y que culminará en la coda de la sección **A**. Será por tanto imprescindible que el pianista gradúe progresivamente la sonoridad ayudándose de la dinámica de cada frase, la duplicación de la melodía en el compás 97 y sobre todo, del incremento de tensión que Chopin genera del compás 109 en adelante.

A pesar de que Chopin no hace indicación alguna de *rubato*, el realizarlo muy discretamente en este pasaje es algo que aporta en sí misma la música.

En el siguiente ejemplo podemos ver gran parte de los principios de la técnica de Chopin:

- Una melodía en la voz de soprano, esta vez reforzada con acordes, en los que la caída del brazo, la relajación y la utilización del teclado como punto de apoyo en las notas más largas será imprescindible para su ejecución.
- Un acompañamiento de la melodía en un matiz mucho más piano para lo cual los dedos deberán articularse poco y estar extendidos sobre el teclado, dadas las distancias que Chopin impone.

Recordemos que para Chopin lo natural no era una posición con los dedos arqueados como en el clasicismo, sino que el teclado se adaptaba perfectamente a la mano extendida, sobre todo cuando la obra cuenta con abundancia de teclas negras, tal como es el caso en la obra que nos ocupa.

- En la mano izquierda, la primera nota de cada compás (base de cada acorde) constituye una discreta contramelodía que Chopin indica mediante un plica

especial o dándole valor de blanca con puntillo. Esa contramelodía constituye a su vez una clara y constante guía para la pedalización.

- Estratégicamente, coloca los acentos tras los silencios, para beneficiar de esta manera la caída libre del brazo, y de este modo acentuar de manera natural estas notas.

The image shows a musical score for piano, measures 243 to 284. The score is written in G major and 3/4 time. It features two systems of music. The first system (measures 243-284) is annotated with several technical notes: 'melodía en acordes' (melody in chords) in red, 'grandes distancias' (large intervals) in blue, and 'acentos tras silencios' (accents after silences) in green. The second system (measures 249-284) is marked 'coda' and 'ff' (fortissimo). It includes annotations for 'grandes distancias' and 'acentos tras silencios'. The score includes various musical notations such as chords, intervals, and fingerings.

Sección B

Ya en la sección **B**, los términos indicados por Chopin, *sotto voce* y *sostenuto* hacen que entremos en una atmósfera de poesía pianística en la que la expresión alcanzará su punto álgido.

En un principio la técnica pianística se desvía a un segundo plano para dejar el protagonismo a la interpretación musical y la calidad sonora.

En los compases 281 al 284, por primera vez deberemos tocar con ausencia total del peso, en un toque ligero y poco articulado para que el *delicatissimo* indicado por Chopin sea interpretado. La grafía de estas notas es menos gruesa que la habitual para reiterarse en la intención de un toque *leggiero*.

A partir del compás 309 nos encontramos con la sección que llamamos **b'**, que en un primer momento aparece en su estado más simple pero que a medida que la sección central de la obra toma cuerpo y carácter aparecerá modificada añadiéndole dificultades hasta transformarse en el que probablemente sea el fragmento de más difícil ejecución

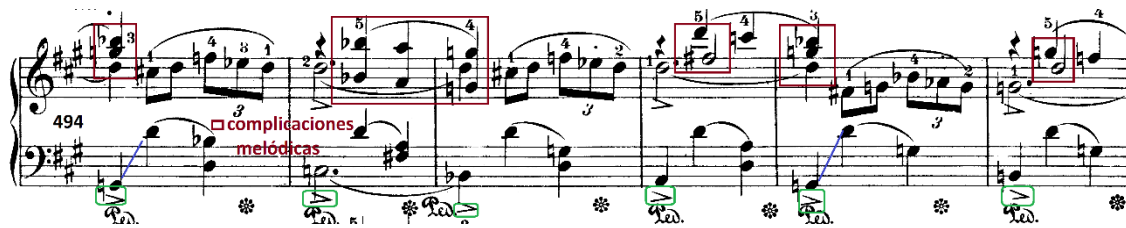
en toda la obra, desafío para muchos pianistas y quebradero de cabeza de muchos alumnos y profesores.

En este fragmento siempre aparecen tres planos sonoros bien diferenciados, una melodía en la región de soprano que entra en conversación con una contramelodía en la región de contralto además de un acompañamiento en el bajo del cual hay que destacar las notas que indica Chopin.

La primera vez que aparece, lo hace en un estado simple y su ejecución no es complicada, basta con articular la melodía, pegar los dedos al teclado para la realización de la contramelodía y lo mismo en el acompañamiento, y sobre todo permanecer atento al resultado sonoro en el cual se deben advertir los tres planos.

Transición

A partir del compás 492, Chopin va complicando el fragmento. Enriquece la melodía con acordes y octavas, las distancias entre las notas que forman el acompañamiento son mayores y el pasaje tiene más carácter, la sonoridad más *forte* que el pasaje referido anteriormente y el tempo más animado. Utiliza términos como *sf* y *agitato*. Sin embargo, los recursos técnicos no varían con respecto al ejemplo anterior, sólo el acento de los bajos que deberán ser atacados de salto y ser tomados como punto de apoyo por el pianista.

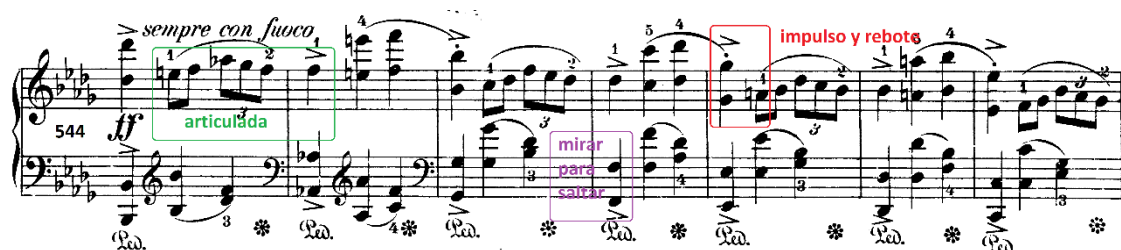


Sin embargo es en el compás 544 cuando la modificación de este modelo llega a ser un reto en la técnica pianística del intérprete, debido básicamente al incremento del tempo, más movido aún, las octavas y saltos en ambas manos.

Ahora, la contramelodía tendrá que articularse y acentuarse para no ser tapada absolutamente por la melodía en octavas.

Debido a la velocidad, las octavas deberán recibir un impulso muscular en el que no intervenga gran parte del brazo, ya que cuanto mayor sea la palanca, más lento será el ataque. Del acento de la última octava de la melodía saldrá, por el rebote generado por este impulso, la primera nota de la contramelodía.

Siempre que sea posible, el intérprete deberá mirar al teclado para localizar las octavas que vienen de salto.



ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

Conocemos la faceta de compositor de Sergei Rachmaninov, pero para muchos es desconocido como intérprete.

En Rachmaninov, S. (Subido el 08/11/2010). *Scherzo No. 2 in B-flat minor*. Chopin, F. (1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=KjrjEGrT0Ds>, encontramos una grabación en la que

Rachmaninov pone de manifiesto sus grandes dotes como intérprete con una gran limpieza de ejecución y gran musicalidad.

La grabación, a pesar de su antigüedad, tiene gran calidad sonora.

-Actualmente en internet podemos encontrar dos grabaciones del mismo pianista: Arturo Rubinstein, que aun llevando el mismo sello no son lo mismo, la primera, en archivo de audio, de un Rubinstein seguramente bastante más joven, hace una interpretación del *Scherzo n° 2* de Chopin a un tempo más vivo, mientras que la segunda, en archivo de video vemos a un Rubinstein entrado ya en años con la madurez necesaria para interpretar este *scherzo* con la serenidad y la maestría que demuestra nota a nota.

La primera grabación de la que hablamos:

Rubinstein, A. (Subido el 29/01/2010). *Scherzo No. 2, Op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=z_MwPdr7WXQ. es de una gran exquisitez interpretativa y una gran destreza técnica.

Destacar la limpieza, claridad e igualdad sonora de escalas, arpeggios con un toque legato de gran calidad.

La musicalidad imperante en las secciones melódicas, la perfecta organización de las frases y el galante uso de la dinámica nos hace disfrutar de la belleza de esta obra, y transmite plenamente el mundo romántico interior de Chopin.

Duración total: 8.50.

La segunda grabación a la que hemos hecho referencia:

Rubinstein, A. (Subido el 20/03/2010). *Scherzo No. 2, Op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video] Recuperado el 24 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=bMIOkZEX3sA>.

La naturalidad y la serenidad son las que reinan, nada parece alterar la paz del maestro, a la vista del espectador, ningún pasaje parece complicado en sus manos, las cuales, siempre cerca del teclado en posición horizontal sin arquear los dedos lo más mínimamente, sin efectuar movimiento de rotación alguno con sus muñecas, utilizando el antebrazo como única palanca consigue sacar al piano una sonoridad de ensueño, una interpretación sin excesos, con la máxima elegancia, que una vez más, ponen de manifiesto el gran maestro de piano que fue Rubinstein y que siempre será.

Es el único intérprete de los estudiados en esta investigación que realiza los arpeggios de los compases 258 al 260 sólo con la mano derecha, contrariamente al reparto del arpeggio entre las dos manos que realizan los demás, que por otra parte es como está indicado en la partitura.

Duración total: 9.49

Destacar, que tal como hemos señalado, entre una interpretación y otra hay un minuto de diferencia, lo cual pone de manifiesto que el tempo de la segunda grabación es mucho más lento que el de la primera.

-Maestro de maestros, Arturo Benedetti Michelangeli nos enseña, nos muestra el romanticismo puro en este 2º *Scherzo* de Chopin que podemos encontrar también en internet:

Michelangeli, A. B. (Subido el 17/04/2011). *Scherzo n.º2 in B flat minor*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=A6rSA4xL5EU>.

En esta grabación de vídeo nos conduce a un mundo de poesía y colorido, la diversidad de timbres y de matices que podemos encontrar es increíble, consigue unos *pianísimo* que nos hacen permanecer atentos ante la creencia de que de un momento a

otro el sonido desaparecerá, los *forte*, cargados de armónicos no van nunca provistos de dureza.

Cada frase encuentra un timbre nuevo en su repetición, y los *rubatos* y *ritardandos* de los que hace uso frecuentemente, a la vez los realiza con la delicadeza más absoluta.

Sin duda esta grabación para nosotros representa la máxima expresión del romanticismo de Chopin llevado al piano.

-Una jovencísima Martha Argerich nos hace disfrutar también del *Scherzo n° 2* de Chopin en:

Argerich, M. (Subido el 11/06/2011). *Scherzo n° 2*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video] Recuperado el 24 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=enJ6be4qLMs>.

En esta grabación concede más libertad a los tempos, acelerando en los pasajes rápidos haciendo gala de un gran virtuosismo e interpretando los pasajes lentos con más calma.

El uso de los *rubatos* es bastante más pronunciado que en otras grabaciones analizadas, tanto en pasajes lentos como rápidos, con una articulación de los dedos más pronunciada en estos últimos, haciendo que el resultado sea un *legato* menos acentuado.

-En Zimerman, Krystian. (Subido el 10/05/2006). *Scherzo Op. 31 in B flat.* . Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=A799HrP3POM>.

Krystian Zimerman presenta una técnica de cercanía al teclado en todo momento, poca articulación y uso constante del brazo.

A un tempo bastante estable, no hace gala de un gran virtuosismo, dejando siempre el tempo bien establecido sin la tendencia a elevarlo en los pasajes virtuosísticos como ocurre con otros intérpretes.

Haciendo gala de una técnica y una corrección impecable no es excesivo en el uso del *rubato*, sino que es siempre muy elegante y comedido.

Duración 10, 29 min.

-De Yundi Li, podemos oír la grabación de un concierto en directo en:

Li, Y. (Subido el 31/05/2006). *Scherzo n° 2 op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=alGaVou6lfk>.

Destaca la claridad sonora debida a la amplia articulación de los dedos en los arpeggios así como un uso del pedal sin ningún tipo de exceso.

La melodía canta llena de armónicos en todo momento sobre el acompañamiento, y los *rubatos* de los que hace uso principalmente en la sección **B** están realizados con un excelente gusto musical, en absoluto empalagosos, sino justos.

El hecho de que sea en directo, pone de manifiesto la humanidad de quien se sienta al piano, demasiado emocionado en algún momento por la intensidad de la música, descuida levemente la exacta ejecución de las notas limpias en el teclado.

Pero el hecho es que el oyente disfruta doblemente con la emoción del momento.

LEYENDA N° 2, SAN FRANCISCO DE PAULA CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS, FRANZ LISZT

CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Poco antes de la composición de *Las leyendas*, ocurren dos hechos en la vida de Liszt que le marcan profundamente: La muerte del hijo menor de Liszt, Daniel, y muy poco tiempo después la de Blandine, producida por una complicación surgida tras el parto de su primer hijo, ante estos hechos, no es de extrañar que Liszt pasara su 51° cumpleaños en un estado de depresión.

Sentía una gran aflicción, de la que era incapaz de desprenderse. Por esto, esta época es considerada como la más oscura y problemática de su vida, durante la cual sufrió un acentuado cambio en su personalidad:

Su optimismo sin límites lo abandonó temporalmente, volviéndose una persona más reflexiva. Además, su pelo se volvió gris y en su cara aparecieron numerosas verrugas. Sin duda, ante la adversidad, buscó el refugio y la ayuda divina que sólo encontraría en su retiro.

Por tanto, decidió escapar del ajetreo y bullicio de Roma y darle un poco de reposo a su vida, para lo que contactó con un viejo amigo, el Padre Agostino Theiner, quien le propuso viajar al Monte Mario juntos y visitar la Virgen del Rosario, un humilde monasterio en las faldas del monte. Desde el momento en que Liszt vio el viejo monasterio supo que había encontrado un refugio perfecto.

Allan Walker nos cuenta con todo detalle cómo era en entorno donde vivió Liszt esta etapa de retiro cargada de misticismo:

“La Virgen del Rosario estaba a una hora de viaje desde Roma. Se encontraba en el Monte Mario, cerca de la Via Trionfale, y tenía unas vistas espectaculares de los alrededores. Fundado en 1628, el monasterio no se completó hasta un centenar de años más tarde, cuando Clemente XI se lo dio a los monjes dominicos. En 1863, el edificio estaba en un estado ruinoso y sólo quedaban tres miembros de la orden original que vivió allí –un sacerdote, un monje y un laico. Estos clérigos llevaban una vida de sencillez extrema, sobreviviendo con un pequeño jardín de frutas y verduras y unas cuantas gallinas que guardaban en una jaula en el interior de las instalaciones. Junto al monasterio había una pequeña iglesia, la de Santa María, donde se celebraban misas diarias y a las que a veces asistía algún peregrino. Para llegar al monasterio, los visitantes tenían que subir

una gran escalinata hasta la puerta principal, que estaba siempre cerrada. Tenían que tirar de un cordón para que sonase una campanilla y esperar hasta que las reverberaciones hiciesen eco a través de los pasillos desiertos y atrajese la atención de alguien".²⁶⁴

En este lugar, lleno de tranquilidad y paz, permaneció Liszt durante los siguientes cinco años. Se mudó a la Virgen del Rosario el 20 de junio de 1863, y salvo en dos excepciones, permaneció allí hasta 1868. En julio, el Papa Pío IX le honra con su visita.

Los monjes le concedieron una pequeña celda en la planta baja del edificio, con paredes blanqueadas y un tamaño no mayor de cinco m². El único mobiliario que había en la celda era una cama, una mesa de trabajo, una estantería y un piano vertical. Por las ventanas se podía contemplar una panorámica de Roma, viéndose por un lado la cúpula de San Pedro y por el otro las colinas de Albano.

En este entorno de tranquilidad, Liszt encontró la inspiración para trabajar sin interrupción y una gran cantidad de tiempo para meditar". A veces, incluso ayudaba a los monjes en la misa oficiando con ellos en un pequeño armonio.

Entre las obras que Liszt realizó en la Virgen del Rosario: la *Rapsodia española* y *Transcripciones de las sinfonías de Beethoven*, Además compone las dos leyendas franciscanas: *San Francisco de Asís predicando a los pájaros* y *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*, que pueden considerarse breves poemas sinfónicos para piano.

Se cuenta que en la primera, *San Francisco de Asís predicando a los pájaros*, Liszt se inspiró en la enorme multitud de gorriones que vivían cerca del monasterio que a veces llegaban a formar nubes sobre el Monte Mario. Liszt conocía la historia de San Francisco de Asís, que cuenta que al ver el santo la gran cantidad de pájaros que cubrían

²⁶⁴ Walker, A. (1997). *The Final Years: 1861-1886*. Cornell University Press: Bibliograf. P. 55

el camino, sintió la necesidad de predicarles. Todas las aves que estaban en los alrededores y en los árboles se pusieron a su alrededor y escucharon atentas el sermón del santo sin moverse y allí permanecieron hasta que les dio su bendición. Liszt dio música a esta obra y en ella escuchamos el trinar y gorjear de los pájaros.

La otra leyenda que compuso durante su estancia en la Virgen del Rosario es la que nos ocupa: *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*. Basada en la historia de San Francisco de Paula, que tuvo que abandonar el barco que cruzaba el estrecho de Messina porque el barquero lo echó al no poder pagar la tarifa. "Si es un santo", dijo el barquero irónicamente, "que vaya caminando". Al oír esto el santo, después de bendecir su capa, la puso sobre las aguas, colocó una parte de ella como si fuese una vela, y flotó a través del estrecho. Cuando el barquero vio lo que estaba aconteciendo, cayó de rodillas avergonzado, implorando perdón por su mal hacer, y le rogó al santo que volviera al barco. Pero él se negó, llegando a puerto antes que el barco.

Como más adelante veremos, en esta obra escuchamos el sonido de las olas amenazantes y el tremendo oleaje de las aguas, y, a través de todo esto, el tema de San Francisco flota serenamente a través del paisaje marino.

Liszt conservaba un cuadro de esta escena que realizó el pintor alemán Steinle y que, por el gran cariño que le tenía a la historia, tuvo colgado en los últimos años en su estudio en Weimar.

En la coda de la Leyenda encontramos una reminiscencia de un coral para coro masculino y órgano, que Liszt compuso tres años antes, pero que todavía no se había publicado. Las palabras asociadas con este pasaje son: "Oh, vamos a preservar todo el Amor".

“La moraleja de esta leyenda, escribió Liszt, era demostrar que las leyes de la fe rigen las leyes de la naturaleza. San Francisco de Paula, casualmente, era

el santo patrono de Liszt, lo que puede haber sido una razón por la que mantuvo un afecto particular por esta pieza hasta el final de sus días”.²⁶⁵

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico

Liszt hace uso casi continuado del registro grave del piano, sin embargo, como ya vamos viendo como algo habitual en la música de Liszt, no faltan los pasajes en los que el pianista se desplaza por todo el teclado haciendo uso de un gran despliegue de los más diversos recursos técnicos.

Sin embargo, la melodía, inserta en la mayor parte en la mano derecha, casi siempre, y sobre todo en los momentos de calma, se mueve por el registro medio del piano, pero, a medida que aumenta la tensión en determinados pasajes, se puede desplazar hacia los registros más agudos, llegando a utilizar en varias ocasiones el símbolo de 8ª alta.

El pedal

El uso del pedal debe ser continuado, exceptuando los primeros compases, en los cuales, los grandes silencios hacen necesaria la ausencia del pedal.

A pesar de la grandiosidad sonora de la obra, no se debe hacer un uso abusivo del pedal, pues Liszt utiliza otros recursos para reforzar el fondo armónico y la sonoridad de la obra en general mediante la utilización de trémolos y octavas quebradas en el bajo, creando así de esta manera un efecto de pedal manual.

Cuando desarrolla acordes arpegiados en la mano izquierda, la primera nota suele formar parte de una tesitura bastante grave, lo cual significa que si esa nota es apoyada por un pedal, aunque no sea muy profundo, ese fragmento estará cargado de armónicos. (Recordemos los principios del sistema físico-armónico).

²⁶⁵ Walker, A. (1997). *The Final Years: 1861-1886*. Cornell University Press: Bibliograf. P. 59

En los pasajes de escalas cromáticas o por grados conjuntos de la mano izquierda, lógicamente el pedal indicado en la partitura, de una duración de compases enteros, se tendrá que limitar a un pedal resonante, para evitar la mezcla de sonoridades disonantes a causa de los cromatismos.

La coda final, a pesar de ser de carácter lento y con gran cantidad de silencios, también debe ser pedalizada en todo momento, (véase la interpretación de Horowitz en <http://www.youtube.com/watch?v=lnp2HQ-RCDE> pues a pesar de ser un pasaje contrastante de calma frente a la agitación anterior, el pianista no debe romper de lleno con la sonoridad cargada de armónicos que Liszt nos presenta desde el principio de la obra.

Dinámica.

Esta obra la podríamos considerar como música descriptiva o programática, ya que el compositor, sin lugar a dudas, trata de narrar la historia de San Francisco de Paula a través de la música. Por ello, la sonoridad de la obra está totalmente supeditada a este hecho, debiendo ser necesaria su relación para comprender la estructura dinámica.

La obra es básicamente una variación de un tema coral conductor presentado al inicio de los cc. 1 al 5. Además, en esta presentación ya se denota la importancia que va a tener el tema, porque se expone triplicando las notas (el tema se encuentra en la mano derecha en la clave de fa, pero la izquierda también lo hace y con una octava muy grave). Este tema se podría decir que representa al Santo y se encuentra en una dinámica *mf*.

A partir de aquí, la idea vuelve a aparecer una y otra vez (variándolo eso sí), pero va cambiando el acompañamiento, que recuerda al batir y al ir y venir de las olas. Estas “olas” se van haciendo con cada repetición del tema más potentes, encontrándose cada vez en un matiz más fuerte y van teniendo cada vez más cromatismos y notas extrañas.

La presencia de la mano izquierda aumenta hasta el punto de que el tema desaparece y se llega a una zona muy agitada y con mucha tensión en la que realmente no hay ninguna melodía señalada ni armonía destacable. Únicamente quedan esas “olas” que van aumentando cada vez más de velocidad y de fuerza (llega a un *ff*), dando que pensar que esa tensión va a ir en aumento indefinidamente.

Sin embargo, cuando más fuerzas tienen esas olas, el tema inicial, el de San Francisco de Paula, regresa venciendo al acompañamiento e imponiéndose con un potente *ff* a las olas en la anacrusa del c. 103, (vuelta al tema principal **A**). Con esto consigue dar la sensación de que una tempestad que iba en aumento desde el principio de la obra parece haber vencido al Santo, pero que sin embargo, él acaba imponiéndose a las fuerzas de la naturaleza. Tras esto, el tema va acelerándose cada vez más y cogiendo más energía e, igual que con el acompañamiento de las olas, en su momento álgido se detiene inesperadamente. Para finalizar viene una coda muy expresiva y cantáble en *piano*, en la que el Santo parece agradecer a Dios que haya hecho ese milagro. La tensión va aumentando y creciendo para terminar con un final victorioso y jubiloso en un matiz *fff*.

Con todo esto, podemos deducir que la dinámica general de la obra consiste en un crescendo enorme que llega hasta el momento en que el Santo se impone sobre la tempestad de las olas y se mantiene con esa fuerza durante un corto periodo de tiempo (con alguna fluctuación interna de la dinámica, porque cada repetición es en sí un crescendo bastante amplio y un pequeño disminuyendo que provoca que cada reiteración sea más fuerte que la anterior). Antes de acabar, realiza un canto melodioso en un matiz mucho más *piano* que crece poco a poco hasta finalizar en una dinámica mucho más fuerte.

ESTUDIO ARMÓNICO FORMAL.

La obra la podemos considerar como un rondó del tipo A B A C A D A codal, aunque, dado el grado de desigualdad de tamaño entre las distintas secciones, sería una forma rondó un tanto peculiar.

- **Musicograma**

Dividido en 169 compases en compás de 4/4, presenta la siguiente estructura armónica y formal:

A				B	
a Mi M Introd.	a'	ampliación	b Si M	b₁	
1_____	*6_____	14 y 15_____	16_____	24_____	

A'		C			
a' Mi M	ampliación	c Fa M	c' Do M	c'' modulante	
*42_____	50 y 51_____	52_____	58_____	64_____	

A''	D modulante		Tema A codal		
Mi M	d	d₁	Sol M enlace	Mi M A'''	Coda
*103_____	*113_____	127_____	138_____	155_____	165_____

Sección A

En los 5 primeros compases, que podemos considerar una introducción, presenta el motivo que desarrollará durante toda la obra, pero aunque la tonalidad principal de la obra es Mi M. Sin embargo, ésta no se pone claramente de manifiesto hasta el compás 6 en el que aparece por primera vez un I°.

Este primer grado, lo introduce mediante una cadencia perfecta modal III- I, muy utilizada por Albéniz y otros músicos nacionalistas como Dvorak o Tchaikovski. (Así, Liszt una vez más se adelanta a sus tiempos).

Así pues es en el compás 6, con anacrusa del 5 cuando Liszt presenta el tema en el que estará basada toda la obra, lo hace ya en la tonalidad principal bien definida.

Por lo tanto: del compás 1 al 5 tendríamos la exposición del tema **a**, repitiéndose este mismo tema dos veces entre los compases 6 al 15, aunque variándolo y ampliándolo hacia el final, (compases 14 y 15).

El tema **a** es una frase de 4 compases, aunque la primera vez que la presenta, la hace de 5, porque introduce silencios, creemos que para darle más presencia y protagonismo. Tan importante es para él este tema, que en la primera exposición triplica la melodía mediante octavas en el bajo.

Así, del compás 1 al 15 inclusive, Liszt presenta el tema principal **A**, que será el que represente siempre al Santo en la descripción musical de la historia.

Franz Liszt.
(Komponiert 1563.)

The image displays a musical score for Franz Liszt's piece 'Komponiert 1563.' It is divided into three systems of piano music. The first system, marked 'Andante maestoso' and 'mf', features a blue box labeled 'a' and red annotations 'antecedente' and 'consecuente'. The second system, marked 'non troppo lento' and 'mf', includes a green box labeled 'a' and 'Mi M' and a red 'A' at the end. The third system, marked 'p tremolando' and 'mf', has a purple box labeled 'a'' and a yellow box labeled 'ampliación'. The score consists of treble and bass staves with various musical notations, including rests, notes, and ornaments.

Sección B

A partir de aquí, (compás 16) aparece la sección **B**, en la tonalidad principal de Si Mayor, dominante de Mi Mayor.

La estructura formal de **B** será: **b** (b+b'+b'') + **b₁** (b₁+b₁'+b₁'') + **enlace**.

Esta sección comienza con una nueva frase, que recuerda mucho a la anterior (es una variación de **a**).

- De los compases 16 al 23, aparece la frase **b** en su forma más simple.

Esta frase **b**, que ocupa un total de 8 compases, la podemos dividir a su vez en tres ideas que entre sí forman una progresión por segundas ascendentes

- Compases 16 y 17, en los que presenta la idea (modelo). Le llamaremos **b**

Comienza la sección B durará hasta el compás 41

F. L. 70.

- Compases 18 y 19, en los que repite el modelo una segunda por arriba. Le llamaremos **b'**
- Compases 20 al 23 en los que vuelve a repetir el modelo otra segunda por arriba y lo desarrolla en los compases 22 y 23. Le llamaremos **b''**

De los compases 24 al 31 repite íntegramente una octava por encima la frase anterior, a excepción del último compás que lo resuelve de manera distinta para entrar en lo que consideraremos enlace o puente entre **B** y **A'**, con una textura de fusas en arpeggios y escalas diatónicas y cromáticas totalmente distinta a todo lo anterior, y que le sirve para modular de nuevo a Mi Mayor en el compás 41.

En este enlace, Liszt busca un aumento de la tensión por medio de un modelo melódico que se repetirá cuatro veces, siempre a distancia de segunda ascendente, creando así una progresión de la melodía.

Este modelo tendrá la duración de un compás pero no comienza en la parte fuerte, sino en la tercera parte del compás, haciendo coincidir con la parte fuerte del compás, el punto culminante de este modelo.

La izquierda, seguirá haciendo las mismas notas que en el modelo, sólo cambiará la tesitura.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/4. The score starts at measure 32. A red box highlights a melodic model in the treble staff, labeled 'modelo'. A blue box highlights a repetition of this model, labeled 'repetición a 2ª asc.'. In the bass staff, a green box highlights the same melodic model, labeled 'modelo'. A yellow box highlights a repetition of this model, labeled 'repetición a 8ª'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and articulation marks like asterisks.

Todo esto conducirá a un acorde de séptima de dominante de Mi Mayor en el compás 36, que ampliado en un sínfin de fusas llegará a la repetición de A, que llamaremos A', en la última parte del compás 41.

Sección A'

Esta sección comienza al final del compás 41 con una repetición de la melodía inicial y un acompañamiento distinto (en vez de trémolos utiliza escalas siguiendo el estilo del enlace).

La repetición melódica de a' es exacta hasta la última parte del compás 51.

Destacar que en A' no hace repetición alguna de lo que llamamos a (compases del 1 al 5). Lo cual confirma el carácter introductorio de esta frase.

Sección C

Del c. 52 al c. 102 encontramos la sección C, que es muy contrastante con las anteriores que tenían un carácter más melódico; en C, predomina la función rítmica.

La sección C está dividida en tres partes bien diferenciadas:

C: **c** (2+2+2)

c' (2+2+2)

c'' (8 + 7 + 6 + 6 + 6)

$c_1 + x + y + z + z'$

- **c** Es una frase de 4 compases de carácter más melódico con ampliación de 2, más rítmicos. Escrita en la tonalidad de Fa Mayor, que es la región del napolitano de la tonalidad principal (Mi Mayor), muy característico del romanticismo. El acorde de Fa M es desarrollado a lo largo de 2 compases como arpeggio.

- **c'**: Es la repetición de **c** pero ahora en Do Mayor.

- **c''**: Comienza en el compás 64 con lo que hemos llamado **c₁** desarrollando el material rítmico de **c** y **c'**. Así como una repetición de la melodía de (**a'**), ahora en la mano izquierda, pero en la tonalidad de Do Mayor, la cual concluye en el compás 71. Es una frase de 8 compases.

A partir del compás 72 comienza una serie de motivos técnicos y virtuosísticos que van conduciendo a un grado creciente de tensión, mediante el uso de frases cada vez más cortas, a los cuales hemos nombrado con las letras x, y, z, z'.

Por tanto el esquema de **c''** quedaría de la siguiente manera:

c'': $c_1 + x + y + z + z_1$

A continuación haremos un estudio detallado de **c''** ejemplificando cada una de las ideas que la forman. Tomaremos como muestra o modelo el primer o primeros compases de cada una de estas ideas que se desarrollan dentro de la sección que hemos llamado **c''**.

c1: c + c' (4 + 4 compases).

Modelo:

c1 tema principal de la obra

poco a poco animato il tempo ma non troppo

mf

piu marcato

stringendo

Ra * Ra * Ra * Ra * Ra * Ra * Ra *

x: x + x''' x'''+ x'''' incompleto (2 + 2 + 2 + 1 compases)

Modelo:

x

stringendo

rinforz. mp

Ra * Ra * Ra * Ra * Ra * Ra *

y: y + y' + y'' + y''' + y'''' + y'''''' (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 compases)

Modelo:

y

cromatismos

stringendo

Ra * Ra * Ra * Ra * Ra *

z: z + z' + z'' + z''' + z'''' + z'''''' (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 compases)

Modelo: Tomaremos como ejemplo z' pues z está incompleto.

z'

cromatismos

stringendo

Ra * Ra * Ra *

$z_1 : z_1 + z_1' + z_1'' + z_1''' + z_1'''' + z_1'''''$ (1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 compases)

Modelo:



Tal como hemos visto en los ejemplos anteriores, el cromatismo ascendente es el recurso más utilizado por Liszt en este pasaje de progresiones ascendentes modulantes para crear tensión hasta llegar de nuevo al tema principal de la obra.

En el compás 97 comenzaría la **coda** de la sección **C**, con una duración total de 2 compases.

Esta sección, **C**, concluye con el **enlace** hacia el tema inicial que comprende los compases 99 al 102.

Toda esta sección **C**, en la semejanza con la historia de San Francisco podría ser el batirse con el mar hasta que el Santo sale triunfante y reaparece en la sección que expone a continuación: **A''**, la cual comienza en el compás 103 + anacrusa del 102 hasta concluir en el compás 112.

Sección A''

Esta sección **A''**, es una repetición de **a'** + **ampliación de a'** (compases 6 al 15). Pero esta vez con acordes cuatriada y acompañamiento de acordes en tresillos + octavas en la ampliación.

Tras el episodio modulante de la sección **C**, aparece de nuevo claramente la tonalidad principal: Mi Mayor.

La sección **A''** comprende de la última parte del compás 102 al final del 112.

Sección D

En el compás 113 aparece el tema **D**, una sección muy rítmica también, que se divide, como el tema anterior en dos partes.

La primera parte, a la que hemos llamado **d**, comprende del compás 113 con anacrusa al comienzo del 127. Tiene un carácter muy rítmico, protagonizado por un idea que repite y desarrolla realizando progresiones ascendentes por segundas, lo cual crea tensión continuamente.

Tomaremos como ejemplo una de las veces que aparece esta idea de carácter rítmico:

Del compás 127 al 137 encontramos la segunda parte de **D**, a la que hemos llamado **d₁**, de carácter virtuosístico y que en realidad tiene función de enlace entre la obra y la coda de esta, entre **D** y **Coda**.

Toda la sección **D** está plagada de pasajes modulantes, cromáticos y de progresiones ascendentes, reforzados por hemiolias, (recursos también utilizados en el

preludio op. 28 n° 19 de Chopin) que hacen que la tensión acumulada sea realmente impresionante.

The image displays two musical staves from Chopin's Prelude Op. 28 No. 19. The top staff is a piano reduction, with the right hand (RH) and left hand (LH) parts. A red bracket labeled "modelo cromático" spans across the RH part, highlighting a chromatic sequence. The bottom staff shows a more detailed view of the piano reduction, with a blue bracket labeled "hemiolia" spanning across the RH part, indicating a hemiola rhythm. The score is in G major and 3/4 time, with a dynamic marking of *p* (piano).

Tema A codal

En la última parte del compás 138, y tras un silencio con calderón, comienza una nueva sección en tempo *lento*, un poco controvertida en su forma.

Existen dos posibilidades; podría ser:

- Desde compás 138, la coda final, con material completamente nuevo, donde se encuentra la parte más melódica de toda la obra. Aunque, en medio de la **Coda**, (compás 155) aparece de nuevo el tema **A**, mucho más corto que en ocasiones anteriores y, por fin un frase codal, muy cadencial y rítmica, que en sí finaliza la obra a partir del compás 165 hasta el final.
- podemos pensar que el hecho de que aparezca de nuevo el tema **A** por última vez en el compás 155, significa que los compases del 138 al 154 pudieran ser un enlace para introducir **A** y asentar la tranquilidad perdida durante todo el discurso musical.

Pensamos que sería de nuevo **A** con carácter codal.

Dada la complejidad de la obra, hacemos un resumen y tabla de la sucesión tonal:

La obra se mantiene en Mi Mayor más o menos estable a lo largo de toda la obra (con muchos cromatismos y acordes extraños y lejanos a la tonalidad), pero hay algunos puntos en los que claramente modula a otras tonalidades:

- En el c. 16, la sección **B**, modula a Si M, la dominante del tono principal. Se mantiene en esta tonalidad hasta el c. 41, que vuelve a Mi M.
- En el c. 53, cuando va a pasar a la sección **C**, modula a Fa M y en el c. 60 a Do M. Un poco más adelante, la obra se vuelve tan cromática que la tonalidad se difumina entre progresiones cromáticas.
- En el c. 103, la obra vuelve a Mi M, ya en la sección **A**, y se mantiene en la tonalidad hasta el c. 113 en el que comienza un pasaje modulante hasta llegar al c. 138 que modula a Sol M.
- Durante el principio de la “**coda**” se mantiene en esta tonalidad, pero en el c. 155 (el último A) se afianza de nuevo en Mi M.

Tabla 5: Cuadro general de tonalidades de la segunda leyenda de Liszt.

PASAJE	TONALIDAD	COMPÁS
Tema A	Mi M	1 – 15
Tema B	Si M	16 – 41
Tema A	Mi M	42 – 53
Tema C	Fa M / Do M / Modulante	54 – 102
Tema A	Mi M	103 – 112
Tema D	Modulante / Sol M	113 – 153
Tema A Codal	Sol M /Mi M	138-169

TÉCNICA

El pianista que se enfrenta a esta obra en un principio no puede imaginar la gran cantidad de recursos técnicos que utilizará, dada la extremada sencillez de la introducción: una simple melodía acompañada por unas simples octavas que la duplican.

Este amplio abanico de recursos técnicos pianísticos no es utilizado por Liszt desde su juventud, sino que fueron ampliándose a lo largo de su carrera llegando a su punto máximo en su madurez pianística.

Sería imposible saber si Liszt era consciente de la utilización de los distintos recursos técnicos y su aplicación en determinados pasajes; sin embargo, su música es la primera que permite la utilización de todos estos recursos que incluyen una gran variedad en el ataque.

La elección de las distintas formas de realización mecánica de sus obras, en esta avanzada etapa de su vida compositiva, es un gran problema, pues en cada caso existe un amplio abanico de posibilidades. Antes de ejecutar cualquier octava, trémolo, acorde... tendremos que plantearnos qué tipo de sonoridad deseamos, o más bien adivinar el tipo de sonoridad que quería Liszt en un determinado pasaje.

Sección A

En la introducción de la 2ª *Leyenda*, la mano derecha articulará cada nota y la izquierda permanecerá cerca del teclado, el pianista procurará ligarla lo máximo posible, cada nota podrá ir reforzada por un pedal para conseguir la resonancia que exige el misticismo de la obra.

Posteriormente aparecerá el tema en varias ocasiones, tal como hemos visto en el análisis armónico-formal, y en cada ocasión será un elemento técnico distinto el que lo acompañe.

Cuando aparece (a), la mano izquierda comienza ya a ser un sustento sobre el que se desarrolla el tema de la derecha. El primer requerimiento técnico son los trémolos que nos encontramos en el c. 6. Liszt especifica matiz *mf* en la melodía y *p* en el acompañamiento. No resulta ser demasiado complicado, basta con mantener los dedos pegados al teclado y realizar un pequeñísimo movimiento de rotación con la muñeca (simplemente el que adopte dicha muñeca totalmente suelta que será conducida por los dedos) para realizar los trémolos; la relajación de la mano y el brazo, serán estrictamente necesarios.

Para obtener un matiz *mf* en la melodía será suficiente con dejar el peso del brazo derecho sobre el teclado en cada acorde con mayor incidencia en la parte superior para destacar la melodía.

También es importante la diferenciación entre ligado y picado-ligado que encontramos en esta melodía a lo largo de toda la obra (entre la primera parte – picado-ligado – y la segunda parte – ligado – de la semifrase). Las notas picadas-ligadas se deben de hacer, a diferencia de las anteriores, más nota a nota, pensándolas en global (como frase que es), pero dándole a cada una más presencia.

The image shows a musical score for piano, measures 6 to 10. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is "non troppo lento". The melody is marked "mf" and the accompaniment "p". Annotations include: "melodía" in red above the first measure, "picado ligado" in green above the second measure, and "ligado" in green above the third measure. The left hand has a tremolo marked "p" and "tremolando" in blue. There are asterisks and the text "mínimo mov. de rotación" in blue below the left hand. The right hand has "Rea" and asterisks below the notes in measures 8 and 9.

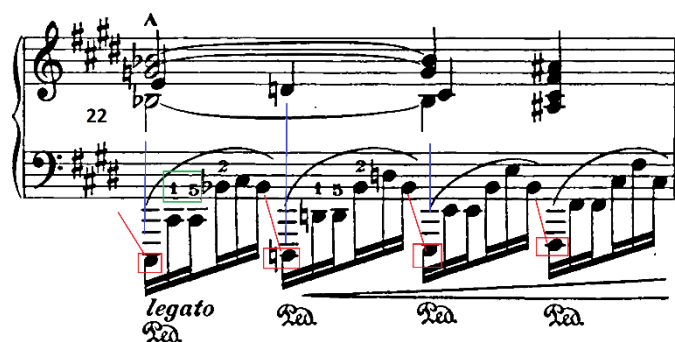
Sección B

En el c. 16 aparece un nuevo elemento técnico que son unas pequeñas escalas descendentes que deben de ser realizadas, a nuestro parecer, íntegramente de dedos, pero con algo de peso para conseguir que destaquen, pues creemos que describen pequeños movimientos del agua que anuncian la “tormenta” venidera.

En el c. 22 es necesario un desplazamiento lateral de la mano que se debe de realizar lo más pegado posible al teclado y con el movimiento del pulgar, pero dejando suelta a la muñeca que deberá acompañar al movimiento del pulgar. Aparte de esto, es articulado.

Este recurso ya aparece en una de las obras estudiadas (compás 53 y siguientes de *Un suspiro*).

La genialidad pianística de Liszt una vez más se pone de manifiesto en este pasaje: Una segunda melodía que aparece en la izquierda reforzando la línea melódica es destacada por el intérprete con toda naturalidad por la necesidad de llegar a ella por salto.



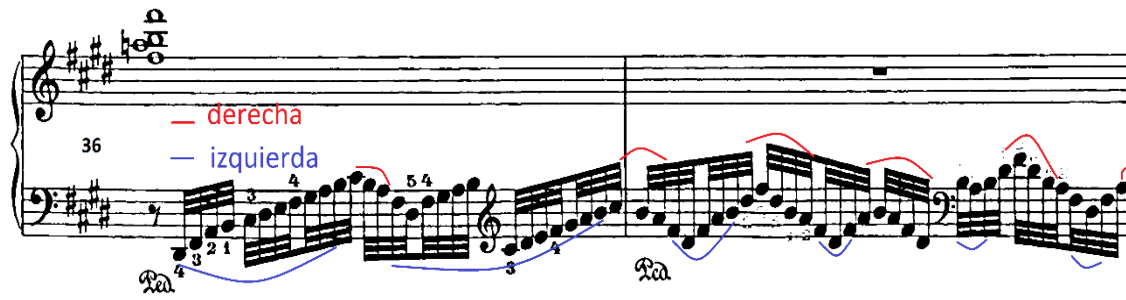
En el c. 32 Liszt presenta una serie de escalas cromáticas muy rápidas que se deben de realizar articulando los dedos únicamente, pero siempre *legato*. Tras esto, las escalas cromáticas se transforman en arpeggios y escalas diatónicas alternando con cromatismos. Todo ello es una descripción sonora excepcional de un mar que se va poniendo cada vez más bravo.

A nuestro parecer, Cziffra describe este pasaje de una manera impresionante en <http://www.youtube.com/watch?v=jNDuviqffTw> aportando un *non legato* a determinadas notas, y mediante una gran maestría en el uso del pedal, oímos el salpicar del agua mediante la música, en un mar que cada vez se pone más bravo.

Todo este fragmento, del compás 36 al 42, se puede realizar de dos maneras distintas:

- Alternando ambas manos en su ejecución, tal como hace Leslie Howard en

<http://www.youtube.com/watch?v=WpIu5vEE-OM>



- Realizándolo sólo con la mano izquierda como es el caso de George Cziffra o Tamás Vasary, en <http://www.youtube.com/watch?v=pXwj9QvRGFc>

Lo cierto es que la escritura original de Liszt destina todo este fragmento a la mano izquierda, pero hay que reconocer que el reparto de manos que efectúa Leslie Howard simplifica la ejecución de este pasaje.

Sección A'

En el c. 42, a pesar de ser escalas diatónicas, la técnica será la misma que se ha utilizado anteriormente: articulación de dedos. Sin embargo, el matiz *p leggiero* que especifica Liszt exigirá una articulación muy pequeña llegando prácticamente al toque rodado.

Los cambios de octava que se efectúan, intentaremos realizarlos con toda naturalidad pues Liszt nos facilita enormemente el trabajo: antepone un silencio al salto de manera que nos dé tiempo a retener el impulso del brazo al realizar el salto y consigamos no destacar esta primera nota, pues no existe indicación alguna de que deba sobresalir sobre las demás, y el discurso musical tampoco lo exige.



Sección C

En el compás 54 nos encontramos con arpeggios, que se realizarán con los dedos, aumentando el peso hacia el punto álgido de la subida, y dejando la muñeca flexible pero sin buscar el movimiento de rotación de ésta y haciendo mucho hincapié en la acentuación, así como tratando de ligar, en la medida de lo posible, los saltos.

Recordemos que nos encontramos en la sección **C** de la obra, la cual, supuestamente representa un mar embravecido, por lo que tanto los reguladores como los acentos tendrán un lugar primordial, representando un ir y venir de las olas, cada vez con más fuerza.

Los reguladores serán los que mejor nos cuenten la historia, los responsables de la entonación de ésta, por tanto es necesario que el pianista los realice siempre que Liszt los indique. Para ello el intérprete se tendrá que servir de un uso racional del pedal que acompañe el matiz de cada ocasión y del peso del brazo repartido de acuerdo a la sonoridad que queremos alcanzar en cada momento.

A pesar de ser un fragmento arpegiado, aquí Liszt no piensa en el “arpeggio arrancado” que tanto le gustaba practicar en sus conciertos, es irrealizable pues se trata de arpeggios de ida y vuelta.

Para la realización de los acentos, Liszt siempre sabe cómo hacerlo fácil y natural: duplicando las notas que le interesan a octava, colocándolas en el bajo y arpegiándolas... el caso es que una vez más encontramos la naturalidad en la técnica de Liszt.

En las octavas acentuadas podremos utilizar el empuje, y en los acordes arpegiados de la mano izquierda, un lanzamiento del brazo.

En el compás 64, aparece de nuevo el tema principal de la obra en la mano izquierda, que tendrá que ser resaltado sobre lo demás.

Como siempre, Liszt nos lo pone relativamente fácil, pues son acordes arpegiados, donde la melodía la representa tanto el bajo (que viene de salto) como la nota superior de cada acorde que corresponde con el pulgar, el cual, además de poder ser articulado con facilidad, el arpegiado previo hace que éste sea acentuado con toda naturalidad.

En numerosas ocasiones, Liszt hace uso de otro recurso técnico que ya utilizó en el estudio *Un suspiro*, como insertar notas dobles en los arpegios. Cada tres notas del arpegiado, una la constituye una nota doble (terceras, cuartas e incluso quintas). Para afrontar dichas notas dobles con igualdad, el movimiento de la muñeca deberá ser en forma de vértice hacia la derecha en las numerosas subidas y de leve giro rotativo en las pocas bajadas en las que lo utiliza.

A partir del c. 72 se comienza a precisar de un mayor nivel técnico. En estos compases (72, 74, 76, 78) encontramos acordes con saltos muy amplios en la derecha y octavas que saltan también, aunque menos, en la izquierda; ambas manos van en la misma dirección. Para ello, la muñeca deberá permanecer flexible y el ataque se realizará con un poco de peso que irá aumentando conforme aumente la dinámica, llegando hasta el impulso del brazo y en los *riforzando* recurriremos a la fuerza y al empuje.

Para conseguir limpieza de ejecución en este complicado pasaje, el intérprete podrá realizar un estudio en ambas manos en el que intervendrán dos factores: no preparar las octavas, pues no hay tiempo suficiente, y hacer que la mano izquierda permanezca cerca del teclado mientras la derecha es la que se impulsa y se lanza para conseguir la sonoridad que requiere el fragmento en la búsqueda del *riforzando*.

El punto de apoyo en el teclado se encontrará en los bajos de la izquierda.

La simplificación del pasaje que proponen algunas ediciones, no suelen utilizarla los pianistas de renombre que hemos estudiado en esta investigación.

Los compases 73, 75 y 77 se realizarán de dedos, muy articulados, para conseguir limpieza sonora y utilizando el empuje en la última nota de cada grupo, el cual viene dado por su acentuación.

The image shows a musical score for piano, specifically measures 72 through 80. The score is written in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with chords, while the left hand plays a bass line with chords. The score is annotated with several technical terms and markings:

- Ossia**: A box highlights the original notation in measure 72, and another box highlights a simplified version of the same passage.
- simplificación**: A red label pointing to the simplified notation.
- impulso muscular**: A red label pointing to a specific note in the simplified notation.
- empuje**: A red label pointing to the final note of a group in the simplified notation.
- stringendo**: A red label indicating a change in tempo.
- articulación de dedos**: A green label pointing to specific notes in the simplified notation.
- rinforz. mp**: A red label indicating a dynamic change to mezzo-piano.
- p. apoyo**: A blue label pointing to the bass line in measure 72.
- 8.....**: A red label indicating an octave sign.

En el compás 79 aparecen escalas cromáticas en segundas y terceras, que deben de realizarse con los dedos, ayudados un poco por la muñeca, y añadiendo además peso, porque se encuentran en un matiz muy fuerte.

Del compás 85 en adelante, los acordes y octavas alternas son realizados de muñeca, pero ayudados por el antebrazo y luego por el brazo entero y, si fuera necesario del cuerpo, porque sigue en una dinámica *forte* hacia el *fortísimo*. Este es un caso claro en el que un mismo diseño técnico requiere una modificación de la técnica utilizada (en este caso la utilización de diferentes partes del brazo) en función del matiz dinámico del fragmento.

Además, en cada compás en los que se especifica un *crescendo*, la separación del brazo del teclado dependerá del matiz.

La genialidad pianística de Liszt es evidente en toda esta sección C de tipo virtuosístico, pues introduce en fragmentos cortos, una gran variedad de recursos técnicos distintos de tal manera que el cansancio de la mano y el brazo es mucho menor por la ejercitación de músculos distintos en cada pasaje.

Sin embargo, toda esta sección es un cúmulo tensional que tiene su punto más álgido en los compases 99 al 102, el incremento de tensión musical conllevará un aumento de la tensión muscular.

Sección A''

En el compás 103, a pesar de que técnicamente sigue siendo complicado y de que está escrito en matiz *ff*, la paz que conlleva la aparición del tema principal (el que representa a San Francisco), hace que el pianista descanse por un momento de esa tensión, la cual, enseguida comenzará a aparecer ya en el compás 111 en el que se prepara para entrar en la sección D mediante una escala de octavas en la mano izquierda en un rápido crescendo.

Un claro ejemplo de la diferencia de peso del brazo que podemos utilizar al interpretar Liszt son los compases 103 y siguientes, en ellos encontramos un bajo que servirá de punto de apoyo, en el que se invertirá mucho peso además de un gran impulso

muscular y los acordes siguientes de la misma mano en los que el peso invertido será mucho menor, es más, deberemos retener al brazo que viene impulsado por el acento y el salto del primer acorde de cada compás.

La mano derecha, más pesada, necesitará no solo peso, sino también empuje, el intérprete lanzará incluso desde la articulación del codo y utilizará el bíceps y el hombro si fuera necesario. La muñeca permanecerá flexible realizando un movimiento vertical.

Sección D

A partir del compás 113, tanto la mano derecha como la izquierda realizan un motivo muy rítmico de semicorcheas y tresillos, realizado de muñeca y con brazo en los acordes con acento. La palanca utilizada no podrá ser demasiado grande dada la velocidad del fragmento

Especialmente interesantes desde el punto de vista técnico son los compases 121 y 122 y sus repeticiones, en ellos encontramos gran diversidad de recursos técnicos.

- El rebote de la mano, que deberá ser utilizado tanto en las terceras repetidas como en los acordes repetidos
- El empuje en la tercera acentuada y en los acordes repetidos.
- Las terceras se realizarán con un movimiento vertical de la muñeca.
- Acordes acentuados que se realizarán con un impulso muscular del brazo.
- Las octavas siguientes se ejecutarán de brazo por su matiz *fff* pero con la ayuda de la muñeca que efectúa movimientos verticales.

En el c. 127 hay una escala cromática de octavas en ambas manos, que debe ser comenzada a interpretar de muñeca y metiendo poco a poco el brazo hasta el compás 132 en el que la majestuosidad de los acordes de tónica harán necesaria la relajación del brazo en el momento de lanzarlo contra las teclas, impulso muscular, empuje y fuerza.

Cuando Liszt quiere conseguir una sonoridad poderosa, su escritura pianística condiciona la movilidad del brazo en función del efecto sonoro que desea, de esta manera es frecuente encontrar en sus composiciones, estructuras en las que encontramos arpeggios que terminan en acordes acentuados, de tal manera que el impulso que el brazo toma a la hora de ejecutar el arpeggio es aprovechado para realizar el acento.

Los compases siguientes (133 a 137) son buen ejemplo de este recurso tan característico de la técnica lizartiana, al que se ha denominado “el arpeggio arrancado”.

En este caso, además, la mano rebotará y caerá en el acorde siguiente con la fuerza suficiente resultante del desplazamiento del brazo que saldrá despedido desde el final del arpeggio.

Tema A codal

Llegamos al compás 138, donde las indicaciones de Liszt son claras: *Lento, accentato assai con somma espressione*. Por tanto, la parte más lírica debe de ser muy legato, siendo extremadamente meticuloso en los matices de expresión indicados por Liszt.

A pesar de esto, nos gustaría reseñar la interpretación que hace Tamás Vassary de este fragmento en <http://www.youtube.com/watch?v=pXwj9QvRGFc> que en la repetición de la primera idea musical (c. 145) hace un cambio de timbre buscando el *pianísimo* de una gran belleza e interesantísimo.

En el final de la coda, a partir del compás 163 encontramos una mezcla de muchos de los problemas que hemos visto: trémolos ahora en la mano derecha y arpegios de notas dobles en los que un pequeño movimiento de rotación de la muñeca será indispensable, octavas y saltos en la izquierda; y para terminar, los acordes del final que deberán ser realizados con el impulso de todo el cuerpo, para darle toda la potencia que necesita ese desenlace escrito en *fortísimo*.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-Un punto de referencia importante para todo pianista representa la grabación de Vlado Perlemuter de la segunda leyenda de Liszt, *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*. En esta interpretación, el pianista, hace acopio de su templanza y su exquisitez interpretativa y musical. La referencia discográfica de esta grabación es:

Perlemuter, V. (Subido el 13/09/2009). *San Francisco de Paula caminando sobre las olas*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio grabado en 1939]. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=QFy5FBvAYiE>.

En esta interpretación, Perlemuter no pretende hacer eco de virtuosismo, sino intentar transmitir lo que quiso plasmar Liszt en esta obra una serie de sentimientos

opuestos: paz espiritual, tragedia y desesperación y el “regocijo de San Francisco victorioso”.

Los diferentes timbres sonoros son tratados de una manera excepcional, la claridad sonora y conceptual, hacen que el oyente perciba un mundo musical ordenado y transparente en la interpretación de una obra especialmente compleja.

(Duración total 8.12 minutos)

-Otro archivo de audio que, por la fecha de grabación y calidad interpretativa tiene mucho que ver con el anterior y que también podemos encontrar en internet es:

Cortot, A. (subido el 11/09/2009) *St Francis Legend*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio grabado en 1935] Recuperado el 21 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=kJinrJPX_K4.

En esta interpretación, Alfred Cortot, en un tempo un poco más rápido en los pasajes de tipo virtuosístico que la grabación de Perlemuter, le imprime por lo general un carácter más rítmico y agresivo. En sus manos, el piano se vuelve más sonoro y con una amplia gama de matices, pero sin que la gama de colores utilizada sea demasiado rica.

(Duración total 7.35 minutos)

-Georges Cziffra nos sorprende con su interpretación llena de misticismo de la 2ª *Leyenda* de Liszt, muy distinta a las demás que hemos analizado en esta investigación cuya referencia es:

Cziffra, G. (Subido el 04/04/2008). *Legend No. 2*. Liszt, F. (1863) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de: http://www.youtube.com/watch?v=jNDuviqffTw_.

Cziffra utiliza un tempo, en ocasiones demasiado lento, y las variaciones que hace de éste son mucho más acusadas que en otras interpretaciones de pianistas de reconocido prestigio.

La exposición del tema principal es más lenta en relación con otras grabaciones, haciendo más uso de ritardandos y de rubatos, sobre todo en la segunda reexposición de **A : A''** y en la sección que sigue a ésta: **D**, donde el tempo se vuelve más pesado aún. Sin embargo, lo que puede parecer algo negativo, se vuelve una genialidad, si pensamos por ejemplo en la interpretación y el uso del pedal que hace en el enlace entre la sección **B** y la sección **A** donde el uso casi inexistente del pedal, y el *non legato* que imprime a algunas fusas, contrariamente al resto de las interpretaciones, hace que oigamos de manera espectacular el salpicar del agua en un continuo y un bravo oleaje.

Él entiende un mar mucho más furioso que otros intérpretes y a la vez un San Francisco mucho más calmado. Cuenta la historia con mucho más dramatismo.

Se trata de una grabación de un concierto en directo.

-Como antítesis de la grabación anterior, pero no por ello ni mucho menos de menor calidad, podemos encontrar el siguiente archivo de audio en:

Horowitz, V. (Subido el 14/09/2009). *Legend St Francis Walking on the Water*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio grabado en 1947]. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=lnp2HQ-RCDE>.

De todas las grabaciones escuchadas, sin duda la que expresa un carácter más agitado. Su tempo, mucho más rápido que la anterior, (pensemos que la interpretación de Cziffra dura 10.20 minutos y la de Horowitz 6.56) lleva al virtuosismo pianístico a un extremo exagerado.

Llama la atención en contraste sonoro que expresa en los diferentes pasajes, así como el abundante uso que hace del matiz *f-p súbito*.

Se trata también de una grabación de un concierto en directo.

-Archivos de vídeo de la *Leyenda n° 2* de Liszt más actuales son los siguientes:

-Vásáry, Tamás. (Subido el 01/10/2011) *Legend No. 2*. Liszt, F. (1863).

[Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013 de:

<http://www.youtube.com/watch?v=pXwj9QvRGFc>.

-Howard, Leslie. (Subido el 08/08/2009) *Legende No 2 St Francois de Paule, S175*. Liszt, F. (1863). [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=WpIu5vEE-OM>.

Ambos pianistas hacen una muy interpretación coherente, bastante académica, con unos tempos justos, y un gusto musical excelente; y que al ser archivo de vídeo puede servir de referencia a los pianistas que se embarquen en la aventura de interpretar *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas*.

Nos parece importante señalar en relación al último pianista al que hacemos referencia el siguiente mérito: En 1999 y tras 15 años la casa discográfica «Hyperion» termina la grabación de las obras completas para piano sólo de Liszt en un total de 94 CD reunidos en 57 volúmenes. Todas las obras fueron grabadas por el pianista australiano Leslie Howard.

Tabla 6: Comparativa de *Scherzo op. 31 n° 2* de Chopin y *2ª Leyenda: San francisco de paula caminando sobre las aguas* de Liszt.

<p><u>SCHERZO OP. 31 N° 2, CHOPIN</u> (1837)</p>	<p><u>2ª LEYENDA: SAN FRANCISCO DE PAULA CAMINANDO SOBRE LAS AGUAS, LISZT.</u> (1863)</p>
<p style="text-align: center;"><u>Plano sonoro</u></p>	
<p style="text-align: center;">Semejanzas</p>	
<p>1- La gama sonora de ambas obras es muy amplia desde el <i>pianísimo</i> hasta el <i>fortísimo</i>.</p> <p>2- Ambos compositores utilizan el símbolo de octava alta.</p> <p>3- La distancia entre ambas manos no suele ser excesiva.</p> <p>4- Abundantes cambios de tesitura.</p> <p>5- Ambas obras presentan silencios entre el antecedente y el consecuente de la primera frase a, quizás con el objeto de aumentar la tensión.</p> <p>6- El carácter de las dos obras es místico, misterioso. Alternan pasajes de tensión y de “paz”.</p> <p>7- Ambas obras presentan cambios dinámicos constantemente.</p>	
<p style="text-align: center;">Diferencias</p>	
<p>1- No es música programática.</p> <p>2- Se mueve por el registro medio, sólo ocasionalmente utiliza los registros graves y agudos.</p>	<p>1- Es música programática.</p> <p>2- Se mueve por todos los registros del piano, especialmente por el medio-grave, aunque también por el agudo.</p>

<p>3- Los silencios son abundantes, incluso presenta compases completos en silencio.</p> <p>4- Los cambios de matiz <i>f-p</i> o <i>p-f</i> súbito son frecuentes.</p> <p>5- No hace uso del pedal manual.</p> <p>6- La sección A tiene más carácter y presenta tendencia al <i>forte</i>.</p> <p>7- No presenta muchos pasajes en los que exista una notable acumulación de tensión.</p>	<p>3- Apenas hay grandes silencios: sólo en la primera frase y en torno a la coda.</p> <p>4- Apenas hay cambios súbitos de matiz <i>f-p</i> o <i>p-f</i>.</p> <p>5- Hace uso del pedal manual mediante recursos como los trémolos.</p> <p>6- Las secciones contrastantes con A son las que tienen más carácter y presenta tendencia al <i>forte</i>.</p> <p>7- La acumulación de tensión por progresiones ascendentes es una constante en toda la obra.</p>
--	--

Aspecto armónico-formal

Semejanzas

- 1- Las dos obras tienen una duración similar: en torno a los 9 o 10 minutos.
- 2- Ambas están escritas en modo mayor.
- 3- El comienzo de ambas tiene carácter introductorio
- 4- La primera frase, en las dos obras está dividida en antecedente y consecuente entre los cuales existen silencios.
- 5- El tema principal de la obra es repetido en varias ocasiones.
- 6- Los cambios tonales guardan relación directa con el cambio de tema o sección.
- 7- En ambas obras encontramos elementos conectores o enlaces entre temas.

Diferencias

<p>1- En compás de 3/4</p> <p>2- Su estructura formal es ABA. Coda.</p> <p>3- A pesar de que la duración del Scherzo en minutos es prácticamente la misma que la leyenda, comprende 780 compases debido a que está realizado sobre figuraciones largas. (pocas notas en un compás).</p> <p>4- Comienza en la parte fuerte del compás.</p> <p>5- Las relaciones tonales son simples y clásicas basadas en tonalidad principal- dominante- principal.</p> <p>6- El número de compases o duración de las diferentes secciones es equilibrado, oscilando alrededor de los 116 por sección.</p> <p>7- Los primeros compases de A tienen carácter introductorio pero son repetidos cuando se repite A.</p> <p>8- El uso de la contramelodía es muy frecuente.</p> <p>9- Utiliza pedales de dominante.</p> <p>10- Se repite tanto el tema A como el B.</p> <p>11- Las repeticiones de temas o secciones son siempre casi literales.</p> <p>12- No hace uso de pasajes cromáticos modulantes.</p>	<p>1- En compás de 4/4</p> <p>2- Su estructura formal es ABACADA codal.</p> <p>3- El total de compases es mucho menor: 169, pues son de 4/4 y la figuración mucho más corta (muchas notas en un compás).</p> <p>4- Comienza en anacrusa.</p> <p>5- Los cambios de tonalidad son más frecuentes y más complicados.</p> <p>6- Las diferentes secciones varían mucho unas de otras en cuanto a su duración: desde 11 compases hasta 52.</p> <p>7- Los primeros compases tienen carácter introductorio pero no se repiten cuando se repite A.</p> <p>8- No hace uso de contramelodías.</p> <p>9- Sólo hace uso de una cortísima pedal de tónica mediante trémolos.</p> <p>10- Sólo se repite el tema A.</p> <p>11- Cuando repite el tema siempre es variado.</p> <p>12- El uso de pasajes modulantes cromáticos es una constante en gran parte de la obra.</p>
---	--

<p>13- La sección contrastante de A, es decir: B tiene un carácter más calmado, melódico y expresivo que A.</p>	<p>13- Las secciones contrastantes tienen un carácter menos calmado que A, es más, generan más tensión.</p>
<p><u>Plano técnico pianístico:</u></p>	
<p>Semejanzas</p>	
<ol style="list-style-type: none"> 1- A pesar de que el tempo indicado en la partitura es muy distinto en ambas obras (<i>presto – andante maestoso</i>), debido a la diferencia de figuración, finalmente el tempo final de ejecución en minutos es muy similar. 2- Ambas son obras en las cuales las dificultades técnicas son de un nivel elevado. 3- El aguante físico del pianista es una dificultad añadida debido a la intensidad y la duración, sin pausa, de ambas obras. 4- Técnicamente, las dos tienen el mismo comienzo, una melodía duplicada en la izquierda, lo que conlleva más articulación en la derecha para destacarla. 5- La mayoría de las veces, ambas manos se desplazan en el mismo sentido. 6- Los pasajes de transición o enlaces son de carácter virtuosístico. 7- Ambas obras presentan pasajes rápidos en los que se pueden alternar las manos. 8- En las dos obras encontramos algún pasaje o tema que se repite, modificado o añadiendo diferentes dificultades técnicas. 9- Los dos compositores trabajan acordes de difícil ejecución pianística. 10- Ambos presentan pasajes en los que se entremezclan el movimiento digital de los dedos con el lanzamiento del brazo dentro de un mismo compás. Por ejemplo: Chopin c. 544, Liszt c. 121. 11- En las dos obras se trabajan arpeggios en los que es habitual que aparezcan pasajes con gran extensión entre dedos que hacen necesaria la participación de la muñeca. 	

- 12- Utilización de la digitación 5-1 en arpeggios de gran extensión que requieren movimiento lateral de la mano.
- 13- En ambas obras, encontramos una clara melodía que en muchas ocasiones aparece inserta en acordes, lo cual reporta a la interpretación de la obra la dificultad de destacar unas notas sobre otras ejecutadas a la vez con la misma mano.
- 14- Saltos en acordes y octavas, por movimiento contrario o en el mismo sentido. A veces, ambos compositores aprovechan los saltos para imprimir una acentuación al acorde y octava siguiente.
- 15- También anteponen silencios a algunos saltos, haciendo más fácil la ejecución pianística.
- 16- Podemos encontrar en ambas composiciones pasajes que, comenzando en un matiz piano, en el que se requiere el uso de los dedos solamente, va aumentando el matiz haciendo necesario el uso progresivo de mano, muñeca, antebrazo y brazo. Con la única diferencia entre ambos compositores de que en Chopin la caída del brazo y la utilización de éste es su base, y en Liszt a esto hay que añadir el impulso muscular, la fuerza y el empuje.
- 17- En ambos compositores, la distancia de lanzamiento del brazo depende del matiz de la nota o acorde. Pero aun siendo una semejanza, en Liszt estas distancias, en ocasiones, alcanzan un nivel impensable para Chopin.

Diferencias

<p>1- Tempo presto.</p> <p>2- Diferenciamos una parte de virtuosismo con otra central muy melódica y expresiva</p> <p>3- La obra se centra en tres recursos técnicos: arpeggios, acordes y melodía acompañada.</p> <p>4- No hace uso de la práctica de octavas en escalas, ni diatónicas ni cromáticas.</p>	<p>1- Andante maestoso.</p> <p>2- No hay descanso para el virtuosismo salvo en el comienzo de la coda.</p> <p>3- La cantidad de recursos técnicos trabajados en esta obra son mucho más numerosos.</p> <p>4- Hace uso de la práctica de octavas en escalas, tanto diatónicas como cromáticas.</p>
---	---

<p>5- No presenta octavas quebradas ni trémolos.</p> <p>6- No trabaja ni octavas ni arpegios ejecutados con manos alternas.</p> <p>7- No encontramos ningún acorde arpegiado.</p> <p>8- No encontramos grandes pasajes de escalas.</p> <p>9- En la obra no encontramos arpegios simultáneos en ambas manos.</p> <p>10- No integra notas dobles en los arpegios.</p> <p>11- Inova en el tratamiento de dos notas unidas por una ligadura: pone un <i>sf</i> a la segunda: caída libre en la primera y un gran impulso muscular en la segunda que hace a la mano salir despedida haciendo así el picado.</p> <p>12- Pasajes en <i>delicatissimo</i> que requieren un toque <i>leggiero</i>.</p> <p>13- Encontramos de manera habitual pasajes con tres planos sonoros.</p> <p>14- No encontramos repeticiones de</p>	<p>5- Ya desde el comienzo de la obra concede al trémolo una gran importancia</p> <p>6- Trabaja octavas y arpegios ejecutados con manos alternas sobre todo en los pasajes de gran virtuosismo.</p> <p>7- Hace uso de los acordes arpegiados en los que aprovecha el movimiento lateral de la mano y su impulso para destacar la melodía.</p> <p>8- Encontramos pasajes rápidos de escalas tanto diatónicas como cromáticas. Escalas sencillas y escalas cromáticas de 2^{as} y 3^{as} y 8^{as}.</p> <p>9- Encontramos en ambas manos arpegios simultáneos que se mueven tanto por movimiento contrario como en el mismo sentido.</p> <p>10- Integra en los arpegios notas dobles.</p> <p>11- El tratamiento que hace de este recurso clásico en muy tradicional. Acentúa el primer acorde (caída) y pica el segundo (salida sin empuje y con toda naturalidad).</p> <p>12- Inexistencia de este tipo de pasajes, aunque Liszt sí los presenta en otras de sus obras.</p> <p>13- No encontramos pasajes con tres planos sonoros.</p> <p>14- Es necesario utilizar el movimiento</p>
--	---

acordes en los que haya que hacer uso del movimiento vertical de la muñeca.	vertical de la muñeca en algunos pasajes de acordes repetidos. (c. 103)
15- No hace uso del “arpegio arrancado”.	15- Hace uso del “arpegio arrancado”

5.4 ESTUDIO COMPARATIVO DE: MAZURCA OP. 30 N° 2, FRÉDÉRIC CHOPIN Y RAPSODIA HÚNGARA N° 2, FRANZ LISZT

La elección de estas obras para su estudio, tiene que ver con el carácter nacionalista de ambas. Una y otra, son fiel reflejo del amor de Chopin y Liszt por la música folclórica de sus países de origen.

Recordemos que Chopin y Liszt, tras pasar su infancia en Polonia y Hungría respectivamente, hicieron carrera en otros países europeos; es lógico que gran parte de su música refleje la nostalgia por sus lugares de nacimiento.

Chopin compuso mazurcas a lo largo de toda su vida, las cuales, tal como sucede con las polonesas, expresan el antes mencionado sentimiento nacionalista que le acompañará siempre, tal como comenta su alumno Wilhelm von Lenz. De hecho es significativo que su primera obra fuera una polonesa: *Polonesa en sol menor* y la última una mazurca: *Mazurca en fa menor Op. 68 n° 4*.

Las rapsodias húngaras conforman una extensa colección de 19 piezas que Liszt compuso escalonadamente a lo largo de gran parte de su vida. Recuerdan en gran medida a la música improvisada por las orquestas zíngaras itinerantes por las que Liszt siempre sintió gran admiración, donde los principales instrumentos eran el violín y el cimbalón.

MAZURCA OP. 30 N° 2 DE FRÉDÉRIC CHOPIN

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS MAZURCAS

Las Mazurcas, son el resultado de una innovadora fusión entre el folclore polaco, la influencia de melodías militares, patrióticas o nacionalistas, el bel canto, y la música de la propia corriente romántica.

Se caracterizan por la impregnación de los ritmos, las armonías, las formas y los rasgos melódicos de la música popular polaca; en ellas emplea recursos exóticos, como los bordones de quinta y las escalas modales tradicionales de su país (por ejemplo, la típica cuarta aumentada lidia). También, sus más de sesenta mazurcas se caracterizan por su escritura pianística, su audaz armonía, la variedad de sus ritmos y gran diversidad de motivos.

Hizo muy poco uso de temas folclóricos reales: creó un folclore imaginario como lo hizo después Béla Bartók. Sus mazurcas las escribió a lo largo de toda su vida, recurriendo a ellas para convertirlas en instrumentos de expresión de sus sentimientos y su interior musical, para captar diversos problemas compositivos y estados de ánimo. Representan un mundo musical en sí mismas, y son una muestra completa de su estilo único.

La mazurca, es una danza de tres tiempos cuyo principal acento cae sobre los tiempos débiles, muy popular en Polonia desde el siglo XVI. En sus Mazurcas, Chopin conserva el ritmo, pero ennoblece la melodía y agranda las proporciones.

Gracias a los testimonios de Berlioz, Meyerbeer, así como algunos de sus alumnos, sabemos cómo tocaba Chopin las mazurcas. Según Berlioz:

“Hay detalles increíbles en estas Mazurcas y ha encontrado el medio de hacerlas doblemente interesantes ejecutándolas con la mayor dulzura, hasta llegar al superlativo del *piano*; los macillos sólo rozan las

cuerdas y te sientes tentado de acercarte al instrumento y escuchar cómo se haría un concierto de silfides y duendes”.²⁶⁶

Meyerbeer nos habla de su particular uso del rubato en las mazurcas durante una clase a Wilhelm von Lenz de la pequeña mazurca op. 33 y que hemos citado en esta investigación en el punto 2.1.4.7 titulado: Chopin pedagogo: testimonios de sus alumnos y otras personas que le conocieron.

Las cuatro mazurcas op. 30 fueron compuestas entre 1836 y 1837, y publicadas primero en Londres en 1837 y luego en París y Leipzig en 1938 por Schlesinger. Están dedicadas por Chopin a la princesa de Wurtemberg.

En concreto, la mazurca op. 30 n° 2, que es la que analizaremos, está compuesta en si menor, en tempo “allegretto”.

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico:

Observamos que Chopin se mueve fundamentalmente en el registro medio del piano sin hacer uso en absoluto de los extremos. Sobre todo en la mano derecha, cuya nota más aguda, y de forma excepcional, es fa 5 que aparece como colofón de la obra.

Sin embargo, la mano izquierda, al establecer un rimo de vals, basado en *bajo-acorde-acorde*, obliga a Chopin a que en la primera parte de cada compás aproveche la extensión del piano, llegando al si 0.

El pedal

Los cambios de pedal se producen de acuerdo con ese rimo de vals, basado en *bajo-acorde-acorde* al que antes hacíamos referencia; cada uno de los bajos servirá para realizar el cambio; excepto en un número reducido de compases en los cuales se rompe

²⁶⁶ Francois-René de Tranchefort: *Gía para la música de piano y clavecín*. 1990, p. 227.

esta dinámica, y la desaparición del bajo en una tesitura más grave. La marcha melódica por grados conjuntos será la responsable de modificar esta pedalización.

Si mantenemos con el pedal cada bajo, la interpretación ganará en sonoridad enriqueciendo el fondo armónico de la obra.

La cantidad necesaria de pedal será, dependiendo de la acústica de la sala, la que sea capaz de mantener durante todo el compás la sonoridad de la primera nota del bajo.

La dinámica

Se adapta perfectamente a la estructura formal de la obra, dividida en cuatro secciones: A-B-C-B y a su vez cada sección dividida en ideas de dos compases. Podemos observar que en la sección A, cada dos compases hay un cambio de matiz: *piano* en los compases 1 y 2, *forte* en los compases 3 y 4, *piano* en el 5 y 6, *forte* en el 7 y 8 y así sucesivamente.

La sección B puede ser considerada como la sección más interesante de la obra, lo cual Chopin pone de manifiesto comenzando con un *piano* al que sigue un *crescendo poco a poco* hasta el final de la sección que acompaña a una progresión ascendente.

En la sección C comienza cada una de las dos semifrases que la forman con un matiz *piano* y se sobreentiende un *crescendo* hasta el final de dichas semifrases, de hecho, los pianistas que interpretan las distintas versiones escuchadas y expuestas en las fuentes consultadas así lo hacen.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

- **Musicograma**

Dividida en 64 compases de 3/4, presenta la siguiente estructura:

A

a

si m

Re M

si m

1_____2_____3_____4_____5_____6_____7_____8_____

(cadencia perfecta)

(cadencia plagal) (cad. perf. completa)

a'

9_____10_____11_____12_____13_____14_____15_____16_____

Re M si m

(Cadencia perfecta) (cadencia plagal) (cad. perf. completa)

B

b

fa # m La M fa # m

17_____18_____19_____20_____21_____22_____23_____24_____

(cadencia perfecta) (cad. perf. completa) (cadencia perfecta)

b'

La M do # m? fa # m

25_____26_____27_____28_____29_____30_____31_____32_____

(cadencia perfecta completa) (cadencia perfecta)

C

c

Re M la M

33_____34_____35_____36_____37_____38_____39_____40_____

(semicad. en la dom.) (semicad. en la dom.) (cadencia perfecta completa)

c'

Re M La M

41_____42_____43_____44_____45_____46_____47_____48_____

(semicad. en la dom.) (semicad. en la dom.) (cadencia perfecta completa)

B'

b

fa # m La M do # m fa # m

49_____50_____51_____52_____53_____54_____55_____56_____

(cadencia perfecta) (cad. perf. completa) (cadencia perfecta)

b'

La M do # m fa # m

57_____58_____59_____60_____61_____62_____63_____64_____

(cad. perf. completa) (cad. perf. completa) (cadencia perfecta)

Toda la obra está estructurada en ideas de dos compases.

Al comenzar en anacrusa la obra y tener una cuadratura perfecta, las secciones **a**, **a'**, **b**, **b'**, y **c** también comienzan en anacrusa del compás anterior.

Sección A

En la primera sección **A** toma como modelo los compases 1 y 2 y los repite en el 3 y 4 variándola al cierre el cual es modal, ya que el V grado no tiene sensible. En este mismo compás (4) la utilización del sexto grado elevado nos ofrece una sonoridad dórica al mismo tiempo que establece un puente hacia Re Mayor.

En los compases 2 y 6, el cierre doblado a octava es de gran interés tanto técnico-pianístico como sonoro ya que además de introducir las octavas de muñeca desvía la atención auditiva y sonora desde una 2ª aumentada y una 2ª mayor hacia una 7ª disminuida y una 7ª menor, y el hecho de emplear la figura “blanca” para cerrar, hace que esta idea tenga un carácter más conclusivo.

En el compás 5 repite el modelo una tercera por debajo en Re Mayor.

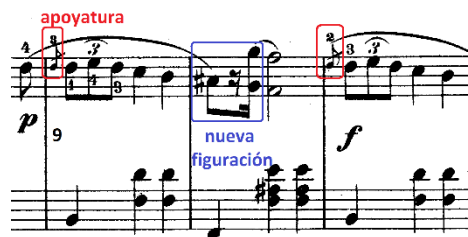
En el compás 7 vuelve a si m mediante un VII con segunda de Re M que funciona como II con segunda de si m y hace una repetición a la 5ª del primer compás y a la 3ª del quinto compás.

Por tanto observamos que **a** es una frase totalmente romántica de ocho compases con una articulación de 4 + 4. Cuatro compases de antecedente y cuatro de consecuente.



En el compás 9 comienza **a'** que es una réplica prácticamente exacta de **a** ya que solo introduce dos variantes:

El empleo de apoyaturas en la primera nota tanto del modelo como de las repeticiones y el cambio de figuración en los compases 10, 12, 14 y 16 con respecto a los compases 2, 4, 6 y 8 ya que pasa de *corchea-corchea-blanca* a *corchea-silencio de semicorchea-semicorchea-blanca*. Desde el punto de vista pianístico es muy interesante pues obliga al intérprete a dar más flexibilidad a la muñeca en la ejecución de las octavas.



Sección B

En el compás 17 comienza la sección **B**.

Tal como ocurre en la sección **A** aparece un modelo de dos compases que se repite primero a la 3ª ascendente y luego a la 5ª ascendente.

Esta sección tiene un carácter más polifónico que evidencia la influencia de Bach en Chopin, (sabemos que Chopin estudiaba a diario el clave bien temperado de Bach, sobre todo antes de un concierto y que también lo recomendaba insistentemente a sus alumnos).

En el compás 17 aparecen notas extrañas al acorde, dobladas a la 6ª, e inicia un modelo melódico de dos compases que repite una vez completo, una tercera ascendente y otra vez más a la quinta ascendente con respecto al modelo, modificado al final.

Es interesante desde el punto de vista armónico que al final de los compases 18 y 20, la 6ª aumentada conduce en ambos casos a una octava.

The image shows a musical score for measures 17, 18, and 20. Measure 17 is marked with a red box and labeled 'modelo'. Measure 18 is marked with a red box and labeled 'repetición a 3ª ascendente'. Measure 20 is marked with a red box and labeled 'repetición a 5ª ascendente'. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamics like 'poco a poco cresc.'. Harmonic analysis labels include 'fa#m', '6ª A', and '8ª'. The bass line shows chords with figured bass notation like '4', '1/2', '1/3', and '5'.

En el compás 23 comienza el cierre de la sección **b**, y en la tercera parte del compás encontramos una sexta añadida que sustituye a la 5ª del acorde de séptima de dominante y que concluye con un salto de tercera descendente que es muy característico de la música de Chopin.

The image shows a musical score for measure 23. Measure 23 is marked with a red box and labeled '6ª añadida'. The score includes dynamics like 'f' and harmonic analysis labels like '7+'. The bass line shows chords with figured bass notation like '4', '2', '1/2', and '5'.

b', que comienza en la última parte del compás 16 es una réplica casi exacta de b, de nuevo con dos variantes: un enriquecimiento armónico de los dos primeros acordes y un cierre modificado.

Sección C

En el compás 33 con anacrusa en el 32 comienza la sección C.

En esta sección, al igual que en las otras, instaura un modelo de dos compases que repite tres veces exactamente igual en la melodía aunque cambia el acompañamiento.

En todo momento, el punto al que se dirige es *la blanca* que hay en la tercera parte de los compases 34, 36, 38 y 40 que es la dominante de Re y la tónica de La.

A veces, el III grado puede funcionar como sustituto del V grado a la hora de desempeñar la función armónica de dominante.

En el compás 34 se hace un reposo sobre un III° de Re M (fa# la do#) para hacer una semicadencia en la dominante lo cual es muy característico de la música nacionalista. El exponente más representativo de ello está en Tchaikowsky e Isaac Albéniz. Aquí, Chopin, como buen polaco pone un ejemplo.

The image shows a musical score for piano in G major, measures 33 to 40. Measure 33 is marked *p* and *Re M*. Measures 34-35 are boxed in orange and labeled "modelo". Measure 34 has a red box around the bass line labeled "reposo sobre III". Measures 36-37 are boxed in yellow and labeled "modificado". The score includes tempo markings "poco rit." and "a tempo". A smaller inset shows measures 39-40 with a yellow box around the bass line.

Sección B'

En la tercera parte del compás 48 comienza la sección **B'** que es una repetición exacta de **B** y que termina con una octava doble con movimiento opuesto de ambas manos.



Este movimiento opuesto lo encontramos en el final de muchas otras obras de Chopin: *Scherzo n° 2*, *nocturno op. 27 n° 1*, *vals n° 14* obra póstuma, *balada op. 47*, *balada op. 52*, *fantasía op. 49*, *barcarola op. 60* etc.

LA TÉCNICA

No es nada complicada, dado que no es una obra virtuosística, sin embargo, desde el punto de vista pedagógico, es un valiosísimo material que puede aportar al alumno una serie de conocimientos tanto técnicos como interpretativos que sin duda le serán de gran utilidad en su formación.

Sección A

El comienzo en anacrusa condiciona la acentuación natural que no caerá en la primera nota (re) sino en la segunda, (parte fuerte del compás 1).

Para ello, articularemos los dedos de la derecha de los dos primeros compases hasta llegar a las octavas, pero de manera distinta en cada caso:

La primera nota (en anacrusa) se realizará con una articulación mínima muy cercana al teclado, y al caer en la siguiente nota (la primera del compás 1), el dedo correspondiente (2º) se articulará más y se lanzará con más fuerza y más velocidad.

Chopin introduce algo muy interesante desde el punto de vista de la digitación: el tresillo *re-mi-re* tiene dos posibilidades de digitación: 3-5-4 o bien 2-4-3, elegida una de las dos, debe ser repetida en cada uno de los múltiples tresillos que aparecen. Esta digitación consistente en la utilización de tres dedos diferentes para la realización de un trino, será utilizada reiteradamente por todos los pianistas hasta nuestros días.

Las octavas, dado el matiz, *piano*, se realizarán sólo con un movimiento vertical de la muñeca. Estas octavas se repetirán en los compases 6, 10 y 14 y siempre en un matiz *piano*, por tanto, la realización técnica será la misma.

La mano izquierda tendrá que estar suelta, y desplazarse del bajo a los acordes de sexta mediante un movimiento semicircular. El punto de apoyo será la primera nota de cada compás, aunque será necesario controlar la cantidad de peso invertida en dicha nota, así como la separación del teclado en ese movimiento semicircular dependiendo del matiz. En este primer compás, al especificar Chopin un matiz *piano*, el intérprete deberá retener un poco el peso del antebrazo y el movimiento semicircular se realizará muy cercano al teclado desde el codo, y manteniendo la muñeca flexible.

En casi toda la obra, la primera nota de cada compás marcará el cambio de pedal.

En los compases 3 y 4 se produce un cambio brusco de matiz, ahora es *forte*, por tanto el movimiento semicircular de la izquierda se acentúa un poco y hundiremos un poco más el pedal.

También en el compás 4 podemos introducir la digitación 4-3-2 en las tres notas acentuadas de la derecha, aprovechando la mayor longitud del dedo 3 para pulsar la nota negra sol sostenido y así adaptarse escrupulosamente a la disposición del teclado. Chopin lo pensaría con toda probabilidad de esta manera.

Los acentos se realizarán con un leve movimiento vertical de la muñeca.

Sección B

En la sección B es donde más claramente se pone de manifiesto la afirmación que hicimos sobre las mazurcas: *La mazurca, es una danza de tres tiempos cuyo principal acento cae sobre los tiempos débiles.*

Ahora Chopin señala mediante un acento que es muy importante destacar la última nota del compás 16, justo donde comienza la sección que hemos llamado **B**, pero también es donde empieza una progresión ascendente cuyo el comienzo de cada segmento estará en la última parte del compás, creando a su vez una “especie de hemiolia”. Recordemos que la hemiolia es un recurso que ya ha utilizado Chopin en algunas de las obras analizadas, (*estudio op. 25 n° 1* y *preludio op. 28 n° 19*). Dicho recurso, junto a la progresión ascendente y al *crescendo* que nos marca Chopin, crea bastante tensión. Tensión que nos conducirá al punto culminante de la obra.

Para la realización de esta sección, que sin duda es la más complicada de la mazurca tanto técnica como musicalmente es necesario tener en cuenta varias cosas.

- Durante toda la progresión se deberá conservar, en la medida de lo posible la digitación asignada al modelo.
- El hecho de que la línea melódica aparezca acompañada por otras notas dentro de la misma mano, hace que la tarea de destacar la melodía sea un poco más complicada. Para ello, el pianista inclinará la mano hacia el 5° dedo y, además de articular más las notas

correspondientes a la melodía, dejará caer el peso del antebrazo sobre las notas que constituyen dicha melodía.

- La realización del crescendo y la progresión es fundamental, por lo que será imprescindible que el grado de articulación de la melodía así como el peso del antebrazo invertido, vayan en aumento progresivamente hasta llegar al punto culminante de esta idea en los compases 23-24,

- Chopin nos pide repetir esta idea **b** en el compás 24, en el que se produce un cambio de matiz súbito del *forte* al que hemos llegado al final de la progresión, al *piano* que nos solicita para iniciar de nuevo la frase. Esta vez, habrá que utilizar los mismos recursos, pero la articulación y el peso invertido final será mayor que en el caso anterior, pues con esta frase llegamos al clímax de la obra inserto en el compás 31.

- En cuanto a la utilización del pedal: la cantidad que pongamos dependerá del matiz, por tanto, lo hundiremos más a medida que aumenta la sonoridad y la tensión.

Sin embargo, es en esta sección en el único lugar de la obra (**sección B**) en el que se rompe la dinámica de “un pedal por compás” establecida desde el principio. En los compases 19, 21 y 23, pertenecientes a **b**, así como en la repetición de éstos, * 25, 27, 29 y 31, pertenecientes a **b'** la armonía y la inexistencia de una nota más grave al inicio de cada compás que absorba las disonancias existentes en el resto del compás hacen necesario un cambio de pedal más frecuente o la inexistencia del mismo.

Actuaremos de la misma manera con respecto al pedal en la reposición de **B**, a partir del compás 48.

*El compás 17 (comienzo de **b**) conserva la misma dinámica en el bajo que la sección **A**; por eso no es necesaria la modificación de la pedalización. No sucederá lo mismo cada vez que se repita este diseño en **b'** (compás 25), o en la repetición final de **B** (compases 49 en **b** y 57 en **b'**) donde sí será necesario modificarla.

Sección C

La sección que hemos llamado C desde el punto de vista de la técnica pianística es muy simple, no añade ningún elemento nuevo a lo ya visto en los compases ya analizados.

La única complicación para el intérprete será la de darle diversidad en el colorido y la sonoridad, ya que salvo alguna modificación en el acompañamiento, se repite 8 veces el mismo modelo de dos compases.

Chopin no escribió matiz alguno en esta sección, sólo *poco rit* y *a tempo*. Lo lógico será por tanto realizar el fraseo propio del romanticismo, haciendo un *crescendo* en los seis primeros compases y un *diminuendo* en los últimos compases de cada frase de ocho, tal como lo hace por ejemplo Jan Lisiecki en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xotp6Q-yiyU>

En general, el carácter de la obra es plácido y tranquilo, una sección central **B**, contrastante, es la que denota una acumulación de tensión haciendo uso de la progresión ascendente y el *crescendo poco a poco* que señala Chopin. Esa tensión desaparece en la sección C para crearse de nuevo al final de la obra mediante la repetición de la sección **B**.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-Arturo Rubinstein nos deleita con una delicada interpretación de la *Mazurca op. 30 n.º 2* bastante estricta en el tempo y haciendo gala de una magnífica gama de sonoridades en:

Rubinstein, A. (Subido el 13/07/2009). *Mazurca op. 30 n.º 2*. Chopin, F. (1837).
 [Archivo de audio] Recuperado el 30 de julio de 2013 de
<http://www.youtube.com/watch?v=PjYV7lJezvc>.

-Vladimir Horowitz hace una interpretación más cargada de *rubatos* y *ritardandos*, con un gran colorido y diversidad de timbres en:

Horowitz, V. (Subido el 25/11/2009). *Mazurca op. 30 n.º 2*. Chopin, F. (1837).
 [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de
<http://www.youtube.com/watch?v=vGAQONeLnXk>.

-A un tempo un poco más tranquilo que otras versiones, Arturo Benedetti Michelangeli, interpreta la *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin con un ritmo muy marcado haciendo uso de *ritardandos*, pero menos del *rubato*.

Destacar un *accelerando* que realiza en la última frase para poner fin a la ejecución de esta corta pieza.

Podemos encontrar esta grabación en internet en:

Michelangeli, A. B. (Subido el 09/07/2009). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837). [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=qJmaz1OEGTU>.

-La expresividad y el uso de matices dinámicos y agógicos alcanzan su máxima expresión en las manos de Grigory Sokolov. Desde la primera a la última nota los *rubatos*, *ritardandos*, *fortes* y *pianos* están presente en la siguiente interpretación:

Sokolov, G. (Subido el 12/07/2011). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837). [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=Vihm_f7JT1k.

-En Cortot, A. (Subido el 01/09/2009). *Cortot Plays Chopin Mazurkas with Comments*. Chopin, F. [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=cl-Mk1575YQ>.

Alfred Cortot nos hace una interpretación comentada en francés de algunas de las mazurcas de Chopin, entre las cuales nos interpreta la *mazurca op. 30 n° 2* en la que hace especial hincapié en la libertad de interpretación de ésta tal como podemos observar en su propia interpretación, cargada de contrastes sonoros y *rubatos*.

RAPSODIA HÚNGARA N°2, FRANZ LISZT.

La *Rapsodia Húngara n° 2* es una de las piezas que constituyen la obra de Liszt formada por *19 Rapsodias Húngaras*. Su composición se distribuye escalonadamente entre 1846 a 1886, pero la mayoría de ellas fueron escritas antes del año 1854. Las dos primeras aparecieron en 1851; de la 3 a la 15 en 1853 y las cuatro últimas pertenecen al periodo comprendido entre 1882 a 1886.

Las rapsodias húngaras de Liszt realmente no son húngaras, sino zíngaras, de igual modo que las Danzas de Brahms. Sin embargo tienen la peculiaridad de que están escritas en un momento en el que el folklore magiar, (elemento auténtico de la música húngara) estaba casi perdido, y solo sería recuperado en el siglo XX por compositores como Bartók y Kodaly

Las rapsodias húngaras recuerdan en gran medida a la música improvisada por las orquestas zíngaras itinerantes referidas anteriormente que usaban como principales instrumentos el violín y el cimbalón. Toda la textura creada por estos instrumentos se extrapola a la técnica pianística utilizada en estas obras, estando dotada de un gran virtuosismo.

En las rapsodias, es frecuente la utilización de la escala zíngara (escala menor con la cuarta alterada, o escala menor con segunda y sexta alteradas), así como la alternancia brusca de ritmos: *Lassan* (lento) y *Friska* (rápido), ambos en compás binario.

Nos parece interesante la opinión de François René de Tranchefort a la hora de comparar las *rapsodias húngaras* de Liszt con las *mazurcas* y *polonesas* de Chopin:

“Valen, como obras sobre temas populares, tanto como las Polonesas o las Mazurcas de Chopin? En las Rapsodias domina el virtuosismo, sostenido por la asombrosa imaginación sonora del músico, por la elocuencia del discurso, por sus múltiples fuegos artificiales pianísticos y por las muy especiales dificultades de

interpretación. Pero el material, sin duda, es menos constantemente bello, menos poético, y podemos estimar que una factura demasiado brillante enmascara a veces su profunda significación; esta especie de epopeya nacional, la epopeya bohemia que el músico quiso realizar.²⁶⁷

La Rapsodia húngara nº 2, está escrita en do # menor, sin duda es la más famosa de estas 19 piezas; pocas obras para piano han conseguido la gran fama de ésta. Está dedicada al conde Ladislás Teleky, compuesta en 1847, y publicada en 1851 por Senff and Ricordi.

Se han realizado varias versiones sobre esta obra para piano y ha llegado a interpretarse con orquesta, y también con acordeón, entre otros instrumentos.

La introducción, solemne y majestuosa, está marcada con enérgicas apoyaturas.

La primera sección es un Lasso sobre un motivo de danza que poco a poco acelera y se ilumina para dar paso a la segunda sección: la Friska, en la que se repite el Lasso y el motivo de la introducción, donde se evocan motivos de triángulo y de cimbalón, para terminar con una cadencia y una coda en octavas y en *prestíssimo* tras doce compases de *rallentando*.

PLANO SONORO

Desde el punto de vista tímbrico

Podemos considerar que existe en ella un predominio del registro medio-agudo del piano, sin embargo, el carácter acrobático de la pieza, hace que en ella encontremos grandes desplazamientos por el teclado, sobre todo en la mano izquierda, que conduce a la utilización, a veces, del registro grave del piano.

Vemos aquí como de nuevo Liszt hace uso de la ampliación del teclado y los recursos que ofrece el instrumento en continuo cambio.

²⁶⁷ Tranchefort, F. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus Humanidades.

Pedal:

Como es propio de la música para piano del romanticismo en general, el uso del pedal será casi constante en toda la obra, sin embargo, el tipo de pedal utilizado en cada momento variará dependiendo del matiz y del tipo de escritura (arpegiada, acórdica...).

Dada su complejidad, lo estudiaremos junto a la técnica, pues también forma parte de ella.

Dinámica

La obra posee en general un carácter fuerte y marcado, por lo que las dinámicas en las que nos moveremos por lo general serán *fortes*. En pocos momentos, el carácter se vuelve más dulce, un plano sonoro más apagado, escondido, tenue, etc.

En concreto, esta pieza comienza con una intensidad sonora *forte*; tan sólo ocho compases más adelante, el *Lassan*, comienza con una sonoridad media que en momentos se torna *piano*. Se mantiene esa sonoridad en toda esta parte en la que alterna pasajes de carácter trágico con otros de carácter dulce. Al llegar a la *Friska* llama la atención el *pianísimo (pp)*, en esta parte con carácter movido y travieso. Esta sección irá aumentando la intensidad y la tensión mediante la utilización de tres recursos: *accelerando*, *crescendo*, y notas repetidas; hasta llegar al tempo *giusto–vivace*, donde hay una explosión de sonoridad, donde predomina el *forte* hasta el final de la obra, y llegando al punto culminante en el compás 273. Toda esta sección hasta el final estará cargada de fuerza, con carácter acrobático y virtuosísimo.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

La obra se divide en dos secciones principales, (*Lassan* y *Friska*), a los que añade una breve introducción y una coda.

- **Musicograma**

Dividido en 448 compases, su estructura será la siguiente:

Introducción Lento a capriccio

1_____8

I V

Do# M

LASSAN Andante, mesto.

A a	a'	a''	B b	b'	b ₁	Introducción	A ₁	coda
9_____	19_____	27_____	35_____	43_____	51_____	62_____	70_____	93_____
Do#m	Sol#M(23)	do#m			Do#M (56)		do#m	Do#M (110)

FRISKA Vivace Tempo Giusto Vivace

F: f (4+4) + f' (4+4) + f''(4+4) + f₁ (4+4) + f₁'(4+4) + f₂ (4+4) + **ampliación** (12)
 Compás: 118 Fa#m 126 134 142 150 158 166 Fa#M

G: g (8compases) + g' (8) + g₁ (8) + g₂ (8) + g₃ (8) + g₄ (8) + g₅ (8) + g₆ (8)
 Compás: 178 Fa#M 186 194 202 210 218 226 234

+ g₆' (8) + g₆'' (8) + g₆''' (6) + **ampliación** (10).
 242 250 Do#M 258 264

H: h (8 comp.) + h' (8) + g₅' (8) + g₃' (8) + h₁ (8) + h₁' (8) + h₁'' (8) + h₁''' (8)
 Compás: 274 Fa#M 282 290 298 306 314 322 Do#M 330

+ h₁'''' (6) + **amp.** (23) + h₂ (8) + h₂' (8) + h₃ (8) + h₃' (8) + g₅'' (8) + **enlace** + **coda**
 338 344 361_{1a} M 369 377 385 Fa#M 393 401 409

CODA FINAL Prestísimo

C: c (de h₁) (8) + **ampliación de c** (16) + **cadencia final** (4).

421 429 445

- **Introducción**

Comienza la obra con una pequeña introducción de 8 compases en tempo Lento.

Perfectamente cuadrado, se divide en un antecedente, que son los primeros cuatro compases y un consecuente, del compás 5 al 8. A su vez, tanto antecedente como consecuente se dividen en 2+2.

Por tanto, la introducción estará estructurada de la siguiente manera:

I: i (2+2) + i' (2+2)

Comienza en Do # Mayor, a pesar de que la tonalidad de la obra es do # menor (homónimo menor de Do # M), hasta llegar a la Friska.

La armonía en esta primera parte es simple, como en gran parte de la obra, cuyos grados más usados son el Iº y Vº. En esta introducción concretamente son los únicos, a excepción del compás 6, donde utiliza el primer grado del modo menor, que más tarde se enlazarán con un V grado con retardo 4-3, retardo que resolverá en el último compás de esta breve introducción. Esta sección tiene un carácter fuerte, marcado y suspensivo

- **Lassan**

Lassan, del húngaro *lassu* (*lento*). Con un tempo *Andante*, Liszt comienza a crear un ambiente plácido, pero conciso y decidido.

Sección A del Lassan

Podemos establecer dentro del Lassan una primera sección a la que llamaremos **A** que comprenderá un total de 26 compases, del 9 al 34 y estará estructurada de la siguiente manera:

Los compases 9 y 10 son una brevísima introducción del tema principal de **A**.

La sección **A** tendrá la siguiente estructura:

A: introducción (2) + a (4+4) + a'(4+ 4 conclusivos) + a'' (4 + 4).

a: Del compás 11 al 18 conforman la primera idea musical de **A**, a la que hemos llamado **a**, dividida a su vez en un antecedente de 4 compases y un consecuente de otros 4 compases. El consecuente, está basado a su vez en el antecedente a distancia de tercera por encima.

a, constituirá el núcleo de esta sección y actuará de modelo.

Desde el punto de vista armónico, esta sección **A**, (compases 9 a 34) comienza con un primer grado seguido de un IV que resuelve en I, para de este modo, afianzar la tonalidad ya en esta primera frase (**a**).

a': El fragmento comprendido del compás 19 al 26, lo llamaremos **a'**. Aquí, Liszt toma como modelo **a**. El antecedente aparece a la misma altura pero enriquecido por su duplicación a 8ª pero del compás 23 a 26 en sustitución del consecuente de **a**, aparece una idea integrada dentro de **a'** de carácter conclusivo.

En la última parte del compás 22, encontramos una III dominante secundaria que funcionará como acorde pivote para así poder modular a la dominante (Sol # M) ya en el compás 23. A lo largo de la obra, los acordes que predominarán serán el I - V y II dominante secundaria - V (V de Sol sostenido y I del mismo).

LASSAN

Copyright MCMIV by Oliver Ditson Company M L - 667 - 17

a'': Sin embargo Liszt nos sorprende, pues tras un calderón del compás 26; en el compás 27, retoma de nuevo el modelo **a**, pero ahora una 5ª por encima el antecedente,

(recordemos que hemos modulado de do # m a Sol # M) y a la misma altura el consecuente, con una modificación final que conduce de nuevo a la tonalidad de do # m en el compás 35. En **a''** amplía la sonoridad así como las dificultades técnicas duplicando la melodía en terceras.

Destacar al carácter anacrúsico en la mayoría de las frases que constituyen toda esta sección **A** y el acento presente en la última parte del compás anterior (anacrusa) tal como hiciera Chopin en la mazurca ya analizada.

Toda esta sección tendrá un elemento común, ya que la mano izquierda irá haciendo un ritmo que será repetido en cada compás (corchea con puntillo-semicorchea-negra), aunque en los últimos 8 compases sustituirá el puntillo por un silencio, pero el ritmo sigue siendo básicamente el mismo. El bajo en la primera parte de cada compás, marcará insistentemente el ritmo así como la armonía, acompañado de acordes en distintas inversiones, hasta el compás 34. Así también lo hizo Chopin en su mazurca op.30 n° 2.

El carácter de toda esta sección **A** será claramente expresivo. Con un melodía muy diferenciada del acompañamiento.

Sección B del Lissan

Desde el compás 35 hasta el 61 el carácter es un poco menos expresivo y progresivamente más animado. Aparece una nueva sección a la que llamaremos **B**, que a su vez estará dividida en tres subsecciones a las que llamaremos **b**, **b'** y **b₁**, quedando la estructura de la sección **B** formada de la siguiente manera:

B: b (8 compases) + **b'** (8) + **b₁** (8) + **enlace** (3)

- **b**: En el compás 35, donde comienza **b**, una nueva melodía aparece en la mano derecha. Como nexo de unión con la sección **A**, comenzará con el ritmo antes instaurado en la mano izquierda de corcha con puntillo- semicorchea, ahora en la mano derecha, que

cinco compases más adelante cambiará a corcheas para terminar en los compases 41 y 42 con un pasaje trinado con la melodía en corcheas, inserta en el trino. Este mismo recurso, Liszt lo empleará también en otra de las obras analizadas, concretamente en los compases 35 y 36 de *Berceuse S. 174*.

Esta melodía tiene un papel fundamental en la obra, pues en ella se basará parte de la **Friska**.

La mano izquierda seguirá ejecutando prácticamente el mismo tipo de bajo al comienzo de cada compás; pero en lugar de ir seguido de acordes en distintas inversiones, irá seguido un de acorde arpegiado.

The image shows a musical score for Liszt's *Berceuse S. 174*, measures 37 to 42. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and an arpeggiated bass line in the left hand. Annotations include 'B capriccioso', 'do#m', 'dolcissimo', 'ten.', 'diseños rítmicos', and 'sempre leggieriss.'. Red boxes highlight the melody, and blue boxes highlight rhythmic patterns. A green box highlights a trill in measure 41.

b': Comienza en el compás 43, y es una repetición de **b**, pero ahora la melodía estará formada por la primera nota de cada grupo de 4 ó 5 fusas y serán las mismas notas pero una octava más arriba.

El acompañamiento mantendrá el esquema rítmico de **b** pero también cambiará la altura de las notas.

b₁: Da comienzo en el compás 51 y se prolonga hasta el 58. No es una repetición de **b**, pero el diseño rítmico de la melodía está basado en **b**, por eso le hemos llamado **b₁**. La mano izquierda tendrá una función rítmica haciendo acordes desplegados, cuyas figuras son semicorcheas.

La tonalidad principal sigue siendo do # m hasta llegar al compás 57, donde se produce una modulación a su homónimo mayor Do # Mayor, que no es más que la preparación del enlace que conducirá a la repetición de la introducción de la obra.

Enlace: comprende solamente tres compases de tipo virtuosístico (59 al 61) con utilización de trémolo y un pasaje *ad libitum* de fusas a gran velocidad.

A partir del compás 62 y hasta el 69 hace una repetición de la **introducción**. Apenas presenta modificación alguna, sino algunas notas que añade al acompañamiento.

Sección A₁

A partir del compás 70 también repite **A**, a esta sección la llamaremos **A₁**.

A₁ presenta algunas modificaciones:

- Reduce el número de compases introductorios de 2 a 1, totalmente distinto a los que aparecían en **A**.
- La melodía en **a₁** y **a'₁** pasa a estar en la mano izquierda y el acompañamiento en la derecha, también es distinto al que aparecían en **A**.
- El compás 84, que correspondería al 24 está ampliado, y en consecuencia suprime los equivalentes a los compases 25 y 26.

- La repetición de **a''1** tampoco es exacta, tanto en la altura de la melodía como el acompañamiento, pero sí se corresponde el diseño rítmico, el número de compases...

Coda del Lissan

A partir del compás 92 aparece un elemento nuevo que puede ser considerado la coda del **Lissan**.

Está realizado a partir de material ya conocido y tomado de **A**, haciendo incluso una repetición literal de **a''1**, para terminar con el motivo de la introducción en un registro muy grave del piano.

En el compás 110 realizará una modulación a Do # Mayor para terminar con una cadencia perfecta V-I en dicha tonalidad.

- Friska

Del húngaro *friss* (*fresco, rápido*). A un tempo vivace, Liszt cambia el aire de la obra, como si de un despertar tras un sueño profundo y pesado se tratase.

Está estructurado en varias secciones, y consiste en una presentación de varios temas estructurados perfectamente en ocho compases cada uno y un desarrollo técnico de éstos.

Sección F de la Friska

La primera sección, a la que vamos a llamar **F**, aparece en el compás 118 con el inicio de la Friska. Presenta un tema al que llamaremos **f** y lo desarrollará hasta el compás 177. Está íntegramente sacado del tema **b** del Lissan, del que antes hicimos mención especial, precisamente por este hecho.

Por tanto, la primera sección de la Frisca quedará estructurada de la siguiente manera:

F: **f** (4+4) + **f'** (4+4) + **f''**(4+4) + **f₁** (4+4) + **f₁'**(4+4) + **f₂** (4+4) + **ampliación** (12)

Compás: 118 $Fa\#m$ 126 134 142 150 158 166 $Fa\#M$

f: En la tonalidad de fa # menor, y en matiz *pp*, (compases 118 a 125) presenta la melodía de tan solo cuatro compases en su estado más simple, adornada en la única voz (soprano) por un arpeggio de tres notas de adorno. Repite íntegros estos compases constituyendo **f**.

f': Comienza en el compás 126 y lo constituyen los 8 compases siguientes a los que añade una sola nota adornada por una octava partida (notas de adorno).

f'': Los constituyen los siguientes 8 compases (134 a 141), en los que conserva el mismo matiz y el mismo modelo rítmico de **f'** pero haciendo una leve variación melódica, siempre basada en la misma idea.

f₁ : (compases 142 a 149). La tercera “variación del tema” (**f**) aparece aún más modificada, pues ahora el ritmo es muy distinto. La melodía, repartida entre las dos manos aparece en el registro medio del piano. La dominante aparece como nota pedal en la tesitura de soprano en repetidas semicorcheas y en la mano izquierda a distintas alturas.

A partir de este momento comienza a acumularse tensión por el cambio de figuración, el *acelerando* y el *crescendo* que aparecerán pocos compases más adelante y que no parará hasta el compás 178. El I y el V grado se suceden hasta el final.

f1': Igual que la variación anterior pero con alguna leve variación en el bajo y la duplicación de la melodía a octava. Comprende los compases 150 a 157.

f2: La quinta y última variación de este primer tema de la friska la hace con un esquema rítmico parecido a la anterior, pero la melodía pasa a la izquierda e insertada en acordes. Comprende los compases 158 a 165.

Ampliación: Esta variación de 8 compases se ve ampliada en 12 compases más en los cuales se acelera el discurso musical convirtiéndose casi en “alocado”, destinando a la mano izquierda una especie de *Bajo de Alberti* plagado de acordes y de saltos *acelerando* sin pausa hasta llegar a un cambio brusco con la llegada del *Tempo giusto-vivace* en el compás 178.

Sección G de la Friska

En esta nueva sección que llamaremos **G**, vuelve a repetir el diseño antes estudiado en **F**, un tema del que extrae una serie de variaciones en las cuales aborda diferentes dificultades técnicas. A lo largo de esta nueva sección, realiza un cambio de tonalidad pasando de Fa # Mayor a Do # Mayor.

Se estructuraría de la siguiente manera:

G: **g** (8 compases) + **g'** (8) + **g₁** (8) + **g₂** (8) + **g₃** (8) + **g₄** (8) + **g₅** (8) + **g₆** (8)

Compás: 178 $F\sharp M$ 186 194 202 210 218 226 234

+ **g₆'** (8) + **g₆''** (8) + **g₆'''** (6) + **ampliación** (10).

242 250 $D\sharp M$ 258 264

g: (Compases 178 a 185). Crea una sensación rítmica equívoca, pues al recaer el acento sobre la segunda parte del compás, el oyente, tras una merecida pausa que hace el pianista, cree reconocer en la primera parte del compás una anacrusa y en la segunda parte, la primera parte del compás.

Sin embargo, la estructura rítmica real es la que figura a continuación.

g': (Compases 186 a 193). Es la repetición melódica literal de **g**, sólo el acompañamiento hace modificaciones.

g₁: (Compases 194 a 201). IV y I grado se alternan en una segunda variación de **g**, en el que las terceras picadas son las protagonistas.

g₂ y g₃: A partir del compás 202 nos llama la atención una pedal de dominante que aparece en la voz de soprano y que se prolongará hasta final de la sección **G**, dejando la

melodía en el registro medio-alto, puesto que todo este segmento se interpretará octava alta.

g₃ : está inspirada en **g₁**. Comprende los compases 210 a 217.

g₄ : (Compases 218 a 225). Continuando con una armonía básica basada en acordes de tónica y dominante, introduce de nuevo notas de adorno, esta vez son apoyaturas que anticipan a cada nota de la melodía que esta vez la sitúa en la mano izquierda en el registro medio del piano.

g₄ *pedal de dominante*
218 *leggiero ma ben marcato* □ melodía
□ apoyatura

g₅: La sexta variación de **G**, de carácter rítmico y virtuosístico, inspirada en **g₂** abarca del compás 226 hasta el 233 trabaja en una tesitura muy aguda.

g₆: Puede ser considerada como una idea nueva, para empezar, desaparece la pedal de dominante que teníamos en la tesitura de soprano, y aunque seguimos en la tonalidad de fa # Mayor, el carácter es un poco más musical y menos técnico que en las frases o variaciones anteriores. Comienza en el compás 234 y la forman 8 compases, que se repiten a continuación en lo que llamaremos **g₆'** añadiendo a la melodía terceras o sextas y alguna otra modificación en los acordes del acompañamiento, pero sin cambios armónicos.

233 *sempre p e poco a poco accel. il tempo*
g₆



De nuevo, en el compás 250 se repite la misma idea ahora en la tonalidad de Do # Mayor; la llamaremos g_6'' , y de nuevo se vuelve a repetir literalmente los 6 primeros compases en g_6''' que comienza en el compás 258, para iniciar desde aquí un puente a base de intervalos de 2ª mayor ascendentes y de 2ª menor descendentes en la mano derecha, creando una progresión ascendente. En la mano izquierda el movimiento interválico será exactamente simétrico.

Sección H de la Friska

En el compás 274 y de vuelta a la tonalidad de Fa # Mayor, comienza una nueva sección a la que hemos llamado **H**, con una armonía sencilla basada en los grados V y I.

Dividida en frases de 8 compases al igual que las secciones anteriores, su estructura sería la siguiente:

H: h (8 comp.) + **h'** (8) + **g₅'** (8) + **g₃'** (8) + **h₁** (8) + **h₁'** (8) + **h₁''** (8) + **h₁'''** (8)
 Compás: 274 $Fa\#M$ 282 290 298 306 314 322 $Do\#M$ 330
 + **h₁''''** (6) + **amp.** (23) + **h₂** (8) + **h₂'** (8) + **h₃** (8) + **h₃'** (8) + **g₅''** (8) + **enlace** + **coda**
 338 344 361 $1a M$ 369 377 385 $Fa\#M$ 393 401 409

La primera frase de **H**, que hemos llamado **h**, comprende del compás 274 al 281, de gran carácter: *brioso assai*, consta, como ya viene siendo habitual en esta obra de dos semifrases de 4 compases cada una. En ella se restablece el tempo habitual, que se ha perdido en los compases anteriores.

Presenta la melodía y el acompañamiento en ambas manos. Hace uso de acordes, movimientos melódicos diatónicos y cromáticos.

h': es la repetición de **h**; comienza en el compás 282, pero con la melodía sólo en la mano izquierda y un acompañamiento de semicorcheas en la mano derecha en el que instaure de nuevo una pedal de dominante.

La melodía aparece también simplificada, los acordes cuatriada desaparecen para dejar paso a las octavas.

De repente, en medio de la sección **H**, en el compás 290, sorprendentemente hace una repetición casi literal de **g₅**, (la llamamos **g₅'**) y a continuación a partir del compás 298 repite también literalmente **g₃** (la llamamos **g₃'**).

La tonalidad, la pedal de dominante en la tesitura de soprano, la figuración en semicorcheas de la mano derecha y en corcheas en la izquierda, así como la escritura en el registro agudo del piano hacen de nexo de unión entre estas tres frases: **h'**, **g₅'** y **g₃'**.

La melodía, que permanecía en el bajo desde el comienzo de **h'**, pasa a la voz más aguda en la repetición de **g₃** a la que hemos llamado **g₃'** (compás 298).

h₁: Comienza en el compás 306. Con un acompañamiento basado en el bajo de Alberti, pero añadiendo notas dobles y una melodía en staccato en la que vuelve a introducir apoyaturas.

Esta frase es muy importante, pues de aquí sacaré el material para realizar la coda final de la obra, mucho más complicado técnicamente y ampliado.

h₁': Repetición de **h₁** con algunas modificaciones en el acompañamiento y la duplicación en octavas de la melodía inserta en la mano derecha. Comprende los compases 314 a 321.

h₁'': (Compases 322 a 329). Consiste en la repetición de **h₁**, pero en la tonalidad de Do # Mayor. Dicha repetición es literal, pero una 5^a por encima, lógico tras el cambio de tonalidad a la dominante.

h₁''': (Compases 330 a 337). Aunque basado en **h₁**, realmente podemos considerar que toma como modelo **h₁'**. Las octavas se transforman en acordes y las notas dobles en acordes triada. También en la tonalidad de Do # Mayor.

h₁'''': Al igual que hiciera en **G**, los 6 primeros compases son una repetición casi literal de **h₁'''** (frase inmediatamente anterior), pero a partir del compás 344 hace una ampliación, esta vez a base de octavas en la mano izquierda y octavas con terceras en la

derecha, utilizando un modelo cromático de dos compases que se repite a distancia de segunda mayor dos veces, para luego continuar con más cromatismos ascendentes y descendentes ampliando este modelo y luego variándolo. Junto con la ampliación, abarca los compases 338 al 360.

h₂: En el compás 361 de nuevo expone **h**. En esta ocasión lo plantea en la tonalidad de La Mayor, por tanto será una repetición literal, pero una tercera por encima, pues recordemos que estábamos en Fa # Mayor. (Compases 361 a 368).

En **h₂'** Liszt plantea en 8 compases (369 a 376) una repetición literal de **h'** también una tercera por encima, debido al mencionado cambio de tonalidad.

h₃: Siguiendo con la misma idea melódica, encontramos en el compás 377 una nueva frase de 8 compases, como en muchas ocasiones, dividida en una primera idea de 4 compases que se repite en la siguiente.

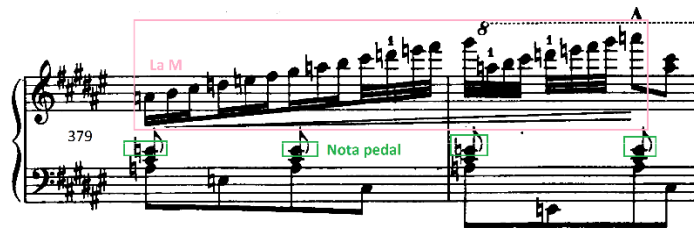
A su vez, esta primera “semifrase” de cuatro compases, se divide en dos, bien diferenciadas, un antecedente + un consecuente.

En el antecedente se establece un diseño melódico basado en la utilización de puentes de terceras, y en el consecuente una escala de La Mayor ascendente.

En la izquierda, tanto en antecedente como en consecuente, la nota “Mi”, dominante de la tonalidad de La Mayor se repetirá constantemente, haciendo las veces de pedal de dominante, aunque no se encuentre en el bajo, sino más bien en un registro medio.

Antecedente:

The image shows a musical score snippet for measures 377 to 384. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 4/4. The piece is marked 'sempre ff'. The antecedent (measures 377-380) consists of two phrases of four measures each, separated by a red dashed line labeled 'puente de terceras'. The consequent (measures 381-384) is an ascending scale in D major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The note 'Mi' (F#) is repeated in the left hand in measures 377, 379, 381, and 383.



Consecuente:

Estos 4 compases se repetirán literalmente para formar la frase de 8 compases que constituye **h₃**. (Compases 385 a 392)

h₃': Será la repetición literal de **h₃** pero una tercera por debajo, puesto que se produce una modulación a Fa # Mayor.

g₅': De nuevo recurre a la utilización del material de **g₅** para finalizar esta gran sección **H**. De los compases 393 a 400, conserva íntegramente la mano izquierda y modifica la derecha con respecto a **g₅**.

Quizás, la presencia de **g₅** en la sección que hemos llamado **H** para Liszt represente una manera de unificar la Friska, hecha realmente de retales de esa música zíngara que resuena en su cabeza a los que les da diversidad pero que no tienen realmente un orden ni un porqué, demasiado lógico desde el punto de vista estructural.

Enlace: (Compases 401 a 408). En sus dos primeros compases toma como modelo el comienzo de **g₅**, para modificar y simplificar los siguientes en la búsqueda de lo que podríamos considerar la coda de la Friska.

Así pues, un pasaje muy agudo en el que el acompañamiento desaparece conduce a la nota Fa # en el compás 409 que marca el comienzo de la coda de la Friska.

Coda de la Friska: En apenas 12 compases de calma, con figuraciones más largas, y la indicación: *Un poco rallentando*, Liszt utiliza material ya expuesto anteriormente, los saltos en la izquierda, el ritmo de puntillo del comienzo de la Friska, las notas de adorno, para terminar esta gran sección (Friska) con una cadencia suspensiva y una indicación de *Cadenza ad libitum* en la que deja libertad al pianista para que exprese e invente libremente.

Coda Final

Con una duración total de 28 compases, trabaja con material tomado de **h₁** y presenta la siguiente estructura:

C: c (de h₁) (8) + **ampliación de c** (16) + **cadencia final** (4).

421

429

445

c: Repite en su mano derecha íntegramente los 4 primeros compases de **h₁'** pero prescindiendo de las apoyaturas, para continuar con este diseño de octavas durante toda la coda.

La mano izquierda alterna la melodía con una duplicación de ésta en notas simples.

The image shows a musical score for the Coda Final section, measures 426 to 445. The score is in G major (one sharp) and common time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with octaves, and the left hand plays a supporting line with octaves and simple notes. The word 'coda' is written in red above the first measure. The number '426' is written in the left hand of the first measure. The number '445' is written in the right hand of the final measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Como viene siendo habitual en esta obra estos 8 compases de **c** se dividen en antecedente +consecuente (4 + 4). Correspondiendo el ejemplo anterior al antecedente.

Ampliación de c: Comprende un total de 16 compases, del 429 al 444, porque, tomando como modelo la frase anterior (**c**), presenta al antecedente + una repetición del antecedente a distancia de octava superior y lo mismo hace con el consecuente, con lo que los 8 compases de **c** se convierten en 16.

Añade complicaciones técnicas duplicando la mano izquierda en octavas e insertando acordes en la dinámica de octavas.

Cadencia final: Una serie de acordes, algunos de ellos con apoyaturas marcan una cadencia perfecta final en la tonalidad de Fa # Mayor.

TÉCNICA

En Liszt, la dinámica generalmente suele definir el tipo de técnica que usamos en cada momento, pues cuando hay octavas donde es necesario usar brazo, suele pedir la obra una intensidad sonora elevada, mientras que en las escalas donde prácticamente hay uso de dedos, o figuraciones ligeras nos solemos mover por una gama dinámica baja, piano.

Esta obra nos ofrece un poco de todo:

- **Introducción**

En la introducción, Liszt presenta una melodía simple a la que responden una serie de acordes.

Son muchas indicaciones que pueden aparecer en 8 compases: *marcato, forte, acentos...Lento a capriccio, non legato rubato, piu ritenuto, poco rit.* El pianista tiene todo el material necesario para comenzar la interpretación de esta obra.

Todo indica que esta introducción debe ser interpretada con fuerza y carácter desde la primera nota que se puede realizar de dos formas distintas: *(ver ejemplo).

- Do, apoyatura con la mano izquierda con un ataque cercano a teclado y Do nota real con la derecha con un ataque más lejano al teclado.
- Se realizan las dos con la derecha que efectuará un rebote. La nota real necesitará un impulso muscular y un ligero empuje tal como lo realiza Valentina Lisitsa en <http://www.youtube.com/watch?v=LdH1hSWGFGU>

De esta última forma se realizarán también los acordes de la mano izquierda.

El pedal cambiará en la primera nota acentuada de cada compás excepto el último compás, que dependerá de las condiciones acústicas de la sala y del instrumento.

Edited and fingered by
John Orth (Published in 1951) FRANZ LISZT

Introducción
Lento a capriccio Non legato (edition Peters)

PIANO

marcato rubato poco rit. più rit.

The image shows a musical score for the introduction of Franz Liszt's 'Lento a capriccio'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in green boxes: 'marcato' in the first measure, 'rubato' in the second measure, 'poco rit.' in the third measure, and 'più rit.' in the fourth measure. There are also some red markings, including an asterisk and a bracket in the first measure. The title 'Introducción' is written in blue. The publisher information 'Edited and fingered by John Orth (Published in 1951)' and the composer's name 'FRANZ LISZT' are at the top. The tempo and performance instructions 'Lento a capriccio' and 'Non legato (edition Peters)' are also present.

- Lassan

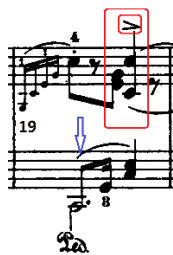
Sección A del Lassan

Nada más comenzar, tres indicaciones encontramos referentes a la interpretación de esta sección: *Andante mesto*, *l'accompagnamento pesante* y *molto espressivo*.

No hace ninguna referencia al matiz que ha de utilizarse, con lo que se intuye que seguimos en *forte* como en la introducción. Sin embargo, el carácter de esta sección no es tan solemne como en la introducción.

Haremos uso, a lo sumo, del peso del brazo, y en poca cantidad, excepto en algunos acordes acentuados (como es el caso del compás 19), donde en la segunda parte hay un acorde de tónica acentuado, en el cual un impulso muscular discreto también será necesario.

La mano izquierda se dejará caer sobre la primera nota de cada compás y la derecha articulará la melodía destacándola siempre.



En el compás 24, la mano derecha articulará sus dedos sólo lo necesario para que se oigan todas las notas con claridad; no podrá ser mucho, dada la gran velocidad del fragmento.

Un cambio súbito de matiz: tras el calderón del compás 26 la indicación de *dolce e con grazia* da pie a que los grandes pianistas logren un cambio de timbre que emocione, en el que la música adquiera un color distinto, algo lejos de lo palpable.

A partir del compás 27 nos encontramos con una dificultad: el uso de terceras. La relajación muscular es imprescindible, cualquier tensión que no tenga lugar aquí puede hacer que la simultaneidad de las mismas se desvirtúe. La nota superior de la tercera deberá ser destacada, pues en ella está inserta la melodía.

Las terceras se realizarán de dedos, sin peso, las muñecas deberán ser totalmente flexibles, utilizar cada silencio para exhibir su libertad en un movimiento vertical para luego caer sobre el teclado suavemente.

Los bajos de la izquierda marcan el cambio de cada pedal.

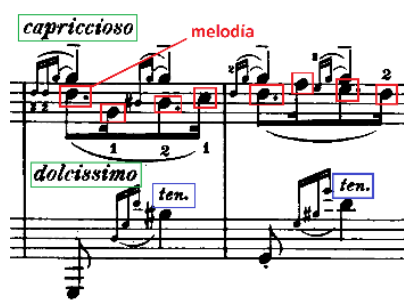
Sección B del Lissan

Pasamos a la sección **B** (compás 35), en la cual la sonoridad debe ser íntima y el toque ligero, debido a esto, el peso del brazo o su actividad ante el teclado no tiene lugar, pues las indicaciones de Liszt así lo solicitan: *dolcissimo, sempre pp leggerissimo, delicatamente*.

Así por ejemplo: en dicho compás 35 la relajación del brazo es vital, no haremos uso del peso, pues las notas de adorno hacen que el ataque sea ligero, de lo contrario sería difícil que sonaran todas las notas.

Para la mente del pianista, las notas de adorno deben ser como accidentales, sólo hay que rozarlas. Hay que pensar y centrarse, apoyar los dedos y articularlos en las notas reales únicamente que son las que forman la melodía y las que tendrán que sobresalir en el discurso sonoro.

La mano izquierda se apoyará en la última nota de cada compás, tal como lo indica Liszt en los compases 35 y 36.



Más tarde, a partir del compás 43 predominan notas rápidas en las que se genera un efecto sonoro parecido al de las notas repetidas. Todo este pasaje ha de ser ligero y sin peso, utilizando el movimiento de dedos sin hacer uso del brazo.

Las notas que forman la melodía serán atacadas con una articulación de los dedos un poco más pronunciada que el resto.

Dado el matiz y la altura sonora, (8ª alta) en esta sección **b'**, el pedal no se podrá hundir en profundidad pero se podrá realizar el cambio cada dos compases, coincidiendo con la nota más grave. Tomemos como ejemplo los compases 43 y 44:

8 melodía más articulada

sempre leggieriss.

A partir del compás 51, en la mano derecha vemos cómo se divide la melodía en notas articuladas en grupos de dos, ligada la primera de cada grupo con la segunda. Soltaremos la muñeca en los silencios y lanzaremos el dedo sobre la primera del grupo; la segunda saldrá del mismo ataque que la primera por rebote.

La velocidad y matiz del pasaje impiden toda colaboración del antebrazo en su realización, así como la forma clásica en que se ejecutaba este tipo de fórmulas rítmicas (Apoyando el dedo levemente sobre la primera nota y rozando la segunda).

La muñeca izquierda deberá estar muy suelta para realizar las notas picadas que se atacarán de dedos.

un solo ataque por grupo

pp sempre giocando

muñeca suelta

cc. 51, 52

La tendencia natural de la música en este pasaje ascendente, es realizar un ligero crescendo hacia el trino, el cual comenzará invirtiendo un poco de peso del brazo que se irá difuminando a medida que avance al trino.

Los trémolos se realizarán con los dedos pegadísimos al teclado, separándolos algo hacia el centro en virtud el regulador; y en el compás 61 utilizaremos el mismo proceso de ejecución que en el resto de escalas rápidas: un toque ligero y rodado en el

que muy progresivamente vamos añadiendo la acción del brazo realizando el *crescendo molto* indicado, en la búsqueda del *forte* de la sección siguiente.

En la sección que hemos llamado **A₁**, que comienza en el compás 70, pocos elementos técnicos nuevos aparecen, pues como sabemos, se basa completamente en la sección **A**.

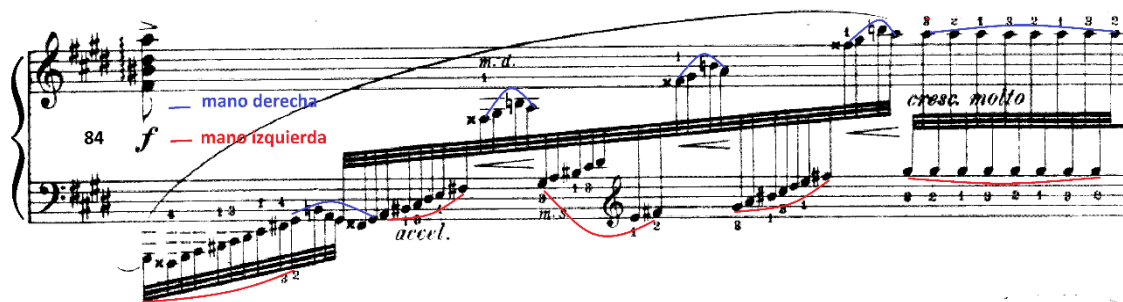
Sin embargo, es imprescindible para el pianista ser consciente de que en **a₁** la melodía está en la izquierda, la cual deberá ser articulada e incluso se invertirá en ella algo de peso, y los acordes de la derecha muy ligeros.

A pesar de que hasta ahora Liszt no ha puesto sobre el piano ningún elemento virtuosístico-circense, aquí hay una muestra de lo que se avecina, pues obliga a la mano izquierda a saltar, o a la derecha a cruzar sobre ella para la realización de algunos bajos. Creemos que el resultado sonoro es mejor si cruzamos las manos.



Esta tendencia al cruce de manos continúa en el compás 83 en el que un gran acorde arpegiado lleva a la izquierda a cruzar sobre la derecha para destacar la melodía (nota sol) simplemente con el impulso resultante del cruce de manos.

El compás siguiente comenzará con la alternancia de manos para terminar entremezclando las manos para la ejecución de las notas repetidas.



- **Friska**

Tal como hemos visto en el análisis formal, La Friska se estructura en varias secciones que se subdividen en frases de 8 compases cada una.

Nos parece que lo más interesante desde el punto de vista de la técnica pianística es que en cada una de esas frases, Liszt introduce un nuevo recurso técnico.

La tendencia general de la técnica empleada consistirá en un aumento progresivo de las dificultades, desde el comienzo de la Friska hasta el final de la obra, en el que no hay apenas pausas ni descansos y que lleva al virtuosismo pianístico a un límite que podría superar incluso a Paganini.

Sección F de la Friska

La sección que hemos llamado **F**, que marca el inicio de la Friska y que comprende del compás 118 al 177, en tempo *Vivace*, está marcado en su mayoría por un matiz *pp* que sólo a partir de compás 158 (**f**₂) comienza a crecer hacia el *forte* que culminará en la sección que hemos llamado **G**. Este matiz condicionará la técnica que utilizaremos en gran medida.

Como si de un ejercicio técnico se tratase, cada frase de 8 compases que Liszt plantea consta de una exposición de 4 compases y los siguientes son la repetición de estos: Una dificultad técnica y la repetición, para asegurarnos que se ha aprendido.

Toda la sección **f** (compás 118 a 141) está basada en **B**, dada su similitud, la dificultad técnica que plantea es la misma y se resolverá de la manera expuesta anteriormente.

Sólo hay que añadir el cruce de manos que comienza en el compás 126 (**f'**) que lógicamente lo efectuará en todo momento la izquierda que pasa sobre la derecha.

La repetición de notas a gran velocidad es lo que Liszt añade en esta tercera variación f_1 que comienza en el compás 142, así como la melodía repartida entre ambas manos.

La realización técnica de este fragmento ofrece varias posibilidades, tanto en cuestiones de digitación como en el reparto de manos para efectuar la melodía, creemos que la más acertada puede ser la siguiente:

Toda la melodía la realizará la mano derecha, y las notas repetidas se atacarán con los dedos que figuran en el ejemplo siguiente, que por lo general son 4-3-2. La ejecución de las notas será sobre el borde de la tecla y sin hacer uso de peso, simplemente valiéndonos del movimiento ligero de dedos.

De esta manera, nos sirve de ejercicio introductoria a los 8 compases siguientes, (150 a 157) (f_1'), en los cuales no le queda otro remedio a la melodía que ser ejecutada por la derecha, debido a su duplicación en octava.

La tensión de la mano se va acumulando, pero Liszt más que nadie lo sabe; por eso, en el compás 158, (f_2) ofrece la posibilidad de cambiar de dedos para realizar las notas repetidas, 1-2-1, a la vez que ofrece libertad a la muñeca en un movimiento lateral para pulsar la primera nota (do agudo) de cada grupo de 4 semicorcheas; además aumenta esta libertad en la **ampliación de f_2** ,(cc. 166 a 177) donde a la vez consigue la soltura de los brazos en los exagerados desplazamientos por el teclado pero también la tensión mental debido a la espectacularidad de la velocidad de los saltos en la mano izquierda.



El crescendo viene sólo, dado por el aumento de la velocidad y de las distancias entre teclas: los desplazamientos laterales de la mano derecha y los grandes y rapidísimos saltos de la izquierda.

Como vemos, Liszt es asombroso: Primero es la mano derecha la que trabaja, la que necesariamente se tensa, para luego dejarla descansar y obligar a la izquierda a un trabajo duro ya que hasta ahora ha permanecido bastante tranquila y sin complicaciones.

A pesar de que la dificultad es realmente alta, sin embargo, el resultado visual y sonoro es más espectacular aún.

Sección G de la Friska

Tras una pausa no reflejada en la escritura de Liszt, pero que se le hace necesaria al pianista, comienza la sección **G**, y esta nueva frase.

Al llegar al compás 178 nos encontramos en un tempo *giusto-vivace*. A partir de este momento la obra adquiere más potencia, al moverse por una dinámica de más intensidad sonora, *forte*, para lo cual será necesario la utilización de brazo y el peso de éste. Esta sección comienza con un motivo que se irá repitiendo y variando a lo largo de la misma.

La cantidad de pedal asignada a cada fragmento dependerá del matiz indicado por Liszt y la tesitura en la que se desenvuelve.

Su objetivo es ofrecer al pianista una serie de dificultades técnicas que si se realizan bien, se transformarán en éxito en el escenario.

g y g'. (compases 178 a 193): Tal como hemos visto en el análisis armónico-formal, implanta el acento en la segunda mitad del compás.

La astucia pianística de Liszt no tiene límites, acompaña el acento con el más grande de los saltos de la mano izquierda, para que el impulso sea mayor y la caída libre del brazo se produzca desde una distancia mayor, haciendo así el acento de la manera más natural. También en la mano derecha el intervalo para llegar al acento es de tercera, frente al resto de intervalos que son de 2ª con el mismo objetivo que en la mano izquierda.

Además de la utilización del impulso muscular en los acentos, también se podrán enriquecer los acordes acentuados con la ayuda de un pedal a tempo en cada uno.

Por tanto, en g y en g', el pianista deberá hacer uso en la mano derecha de la caída libre, del impulso muscular y por tanto de la relajación y elasticidad de mano y brazo. En la mano izquierda, la elasticidad muscular también será indispensable para “rebotar” por el teclado.

La melodía en la parte más aguda, es reforzada en la misma mano a distancia de octava, con lo que no será necesario destacar el 5º dedo, pues tiene su refuerzo en el 1º formando octava.

The image shows a musical score for Liszt's 'G' (compases 178-193) with various performance annotations. The score is written for piano and includes the following annotations:

- Tempo giusto Vivace** (written above the staff)
- marc. assai** (written below the staff)
- acentos en 2ª parte del compás** (green text pointing to accents in the second half of the measure)
- impulso muscular/ ataque más lejano al teclado** (green text pointing to the left hand's attack)
- melodía siempre duplicada a octava** (yellow text pointing to the right hand's octave doubling)
- il basso sempre stacc.** (written below the bass staff)
- p scherz.** (written below the bass staff)
- simplificación de los bajos** (red text pointing to simplified bass lines)

The score includes fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and dynamic markings (e.g., *mf*, *sf*, *sfz*) throughout the piece.

Tal como podemos ver en el ejemplo anterior, para conseguir el *p scherzando* marcado a comienzo de **g'**, (c. 186) Liszt se ayuda de una simplificación del bajo: quita la octava y deja una nota simple, que sin duda imprimirá menos sonido al piano de una forma totalmente natural.

A partir de aquí, también especifica Liszt que el bajo siempre se realizarán en *staccato* y sin pedal. Sin embargo es posible en los pianos actuales utilizar para todo este pasaje un pedal resonante.

g₁: (cc. 194 a 201). Ahora trabaja las terceras y cuartas (notas dobles). La velocidad no hará posible un gran movimiento de la mano y menos aún de la muñeca, que deberá permanecer suelta obedeciendo al movimiento que le marquen los dedos.

g₂ y g₃ : Al llegar al *più mosso*, compás 202, el motivo de **g** se sigue repitiendo pero variado. Se precisará de un toque más ligero; la melodía será interpretada por el dedo pulgar y a veces el índice, mientras que realizaremos una nota superior repetida, un do # con el 5º dedo. Por tanto éste último deberá permanecer y atacar cerca del teclado mientras que el otro extremo de la mano lanza los dedos sobre las teclas utilizando como eje de rotación la parte central de la mano.

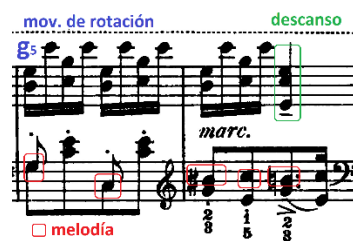
La acción del antebrazo dificultaría la ejecución del pasaje a gran velocidad.

g₄ : (cc. 218 a 225). En la mano izquierda, que lleva la melodía, cada nota va precedida por una apoyatura que deberemos realizar casi al unísono, o al menos en el mismo ataque en el que intervendrá mínimamente el apoyo del antebrazo para poder destacar esta izquierda sobre el acompañamiento dela derecha.

Mientras tanto, la derecha aumenta muy discretamente la dimensión del movimiento de rotación establecido en los compases anteriores y desplaza hacia el cuarto dedo el eje de rotación por la existencia de notas dobles.

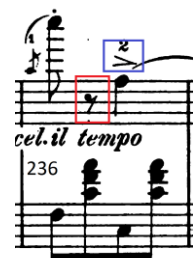
g5 : Continúa la misma estructura en la mano derecha, pero ofrece un descanso cada dos compases al movimiento repetitivo. Además Liszt ofrece reposo en los compases 227 y 229 en los que todo invita a realizar un *poco sostenuto* tal como lo especifica la editorial Peters, con lo que el *tempo vivace* en continuo *accelerando* puede ser retenido. La melodía continúa en la izquierda en la que desaparecen los mordentes. Los recursos técnicos utilizados siguen siendo los mismos.

Mostramos como ejemplo los compases 226 y 227.



En el compás 233 la dificultad disminuye, a excepción de los saltos hacia las notas agudas, los cuales deben ser rápidos. La parte más dificultosa de esta sección serán las sextas simultáneas a partir del compás 244, para ello utilizaremos movimiento vertical y vibratorio de muñeca, así será más veloz y limpio.

Una vez más, Liszt nos invita al descanso colocando un estratégico silencio de corchea antes de las negras acentuadas. El silencio nos ayudará a relajar la mano para caer en el teclado sin tensión alguna.



Llegamos al compás 264, donde comienza la ampliación de g_6''' , que pone fin a la sección **G** y que enlaza con la siguiente sección que llamaremos **H**.

Aquí Liszt nos presenta unas octavas a intervalos de 2^{as} mayores y menores que comenzaremos a ejecutar con la muñeca e iremos utilizando cada vez más cantidad de

brazo, empezaremos con poco peso e iremos aumentándolo para así poder realizar el crescendo indicado.

Sección H de la Friska

A partir del compás 274 comienza lo que hemos llamado **H**.

En **h** (cc. 274 a 281), la melodía, duplicada a octava en ambas manos, deberá ser ejecutada con gran carácter, dado el matiz *fff* indicado. La fuerza muscular y el empuje, por tanto serán necesarios para destacar dicha melodía, así como un pedal de refuerzo que hundiremos hasta el fondo. (*podemos consultar el último compás plasmado en el ejemplo anterior*).

Sin embargo, no habrá que destinar todo el esfuerzo al fragmento anterior, pues en **h'** (cc. 282 a 289), esa melodía que aparecía cuadruplicada, ahora aparece en octavas sólo en la izquierda, a contratiempo y en un registro casi medio del piano.

Las octavas que conforman la melodía se atacarán desde más lejos que las que no forman parte de ella.

Además, la indicación es clara: “*tutta forza e presteza*”.

El brazo derecho del pianista descansará en el acompañamiento que realiza, para dejar toda la fuerza a la protagonista, que en este caso sólo es la izquierda. En esta melodía

todo se emplea, caída libre del brazo, rebote, impulso muscular, empuje... El refuerzo del pedal debe seguir siendo parte importante de la interpretación.

Liszt pone fin a la sobrecarga muscular de los brazos que ha originado en los últimos compases progresiva y momentáneamente, ya que en el compás 290 inicia un *diminuendo*, que liberará en cierto modo la tensión acumulada al variar el tipo de ataque.

La palanca que utilizará el pianista es mucho menor, el ataque más preciso y los acordes con figuración de negra con los que nos obsequia en los compases 291-293-295 y 297 representan para el pianista en descanso tras el maremágnum de semicorcheas interminables precedentes.

Además trabaja con material ya conocido por el intérprete (recordemos que retoma las frases **g5** y **g3**).

El *acelerando* que inicia en el compás 298, (**g 3'**) termina en un amplio *ritardando*, y una casi pausa en la que el pianista toma fuerzas para superar la gran carrera de obstáculos que se encontrará a partir de aquí y hasta prácticamente el final de la obra.

El *ritardando* mencionado anteriormente, a pesar de no estar indicado por Liszt, es de evidente realización, de hecho así lo hacen los pianistas cuyas grabaciones hemos analizado para la realización de esta investigación que figuran en el estado actual de la cuestión.

En el compás 306, con el comienzo de lo que hemos llamado **h1**, Liszt es extremadamente meticuloso en sus indicaciones: *p ma ben marcato, sotto voce, senza pedale, (sempre staccato)*.

Comienza esa búsqueda del virtuosismo, del más difícil todavía, del más espectacular todavía, del espectáculo circense con unas simples corcheas picadas en ambas manos, pero, eso sí, con un cruzamiento de manos para contribuir al lucimiento del intérprete, para continuar con una serie de apoyaturas que crean sensación de inestabilidad pianística. Éstas se realizarán casi al unísono con la nota real dada la velocidad.

h₁

sotto *p* ma ben marc.

senza pedale sopra

pp sempre stacc.

apoyaturas

cruzamiento de manos

En el compás 314 repite el fragmento en el que se cruzaban las manos, esta vez sin cruzar, pero aumenta su dificultad presentándolo en octavas y añadiendo algún mordente,

h₁'

p e sempre stacc.

octavas de muñeca

y más tarde vuelve a repetir ya no en octavas simples, sino añadiéndoles una tercera.

h₁'''

antebrazo

p e sempre stacc.

aumento distancia saltos

Al mismo tiempo que pasamos progresivamente del *piano* al *forte*, dado sobre todo por este añadir de notas a la melodía, la tensión se acumula, el esfuerzo del pianista es mayor, el grado de virtuosismo crece y Liszt nos va mostrando una serie de ejercicios para ejercitar la técnica pianística.

Del trabajo digital desarrollado en los primeros compases de **h₁**, pasamos a la ejercitación y soltura de la muñeca en los pasajes de octavas de **h₁'** a partir del compás 314.

Con la introducción de las terceras dentro de la octava en un matiz *piano*, el antebrazo comienza a poner un poco más de su parte en **h₁'''** (cc. 330 a 337)

La repetición de esta misma estructura técnica y su ampliación en **h₁''''** ahora en un matiz *forte* nos llevan de nuevo a la utilización del brazo y a un gran esfuerzo muscular hasta la articulación del hombro.

Hasta la ampliación en el compás 344, otro factor que contribuye a ese “*crescendo virtuosístico*” es la distancia de los saltos de la mano izquierda paulatinamente más grandes y dificultosos, el movimiento semicircular y rápido con una búsqueda visual en el teclado será imprescindible.

Dichos saltos desaparecen en la **ampliación** que encontramos en los compases 344 a 360, en los cuales el *crescendo* es ineludible, para culminar en los compases 361 a 376, con la repetición de **h** y **h'** ya en *fff*, secciones estudiadas anteriormente en las que eran imprescindibles gran cantidad de recursos técnicos y que por tanto se deben volver a utilizar ahora de la misma manera.

Dicha ampliación también ofrece los mismos problemas técnicos que la ampliación de **G** y el planteamiento es muy similar, por tanto la técnica utilizada será la misma.

Nuevas dificultades técnicas aparecen a partir del compás 377 en la frase que hemos llamado **h₃**:

- Grupos de tres notas rápidas a modo de mordente con acento en la primera separados entre sí por silencios. Saltos en la mano izquierda.

Para su ejecución técnica aprovecharemos los silencios para separar la mano del teclado y dejar caer el peso del brazo sobre la primera nota; del impulso de la primera saldrán las otras dos sin ningún tipo de ataque, y en la última tecla se impulsará la mano para levantarse sobre el teclado y volver a caer tras las siguientes.

- Escalas ascendentes diatónicas muy rápidas. Saltos en la izquierda.

Las escalas se realizarán exclusivamente de dedos, que deberán ser articulados lo suficiente para dotar de claridad al pasaje pero no demasiado para no privarle de velocidad. Las corcheas finales acentuadas aprovecharán la elasticidad de la mano para rebotar y caer de nuevo en el inicio del pasaje que se repite.

Estos cuatro compases, Liszt los repite cuatro veces, dos en la tonalidad de La M y otros dos en la tonalidad de Fa # M obligando al intérprete a estudiarse las escalas de las respectivas tonalidades insertas en el fragmento como si de un ejercicio técnico se tratase.

De nuevo, en el compás 393, tal como hemos visto, Liszt recurre a material ya trabajado anteriormente esta vez lo retoma de **g₅'**. La mano izquierda es una copia exacta mientras que la derecha, además de presentar variación con respecto al modelo original,

ofrece la posibilidad al pianista de elegir entre dos opciones que se detallan en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score snippet for a piano piece. It features two staves for the right hand and one for the left hand. The right hand part starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is marked with a blue 'G5' and a red '2ª opción'. The second measure is marked with a red '1ª opción'. The right hand part consists of a series of eighth notes. The left hand part consists of a series of quarter notes. A green box highlights the instruction 'poco a poco dim.' in the second measure of the right hand. The measure number '393' is written in the left hand part.

Coda de la Friska

No añade nuevos recursos técnicos en esta frase que enlaza con la coda de la Friska, sólo proporciona al pianista un respiro en su ardua tarea de interpretar todo lo anterior, y lo que ha de venir, ya que hace descansar la mano izquierda en los compases 405 a 408 para seguir con la coda tranquila, sin complicación técnica alguna, salvo los ya conocidos saltos de la mano izquierda, que ahora, al ser en un movimiento más tranquilo, no suponen ningún problema al pianista ya experto en este recurso.

Termina esta coda en el compás 420 con un calderón y una indicación: *Cadenza ad libitum* donde se deja libertad al pianista para lucirse aún más en esta cadencia fruto de su invención basada en la obra ya interpretada casi por completo.

Aconsejamos escuchar y ver el archivo de video de una de las grabaciones de Lang Lang de la 2ª rapsodia húngara en:

<http://www.youtube.com/watch?v=jYO9gTmCJTE>

- **Coda Final**

Como colofón a esta obra encontramos una coda final en tempo *prestissimo* en el que ambas manos alternan notas simples, octavas y acordes con el mismo movimiento siempre. Desde un *pianissimo* se inicia un *crescendo* que llegará hasta un *fortissimo*, por tanto los primeros compases se realizarán con un mínimo movimiento de la muñeca y

progresivamente se irá añadiendo brazo e impulso muscular hasta llegar al matiz *ff* indicado.

No es un recurso técnico que entrañe demasiada dificultad, pero sí espectacularidad, muy propia de Liszt.

Termina la obra con una sucesión de acordes triada y cuatriada con apoyaturas y un acento muy marcado.

La apoyatura se realizará con un ataque cercano al teclado y con poco peso, y los acordes acentuados así como los tres acordes finales, se ejecutarán desde una distancia media al teclado e invirtiendo no solo todo el peso del brazo, sino también un gran impulso muscular desde la articulación del hombro así como empuje.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is marked 'sostenuto' and 'Presto' with a dynamic marking of *ff*. The bottom staff has a dynamic marking of *ff*. There are red and blue annotations: a red line labeled 'cerca' (close) connects the first two chords, and a blue line labeled 'lejos, peso y empuje' (far, weight and push) connects the first two chords to the final chord. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-En la actualidad existen bastantes grabaciones de la 2ª *Rapsodia* de Liszt, sin embargo la mayoría de las que están a nuestra disposición en internet no corresponden a la partitura original, sino a un arreglo que posteriormente hizo Horowitz complicándola aún más llevando a la técnica pianística a un límite superior al de Liszt.

-A nuestra disposición está en You Tube una grabación del mismísimo Vladimir Horowitz con su propio arreglo, dando muestras de una técnica y maestrías inigualables en la interpretación pianística.

Es necesario destacar su claridad y limpieza de ejecución, la amplia gama tímbrica y el gran carácter que imprime a la 2ª *rapsodia* de Liszt.

A un tempo bastante rápido esta interpretación hace que seamos testigos de un verdadero espectáculo circense propio del mismo Liszt.

Podemos encontrar esta grabación de audio realizada en un concierto en directo el 25 de febrero de 1953 en:

Horowitz, V. (Subido el 03/03/2013). *Hungarian Rhapsody No 2 Horowitz Rec 1953*. Liszt, F (1847). [Archivo de audio]. Recuperado el 31 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=v95I6kGghmk>.

-Digna de elogio también es la interpretación de Lang Lang en:

Lang, L. (Subido el 10/09/2011). *Hungarian Rhapsody No. 2*. Liszt, F (1847) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 31 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=jYO9gTmCJTE>.

A un tempo que se acerca bastante al de Horowitz, su interpretación también se puede considerar un espectáculo, con una articulación muy clara, con una amplia gama de matices así como un casi excesivo carácter en la interpretación.

-En esta tesitura también podemos encontrar la interpretación de Valentina Lisitsa, gran virtuosa del piano como ya hemos podido comprobar en otras interpretaciones que hemos analizado en esta investigación.

Lisitsa, V. (Subido el 14/02/2011). *Hungarian Rhapsody No. 2*. Liszt, F (1847) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=LdH1hSWGFGU>.

Su interpretación, a pesar de no corresponder a la partitura original de Liszt, la podemos considerar bastante académica, pero a la vez muy virtuosística, con una técnica basada en un ataque no demasiado cercano al teclado, podemos decir que Valentina Lisitsa arriesga en la limpieza de ejecución en favor de una potente y rica sonoridad del

instrumento, pero aun así, el extremado desarrollo de sus reflejos hacen que el resultado sea de una limpieza considerable.

Dado el ángulo de grabación, éste vídeo puede servir de referencia a otros pianistas que se atrevan a interpretar esta difícilísima obra.

-Especialmente singular es el archivo de vídeo que podemos encontrar en la siguiente dirección:

Paderewski, I. J. (Subido el 26/05/2011). *Rapsodia Hungara n° 2*. Liszt, F. [Archivo de vídeo]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=cdHATFk6AAA>.

Es una grabación histórica, de gran interés tanto por la interpretación del gran pianista como por la singularidad de las imágenes, (pues es un fragmento de la película "Moonlight Sonata", 1937)

Ignacy Jan Paderewski, considerado uno de los más grandes pianistas de comienzos del siglo XX hace una interpretación de esta obra en su estado original a un tempo un poco más lento que otras grabaciones que hemos analizado, pero hay que destacar el gran mérito que tiene esta interpretación si tenemos en cuenta que el pianista se ve obligado a tocar sólo con nueve dedos pues uno de ellos quedó inutilizado tras un intenso esfuerzo realizado al lastimárselo durante un concierto.

No obstante su interpretación es limpia y rica en contrastes sonoros.

Tabla 7: Comparativa de *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin y *Rapsodia húngara n° 2* de Liszt.

<u>MAZURCA OP. 30 N° 2 DE CHOPIN</u> (1836-37)	<u>RAPSODIA HÚNGARA N° 2, LISZT</u> (1847)
<u>Plano sonoro y características generales</u>	
Semejanzas	
<ol style="list-style-type: none"> 1- Las dos obras analizadas forman parte de otra gran obra mucho más extensa. 2- Ambos compositores dedican una gran parte de su vida a la composición de estas dos grandes obras. 3- Ambas obras tienen como base la música popular folclórica de sus respectivos países, aunque con matices bien diferenciados. 4- En las dos obras encontramos cambios súbitos de matiz así como progresivos, mediante la utilización de reguladores <i>crescendos</i> y <i>diminuendos</i>. 5- No realizan cambios de compás a lo largo de la obra. 	
Diferencias	
<ol style="list-style-type: none"> 1- Las mazurcas de Chopin están basadas en un folclore polaco imaginario. 2- Chopin utiliza la mazurca como un medio para expresar sus sentimientos. 3- Utiliza compás ternario 3/4. 	<ol style="list-style-type: none"> 1- Las rapsodias húngaras están basadas en la música zíngara en concreto de la czarda, y en ellas, Liszt hace resurgir el folclore magiar, muy olvidado en la época. 2- Liszt utiliza la rapsodia como un medio de lucimiento y virtuosismo pianístico. 3- Utiliza compás binario 2/4.

<p>4- Conserva el ritmo de polonesa con el tiempo fuerte que recae en los tiempos débiles.</p> <p>5- Ennoblecce la melodía.</p> <p>6- Se mueve por el registro medio del piano.</p> <p>7- El uso del pedal es casi siempre constante, rítmico y periódico.</p> <p>8- Dinámica no demasiado amplia (<i>p-f</i>)</p>	<p>4- Alterna distintos ritmos (Lassan y Friska)</p> <p>5- No concede tanta importancia a la melodía.</p> <p>6- Con más frecuencia recurre al registro medio-agudo, pero dado el carácter acrobático de la obra, los grandes desplazamientos recorren todo el teclado.</p> <p>7- El uso del pedal variará dependiendo del fragmento.</p> <p>8- Dinámica muy amplia. (del <i>pianísimo</i> al <i>fortísimo</i>)</p>
--	--

Aspecto armónico-formal

Semejanzas

- 1- Ambas obras están escritas en modo menor.
- 2- La armonía es bastante simple en las dos obras, ambos compositores trabajan principalmente con los grados principales de cada tonalidad.
- 3- A pesar de que la estructura global es muy distinta, ambas obras están estructuradas casi íntegramente en frases de 8 compases, divididas a su vez en un antecedente de 4 y un consecuente de 4 compases.
- 4- Ambos juegan con estas frases repitiéndolas literalmente o modificándolas.
- 5- Encontramos en ambas obras modelos que se repiten a distancia de 3ª, aunque en la rapsodia también a distancia de 5ª o de 2ª.
- 6- Tanto Chopin como Liszt hacen uso de las apoyaturas.
- 7- En ambas obras encontramos ritmos repetitivos.

Diferencias

<p>1- 64 compases de 3/4.</p> <p>2- En si m.</p> <p>3- Estructura muy simple: ABCA</p> <p>4- Un solo punto culminante</p> <p>5- En un tempo <i>Allegretto</i>, Chopin no indica modificación del tempo alguna.</p> <p>6- Todas las frases tienen comienzo anacrúsico.</p> <p>7- El acento siempre recae en la segunda parte del compás.</p> <p>8- Realiza repeticiones de frases completas y suele modificar el cierre.</p> <p>9- No hace uso de notas pedal</p> <p>10- No hace uso de la progresión cromática.</p> <p>11- La cuadratura y el orden estructural es evidente.</p>	<p>1- 420 compases de 2/4.</p> <p>2- En do # m.</p> <p>3- Estructura más compleja: Introducción Lassan: ABA+coda Friska: FGH+coda Coda final</p> <p>4- Varios puntos culminantes</p> <p>5- En cada una de las secciones de la obra establece un tempo distinto, incluso dentro de la Friska establece tempos distintos.</p> <p>6- Sólo en ocasiones hace uso de la anacrusa.</p> <p>7- Solo en raras ocasiones (por ejemplo en g) acentúa la segunda parte del compás.</p> <p>8- Realiza repeticiones de frases completas, pero las diferencias que marca son más bien de tipo técnico pianístico.</p> <p>9- Hace uso de notas pedal en cualquier tesitura.</p> <p>10- Hace uso de la progresión cromática y también por segundas.</p> <p>11- No sigue un orden estructural coherente, introduce elementos de g en h; no hay una cuadratura de frases...</p>
--	---

12- No hay coda, sino una repetición de A como final.	12- Además de una coda final, añade otra al final de cada gran sección.
13- La duración y dimensión de cada una de las secciones es igual.	13- No existe proporcionalidad alguna entre la duración de las distintas secciones.

Plano técnico pianístico:

Semejanzas

- 1- La elasticidad de la mano es totalmente necesaria en ambas obras.
- 2- En las dos obras se hace uso del rebote.
- 3- Ambos utilizan la progresión como un recurso para acumulación de tensión.
- 4- Los cambios de matiz se producen de manera súbita o progresivamente mediante reguladores.

Diferencias

1- No presenta ninguna dificultad técnica especial.	1- Presenta numerosas complicaciones técnicas.
2- La melodía siempre aparece en la mano derecha y en la voz de soprano.	2- La melodía aparece a veces en voz de soprano, otras en el bajo o en las diferentes voces.
3- Casi siempre aparece la línea melódica en estado simple, pocas veces le añade notas dobles en la misma mano.	3- La línea melódica aparece con frecuencia inserta en acordes, notas dobles, octavas, siendo la primera nota de cada grupo...
4- Los modelos melódicos son repetidos sin apenas variación.	4- Complica técnicamente las copias de los modelos.

<p>5- No presenta ninguna variación del tempo, siempre <i>allegretto</i>.</p> <p>6- El tempo no constituye ninguna dificultad por su condición de <i>allegretto</i> con figuraciones de corchea y negra.</p> <p>7- Los saltos de la mano izquierda son mínimos y fáciles.</p> <p>8- La articulación de los dedos es necesaria para cantar la melodía.</p> <p>9- La pedalización es casi siempre constante y uniforme y viene dada por el ritmo instaurado en la mano izquierda.</p> <p>10- Chopin no hace apenas indicaciones de dinámica ni de agogia.</p> <p>11- Prácticamente toda la obra se desarrolla en torno al matiz <i>piano</i>.</p> <p>12- Para la ejecución total de la obra sólo se necesita la intervención de la mano y muñeca.</p> <p>13- No es necesario el impulso muscular apenas, basta con la caída libre del brazo.</p>	<p>5- Cada sección presenta un tempo distinto: <i>Lento, Andante, vivace, prestissimo</i>.</p> <p>6- En la Friska, el tempo vivace y su figuración de corcheas, semicorcheas y fusas constituye una dificultad extrema para el pianista.</p> <p>7- Los saltos a gran velocidad y distancia constituyen una gran dificultad y un gran reto para el pianista.</p> <p>8- La estrepitosa velocidad de la mayor parte de la obra, imposibilita una articulación de los dedos excesiva.</p> <p>9- La pedalización es muy variable, dependiendo de muchos factores como velocidad, tesitura, matiz, armonía...</p> <p>10- Liszt hace continuamente indicaciones dinámicas y agógicas: <i>marcato, forte, acentos, lento a capriccio, non legato rubato, piu ritenuto, poco rit. andante mesto, sotto voce, l'accompagnamento pesante y molto espressivo, p ma ben marcato, senza pedale, sempre staccato...</i></p> <p>11- La gama de matices dinámicos es amplísima, del <i>pianísimo</i> al <i>fortísimo</i>.</p> <p>12- Para la ejecución de la obra se precisa la intervención de mano, muñeca, antebrazo y brazo, a veces desde la articulación del hombro.</p> <p>13- En muchas ocasiones es necesario el impulso muscular.</p>
--	--

<p>14- En su interpretación no es necesario el uso del desplazamiento lateral de la mano y movimiento de rotación de la muñeca.</p> <p>15- Los recursos técnicos utilizados son muy pocos: destacar una melodía, notas dobles, octavas simples, acordes triada mínimos, saltos y notas de adorno</p> <p>16- Cada recurso técnico tiene una sola forma de resolverse.</p> <p>17- Pensamos que esta obra puede tener una finalidad pedagógica.</p>	<p>14- En su interpretación es necesario el uso del desplazamiento lateral de la mano y movimiento de rotación de la muñeca</p> <p>15- Además de los recursos técnicos utilizados por Chopin, Liszt añade: Saltos constantes, rápidos y a gran distancia, escalas rapidísimas, terceras, cuartas, sextas y octavas a gran velocidad, trinos, trémolos, octavas alternas, notas repetidas, cruce de manos, arpeggios, acordes cuatriada, notas picadas.</p> <p>16- A nuestro parecer, la principal innovación técnica de Liszt con respecto a Chopin en el estudio comparativo de estas obras es que un solo problema técnico puede resolverse de maneras distintas dependiendo de factores como el matiz. Por ejemplo, las octavas alternas de la coda que comienzan en <i>pp</i> y terminan en <i>ff</i> se resuelven en principio con un movimiento vertical de la muñeca y progresivamente se va ampliando la parte de brazo que trabaja en la ejecución de las octavas hasta la utilización del brazo completo y el impulso muscular de éste.</p> <p>17- La finalidad de esta obra es sin duda el virtuosismo llevado al extremo y la búsqueda de lucimiento del intérprete.</p>
--	--

5.5 ESTUDIO COMPARATIVO DE: BERCEUSE OP. 57 (NANA), FRÉDÉRIC CHOPIN Y BERCEUSE S. 174 EN SU DOBLE VERSIÓN, FRANZ LISZT.

No existen en la historia de la música clásica demasiadas canciones de cuna para piano, pero sobre todo, no existen dos que se asemejen tanto como las de Chopin y Liszt, Ambas en la tonalidad de Re bemol Mayor, ambas consistentes en un tema con variaciones...

Chopin compuso una única *Berceuse*, pero Liszt, realizó dos versiones de su *Canción de cuna*. (Tal como hemos visto era algo muy frecuente en él, revisar sus propias obras y algunas de ellas versionarlas de nuevo).

Una vez analizadas tanto la versión de 1854 como la de 1862 de *Berceuse* de Liszt, decidiremos cuál de las dos versiones es más interesante, para realizar un estudio comparativo con *Berceuse* de Chopin.

BERCEUSE OP. 57, FRÉDÉRIC CHOPIN

CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Compuesta en 1843, fue publicada en París por Meissonnier en 1845 y dedicada a Elise Gavard, alumna de Chopin.

El manuscrito del primer boceto de esta obra estaba en posesión de Pauline Viardot, por lo que se supone que Chopin se vio inspirado en Louise, hija de su amiga Pauline, con la que tanto él como George Sand jugaban en Nohant y que por aquel entonces tenía dieciocho meses.

Berceuse, parece constituir un eco lejano de una canción que la madre de Chopin le cantaba: el romance de Laura y Philo: *Juz miesiąc zeszedł, psy músicos uspily* (La luna se ha elevado ahora, los perros duermen). (Chopin incorpora la melodía de este romance ya en una de sus primeras obras: *Fantasia sobre Aires Polacos*, Op 13.)

Chopin intentó escribir una obra de forma similar en 1829. Eran unas variaciones compuestas sobre un tema de Paganini, que también se sucedían sin interrupción. Chopin les llamó *Variantes*, y éste también fue el título original de la *Berceuse*.

La obra, según la opinión de François- René de Tranchefort, se basa en un tema con dieciséis variaciones construidas sobre un bajo obstinado. A pesar de esto, la obra no resulta nada monótona, pues en la mano derecha Chopin elabora una serie de transformaciones ornamentales y figuraciones del tema que crean efectos coloristas y un tratamiento tonal y armónico inusual e innovador en la época que prefiguran el impresionismo musical. En consonancia con su nombre: *Canción de cuna*, en la obra siempre impera el matiz *piano*.

Chopin la ofreció en un concierto por primera vez el 2 de febrero de 1844, ese mismo verano la revisó en Nohant y finalmente la publicó en París en 1845.

Junto con la Barcarola op. 60, la *Berceuse* op. 57 es considerada otro nocturno, pertenece a un periodo compositivo de Chopin bastante maduro y se puede considerar un resumen del estilo de Chopin en cuanto a su armonía, su sonoridad y su técnica pianística.

Guide habla sobre estas obras de la siguiente manera:

“Chopin propone, supone, insinúa, seduce, persuade; no afirma casi nunca. Y escuchamos mejor su pensamiento mientras más reticente se hace”²⁶⁸

PLANO SONORO

Podemos considerar que las cuestiones sonoras de esta pieza van íntimamente relacionadas con la técnica, y con la intención de darle un carácter de nana, pues utiliza muchos recursos técnicos y podríamos decir que incluso pedagógicos para conseguir ciertas sonoridades que explicaremos en el siguiente apartado.

²⁶⁸ V.V.A.A. *Enciclopedia Salvat de los Grandes compositores*. 1981. p. 238.

Desde el punto de vista tímbrico observamos cómo Chopin se mueve por un registro muy agudo, llegando incluso a la nota “*si 6*” mediante la utilización de la octava alta. Debido a que en la primera parte de cada compás encontramos el bajo perpetuo, en una tesitura más bien grave, (re de la primera parte de cada compás) la distancia entre las dos manos es a veces bastante amplia.

En este aspecto, el pedal (especificado claramente en la partitura) juega un papel fundamental, pues sobre este bajo perpetuo que da carácter de nana a la obra, podemos escuchar con un sonido aterciopelado y suave, una melodía dulce y transparente.

Su utilización debe ser continua y constante durante toda la obra y la utilización del segundo pedal o pedal celeste en algunos momentos puede ser útil en la consecución de los *pianísimos* así como para realizar variaciones en el timbre a pesar de que no hay indicaciones de Chopin en la partitura.

La dinámica está vinculada al carácter de nana, la técnica y la estructura armónico-formal de la obra: Chopin no se sale del matiz *p* en ningún momento. Pero acompaña los elementos de mayor tensión con reguladores ascendentes y finalmente impone un *pp* al que añade un *dim* cuando ya parece imposible tocar más piano; y cuando ya se ha detenido el tiempo “y casi la respiración”, un *sostenuto*.

ESTUDIO ARMÓNICO-FORMAL

- **Musicograma**

Formalmente está estructurado en un tema con doce variaciones, en las cuales progresivamente aumenta la tensión mediante figuraciones cada vez más pequeñas y otros elementos que presentaremos a continuación + otras cuatro variaciones de carácter codal; presentando la siguiente estructura:

Presentación del

bajo perpetuo

Tema

I Variación

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____ 6 _____ 7 _____ 8 _____

Re b M

II Var.

III Var.

9 _____ 10 _____ 11 _____ 12 _____ 13 _____ 14 _____ 15 _____ 16 _____

Re b M

IV Var.

V Var.

17 _____ 18 _____ 19 _____ 20 _____ 21 _____ 22 _____ 23 _____

Re b M

VI Var.

24 _____ 25 _____ 26 _____ 27 _____ 28 _____ 29 _____ 30 _____

Re b M

VII Var.

VIII Var.

31 _____ 32 _____ 33 _____ 34 _____ 35 _____ 36 _____ 37 _____

Re b M

IX Var.

X Var.

38 _____ 39 _____ 40 _____ 41 _____ 42 _____ 43 _____ 44 _____

Re b M

XI Var.

XII Var.

45 _____ 46 _____ 47 _____ 48 _____ 49 _____ 50 _____ 51 _____

Re b M

Coda

52 _____ 53 _____ 54 _____ 55 _____ 56 _____ 57 _____ 58 _____

Re b M

59 _____ 60 _____ 61 _____ 62 _____ 63 _____ 64 _____ 65 _____

Re b M

Cadencia auténtica perfecta.

66 _____ 67 _____ 68 _____ 69 _____ 70 _____

Re b M

Tal como vemos en el musicograma, toda la obra está en la tonalidad de Re bemol Mayor, y en cada compás se suceden el primer grado de la tonalidad principal y el séptima de dominante.

La cuadratura de la obra es perfecta, la forman un total de 70 compases estructurados en una introducción de dos compases y un tema y dieciséis variaciones de cuatro compases cada una; de las cuales, las cuatro últimas tienen carácter codal.

En los compases 1 y 2, Chopin nos presenta el bajo perpetuo o bajo obstinado, que será el nexo de unión de todas las variaciones que presentará a continuación. También será el hilo conductor del tempo, que actúa como “director de orquesta” (según dice Chopin) en una obra con un carácter claramente *rubato*.

Del compás 3 al 6 nos presenta el tema que estará presente en toda la obra.

The image shows a musical score for the introduction of Chopin's Nocturne in B-flat major, Op. 9, No. 2. The score is in 3/4 time and features a bass line with a repeating eighth-note pattern. The introduction (measures 1-2) is marked 'Andante.' and contains a 'bajo obstinado' (pedal point). The main theme (measures 3-6) is marked 'dolce.' and is enclosed in a red box labeled 'tema'. The bass line continues with the 'bajo obstinado' pattern, marked 'bajo obstinado'. The score includes harmonic analysis symbols: 'I' and 'V7+' below measures 1 and 2 respectively.

Iª Variación: del compás 7 al 10. Basada en el empleo de una contramelodía obtenida de la retrogradación del motivo principal. Esta variación sirve para enlazar el tema con la siguiente variación.

IIª Variación: del compás 11 al 14. Sigue empleando la contramelodía; a partir del compás 12 introduce el elemento cromático, y entre los compases 13 y 14, ritmos de complementación entre las dos voces superiores, con lo que consigue introducir muy discretamente el ritmo de semicorchea.

IIIª Variación: del compás 15 al 18. Construida sobre la base de una doble pedal de dominante que, a distancia de octava, se deja entrever a través del continuo empleo de mordentes. Por otro lado, puede observarse también la melodía principal sin modificar apenas, (salvo por los cromatismos ascendentes empleados en el compás 17). Dicha modificación se basa principalmente en los mencionados mordentes.

IVª Variación: del compás 19 al 22. Por primera vez, presenta un trino y una figuración de fusas. Aparece el motivo tratado por disminución con lo cual aumenta la tensión. Sigue usando cromatismos, esta vez de una manera más acusada, en el compás 21.

Vª Variación: del compás 23 al 26. El tema aparece muy evidente en el compás 23. Trabaja sobre fusas en bloques de terceras, intervalo que abre progresivamente hasta una séptima en el compás 26. Llama la atención la utilización de un octillo en el compás 24 con lo que consigue aumentar aún más la tensión. En los compases 25 y 26 sigue haciendo uso del cromatismo, ahora en su máxima expresión.

VIª Variación: del compás 27 al 30. Basada en el empleo tresillos con silencio en su tercera subparte y sexta en la primera; en ataque a dos con acentuación de la sexta, y saltos ascendentes y descendentes. Comienza con un puente de segundas descendente.

VIIª Variación: del compás 31 al 34. Utiliza cromatismos de nuevo en los dos primeros compases, la melodía aparece muy difusa, establece un puente de segundas en el compás 33 y termina la variación con una pedal de dominante en los compases 33 y 34.

VIIIª Variación: del compás 35 al 38. Aparece el comienzo del tema difuminado entre acordes de tres notas de tercera sobre cuarta o viceversa. En el compás 37, una pedal de dominante en los agudos se hace muy evidente e inicia un puente de segundas que continúa en el compás 38 y al que añade un doble cromatismo.

IXª Variación: del compás 39 al 42. En los compases 39 y 40 podemos diferenciar tres niveles:

Nivel 1: Bajo perpetuo

Nivel 2: Trabajo de tresillos de fusas haciendo un motivo melódico basado en el empleo de una 2ª descendente que, después vuelve a su posición de origen para descubrir

una cuarta descendente (si *b* – la *b* – si *b* – fa) y que repite constantemente en distintas alturas.

Nivel 3: Trabajo a semicorcheas en complementación con los tresillos de fusas del nivel 2 que melódicamente descubre la misma interválica a la sexta de lo que se propone en los tresillos del nivel 2.

Tanto el nivel 2 como el 3 evolucionan melódicamente descubriendo un puente de segundas descendente. Hay que esperar al compás 41 para encontrar de nuevo un elemento cromático, y el trabajo entre el nivel 2 y 3 sigue siendo de complementación destacando sonoramente la melodía mediante el uso de semicorcheas.

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and beams, with a green dashed line above it labeled "puentes de 2-ª". The lower staff contains a bass line with a blue box around it labeled "bajo perpetuo" and "Ped." with asterisks. The number "39" is written on the left side of the lower staff.

Chopin sigue acumulando tensión también mediante la repetición literal del compás 41 en el compás 42.

Xª Variación: del compás 43 al 46

En el compás 43 nos presenta una escala medio cromática medio diatónica descendente con la que consigue bajar a la tesitura de la octava inferior y centrar la atención en lo que viene a continuación con una serie de trinos y una interesante pedal doble de dominante que cambia en el compás 45 a pedal de tónica; vuelve a introducir el modelo cromático haciendo una repetición íntegra de este compás en el 46.

En esta variación observamos que prácticamente solo utiliza material que ya antes ha usado (trino, pedal de dominante, cromatismos...)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, measures 43-45, shows a treble clef staff with a melodic line marked 'loco' and a 'pedal de dominante' annotation. The bass clef staff has a 'Ped.' marking and asterisks. The second system, measures 45-47, shows a treble clef staff with a melodic line marked 'pedal de tónica' and 'cromatismos' (chromaticisms). The bass clef staff has a 'Ped.' marking and asterisks.

XIª Variación: del compás 47 al 50. El compás 47 es un modelo que se repite en el 48 a distancia de cuarta descendente con el objeto de cerrar en tónica. De nuevo hace uso del cromatismo en los compases 49 y 50. Ya invita a relajarnos en la búsqueda del cierre.

XIIª Variación: del compás 51 al 54. Trabaja sobre una pedal de dominante en la melodía, mezclando con cromatismos. Sigue buscando la calma también mediante medios dinámicos.

Tal como hemos dicho antes, François - René de Tranchefort piensa que es un conjunto de 16 variaciones, nosotros consideramos que podrían ser solo 12. Creemos que a partir del compás 55 se puede entender como una coda. De hecho, se va reiterando en el mismo material que ya ha utilizado, y a partir del compás 63 reexpone de forma abreviada el tema muy calmado.

Además, en lo que nosotros consideramos coda, el proceso tonal cambia con respecto al resto de la obra que en todo momento ha consistido en la sucesión de I- V⁷ en cada uno de los compases, ahora el esquema tonal será:

Compases 55 a 58: I^{er} grado

Compases 59 a 62: IV^o grado

Compases 63 a 68: I^{er} grado

Compases 69 y 70: V⁷ + I.

No obstante, puede ser que Chopin pretendiera realizar estas cuatro últimas variaciones con carácter codal, que posiblemente será lo más acertado; o esta coda con el material del tema y distribuido en cuatro variaciones más. Algo parecido a lo que nos ocurría en la 2^a *leyenda* de Liszt.

LA TÉCNICA

Podemos considerar la *Berceuse* como una obra concebida por un pianista, pero sobre todo por un profesor al que le interesa la práctica de una serie de ejercicios que desglosaremos a continuación enfocados a un desarrollo de la agilidad, igualdad y “relajación” de la mano derecha, (a pesar de su creciente ejercitación) la cual pretende, a nuestro modo de ver, que al acompañarla en la izquierda con un ritmo igual y lento de cuatro corcheas y una negra de tónica y dominante, se logre, (al ser el cuerpo simétrico y presentar en la izquierda una atmósfera de relajación), que todo el cuerpo se relaje tal como obliga esa izquierda.

Además, también desde el punto de vista pedagógico, este bajo obstinado que encontramos en la mano izquierda constituye una ayuda importante en el mantenimiento de un tempo constante a lo largo de toda la obra.

La mano izquierda, a base de una serie de acordes de tónica-dominante desdoblados en una tesitura de más de dos octavas, necesita una completa extensión y flexibilidad de la mano y muñeca.

En cuanto a la digitación, nos alejamos totalmente del clasicismo utilizando ineludiblemente el pulgar en el sol *b*.

Bajo este fondo de “nana o nocturno” se desarrolla una suite de doce variaciones + cuatro variaciones finales con carácter codal. En cada variación expone un nuevo y cada

vez más complicado problema técnico, excepto en las últimas, en las cuales su carácter más tranquilo y sus pretensiones de cierre hacen que las dificultades técnicas disminuyan conforme avanzamos hacia el final.

Introducción: compases 1 y 2: constituye para el pianista un recurso muy útil para acercarse al instrumento, observar la sonoridad de éste y calcular la intensidad sonora que ha de adjudicar a la melodía que comienza ya en el compás 3.

El pianista deberá realizar un pequeño crescendo en la búsqueda de un “*fa*” sonoro, pero no *forte*.

Tema: del compás 3 al 6. El principal y único problema que se le plantea al intérprete en estos cuatro compases consiste en conseguir proporcionalidad entre la sonoridad de la melodía y acompañamiento; así como una frase organizada sonoramente desde la primera nota a la última, teniendo en cuenta la estructura de la frase, la duración de las notas que la integran, así como la altura de cada sonido.

Iª Variación: del compás 7 al 10. Trata el problema técnico de notas dobles en una misma mano, destacando una melodía tal como ocurre en las fugas de Bach. Sabemos el gran respeto y adoración que Chopin sintió siempre por él y por tanto la gran influencia que supuso en su música.

IIª Variación: del compás 11 al 14. Sigue destacando un tema con notas dobles complicándolo con un ritmo de complementación.

Las notas dobles no deberán ser ejecutadas de igual manera, pues la superior es la que presenta la melodía y por tanto deberá sonar más que la nota inferior. Para ello, el pianista inclinará la mano levemente hacia la derecha e invertirá más peso en los dedos que ejecuten la melodía, los cuales, además deberán ser algo más articulados.

IIIª Variación: del compás 15 al 18. Trabaja el lanzamiento libre de la mano en ataques a dos, mediante un movimiento de muñeca, añadiendo la dificultad de destacar la nota inferior del acorde que constituye el tema propiamente dicho.

IVª Variación: del compás 19 al 22. Obliga al pianista a tocar con más velocidad al introducir una figuración de fusas que además, por estar dispuestas con una digitación 1-2-5-3 hace necesario realizar un pequeñísimo movimiento de rotación de la muñeca que deberá permanecer libre y relajada siguiendo el dictamen de los dedos, que son los protagonistas. Esta libertad en la muñeca era importante para Chopin, tal como ya hemos visto. Técnicamente, esta variación es bastante completa, pues además trabaja el trino, que se deberá realizar casi sin peso y con una leve articulación de los dedos. En el compás 21 trabaja la escala cromática, pero no en sus estado original, sino modificada. También serán los dedos los que trabajen, y el brazo descansará, la articulación será discreta para conseguir un sonido no demasiado abierto, sino más bien dulce y a la vez rico en armónicos.

Vª Variación: del compás 23 al 26. La tensión musical, a la vez que la dificultad técnica casi ha llegado ya a su apogeo. En esta variación, Chopin introduce modificaciones rítmicas, tresillos de semicorcheas, octillo de fusas... complicado además en terceras, otro ejercicio técnico de gran dificultad.

En los dos primeros compases establece un movimiento tremolado con las terceras. El centro de la mano actuará como centro de rotación, puesto que el brazo apenas intervendrá.

En los dos compases siguientes (25 y 26) se vuelve a utilizar la escala cromática, esta vez en terceras.

Podemos observar que en los últimos ocho compases, correspondientes a las dos últimas variaciones, Chopin toma dos problemas técnicos: el movimiento de rotación de

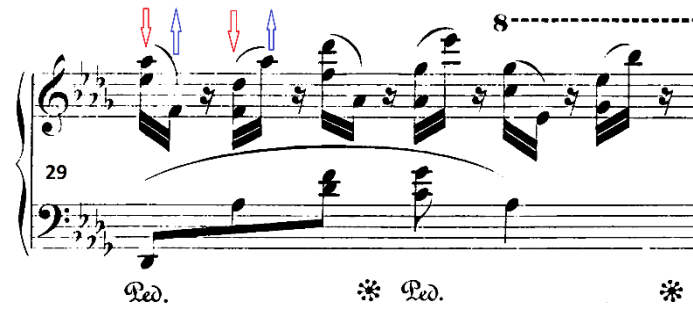
la mano y las escalas cromáticas y las plantea primero de la forma más sencilla y luego más difícil.

El pensamiento pedagógico de Chopin es indiscutible, tal como el maestro enseña primero a multiplicar y luego a dividir, nuestro “Maestro”, Chopin, enseña primero en notas simples y luego en terceras.

The image displays four musical excerpts from Chopin's Variations. The first two are Variación IV (measures 19-22) and Variación V (measures 23-26). Variación IV features a trill (tr) and fingerings 1, 2, 5, 3. Variación V is marked 'loco' and includes the annotation 'rotación de la mano con terceras'. The bottom two excerpts show technical exercises: 'escala basada en cromatismos' (measures 21-22) and 'escala cromática de terceras' (measures 23-24). Redactions (Red.) and asterisks (*) are placed below the bass staves of all excerpts.

VIª Variación: del compás 27 al 30. Tras la gran dificultad de la variación anterior, Chopin introduce un elemento de “semirelajación” ya que, sin bajar la intensidad musical, consigue una relativa relajación de la mano mediante unos silencios colocados estratégicamente en la tercera parte del tresillo, con el fin de relajar para caer en la parte siguiente con la muñeca y mano relajadas. Al mismo tiempo, trabaja las sextas dobles.

Ya en el estudio de otras obras analizadas hemos visto este tipo de ataque consistente en dejar caer el peso de la mano o brazo (dependiendo de la intensidad sonora), en la primera nota y la segunda no es atacada, sólo se aprovecha para coger el impulso necesario para salir del teclado y poder caer nuevamente en la nota siguiente.



VIIª Variación: del compás 31 al 34. Vuelve a trabajar las terceras, en los dos primeros compases en una escala cromática distribuida en tresillos en los que la tercera parte de éstos son la repetición de la tercera anterior.

En los compases 33 y 34 y una especie de “posición fija con terceras” mediante la pedal de dominante que puede actuar muy bien como punto de apoyo.



VIIIª Variación: del compás 35 al 38. La complicación técnica está llegando a su máximo apogeo: ahora presenta acordes de semicorcheas de tres notas en la mano derecha, que van a tal velocidad que el empleo del brazo sería imposible, relegando este ejercicio técnico a dedos y mano. La muñeca se mueve vertical y lateralmente en busca de cada acorde.

En el compás 37 instaure un modelo de cuatro fusas, que se aconseja realizar con la digitación 1-5-3-2 que al igual que pasaba en la IVª variación obliga a la mano a un mínimo movimiento de rotación, pero esta vez en sentido contrario al anterior. El trabajo realizado será eminentemente digital. Desarrollará este modelo a diferentes alturas durante dos compases.

Técnicamente, la repetición de la última nota de cada grupo y la primera del siguiente es un trabajo excelente para la iniciación en la técnica de las notas repetidas.

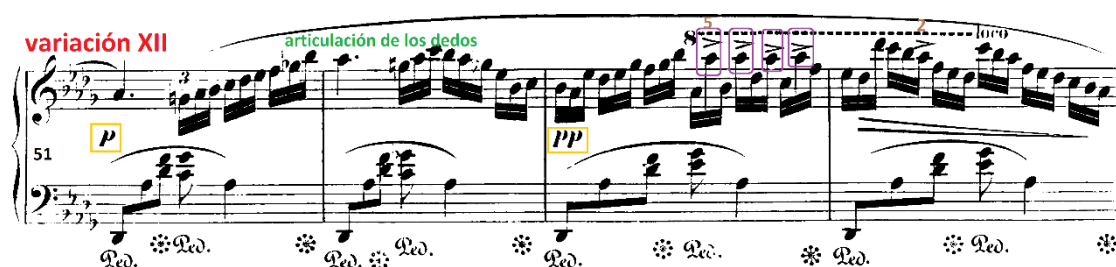
IXª Variación: del compás 39 al 42. Interesante el ejercicio técnico que ahora propone Chopin: tresillos de fusas destacando la nota intermedia del tresillo que muestra, exponiéndola como semicorchea. Este destaque no se puede hacer por presión, debido entre otras cosas a la velocidad, sino que debemos realizarlo mediante una ligera inflexión de la muñeca. Al haber siempre una distancia de sexta alrededor de esta nota, podemos encontrar aquí un estupendo ejercicio similar a los aparecidos en otros autores de la época pero realizado con un gusto musical exquisito.

Xª Variación: del compás 43 al 46. Chopin presenta una gran variedad de problemas técnicos: escala cromática y diatónica, trinos, figuraciones de tresillos de fusas, y un elemento nuevo: un arpeggio desplegado de grandes distancias en el cual es imprescindible el empleo de los cinco dedos.

XIª Variación: del compás 47 al 50. La exigencia técnica, a la vez que la tensión musical comienzan a disminuir. No introduce elementos técnicos nuevos y se inicia la vuelta a la calma técnica, interpretativa y sonora con la indicación de *sostenuto*.

XIIª Variación: del compás 51 al 54. Técnicamente no tiene demasiada complicación, sigue disminuyendo el esfuerzo técnico a la vez que la tensión musical para introducir la coda que no presenta ningún problema técnico de gran importancia.

Las escalas ascendentes se realizarán exclusivamente de dedos con poca articulación dado el matiz *piano*, y aún se alejarán menos del teclado en los compases 53 y 54 que habrá que interpretar *pianísimo* según las indicaciones dinámicas. Los acentos presentes en la pedal de dominante de la voz superior se realizarán con el 5º dedo, y la del compás 54 con 2º, lanzándolo sobre la tecla.



A partir del compás 55, momento en el que la obra adopta un claro carácter codal desaparecen las dificultades técnicas. La única preocupación del pianista será calibrar el sonido a lo largo de estos 16 compases para conseguir un perfecto *diminuendo* hasta llegar hasta casi la extinción del sonido en los últimos compases y al silencio final.

Berceuse de Chopin es un ejemplo claro de la nueva mentalidad romántica en la que el estudio de la técnica pianística se puede y debe realizar sobre una base musical expresiva y bella.

Hace uso continuamente de una técnica de carácter digital, con poca participación de la muñeca, sin prácticamente la participación del antebrazo y sin ninguna participación del brazo.

Pero constituye uno de los mejores ejercicios técnicos al respecto con el que todo profesor puede contar, pues está claro que aparte de la cuestión sentimental, el espíritu pedagógico de Chopin contribuyó definitivamente a la composición de esta obra.

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-Friedrich Gulda nos deleita con una delicada interpretación de *Berceuse op. 57* apartando una sonoridad íntima y cálida tal como Chopin plasmó en estas páginas.

A un tempo justo, sin hacer demasiado uso del *rubato*, lo que hace que esta versión sea coherente y correcta desde el punto de vista académico.

Gulda, F. (Subido el 16/09/11). *Berceuse op. 57*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=oPkfxo5ycR4>.

-A un tempo un poco más rápido que Gulda, Valentina Lisitsa hace una interpretación quizás un poco menos expresiva pero con una perfección técnica que es necesario ser destacada, con un uso justo y excelente del pedal y un toque *leggiero*, aporta a esta obra una sonoridad romántica, y una calidez propia de una canción de cuna.

La podemos encontrar en:

Lisitsa, V. (Subido el 23/09/2010). *Berceuse Op 57 D Flat Major*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=FZtBwLxL0Aw>.

-Katsaris, Cyprien. (Subido el 06/03/2012). *Berceuse*. . Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=r_CmfM2zBhU.

Es la fuente documental donde podemos encontrar una de las interpretaciones más delicadas de la *Berceuse op. 57* de Chopin. A un tempo pausado consigue llenar de

movimiento el discurso musical pero sin alterar el tempo. Para él la nota pedal que con insistencia es una constante en toda la obra es decisiva en su interpretación.

Algunos recursos utilizados como el desplazamiento de la izquierda en algún momento y alguna nota de la melodía picada hacen que esta interpretación sea única y singular.

-Gran maestro del piano y director de orquesta de reconocido prestigio, Vladimir Ashkenazy, nos obsequia con una interpretación de *Berceuse* de Chopin, algo más sonora y menos íntima, pero de una gran calidad y claridad sonora.

Hace un excelente uso de la dinámica y aborda con maestría la graduación del *ritardando final* así como los demás matices de expresión.

Lo podemos escuchar en :

Ashkenazy, V. (Subido el 12/09/2008). *Berceuse op. 57*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=rzUAKfjDxG0>.

BERCEUSE 1854 y BERCEUSE 1862 S. 174: FRANZ LISZT

Al elegir esta obra, pretendemos acercarnos algo más a una obra para piano de gran calidad y exquisitez que sin embargo, es bastante desconocida por el público en general. Si bien la *Berceuse* de Chopin es conocida por todos y se halla información, grabaciones y estudios sobre ella con relativa facilidad, sin embargo, la de Liszt es la gran olvidada; es muy difícil de encontrar cualquier información sobre ella en libros especializados, artículos, internet...

En este estudio pretendemos analizar en profundidad esta obra, en sus dos versiones, mediante un análisis formal, sonoro y técnico- interpretativo así como un acercamiento a las circunstancias biográficas de Liszt en el momento de la composición, el cual podrá servir de ayuda a aquellos pianistas que pretendan disfrutar del placer de

interpretar una obra de gran belleza y que cuenta con la ventaja de poderse adaptar a distintos niveles técnico- pianísticos, debido a la diferencia de dificultad de cada una de las dos versiones que la constituyen.

Durante el siglo XIX, se hacía una especial valoración de la obra de arte irreplicable, individual, singular y única. Una obra de arte debía ser tal cual, sin modificación alguna.

Sin embargo, Liszt rompe radicalmente con esta premisa. En su producción musical, tal como sucede en la *Berceuse*, encontramos varias revisiones de una misma obra realizadas en distintos periodos de su vida.

Tal es así, que las composiciones que solo existen en una única versión y que no están relacionadas con otras, constituyen poco más de la quinta parte de su obra completa.

Para Liszt, arreglar una obra significa prácticamente sustituir la versión original por otra “corregida”. Esto sucede con la mayor parte de las obras revisadas en su etapa de Weimar, como es el caso de *Los Estudios*, o de los *Años de peregrinaje* que resultan de la transformación de *Álbum de un viajero*.

Liszt reniega de sus versiones originales, trata de impedir su publicación y protesta por su inclusión en el catálogo de obras que se realiza por primera vez en 1855, fecha, por cierto, en la que aún no ha realizado el arreglo de la obra que nos ocupa.

Recordemos el testimonio de August Stradal (1860-1930) que fue secretario particular de Liszt de 1885 a 1886, en el que queda de manifiesto este afán por corregir y mejorar sus composiciones, que se prolongará hasta la última etapa de su vida:

“En la clase siguiente hube de tocar yo por primera vez ante todos. Elegí la transcripción de Liszt de la *Marcha húngara en do menor de Schubert* [...]

En cuanto llegué al último compás de una parte que había que repetir, me detuvo y me dijo:

- Déjeme tocar esta repetición para usted.

Me apartó de la silla con suavidad y tocó la repetición. Pero entonces hizo desencadenarse sobre las teclas una auténtica tempestad de variaciones, mientras en su rostro se encendía un fuego juvenil, como si esta marcha, esta obra creada enteramente a su gusto, le recordase sus primeros triunfos [...].

Cuando hubo terminado, reinó por un momento un profundo silencio: ninguno de nosotros osaba exteriorizar su entusiasmo. Liszt estaba sumido en sus pensamientos y creo que no he visto nunca un rostro tan expresivo. Todas nuestras miradas estaban puestas en él, conmovido por los recuerdos que había evocado esta pieza. Finalmente se levantó:

- Esto es así ¡tengo que volver a escribirlo! Lo haré lo más pronto posible, para que el editor pueda publicarlo en enero.

La capacidad de trabajo de Liszt es asombrosa. Mientras otros todavía duermen, el maestro ya está sentado a las cuatro sobre su escritorio, componiendo sin descanso. Nunca pregunta al piano y trabaja, como pude observar muchas veces con enorme facilidad. Ciertamente, sus obras sufren más adelante tantos añadidos y modificaciones, que el copista (que con frecuencia era yo) se pierde en medio de la plétora de metamorfosis, y más si se tiene en cuenta que los manuscritos de Liszt son casi ilegibles.”²⁶⁹

Sin embargo, *Berceuse* es uno de esos casos en los que Liszt propone dos versiones alternativas, cuya elección deja en manos del intérprete. Obras de este tipo podemos encontrar en su producción musical en proporciones impensables en su época.

²⁶⁹ Siloti, Alexander. “Meine Erinnerungen an Franz Liszt” En *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 14 (1912/13), pp. 294-318. Citas: pp. 299, 305 y ss. Citado en: Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A. pp. 174, 175.

Gran parte de la obra de Liszt la forman versiones de sus propias composiciones para otros instrumentos, sobre todo versiones para piano de obras orquestales, pero a partir de 1860 predominan composiciones escritas al mismo tiempo para diversa formaciones instrumentales; en ellas la transcripción, no afecta a la sustancia formal y temática de la obra, pero esto suele ser una excepción.

En la *Berceuse*, esto es lo primero que llama la atención, en su versión de 1862 no hace variación formal ni temática alguna con respecto a la versión original de 1854. A pesar de que el tratamiento de Liszt en los arreglos de sus propias composiciones se caracterizan por la “libertad creadora”, en contraposición con sus arreglos de las obras de otros compositores, a las que él mismo denomina “textos sagrados”.

Para Liszt, el tema no es fundamental para la creación musical, componer, no consiste tanto en inventar nuevos temas, sino mostrar lo que se puede hacer con ellos, de hecho, la mayor parte de la producción lizartiana está basada en temas ya existentes, algo único en su época.

Llegar a saber con certeza el porqué de una doble versión de esta obra es imposible, sin embargo trataremos de imaginarlo empezando por observar las circunstancias que rodearon su vida en el momento de componerlas:

2 ENTORNO BIOGRÁFICO

1ª VERSIÓN 1854

Compuesta en 1854 y publicada en el mismo año por Haslinger en Viena.

En el año 1854, en el cual vio la luz la primera versión de la obra que nos ocupa, la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, separada de su marido desde 1844 y propietaria de una inmensa fortuna, con la que Liszt mantenía una relación desde 1847, es expulsada de Rusia y sus bienes son confiscados, tras negarse a volver con su marido.

Por otra parte, Liszt, dirige sus poemas sinfónicos: *Les Préludes*, *Tasso*, *Festklänge* y *Andie Künstler* y estrena en Weimar *Orpheus*.

También estrena su poema sinfónico *Mazeppa* y la ópera de Schubert *Alfonso et Estrella*.

En Bruselas ve a sus dos hijas, Cosima y Blandine con las que se había reencontrado apenas unos meses antes, tras estar casi diez años sin verlas: desde su ruptura con Marie d'Agoult en 1844.

2ª VERSIÓN 1862

Compuesta en 1862 y publicada en 1865 por Heinze en Leipzig.

En 1862, Liszt retoma y remodela la Berceuse compuesta en 1854 y crea su segunda versión.

La época precedente y actual en la vida de Liszt cuando da forma a esta 2ª versión ha de ser tenida en cuenta necesariamente a la hora de hacer un estudio.

En primer lugar, poco antes, abandona una vida tranquila en Weimar en la que ejerció como maestro de capilla y director de orquesta en los conciertos de la corte, de 1842 a 1861. En este periodo llevó a cabo una importante labor docente, dando clases a varios pianistas profesionales entre los que destaca Hans von Bülow que en 1857 se casaría con su hija Cosima.

Trágicos y felices acontecimientos se alternan en la vida de Liszt en torno a esta época, que sin duda influyen en la elección de la obra a revisar así como en el carácter de esta Berceuse:

<p>En su forma más simple, esta primera versión de Berceuse de Liszt es un trabajo tranquilo, contemplativo, carente de ornamentación, similar a las consolaciones, compuestas poco antes.</p> <p>Esta tranquilidad está íntimamente relacionada con el título: canción de cuna, y su carácter es ampliamente descriptivo, pues, como veremos después, son muchos los compases en los que la melodía y el ritmo nos sugieren el balanceo de la cuna.</p>	<p>Su hijo Daniel fallece en diciembre de 1859.</p> <p>Cosima da a luz a su hija Daniela-Senta, primera nieta de Liszt</p> <p>Ve frustrados sus planes de boda con la princesa Carolyne para el día 22 de octubre de 1861</p> <p>La princesa Carolyne se instala en su antiguo apartamento y vivirá separada de Liszt a partir de este momento.</p> <p>La hija de Liszt, Blandine Ollivier, da a luz a un niño, Daniel Emile.</p> <p>Blandine muere unos meses después, el 11 de septiembre en Saint-Tropez.</p>
<p><u>3 PLANO SONORO</u></p>	
<p>1ª Versión</p> <p>Desde un punto de vista tímbrico, observamos que Liszt no utiliza en exceso los registros extremos del piano, sino que se mueve principalmente en un registro central y bajo, y cuando se mueve por un registro algo más agudo, es consecuencia de duplicación de la melodía a distancia de octava.</p>	<p>2ª Versión</p> <p>De una delicadeza impropia de la intensidad sonora y emotiva de la mayor parte de la obra de Liszt, ésta berceuse, a pesar de estar muy adornada, solo alcanza sonoridades que no llegan al <i>mf</i> en apenas 5 compases.</p>

Liszt es muy exigente con la utilización del pedal, no solo lo escribe, sino que además añade en el cuarto compás una indicación con letra: *Ped. à chaque medida*, para asegurarse que el intérprete utiliza una pedalización constante y fluida a lo largo de toda la obra, y cuando quiere evitarlo también lo especifica.

La dinámica es la propia de una canción de cuna. El matiz *p*, es una constante en toda la obra. Además aclara el concepto de la obra en cuanto a su discreta sonoridad matizando nada más empezar, en el primer compás: *dolcissimo*, y acompañándolo por la indicación de pedal: *sempre una corda*, reforzando la idea de una sonoridad ínfima “casi silenciosa”, que se ocupa de recordar y afianzar al final de la obra con un *Senza pedale ma sempre una corda*.

Solo en la parte central, coincidiendo lógicamente con el punto culminante de la obra, Liszt osa indicarnos *piu cresc. ed agitato* del mismo modo que un bebé se puede agitar mientras concilia el sueño, para volver de nuevo a ese estado de clama indicado por un *dolcissimo* reiterado que termina con un *perdendosi* dentro de un matiz de *ppp*.

En la sonoridad general de la obra, prevalece un timbre cristalino y más bien agudo, debido a la gran cantidad de adornos con los que complementa la exposición del tema original.

La dinámica totalmente adaptada al carácter de nana de la obra, nos mantiene siempre dentro el matiz *piano* y *pianísimo*. Utiliza en varias ocasiones términos como (*sempre*) *una corda* precedido por: *perdendosi, sempre pp, dolciss. etc.*

Sin embargo, ni aún envuelta en la dulzura de una nana, Liszt consigue contener su ímpetu expresivo, ese carácter apasionado que le caracteriza. Así pues, en términos de pianísimo nos conduce a una coda en la que se atreve a pedirnos un *mezzo forte, espresivo molto* en el que aprehendemos un romanticismo exacerbado así como un asomarse brevemente a lo que será el impresionismo de Debussy y Ravel para finalizar con un pasaje de tranquilidad rítmica y sonora que culmina la obra.

4 ESTRUCTURA ARMÓNICA Y FORMAL

LA ESTRUCTURA ARMÓNICA

El tratamiento tonal, como veremos más adelante, es claro, sin que se manifieste en ningún momento ambigüedad sobre el centro tonal. A pesar de que alterna cinco bemoles con tres sostenidos en su armadura, sin embargo siempre se desarrolla en la tonalidad de re bemol mayor. El hecho de utilizar un cambio de armadura se debe a que Liszt, pianista y pedagogo, simplifica y facilita enormemente la lectura a vista de esta obra mediante el uso de la enarmonía.

LA ESTRUCTURA ARMÓNICA que presenta esta segunda versión de la Berceuse está totalmente basada en la 1º versión, y son mínimas las modificaciones que al respecto se realizan.

ESTRUCTURA FORMAL

Es bastante sencilla:

Compuesta en compás de compasillo y en la tonalidad de re bemol mayor.

Es un tema con dos variaciones, la primera completa y la segunda truncada, y para finalizar, una pequeña coda.

ESTRUCTURA FORMAL

Al igual que la estructura armónica, la estructura formal también es muy semejante a la 1ª versión. Es un tema con variaciones cuyo esquema sería el que exponemos a continuación:

La modificación más importante la realiza en la coda que en la 2ª versión amplía considerablemente.

1ª SECCIÓN

TEMA

Frase 1	Frase 2	Frase 2 ¹	Enlace
c.1 _____	c.9 _____	c.17 _____	c.25

2ª SECCIÓN

1ª VARIACIÓN

Frase 1	enlace	Frase 2 ²	Frase 2 ³	enlace
c.26 _____	cc.34-35	c.36 _____	c.44 _____	c.53

3ª SECCIÓN

2ª VARIACIÓN TRUNCADA

Frase 1 ampliada	coda
c.54 _____	c.68 _____

1ª SECCIÓN

INTRODUCCIÓN

c. 1 _____ 3

TEMA

Frase 1	Frase 2	Frase 2 ¹
c.4 _____ c.11 + c.12	c.13 _____	c.20+c.21
c.22 _____	c.29+30	

2ª SECCIÓN

1ª VARIACIÓN

Frase 1	Frase 2 ²	Frase 2 ³
c.31 _____ c.38+39	c.40 _____ 47+48	c.49 _____ c.58

3ª SECCIÓN

2ª VARIACIÓN TRUNCADA

Frase 1 ampliada	coda
c.59 _____ 72	c.73 _____

5 OBSERVACIONES ARMÓNICO-FORMALES DE LA BERCEUSE

INTRODUCCIÓN

En esta segunda versión, Liszt añade un nuevo elemento nada más empezar: Son un total de tres compases, en los cuales, mediante una armonía de subdominante prepara la cadencia que dará lugar al comienzo del tema V-I.

Andante

The musical score shows the introduction of Liszt's 'Berceuse'. It consists of three measures. The right hand (treble clef) plays a series of sixteenth-note chords, each marked with a '6' above it, indicating a sixth interval. The left hand (bass clef) plays a single note, 'Red.' (Red), which is the subdominant. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is 'Andante'. There is an asterisk at the end of the third measure.

1ª SECCIÓN

TEMA

De duración bastante considerable, un total de 24 compases, consta de tres frases de ocho compases cada una.

FRASE 1 cc 1-8

La primera frase, que comprende del compás 1 al 8, se puede dividir a su vez en un antecedente (los cuatro primeros compases) que a su vez se estructura en 2 + 2 tanto en cuanto a la armonía como a las cesuras que se producen, y un consecuente de estructura literal al antecedente.

En cuanto a la melodía la primera semifrase c. 1-4, nos muestra una progresión la bemol-si bemol del compás 1 al 3 mediante una nota de paso cromática (*la becuadro*), que funciona como apoyatura del si bemol por su posición métrica y en el último compás (4) se produce la vuelta al sonido inicial de la melodía (la bemol), con lo que se produce un balanceo melódico que muy bien pudiera asemejar al balanceo de una cuna.

FRASE 1 cc 4-11 + c 12

La primera frase, que comprende del compás 4 al 11, y al igual que en la primera versión, está organizada en **antecedente** 4 compases (2+2), y **consecuente** compases de 8 al 11.

Si bien, el fondo armónico y melódico es el mismo, lo único que hace Liszt son pequeños añadidos, como añadir la 5ª a la nota pedal *re-la* arpegiado o añadir un adorno en la 3ª parte de los compases 8 al 11 a modo de arpeggio, posiblemente con el fin de enfatizar la melodía.

Al terminar esta 1ª frase, en esta segunda versión añade un compás (c. 12), puede ser que para equilibrar el número de compases, ya que, como sabemos, la introducción solo consta de 3, y así obtiene el equilibrio formal que faltaba (3+1=4)

FRASE 2 c 9-16

Con el inicio de una nueva frase, en el compás 9 hay un drástico cambio de armadura, de 5 bemoles a 3 sostenidos. Sin embargo, la tonalidad sigue siendo la de Re bemol mayor, cosa que puede observarse fácilmente si reparamos en el empleo de la pedal de tónica (Re b) y que ahora pasa a ser do#, enarmónico del anterior.

La razón de este cambio de armadura es el empleo de una serie de acordes desdoblados que, escritos en Re b M serían de difícil lectura, incluso incluiría notas con dobles alteraciones y sin embargo en La M son acordes de muy fácil lectura.

Esto demuestra que Liszt antes que compositor era pianista y pedagogo.

FRASE 2 c 13-20 + c 21

Al igual que en la primera versión, comienza esta nueva frase con un cambio de armadura,(5 bemoles a 3 sostenidos) lo cual no significa un cambio de tonalidad, pues seguimos en re b mayor, y a pesar de carácter mucho más virtuosístico de esta 2º versión, Liszt opta por seguir facilitando al intérprete la lectura en detalles como éste.

Se produce en esta frase el mismo aumento de tensión y las mismas características de las que hemos hablado al analizar la primera versión, pues el procedimiento armónico y melódico es el mismo, pero muy adornado:

Volvemos a encontrar un aumento de la tensión debido a:

1. Una progresión melódica:

Encontramos básicamente el mismo modelo melódico que en la 1ª versión(pero adornado) en los compases 13-14, que se repite a distancia de 2ª en cc.15-16 y a distancia de 4ª en cc.17-18

2. A la nota pedal añade esta vez, dos notas más agudas ejecutadas a modo de arpeggio.

3. Enfatiza los puntales melódicos anticipándole breves pasajes trinados



En esta frase se produce un aumento de tensión debido a:

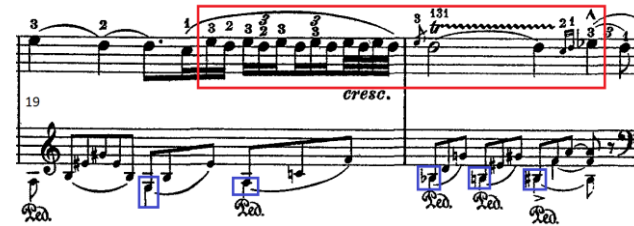
1- Una progresión melódica:

Encontramos un modelo melódico en los compases 9-10 que se repite a distancia de 2ª en cc.11-12 y a distancia de 4ª en cc.13-14.

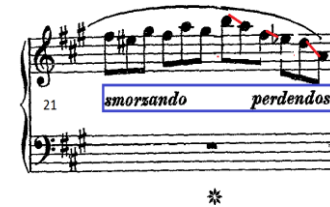
2- Evolución cromática del puntal melódico elevado del acompañamiento (notas con valor de negra) que podemos observar de los compases 9 al 16 en la 2ª parte de cada compás.

3- Empleo de la séptima disminuida en los compases 13 y 15 y que en el caso del compás 13 coincide con el punto culminante de la melodía.

4. Aumenta la tensión mediante cromatismos (c. 19 y 20)



El compás 21 es un añadido, pero de gran importancia desde el punto de vista melódico, pues esa breve melodía utiliza una serie de intervalos a los que más tarde, Liszt sacará el máximo partido.



El objeto de este añadido puede ser conseguir que decaiga la tensión acumulada en los compases anteriores; de hecho, en cuanto a dinámica se refiere, el *crescendo* de los compases anteriores ahora se transforma en *smorzando* y *perdendosi* hacia el *pp* del compás siguiente.

FRASE 2¹ cc 17-24 + 25

1. Es una repetición literal de la frase anterior excepto por la melodía, que en esta ocasión aparece doblada a octava.
2. Así mismo, en el compás 22 sustituye el acorde de paso que empleó en el c. 14 por uno de séptima disminuida y en el 24 sustituye la sexta aumentada alemana sobre la dominante por un II grado napolitano.
3. Además añade un compás de enlace (c. 25) en el que conserva un dibujo melódico por 2^{as} y 4^{as}.

FRASE 2¹ cc 22-29+30

Estructura: 2+2+4

Al igual que en la primera versión, Liszt hace una repetición casi exacta de la frase anterior, pero con alguna modificación más, sobre todo relativa o ornamentación. Las modificaciones que encontramos son:

1. Tal como hiciera en la 1^o versión duplica la melodía a octava, así como los pasajes trinados que enfatizan y que envuelven a la melodía
También observamos un añadido de notas adyacentes a la melodía con respecto a la frase anterior (2) y evidentemente con respecto a la 1^o versión, dejando entrever, ya, el carácter más virtuosístico de esta 2^o versión
2. En el compás 28 se inicia, en el bajo una serie cromática que continúa en el 29.

Durante todo el compás 30, ese cromatismo se mantiene en suspenso (en *ppp*) para concluir dicha serie cromática con la última nota del bajo del compás 30, que a su vez señala el comienzo de la segunda sección.

17 *m.d.* *più cresc.*
poco *a poco* *più cresc.*
m.g.

22 *ritard.*

Al igual que en la 1ª versión añade un compás, en esta ocasión muy largo y elaborado en matiz *ppp* en contraposición con el *crescendo* de los compases anteriores, anulando de esta forma la tensión acumulada.

Desarrolla un diseño interválico basado en el expuesto en el compás 21. Básicamente son terceras desdobladas hacia los extremos.

28 *cresc.*
ppp *non troppo presto*

30 *riten. molto*
ppp

Con este compás, se equilibra el número de compases.

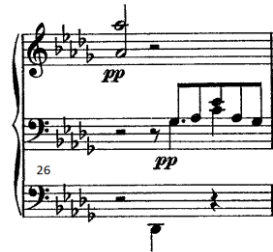
2ª SECCIÓN

1ª VARIACIÓN

FRASE 1 cc 26-33 + 33-34 (enlace)

Es una repetición íntegra y literal de la frase 1 del tema excepto por la duplicación a octava de la melodía. La estructura: 4+4.

Vuelve a utilizar bemoles en la armadura.



En los compases 34 y 35 introduce un enlace en el que establece un cromatismo ascendente entre la repetición de la frase 1 y 2.

FRASE 1 cc. 31- 38 + 39 (expansión de la frase)

Estructura melódica 31=35 32=36 33=37 34=38

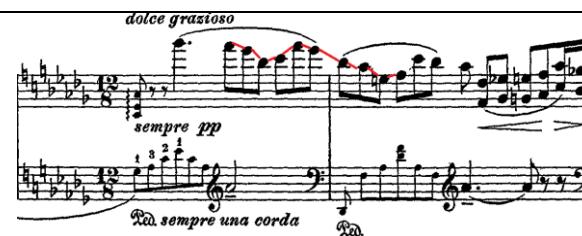
Es una repetición íntegra de la frase 1 del tema, pero esta vez muy adornada.

La estructura sigue siendo de 4+4.

Vuelve a utilizar bemoles en la armadura, pero además hace un cambio de compás a 12/8, una vez más para facilitar al intérprete la visión más clara de la métrica.

A partir del compás 31 introduce una contramelodía en la voz del soprano, ya que la melodía principal la hayamos en el registro medio.


Podemos decir que el germen de esta contramelodía está en la última parte del compás 21 (mencionado anteriormente) ya que juega con la misma interválica (2^{as} y 4^{as}).



Este recurso lo explotará en los compases 31- 32, y lo volverá a repetir casi íntegramente en los compases 35 y 36, esta vez en la voz de contralto, pues va adornada por un trino escrito como ya hiciera Beethoven en el tercer movimiento de su sonata Waldstein(en este caso con la melodía en la voz del soprano) (recordemos la profunda admiración que sentía Liszt por el maestro de Bonn.

El compás 37, aunque no lo parezca, es una repetición exacta del 33, pues las terceras y sextas(semicorcheas) de la mano derecha aparecen, pero desplegadas (fusas)

En el compás 38 utiliza un dibujo de cuatro semicorcheas que va repitiendo a distancia de 2^a descendente, estableciendo un puente de 2^{as} con cada una de las cuatro notas del modelo; aunque la que más llama la atención es la tercera de cada grupo, por ser la más aguda y estar reforzada con una tercera.

	 <p>El compás 39 es la expansión del 38, de hecho sigue explotando el mismo motivo en las dos primeras partes con alguna pequeña variación: desdobra la tercera y desaparece la última nota. Termina la frase con una resolución melódica, pero no armónica. En enlace que encontramos en la 1º versión en los compases 34 y 35 equivaldría a este compás 39.</p>
<p>FRASE 2² cc. 36-43</p> <p>Es la repetición de la 2ª frase del tema modificada en cuanto a la armonía y a la melodía, sin embargo, la yuxtaposición de ideas al</p>	<p>FRASE 2² cc. 40-47 + 48 (compás de expansión)</p> <p>Al igual que en la primera versión; es la repetición de la frase 2 del tema modificada en cuanto a la armonía y a la melodía. También, la yuxtaposición de ideas al confeccionar la frase es igual.</p>

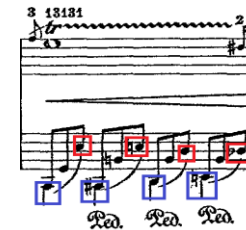
confeccionar la frase es igual. Comprende los compases 36 a 43, y cabe destacar el cromatismo ascendente de los compases 40, 41 y 42.




Con el comienzo de esta frase cambiamos de nuevo a 4/4.

Como es habitual, la frase consta de 8 compases siguiendo la misma articulación que en la frase 2 del tema: 2+2+4, y un compás de expansión. Desarrollados de una manera secuencial (por progresiones). Las características melódicas y armónicas son básicamente las mismas, que en la frase 2 del tema, aunque en el compás 43 encontramos uno de los pocos cambios en la armonía con respecto a su equivalente (c. 39) de la primera versión.

En el compás 47 encontramos el mismo trino con resolución y cromatismos en el bajo que en su equivalente de la frase 2 (c.20), pero esos cromatismos que antes eran simples los dobla consiguiendo cromatismos encontrados.



El compás 48 equivaldría al 21 de la frase 2, pero aquí es necesario para realizar la resolución melódica del cromatismo descendente del compás anterior (la); y como enlace con la frase 2³ que de igual modo llega a la tónica mediante un cromatismo.

	
<p style="text-align: center;">FRASE 2³</p> <p>De los compases 44 al 52, repite la frase 2 y la modifica levemente en su armonía conservando la evolución cromática en los compases 50,51 y 52 que ya se pudiera ver en los compases 40 al 42, pero en este caso en sentido descendente con lo que, relacionando ambos cromatismos, también podemos establecer una complementariedad con el vaivén de la cuna.</p> <p>El compás 52 es una expansión del 51</p> <p>El compás 53 actúa de puente entre la 1ª y la 2ª variación con una serie descendente de octavas a distancia de séptima disminuida entre la más aguda y la más grave, lo cual genera bastante tensión.</p>	<p style="text-align: center;">FRASE 2³</p> <p>De los compases 49 a 58. Que corresponde con los compases 44 al 52 de la primera versión. Pero muy adornados.</p> <p>En esta segunda versión, en el compás 55 que correspondería al 50 de la primera versión introduce un cambio en la armadura, ya que en vez de dejar los 5 bemoles pasa a tres sostenidos, seguramente para facilitar la lectura, ya que este fragmento de la 2ª versión en especial, entraña un incremento considerable de la dificultad técnica.</p> <p>Al igual que en la 1ª versión, repite la frase 2 y la modifica. Su articulación sigue siendo secuencial: 2+2+4.</p>

El compás 57 es expansión del 56 porque el trino cae en la segunda parte a consecuencia de la expansión de las semicorcheas anteriores.

El compás 58 corresponde al añadido que realizó en la frase 2² en el compás 48; pero esta vez añade una dificultad técnica: el coordinar 3 notas en la derecha contra 2 en la izquierda.

En cuanto a la mano derecha:

Realmente no es más que la repetición del modelo siempre medio tono por debajo, con lo que se genera un puente de segundas cromático descendente.

Dicho modelo está sacado de la tercera parte del compás 21, pero ahora utiliza los intervalos de 2^a y 3^a ascendentemente

En cuanto a la mano izquierda:

También establece un cromatismo descendente, con la segunda nota de cada grupo de dos, puesto que la primera la debemos tomar como una apoyatura.

TERCERA SECCIÓN

VARIACIÓN II TRUNCADA

FRASE 1 c. 54 - 67

Repetición de la primera frase del tema, pero con una modificación de la melodía, que aparece duplicada a la octava y además cambia su posición en el compás y pasa de ocupar la tercera parte a situarse en la parte fuerte.

En el compás 61, donde esperábamos el cierre de la frase 1 encontramos una sorpresa, pues en lugar de una tónica encontramos una dominante secundaria que provoca una ampliación de la frase hasta el compás 67, y deriva hacia el IV grado (muestra de la influencia de Bach en Liszt).

FRASE 1 c. 59 - 72

Articulada en 4 + 4 + la ampliación, que en realidad es 4 + 10
59=63 60= 64 61=65 64 no= 67 (se trunca)

Repetición de la 1º frase pero muy ornamentada, incrementando significativamente la dificultad técnica: de nuevo, la mano izquierda asume todo el trabajo que se planteó en la primera frase y la derecha se enriquece con terceras, trinos, sextas... al igual que hiciera en el compás 31 y siguientes (frase 1 de la 1ª variación)

El compás 66, aunque aparentemente no se corresponde con el 38, es exactamente igual, solo que en la escritura aporta un efecto arpa, muy característico de Liszt.

Este modelo se va repitiendo a distancia de segundas descendentes diatónicas.

Los compases 64 y 65 presentan una progresión por cuartas ascendentes en la izquierda y descendentes en la derecha y son los únicos compases en los que no existe nota pedal, puesto que se restaura de nuevo en el compás 66 hasta el fin.

De nuevo en los compases 64 al 67 se produce un cambio de armadura pero, al igual que al principio sin producirse un cambio de tonalidad.

La armonía cambia en cada parte y es por eso por lo que Liszt especifica “*senza pedale*”.

En el compás 68 abandona la escritura de arpa y establece un nuevo diseño: un dibujo melódico cromático ascendente basado en el modelo, con armonías muy modificadas.

En los compases 70 y 71 aparece otro diseño nuevo, basado en intervalos de 3ª y 2ª que ya empleó en el compás 21, tanto en el soprano como en el bajo por movimientos melódicos contrarios que genera como en otras ocasiones puntas de flecha y un puente de segundas descendente diatónico.

70
legato

egualmente

Ped.

El compás 72 pone fin a esta variación truncada. Una vez más, la genialidad de Liszt conduce el discurso musical hasta las notas si-la, para finalizar esta última variación; notas con las que concluye ya la primera idea musical de la obra.

p

Ped.

CODA

En esta primera versión es muy sencilla.
 Del compás 68 al final.

Del compás 73 al final.

Presenta ya en los dos primeros compases, al igual que lo hiciera en la 1ª versión el motivo que está presente en toda la obra y que nos puede sugerir un balanceo de una cuna, siendo una réplica casi literal de los compases 68 y 69 de la primera versión.



Sin embargo, a partir del tercer compás de la coda (75) hace una modificación con respecto a la 1ª versión que le lleva a realizar una ampliación de ésta

A partir del compás 78 dobla a octava el dibujo característico de balanceo y emplea de nuevo cromatismos con armonías errantes.

Estos cromatismos, a partir del c. 80 son ascendentes, lo cual, unido a los acordes de 7ª disminuida y 7ª dominante y al crescendo indicado, genera tensión e indeterminación, para concluir en el compás 83, donde, con un matíz de *mf espressivo molto*, aparece la escritura secuencial correspondiente a la frase 2 del tema (c. 13), pero que concluye de manera distinta en los compases 85 y 86. El 87 es una ampliación de esta idea.

En el compas 87 retoma esta idea pero en el 90, el desenlace es bien distinto. Todo esto es como una ensoñación de lo que fuera la frase 2 y a partir del 91 hay una clara búsqueda del cierre utilizando dicho compás como modelo que repite en cada compás a distancia de semitono, iniciando así un cromatismo descendente que concluye en el compás 96.

Termina la obra rememorando a partir del compás 100 la primera frase:
La, la, la-si, si-la...

6 ESTUDIO TÉCNICO-PIANÍSTICO

1º Versión

Berceuse de Liszt en su 1ª versión, jamás puede ser tratada como una obra propia de un virtuoso, está claro que Liszt no la compuso con intención de lucimiento virtuosístico,

2ª Versión

Berceuse en su segunda versión, aun siguiendo las directrices armónicas y formales de la primera de una manera casi literal, es muy distinta en el plano técnico-pianístico, pues la velocidad del discurso se ve completada e incrementada con múltiples adornos tanto en la melodía como en el acompañamiento. En ningún momento hace uso de recursos pianísticos relacionados con la fuerza o el aguante físico pero sí del misticismo, dulzura; pero también pone de manifiesto ese aspecto exclusivo de Liszt de apasionamiento incluso en una obra de la delicadeza de la que estudiamos. Así pues, en los compases 84

<p>pues es una obra fácil, sencilla que no entraña ninguna dificultad técnica.</p> <p>Es más, podemos observar claramente la intención de Liszt de ayudar al intérprete a una lectura rápida y sin esfuerzo con un detalle muy significativo; la utilización, en ciertas secciones de la obra, de tres # en la armadura, a pesar de seguir en la tonalidad de re bemol mayor, que facilita de manera sorprendente la lectura a primera vista para cualquier pianista.</p> <p>Está todo tan bien explicado, que da la sensación de que Liszt quisiera poner la obra al alcance de todos. La obsesión de Liszt parece ser la manera de explicarlo todo para que sea al intérprete lo más fácil posible. Lo más claro: escribir en tres pentagramas...</p> <p>Característica fundamental la variante distribución de las voces y,</p>	<p>al 88, podemos adivinar un Liszt inconfundible, a pesar de que en el resto de la obra, la influencia de Chopin, es más, de la Berceuse de Chopin queda más que manifiesta.</p> <p>Posiblemente Liszt, revisó y rehízo la Berceuse tras el nacimientos de sus nietos, y movido por su vocación pedagógica, la cual lleva a cabo en Weimar unos años antes.</p> <p>Dado que los alumnos de Liszt siempre fueron pianistas profesionales, y una obra como la 1º versión de Berceuse no tiene cabida en este tipo de enseñanzas, fundamentalmente por la facilidad de ejecución que entraña, esta segunda versión nos ofrece (al igual que hiciera Chopin en la suya) un sinfín de recursos técnicos, que desde el punto de vista pedagógico son en su conjunto un excelente método de técnica pianística, siempre en torno a la gama de los pianísimos.</p> <p>Las figuraciones predominantes de corchea que aparecen en los primeros compases, hacen que estos no tengan otra complicación técnica que una simple tercera y una nota mantenida tal como encontramos en la primera versión. A ello podemos sumar un cruzamiento de manos que aparece desde el principio en el que la mano izquierda se mueve, del registro grave al agudo y viceversa por encima de la derecha a modo de balanceo invertido de una cuna.</p> <p>El primer recurso técnico de importancia pedagógica que emplea es el trino, de una manera muy natural, pues los cromatismos están muy presentes en toda la obra.</p> <p>Todavía dentro de la exposición del tema, pero ya en su segunda frase, comienza, tímidamente, a introducir algunas semicorcheas, e incluso fusas que aportan una pequeña dosis de velocidad al discurso musical, y poco a poco nos va introduciendo en un nuevo mundo técnico-pianístico que desarrollará en la primera variación ya en el compás 31, la cual se presenta tras un compás, el 30, en el que establece una serie de cromatismos con los que consigue llegar a un registro medio del piano desde el agudo que</p>
--	--

en ocasiones, el cruzamiento de manos. En cada momento Liszt indica meticulosamente con qué mano debe ser ejecutado cada pentagrama.

Así, en los primeros 16 compases, propone un cruce de manos, realizando con la izquierda el bajo (nota pedal) y la melodía (segunda mitad de cada compás), y deja a la derecha el acompañamiento en corcheas. En la cual presenta dos pequeñas dificultades técnicas, notas mantenidas tanto en el 1er como en el 5º dedo y una tercera cuya digitación más apropiada (según nuestro criterio) es 4-5.



técnicamente se realizará con un movimiento simétrico de rotación del eje central de la mano desde la articulación de la muñeca.



A partir de este momento, prácticamente ya no hay descanso para el intérprete, pues a pesar de la tranquilidad implícita en la música y la misma sensación para el oyente, las complicaciones técnicas que Liszt nos plantea hacen que esta obra sí tenga un carácter virtuosístico.

El cambio de compás a 12/8 que plantea, se hace casi necesario a un intérprete que se encuentra con un discurso en el que abundan las fusas.

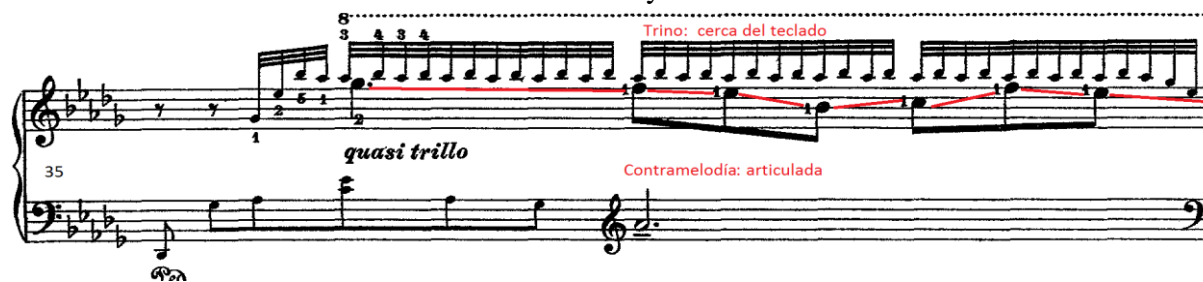
En esta primera frase de la 1º variación (cc. 31-39) hace una casi exacta repetición del tema, sin embargo, lo que antes hacían dos manos, ahora el pianista se ve en la necesidad de realizarlo solo con la izquierda, pues la derecha presenta una contramelodía y permanece derrochando sin descanso cascadas de semicorcheas en terceras y sextas ideales en el estudio de la técnica pianística que más tarde, en el compás 35 se traducen en fusas, viéndose así incrementada la velocidad del discurso musical.

La contramelodía citada anteriormente fácil de ejecución la primera vez que es presentada (cc. 31-34), pues aparece sola en el registro agudo, se ve complicada en su repetición (cc. 35-36) en la voz del contralto y obligando a la mano derecha a ejecutarla con el pulgar pues acompaña a un trino superior.

Los pentagramas medio y superior se los asigna a la mano derecha a partir del compás 17 hasta el 25, y un nuevo cruce de manos meticulosamente indicado en el compás 30, aquí el pedal que indicó al comienzo de la pieza que realiza un cambio en cada compás es indispensable para mantener sonoridades que sería imposible mantener solo con los dedos.

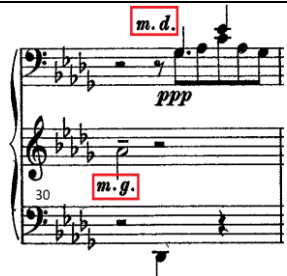


Técnicamente la solución para poder oírla sobre el trino consiste en el lanzamiento del dedo pulgar en cada una de las notas mientras los dedos 3-4 trinan muy cercanos al teclado.



Desde el punto de vista pedagógico, es importante señalar el compás 37, pues Liszt hace un repaso de un fragmento estudiado anteriormente que pasa inadvertido a la mayor parte de los oyentes. Las terceras y sextas que el intérprete estudió en el compás 33, ahora aparecen desdobladas en fusas, pero el intérprete ya se sabe las notas e incluso las digitaciones, que son las mismas.





De nuevo, igual que hiciera en el compás 17 asigna los dos pentagramas superiores a la mano derecha en el compás 44 ya que estas dos secciones, formalmente también son paralelas, pues componen lo que sería la tercera parte del tema y la 1ª variación respectivamente.

En el compás 38 propone un nuevo ejercicio técnico-pianístico, de nuevo el balanceo de la mano, pero esta vez añadiendo una dificultad, es un diseño repetitivo descendente de cuatro fusas de las que la tercera fusa la forman dos notas en tercetas. Esto, complica la situación sobre todo a las manos pequeñas generando algo de tensión.



Esta tensión desaparece en la segunda parte del compás 39 donde el pianista se ve liberado de ese movimiento de balanceo y aparecen cuatro acordes desdoblados, cada uno de ellos, en cuatro fusas ascendentes, seguidas de un silencio con calderón, increíblemente útil para establecer un estado de relajación absoluto pero momentáneo en el pianista.



El resto de esta primera variación de nuevo retoma ese carácter más tranquilo en el que las dificultades técnicas disminuyen, ya, la instauración del 4/4 es significativo, el número de notas por compás

disminuye considerablemente y las dificultades técnicas se tornan ahora en expresivas, el saber ordenar la melodía , cada nota en su intensidad correspondiente, llevar la frase a su punto culminante en el momento justo, el hacer uso del rubato de una manera expresiva pero elegante y el uso de un pedal que envuelva al sonido en un halo de misterio y poesía serán las mayores preocupaciones del pianista que interpreta.

De nuevo un cambio de armadura, que no de tonalidad, se hace presente, sin duda para facilitar a los que leen a primera vista, se presenta como un anuncio de que lo que está por llegar no es de tan fácil ejecución como lo anterior .

El compás 58, que actúa de puente entre esta variación y el comienzo de la segunda, a simple vista parece de una complicación técnica considerable, sin embargo la única dificultad consiste en la alternancia de tres notas en la derecha contra dos en la izquierda, pues no es sino la repetición de un modelo de tres notas en progresión cromática descendente, lo cual simplifica enormemente el estudio de la memoria en este pasaje.

En el compás 59 comienza la segunda variación, que hemos denominado “truncada” que comienza como la 1ª variación, siendo repetición literal hasta el compás 66 utilizando, evidentemente, los mismos recursos técnicos.

Es curiosa la modificación que hace en el compás 66, con respecto al 38; ahora en vez de plantear una escritura de acordes desdoblado, presenta las mismas notas en acordes arpegiados, cuyo efecto sonoro es muy parecido, pero técnicamente el tratamiento es distinto, lo que antes fue un pequeño movimiento de rotación de la mano de ida y vuelta, ahora se convierte en un leve balanceo solo de ida hacia el 5º

dedo. La dificultad técnica es un poco menor porque desaparece la tercera al unísono, lo cual simplifica la ejecución.

66

Balanceo hacia el 5º dedo

ten.

Reo

Los cromatismos se siguen sucediendo, ahora ascendentemente, ahora descendentemente como si el balanceo se tornara más intenso durante los compases siguientes; ascenso en los compases 68 y 69 utilizando tres recursos técnicos a la vez, cromatismos, notas repetidas y terceras. La dificultad del fragmento ofrece pocas posibilidades de digitación, hacerlo todo con los dedos 2 y 3 en las terceras y 4 en las notas simples, quizás sea la única solución, lo cual genera que este compás se convierta en un “trabadedos” sin igual, difícil de soportar sin tensión, para finalmente terminar en un trino en el que alterna tercera y nota simple donde nos deja la posibilidad de digitar con un 5º dedo, lo cual supone una liberación.

68

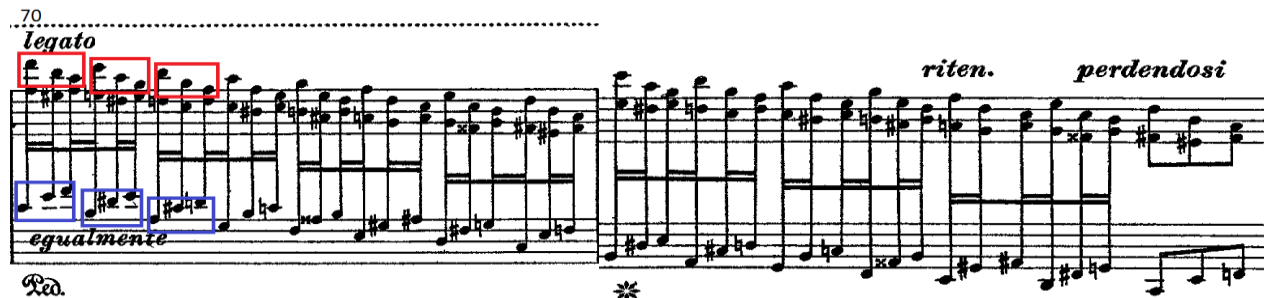
poco cresc.

Reo



Movimientos melódicos contrarios que generan visualmente puntas de flecha, son los protagonistas en los compases 70 y 71. Desde el punto de vista técnico, estas puntas de flecha nos hacen observar una vez más que Liszt ante todo es pianista, ya que este movimiento de las manos que origina es de lo más natural y más pianístico, creando efecto visual virtuosístico, y sin embargo, no entrañando demasiada dificultad real al pianista.

En estos compases se produce una hemiolia, pues aunque el 12/8 nos divide el compás en cuatro partes con tres grupos de dos semicorcheas cada parte, sin embargo, pianísticamente sería necesario pensarlo en grupos de tres semicorcheas en los que los intervalos de 6ª, 5ª y 3ª se suceden.



Hemiolia

La coda, en un movimiento “*un poco piu lento*”, comienza en la mano derecha con el ya conocido tema la-si, si-la.... Estas notas, ligadas de dos en dos, aparecen una primera vez con notas simples y una segunda duplicada a la octava. En ambos casos la leve acentuación que requiere la primera nota de la ligadura se realiza mediante un pequeño lanzamiento de la mano desde la articulación de la muñeca (por deberse interpretar en un matiz *ppp*, el peso invertido debe ser mínimo), la segunda nota de la ligadura actuará de apoyo para levantar la mano y dejarla caer de nuevo en la primera nota de una ligadura nueva. Para ayudar a comprender este movimiento, podemos pensar en el empujoncito que damos a la cuna en cada vaivén para que se balancee.

Un poco più lento

dolcissimo
73 *quasi improvisato*

ppp

Rea.* Rea.* Rea.* Rea.* Rea.* Rea.*

sempre una corda

Este balanceo, que poco a poco cobra intensidad armónica y sonora, seguido de una serie de acordes arpegiados nos introduce en el mundo del verdadero Liszt apasionado. Todo lo que le permite la dulzura de una nana...

A partir del compás 83, los arpegios considerados un ejercicio técnico imprescindible en toda técnica pianística, hacen su aparición. El incremento de la velocidad, con la indicación “*tempo I*”, la amplitud de los intervalos utilizados, los grandes saltos en el bajo, y el hecho de que, en determinados momentos, ambas manos toquen en registros opuestos y extremos del piano, hacen de este fragmento un estupendo

ejercicio para desarrollar los reflejos del pianista. Todas estas circunstancias hacen que este pasaje sea un poco complicado, sobre todo para las manos pequeñas.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked with a 'P' (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as arpeggios, trills, and fingerings. A blue box highlights a specific note in the treble staff, and another blue box highlights a specific note in the bass staff. The number '89' is written in the bottom left corner of the score.

En todo este fragmento, será imprescindible para el pianista una muñeca relajada y libre para amoldarse a la demanda del juego arpegiado.

A partir del compás 90, situando a ambas manos en un registro muy agudo, una nueva complicación técnica: los pasajes arpegiados se combinan con trinos en sextas, cuartas, terceras o segundas. Pero, Liszt facilita la ejecución, pues a pesar de todo, en cada compás alterna fragmentos en que la mano adopta una posición en el teclado más abierta (arpeggios) y otra más cerrada (pasajes trinados) consiguiendo que el pianista no acumule demasiada tensión.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is labeled "Posición cerrada" and the lower staff is labeled "Posición abierta". The score includes fingerings (1-5) and dynamics like "Ped. sf".

Concluye con un trémolo en el que nos termina de liberar de la poca tensión acumulada para conducirnos al final de la obra donde la única dificultad técnica es la dificultad sonora, el *dolcissimo* llevado a extremo para alcanzar el silencio del niño dormido.

7 A MODO DE CONCLUSIÓN

Nada más comparar una partitura con otra, algo salta a la vista: la escritura.

La 1ª versión está escrita en 3 pentagramas y la 2ª versión en dos, a pesar de que la densidad de escritura de la 2ª es mucho mayor, y la dificultad técnica también.

A pesar de que las dos versiones se mueven por el mismo registro del piano en lo que respecta a la mano izquierda, sin embargo, debido a la gran cantidad de adornos y florituras que Liszt añade a la última versión, ésta parece sonar en una tesitura más aguda, y es que el alcanza hasta una octava por encima de la primera versión y además, el número de notas por compás en esta tesitura es muy elevado.

En ambas versiones, el pedal juega un papel fundamental, y en él encontramos una de las principales diferencias entre las dos versiones: Si bien en la primera, Liszt establece un único modelo de pedalización en los primeros compases, que se repetirá durante toda la obra, (a excepción de la coda). Sin embargo, en la segunda versión, Liszt es especialmente meticuloso en concretar un pedal que solo en raras ocasiones coincide con el planteado anteriormente.

En la segunda versión, ese ritmo constante de pedal se ve alterado por la necesidad de cambios que origina el alto grado de ornamentación de la melodía así como una nota pedal que ya no está sola en su tesitura.

En el aspecto técnico es donde radica la principal diferenciación entre las dos piezas, pues tal y como hemos visto, la primera versión no entraña dificultad técnica alguna sino la búsqueda de la sonoridad ideal, y sin embargo, la segunda solo podría ser interpretada por pianistas profesionales.

Si en la primera versión no encontramos complicación técnica alguna, ya hemos visto la cantidad de recursos técnicos que emplea en la segunda: velocidad de ejecución, trinos, notas dobles, arpeggios, saltos, trémolos...

Un nuevo reto en la segunda versión por el que difiere de la primera: Importante para el pianista tener presente, y hacer oír al público la melodía, el tema verdadero de la nana, que siempre está presente, pero que a veces parece estar un poco oculto debido a la gran ornamentación y a la enorme “personalidad” y belleza que presenta la contramelodía.

Se trata de una obra, como otras tantas, en la carrera compositiva de Liszt en la cual, una obra inicial (*Berceuse*, compuesta en 1854) es sometida a un proceso de transformación, en este caso, para ornamentar y aumentar el carácter virtuosístico de aquella *Berceuse* sencilla y de fácil ejecución original.

El enigma de esta doble versión queda resuelto si observamos la personalidad de Liszt, su espíritu perfeccionista; en su faceta de pianista, estudiando técnica de una manera casi obsesiva y llevando al límite su sensibilidad romántica en sus interpretaciones; en su faceta como

compositor no importándole rehacer lo hecho si eso significaba una mejora desde su punto de vista, obedeciendo a su inspiración y su autoaprendizaje a lo largo de los años.

Es inevitable pensar que Chopin fue una fuente de inspiración para Liszt, quien, posiblemente admirado por su *berceuse* compuso la primera versión con un talante más sencillo y posteriormente la complicó técnicamente, sin duda inspirado también por los recursos técnicos que empleó Chopin.

Es posible que, dado que en los años anteriores a 1862 Liszt se dedicaba a la enseñanza, observó las grandes posibilidades pedagógicas que la *berceuse* de Chopin ofrecía, y también quiso ofrecer a la historia de la música algo similar, pero a su estilo...

ESTUDIO CRÍTICO DE DIFERENTES INTERPRETACIONES

-La existencia de dos versiones de una misma obra: *Berceuse S. 174*, las dos realizadas por el mismo Liszt da lugar a que el intérprete elija. Lo cierto es que, al ser la segunda versión más completa y virtuosística, la mayoría de las grabaciones que podemos encontrar al respecto pertenecen a esta segunda versión. Sin embargo hay grandes intérpretes que también han grabado la primera versión, como es el caso de Leslie Howard, cuya interpretación podemos encontrar en:

Howard, L. (Subido el 11/01/2009). *Berceuse (first version)*. Liszt, F. (1854). [Archivo de audio] Recuperado el 16 de marzo de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=YUD68nRcL1M>.

Con una extraordinaria sonoridad y uso del pedal que hace resonar los armónicos de un bajo que llenan por completo el discurso tranquilo y sosegado de la música, esta interpretación, llena de sencillez dulzura y poesía nos traslada a un mundo contemplativo y nostálgico.

Destacamos la calidad de la interpretación en cuanto a diversidad de timbres y elegante uso de matices dinámicos y agógicos.

-Louis Kentner nos ofrece una interpretación ya de la segunda versión de *Berceuse S. 174* algo menos íntima y más virtuosística, en la que la regularidad del tempo de la primera versión se ve alterada por los pasajes rápidos, pero también por la expresividad de la que el intérprete quiere dotar a su interpretación.

Podemos encontrar esta grabación en:

Kentner, L. (Subido el 31/01/2009). *Berceuse S 174 (Second version)*. Liszt, F. (1862). Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.youtube.com/watch?v=DwUv0Ch7nd4>.

-Patrick Hemmerlé nos ofrece una versión más reposada, en la cual no duda en tirar del tempo si así lo requiere la expresividad de la obra, por tanto creemos que concede mucha más importancia a la expresión musical que al virtuosismo patente en algunos de los pasajes de esta obra.

La sonoridad de la interpretación, bastante equilibrada en todo momento se ve reforzada por un pedal romántico que amplía la gama de colores que tiene implícita esta bella obra.

Podemos escuchar esta grabación realizada en Chapel of Trinity College, Cambridge, en:

Hemmerlé, P. (Subido el 10/03/2009). *Berceuse*. Liszt, F. (1862). Recuperado el 16 de marzo de 2012 de <http://www.youtube.com/watch?v=gEQvD78yk4M>.

-Jenő Jandó, pianista y profesor en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest, nos deleita con la grabación de la *Berceuse S. 174* de Liszt en sus dos versiones.

En la primera versión que podemos encontrar en:

Jandó, J. (Subido el 06/02/2012) *Berceuse (1854) (S174a/R57a)*. Liszt, F. (1854). Recuperado el 2 de agosto 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=hpnCRkHC_MY.

Nos ofrece una interpretación íntima, muy correcta desde al punto de vista académico, muy respetuosa con la partitura y haciendo gala de un exquisito gusto musical e interpretativo.

En la segunda versión que podemos encontrar en:

Jandó, J. (Subido el 02/02/2012). *Berceuse (1863) (S174b/R57b)*. Liszt, F. (1854). Recuperado el 2 de agosto 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=bGyd_WGzurs.

También nos ofrece una interpretación muy académica, en la que los recursos técnicos-virtuosísticos no son ningún obstáculo para el intérprete, pues muestra gran

claridad en la interpretación, un uso del pedal y de los matices excepcional y una calidad sonora propios de un gran pianista.

El hecho de que Liszt haya realizado una doble versión de su *Berceuse S. 174*, nos lleva a tomar una decisión: ¿cuál de las dos versiones ya analizadas sería más interesante elegir para realizar un estudio comparativo con la *Berceuse* de Chopin?

Pensamos que la versión de 1862 es más completa, es el trabajo de Liszt realmente terminado, pues constituye la revisión y desarrollo de la primera versión, es la que reviste dificultades técnicas comparables a la *Berceuse* de Chopin, pues la primera versión es extremadamente simple.

Por tanto, a continuación expondremos una tabla comparativa de la *Berceuse op.57* de Chopin y *Berceuse S. 174 (versión de 1862)* de Liszt.

Tabla 8: Comparativa de *Berceuse op. 57* de Chopin y *Berceuse S. 174* de Liszt.

<u>BERCEUSE OP. 57 CHOPIN</u> (1843)	<u>BERCEUSE S. 174 LISZT</u> (1862)
<u>Plano sonoro y características generales</u>	
Semejanzas	
1- Ambas obras coinciden en el título: <i>Berceuse</i> . 2- En el momento de la composición, niños pequeños pasaban por las vidas de ambos compositores, en el caso de Chopin Louise (hija de su amiga Pauline Viardot) y en el caso de Liszt sus pequeños nietos Daniela-Senta y Daniel Emile. 3- El carácter de las dos obras es el mismo. 4- Ambas obras se mueven en torno al matiz <i>piano</i> . 5- El registro medio-agudo es el que impera en ambas obras, siendo su altura máxima casi la misma en las dos obras: “sol 6 (Liszt) y si 6 (Chopin)”.	

- 6- La distancia entre manos, en ambas piezas puede llegar a ser bastante amplia, utilizando registros opuestos del teclado.
- 7- En ambas obras, los expertos coinciden que sus sonoridades auguran las de Debussy y Ravel.
- 8- Las semejanzas entre estas dos obras son tan acusadas, que incluso hay fragmentos de escritura de una obra y otra que tienen bastante parecido. Podemos comparar los siguientes compases:
El 31 en la *Berceuse* de Chopin con el 66 en la de Liszt, el compás 19 en Chopin con el 38 en Liszt, el 44 con el 88 y el 45 con el 90.
- 9- El balanceo de la cuna está siempre presente en ambas obras.

Diferencias

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 1- En ninguna ocasión se sale del matiz <i>piano</i> propio de una canción de cuna. 2- Aparte de los reguladores, pocos son los términos de expresión indicados en <i>Berceuse</i> de Chopin. Se reducen a: <i>p, pp, dolce, sostenuto, dim.</i> 3- La utilización de un bajo obstinado imposibilita el cambio de tempo en ningún momento. 4- Excepto en ciertos compases de la coda, la pedalización no varía: dos pedales por compás. | <ul style="list-style-type: none"> 1- Aunque se mueve en torno al <i>piano</i>, en la coda se concede libertad para ampliar al <i>mf</i> a pesar de ser una canción de cuna. 2- Son muchísimos los términos de expresión indicados en <i>Berceuse</i> de Liszt: <i>ppp, pp, p, mf, sempre legato e ten., ritenuto, perdendosi, poco rinforzando, dolce grazioso, leggierissimo, molto espressivo, un poco piu lento, dolcissimo quasi improvvisato, appassionato.</i> 3- El tempo es menos estable, las indicaciones así nos lo indican: <i>non troppo presto, riten. molto, smorzando, veloce.</i> 4- No existe una pauta de pedalización establecida, dependiendo éste de factores sonoros, armónicos, tensionales... |
|--|---|

<p>5- Aunque la obra demanda en sí el uso del pedal celeste, no existen indicaciones de éste.</p>	<p>5- Son varias las ocasiones en las que Liszt demanda la utilización del pedal celeste mediante el término <i>una corda</i>.</p>
<p><u>Aspecto armónico-formal</u></p>	
<p>Semejanzas</p>	
<p>1- Ambas obras están escritas en la tonalidad de Re bemol Mayor.</p> <p>2- Formalmente son un tema con variaciones.</p> <p>3- Tanto Chopin como Liszt hacen uso de contramelodías.</p> <p>4- También hacen uso de cromatismos, así como de progresiones cromáticas tomando como modelo pequeños motivos.</p> <p>5- Los dos compositores realizan en sus obras puentes de 2ª, aunque Chopin más.</p> <p>6- Ambos buscan la calma mediante recursos dinámicos y figuraciones más largas, pero en Chopin todo es más claro y ordenado.</p> <p>7- Las dos obras terminan rememorando la primera frase.</p>	
<p>Diferencias</p>	
<p>1- Su estructura armónica es muy simple. Se basa en la sucesión de tónica y séptima de dominante.</p> <p>2- No hace uso de armonías errantes.</p> <p>3- Mantiene siempre la misma armadura.</p>	<p>1- Su estructura armónica es más complicada.</p> <p>2- Hace uso de armonías errantes. (por ej. en la coda)</p> <p>3- Realiza cambios de armadura de 5 b a 3 # conservando la tonalidad, mediante el uso de la enarmonía con la pretensión de facilitar la lectura.</p>

4- 70 compases.	4- 107 compases.
5- Toda la obra está presentada en 6/8.	5- Aunque la mayoría de los compases son de compasillo, realiza cambios a 12/8.
6- Está estructurada en frases o variaciones de cuatro compases.	6- Las frases son de ocho compases con antecedente y consecuente
7- Su estructura formal se basa en: introducción + tema + 12 variaciones + coda.	7- Su estructura formal se basa en: Introducción + tema + 1 variación +1variación truncada-coda.
8- Su cuadratura es perfecta: introducción de dos compases y cada una de las variaciones de cuatro.	8- No presenta una cuadratura perfecta, pues aunque sus frases sean de ocho compases, realiza ampliaciones de éstas, a veces para compensar la falta de cuadratura que imprime la introducción de tres compases, o descargar tensión.
9- La introducción presenta al bajo perpetuo que estará presente siempre.	9- La introducción presenta un motivo, que aunque será muy importante en el desarrollo de la obra, no aparece constantemente.
10- Hace uso de progresiones cromáticas tomando como modelo pequeños motivos melódicos.	10- También hace uso de progresiones cromáticas tomando como modelo ideas completas (ej. c. 91 y siguientes).
11- Cuando presenta cromatismos en notas dobles o en varias voces, ambas toman el mismo sentido.	11- Cuando presenta cromatismos en notas dobles o en varias voces podemos encontrar cromatismos encontrados formando puntas de flecha.
12- Utiliza ritmos de complementación para pasar a figuraciones más rápidas. (cc. 13-14).	12- No utiliza ritmos de complementación para pasar a figuraciones más rápidas.
13- Hace frecuente uso de los pedales de dominante en cualquier tesitura.	13- Hace uso de pedales de tónica en el bajo.

<p>14- Aumenta la tensión por medio del uso de figuraciones cada vez más cortas.</p>	<p>14- Aumenta la tensión de varias maneras: con cromatismos, con progresiones melódicas, o enfatizando el puntal melódico.</p>
<p><u>Plano técnico pianístico:</u></p>	
<p>Semejanzas</p>	
<ol style="list-style-type: none"> 1- La complejidad técnica viene dada por la ornamentación de la melodía básica principal. 2- Ambos compositores hacen uso de notas dobles: 3^{as}, 6^{as}, 8^{as}. 3- En las dos obras encontramos trinos. 4- Los dos trabajan con grupos de dos notas de acentuación en la primera nota y salida en la segunda, aunque el tratamiento es diferente. 5- En ambas obras encontramos pasajes en los que la mano derecha realiza al unísono dos voces y una de ellas es la melodía. (En el caso de la <i>Berceuse</i> de Liszt encontramos un diseño de melodía acompañada de un trino en la misma mano). 6- En las dos obras hay mordentes. 7- Las terceras representan quizás el problema técnico más tratado por Chopin. Encontramos terceras simples, repetidas, en pasajes de posición fija, terceras en escalas cromáticas, y las terceras con movimiento a modo de trémolo antes mencionadas y para Liszt también adquieren la misma importancia. 8- En ambas obras hay un aumento de las dificultades técnicas en cada variación. 9- La técnica necesaria para la interpretación de estas obras se basa en la agilidad e igualdad de los dedos, libertad de movimiento de la muñeca y relajación del brazo. 10- Un mínimo movimiento de rotación o balanceo de la muñeca está presente en ambas obras. 	

Diferencias

<p>1- Trabaja la sucesión de acordes de tres notas en semicorchea a mucha velocidad.</p> <p>2- No arpegia los acordes</p> <p>3- No alterna tres notas en la derecha frente a dos en la izquierda.</p> <p>4- El trabajo con grupos de dos notas referido en el punto 4 de semejanzas técnicas es considerado un reto pianístico, trabajado a gran velocidad e incluyendo saltos en el pasaje.</p> <p>5- En la coda hay una disminución de las dificultades técnicas con respecto a las últimas variaciones.</p> <p>6- Lo que más se asemeja al trémolo es un movimiento de terceras “tremolado” que encontramos en el compás 23.</p> <p>7- El empleo de los arpegios es mínimo</p> <p>8- Los saltos son mínimos, y cuando los hay no son muy rápidos.</p>	<p>1- No trabaja la sucesión de acordes de tres notas en semicorchea a gran velocidad.</p> <p>2- Arpegia los acordes de tres o más notas a modo de arpa.</p> <p>3- Alterna tres notas en la derecha frente a dos en la izquierda.</p> <p>4- El trabajo con grupos de dos notas referido en el punto 4 de semejanzas técnicas es considerado un recurso expresivo y es realizado en fragmentos expresivos y lentos. (ej. comienzo de la coda).</p> <p>5- Posiblemente, las mayores dificultades técnicas las encontremos en la coda.</p> <p>6- Hace uso del trémolo</p> <p>7- El uso de los arpegios con gran distancia entre notas es bastante frecuente.</p> <p>8- Hace uso de saltos a gran velocidad</p>
--	---

6- ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS

Tras la investigación realizada de las obras: *Estudio op. 25 n° 1* de Chopin y *Estudio de concierto n° 3* de Liszt, que figura en el apartado 5.1 de esta tesis, los datos obtenidos de mayor relevancia extraídos de dicho estudio son:

Tabla 9: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Estudio op. 25 n° 1* de Chopin y *Estudio de concierto n° 3 (un suspiro)* de Liszt.

Estudio op. 25 n° 1 Chopin (1836)	Estudio de concierto n° 3. Liszt (1848)
Ambos estudios tiene en común las siguientes características	
En 4/4, modo mayor y gran cantidad de alteraciones. Tienen la misma estructura formal A-B-A'-Coda Basados en el estudio del arpegio y en la melodía acompañada, la dinámica general y el uso del pedal también son semejantes. Para la ejecución de ambos estudios es estrictamente necesaria una gran flexibilidad de la muñeca y de la mano, caída libre del brazo y naturalidad en la ejecución.	
Difieren en los siguientes aspectos	
El modelo de escritura es único, indicando la melodía con mayor grosor que aparece en la voz de soprano.	No utiliza esta escritura, la melodía aparece en cualquier voz.
Registro medio.	Todo el teclado.
Siempre la misma armadura.	Cambios de armadura para facilitar la lectura.
Uniformidad rítmica y tempo constante.	Falta de uniformidad rítmica y cambios de tempo.
No encontramos en la armonía influencias de música popular polaca.	Encontramos sonoridades y armonías típicas de la música zíngara.
Las manos, casi siempre permanecen pegadas al teclado.	El despliegue de arpegios por todo el teclado, así como el cruce de manos obliga a separarlas constantemente del teclado.
El teclado como punto de apoyo (melodía) es una premisa constante en toda la pieza.	El teclado como punto de apoyo es un recurso más entre otros.
El peso del brazo es más que suficiente para la interpretación del estudio	Es imprescindible, en determinados pasajes, además del peso del brazo, <u>la fuerza de éste y el empuje.</u>
Busca calidad sonora y musical así como un aporte pedagógico.	Pretende satisfacer a un público que busca virtuosismo y espectacularidad. (ej. cruce de manos).

Tras la investigación realizada de las obras: *Preludio op.28 n° 19 de Chopin* y *Preludio (Estudio de ejecución transcendental n° 1)* de Liszt, que figura en el apartado 5.2 de esta tesis, los datos obtenidos de mayor relevancia extraídos de dicho estudio son:

Tabla 10: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Preludio op. 28 n° 19* de Chopin y *Preludio: estudio n° 1 de los estudios transcendentales* de Liszt.

<u>Preludio op.28 n° 19. Chopin</u> (1839)	<u>Preludio (Estudio de ejecución transcendental n° 1). Liszt</u> (1851)
Ambas obras tiene en común las siguientes características	
<p>-A pesar de que las tonalidades principales son distintas (Mi bemol Mayor en Chopin y Do Mayor en Liszt), la constante utilización de alteraciones accidentales por parte de Liszt hace que en ambos casos la adaptación al teclado sea excelente por la abundancia de teclas negras.</p> <p>-Ambas son piezas breves con un solo clímax que sitúan antes de la última sección.</p> <p>- Ambas obras presentan como principal dificultad la velocidad, escritas en los tempos <i>Vivace</i> y <i>Presto</i> respectivamente.</p> <p>- Para la interpretación de ambos preludios será necesario el movimiento de rotación, una gran flexibilidad de la muñeca y el peso del brazo.</p>	
Difieren en los siguientes aspectos	
Chopin siempre presenta la melodía en la voz de soprano.	Liszt presenta la melodía en otras voces.
Se centra en el registro medio del piano y las manos cercanas la una de la otra.	Se mueve por todos los registros del piano con las manos en posiciones lejanas.
Respeto los cánones clásicos referentes a la duración de la frase en múltiplos de 4 compases.	No respeta los cánones clásicos referentes a la duración de la frase en múltiplos de 4 compases.
El matiz predominante es el <i>piano</i> .	El matiz predominante es el <i>forte</i> .
Como recursos de expresión sólo emplea <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> y no hace cambios de tempo.	Emplea muchos recursos de expresión y hace cambios de tempo.
Su estructura formal es A-B-A .	Su estructura formal es A-B .
Escrito a dos voces, con pedales de tónica y dominante y sin cromatismos.	Más de dos voces, sin notas pedales y con cromatismos.
Trabaja sólo una dificultad técnica: grandes distancias a gran velocidad.	Trabaja múltiples dificultades técnicas.
La melodía aparece siempre en su forma más simple: una sola nota atacada por el 4° o 5° dedo.	La melodía y la contramelodía aparecen insertas en pasajes con dobles notas, acordes y trinos.

Lanzamiento del dedo y semirotación de la muñeca para destacar la melodía.	Interviene el antebrazo para destacar la melodía, la rotación se usará en los arpegios.
Sólo será necesario el peso del brazo.	Serán necesarias en muchos casos potencia, fuerza y empuje.
No hay cruces de manos.	Hay cruces de manos.
Escritura circular arpegiada.	Movimientos laterales arpegiados.
Pretende una calidad sonora y musical, y el deleite del intérprete y el público en general.	De carácter virtuosístico.
Concibe el preludio como <u>parte</u> de una obra mayor.	Concibe el preludio como <u>comienzo o antesala</u> de una obra mayor.

Tras la investigación realizada de las obras: *Scherzo op. 31 n° 2* de Chopin y *2ª Leyenda (San Francisco de Paula caminando sobre las aguas)* de Liszt, que figura en el apartado 5.3 de esta tesis, los datos obtenidos de mayor relevancia extraídos de dicho estudio son:

Tabla 11: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Scherzo op. 31 n° 2* de Chopin y *2ª Leyenda: San francisco de paula caminando sobre las aguas* de Liszt.

<u>Scherzo op. 31 n° 2. Chopin</u> (1837)	<u>2ª Leyenda (San Francisco de Paula caminando sobre las aguas). Liszt</u> (1863)
Ambas obras tiene en común las siguientes características	
<ul style="list-style-type: none"> - La gama sonora de ambas obras es muy amplia desde el <i>pianísimo</i> hasta el <i>fortísimo</i>. - El carácter de las dos obras es místico, misterioso. Alternan pasajes de tensión y de “paz”. -Reguladores dinámicos constantes. -Una duración similar: 9 o 10 minutos, en modo mayor y con introducción. -Los cambios tonales guardan relación directa con el cambio de tema o sección y con enlaces entre temas. -Dificultades técnicas elevadas y pasajes de transición virtuosísticos. -Repetición de pasajes modificando las dificultades técnicas y pasajes en los que se entremezclan el movimiento digital de los dedos con el lanzamiento del brazo dentro de un mismo compás. Por ejemplo: Chopin c. 544, Liszt c. 121. -Utilización de la digitación 5-1 en arpegios con participación de la muñeca. -Saltos que anteceden a octava o acorde acentuado. 	
Difieren en los siguientes aspectos	

No es música programática.	Es música programática.
Registro medio.	Todos los registros.
Cambios de matiz <i>f-p</i> o <i>p-f</i> súbito.	No hay cambios de matiz <i>f-p</i> o <i>p-f</i> súbito.
Estructura formal ABA. Coda.	Estructura formal ABACADA codal.
Relaciones tonales simples y clásicas: tonalidad principal- dominante- principal.	Relaciones tonales más complicadas.
Pedales de dominante.	Sólo una breve pedal de tónica.
Una parte de virtuosismo y otra central muy melódica y expresiva	No hay descanso para el virtuosismo
Sólo tres recursos técnicos: arpeggios, acordes y melodía acompañada.	Gran cantidad de recursos técnicos.
Tres planos sonoros.	No hay tres planos sonoros.
No es necesario el movimiento vertical de la muñeca.	Movimiento vertical de la muñeca en algunos pasajes de acordes repetidos
No hace uso del “arpeggio arrancado”.	Hace uso del “arpeggio arrancado”.
<p>-Podemos encontrar en ambas composiciones pasajes que, comenzando en un matiz piano, en el que se requiere el uso de los dedos solamente, va aumentando el matiz, haciendo necesario el uso progresivo de mano, muñeca, antebrazo y brazo. <i>Con la única diferencia entre ambos compositores de que en Chopin, la caída del brazo y la utilización de éste es su base, y en Liszt a esto hay que añadir el impulso muscular, la fuerza y el empuje.</i></p> <p>-En ambos compositores, la distancia de lanzamiento del brazo depende del matiz de la nota o acorde. <i>Pero aun siendo una semejanza, en Liszt estas distancias, en ocasiones, alcanzan un nivel impensable para Chopin.</i></p>	

Tras la investigación realizada de las obras: *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin y *Rapsodia húngara n° 2* de Liszt, que figura en el apartado 5.4 de esta tesis, los datos obtenidos de mayor relevancia extraídos de dicho estudio son:

Tabla 12: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Mazurca op. 30 n° 2* de Chopin y *Rapsodia húngara n° 2* de Liszt.

<u>Mazurca op. 30 n° 2 de Chopin</u> (1837)	<u>Rapsodia Húngara n° 2</u> (1847)
Ambas obras tiene en común las siguientes características	
<ul style="list-style-type: none"> - Las dos obras analizadas forman parte de otra gran obra mucho más extensa. En estas obras trabajan durante una gran etapa de sus vidas. - Ambas obras tienen como base la música popular folclórica de sus respectivos países, aunque con matices bien diferenciados. -En modo menor, con armonía basada en los principales grados de la tonalidad y estructuradas en frases de 8 compases. 	

<p>-Ritmos repetitivos. -En su interpretación es necesaria la flexibilidad de la muñeca y el rebote.</p>	
<p>Difieren en los siguientes aspectos</p>	
Las mazurcas de Chopin están basadas en un folclore polaco imaginario.	Las rapsodias húngaras están basadas en la música zíngara en concreto de la czarda.
Compás ternario, 3/4 y ritmo de polonesa.	Compás binario 2/4 y alternancia de distintos ritmos (Lassan y Friska).
Registro medio y dinámica poco amplia.	Registro medio-agudo y dinámica muy amplia.
Perfecta cuadratura formal: 64 compases y estructura ABCA . Sin variaciones de tempo.	No hay cuadratura formal: 420 compases y estructura: Lassan: ABA+coda /Friska: FGH+coda / Coda final . Con variaciones de tempo
No hay notas pedal ni progresiones cromáticas.	Hay notas pedal y progresiones cromáticas.
Melodía en la voz de soprano y en estado simple.	Melodía en distintas voces y con complicaciones técnicas.
Pedalización constante y uniforme.	Pedalización muy variada.
Mínimas indicaciones dinámicas y agógicas. En torno al <i>piano</i> .	Múltiples indicaciones dinámicas y agógicas. Gama de matices muy amplia.
Pocos recursos técnicos: destacar melodías, notas dobles, octavas simples, acordes triada mínimos, saltos y notas de adorno.	Además, Liszt añade: Saltos constantes, a gran distancia, escalas terceras, cuartas, sextas y trinos, trémolos, octavas alternas, notas repetidas, cruce de manos, arpeggios, acordes cuatriada, notas picadas.
Para la ejecución total de la obra sólo se necesita la intervención de la mano y muñeca.	Se precisa la intervención de mano, muñeca, antebrazo y brazo desde la articulación del hombro, desplazamiento lateral de la mano y movimiento de rotación de la muñeca e impulso muscular.
Pensamos que esta obra puede tener una finalidad pedagógica.	La finalidad de esta obra es sin duda el virtuosismo llevado al extremo y la búsqueda de lucimiento del intérprete.
<p>A nuestro parecer, la principal innovación técnica de Liszt con respecto a Chopin en el estudio comparativo de estas obras es que un solo problema técnico puede resolverse de maneras distintas dependiendo de factores como el matiz. Por ejemplo, las octavas alternas de la coda que comienzan en <i>pp</i> y terminan en <i>ff</i> se resuelven en principio con un movimiento vertical de la muñeca y progresivamente se va ampliando la parte de brazo que trabaja en la ejecución de las octavas hasta la utilización del brazo completo y el impulso muscular de éste.</p>	

Tras la investigación realizada de las obras: *Berceuse op. 57* de Chopin y *Berceuse S. 174* en su doble versión de Liszt, que figura en el apartado 5.5 de esta tesis, los datos obtenidos de mayor relevancia extraídos de dicho estudio son:

Tabla 13: Valoración de los datos obtenidos en la comparativa de *Berceuse op. 57* de Chopin y *Berceuse S. 174* de Liszt.

<u>Berceuse op. 57 Chopin</u> (1843)	<u>Berceuse S. 174 Liszt</u> (1854 y 1862)
Ambas obras tiene en común las siguientes características	
<ul style="list-style-type: none"> -Están escritas en torno al matiz <i>piano</i> y en el registro medio-agudo, aunque en ocasiones las manos ocupan registros opuestos del piano. -En ambas obras, los expertos coinciden que sus sonoridades auguran las de Debussy y Ravel. -Las semejanzas entre estas dos obras son tan acusadas que incluso hay fragmentos de escritura de una obra y otra que tienen bastante parecido. -La imitación del balanceo de la cuna está siempre presente en ambas obras. -Ambas obras están escritas en la tonalidad de Re bemol Mayor. -Formalmente son un tema con variaciones. -Encontramos contramelodías, cromatismos, progresiones cromáticas y puentes de 2ª. -Las dos obras terminan rememorando la primera frase. -La complejidad técnica viene dada por la ornamentación de la melodía básica principal. -Ambos compositores hacen uso de notas dobles: 3^{as}, 6^{as}, 8^{as} trinos, mordentes. -En ambas obras hay un aumento de las dificultades técnicas en cada variación. -La técnica necesaria para la interpretación de estas obras se basa en la agilidad e igualdad de los dedos, libertad de movimiento de la muñeca y relajación del brazo. -Un mínimo movimiento de rotación o balanceo de la muñeca está presente en ambas obras. 	
Difieren en los siguientes aspectos	
Siempre en matiz <i>piano</i>	Generaliza el matiz <i>piano</i> pero llega al <i>mf</i> .
Pocos términos de expresión.	Muchos términos de expresión.
Ningún cambio de tempo.	Tempo menos estable.
Pedalización constante y uniforme.	Pedalización más variada.
Siempre la misma armadura y compás.	Cambios de armadura y compás para facilitar la lectura.
Cuadratura perfecta y frases de cuatro compases.	Menor cuadratura y frases de ocho compases.
Bajo perpetuo.	No hay bajo perpetuo.
Pedales de dominante.	Pedales de tónica.
No arpeggia acordes.	Arpegiado de acordes.

En la coda disminuyen las dificultades técnicas.	En la coda aumentan las dificultades técnicas.
No hay trémolos.	Hace uso del trémolo.
Mínimos saltos.	Saltos a gran velocidad.
<p>Para este estudio comparativo, a pesar de haber analizado meticulosamente las dos versiones de la <i>Berceuse</i> de Liszt en esta investigación, nos hemos basado en la segunda versión que data de 1862, pues consideramos que refleja el trabajo que comenzó en su primera versión en 1854 ya terminado.</p> <p>La segunda versión de la <i>Berceuse</i> de Liszt constituye una revisión de la primera en la que el talante apacible y de fácil ejecución de la misma se convierte en una lección de técnica pianística en la que se conjugan gran parte de los mecanismos pedagógicos que empleara Chopin en su <i>Berceuse</i>.</p> <p>La gran semejanza existente entre ambas obras nos inclina a pensar que Chopin fue una fuente de inspiración para Liszt, quien, posiblemente admirado por la <i>Berceuse</i> de Chopin, compuso la primera versión con un talante más sencillo y posteriormente la complicó técnicamente, sin duda inspirado también por los recursos técnicos que empleó Chopin.</p>	

Al realizar el estudio comparativo de estas diez obras, observamos que a pesar de que Chopin y Liszt se encuadran dentro del mismo grupo de compositores románticos y precursores de la moderna técnica del piano, en ellos no existe una simetría total, sino que se complementan en la historia de la evolución de la técnica pianística, aunque consideramos que realmente el precursor de estos cambios fue Chopin y Liszt los desarrolló.

En estas obras objeto de nuestro estudio observamos grandes semejanzas:

- En su escritura.
- En el interés por la música folclórica.
- En el alejamiento de la técnica digital del clasicismo en pro de una utilización de la mano, muñeca y antebrazo.
- En la masiva utilización de alteraciones que predisponen a la mano a una nueva posición ante el teclado más horizontal, y el uso de nuevas digitaciones.
- En los grandes desplazamientos por el teclado.

- En la utilización de la frase romántica y los matices de expresión que conllevan una amplia gama sonora y tímbrica
- En la búsqueda de una nueva sonoridad que será el puente hacia el impresionismo.
- En la técnica basada en la flexibilidad y la naturalidad.

Sin embargo también advertimos grandes diferencias que nos hacen pensar que cada uno de los compositores estudiados merecen ser tratados como únicos e independientes en la evolución de la técnica pianística tales como:

- El tratamiento de la melodía: Es evidente que Chopin, en todo momento trata de buscar la sonoridad de la voz humana en sus obras (sobre todo la femenina), sin embargo para Liszt, aunque amante del bel canto, la imitación de la voz humana no es su primera premisa a la hora de componer.
- El tratamiento del instrumento: Basados en el punto anterior, solo Liszt, concibe el piano como el único instrumento capaz de conseguir sonoridades orquestales, a la vez que da a conocer el repertorio orquestal al público en general mediante sus transcripciones. También en sus obras originales para piano encontramos este tinte orquestal que no encontramos en las obras de Chopin.
- A pesar de que Chopin no recibió formación clásica y sin embargo Liszt fue alumno de Czerny, el alejamiento de éste último con respecto a las normas clásicas en cuanto a la forma, la cuadratura de las frases, las relaciones tonales, la estabilidad del tempo y a la técnica pianística que el clasicismo basaba en la digitalidad, es mucho mayor y más evolucionada.
- Liszt aprovecha más los recursos que el instrumento, (piano) en continua evolución, le aporta; por ejemplo trabajando más los extremos del teclado y dando variedad a la pedalización.

- A pesar de que Liszt generalmente es más meticuloso en las indicaciones de expresión, sin embargo, las obras analizadas de Chopin dan fe de que el compositor utiliza el instrumento como un medio de expresión de su gran sensibilidad musical. Sin embargo Liszt más influido por Paganini hace del piano un medio de virtuosismo y lucimiento del intérprete.
- La música programática está presente en las obras de Liszt analizadas, pero no es así en las de Chopin.
- La mayor diferencia entre ambos radica en el desarrollo de la técnica pianística:
 - En Chopin no existe cambio ni evolución desde la primera obra analizada que data de 1836 hasta la última, 1843; sin embargo en Liszt, la técnica pianística está en continuo cambio, evolucionando desde los modelos clásicos, influenciado por Czerny, hasta la más pura técnica romántica y virtuosística.
 - No son demasiadas las innovaciones en cuanto a la técnica de Chopin, pero sí decisivas en la evolución de la técnica pianística; se pueden reducir a la naturalidad, la posición de la mano y la concepción del teclado como punto de apoyo, la flexibilidad de la mano, la rotación de la muñeca y el aprovechamiento del peso del brazo. Liszt añade a todo esto la implicación del antebrazo y el brazo, aprovechando no sólo el peso sino también imprimiéndole fuerza, potencia y empuje. Añade el movimiento vertical de la muñeca y amplía el movimiento de rotación. Aprovecha las diferentes distancias de ataque en el teclado a las que se suman la gran variedad de ataques para la obtención de distintas sonoridades.
 - Podemos decir que la técnica de Chopin es innata y única, así como una auténtica primicia en la historia, basada simplemente en la naturalidad y la

concepción del teclado como punto de apoyo. Liszt toma esta idea de Chopin, e influenciado por el virtuosismo de Paganini la desarrolla y la amplía.

Podemos atrevernos a decir que posiblemente, si no hubiera existido Chopin, la técnica de Liszt no sería la que conocemos hoy en día, pero si no hubiese existido Liszt, la figura de Chopin hubiera permanecido inalterable en la historia de la técnica pianística.

7- CONCLUSIONES

Es fácil observar en nuestra investigación, el trabajo desarrollado en cuanto al estudio histórico acerca de los dos grandes compositores que nos ocupan, así como todos los grandes cambios que se produjeron a su alrededor, condicionando en gran medida su espíritu creador y sus tendencias interpretativas.

En el análisis y valoración de las obras seleccionadas de nuestros autores, ha sido parte fundamental nuestra aportación investigadora, llegando a las siguientes conclusiones:

Tabla 14: Conclusiones

OBJETIVOS	CONCLUSIONES
Estudiar el ambiente sociocultural de la época en que vivieron Chopin y Liszt.	<p>Los grandes cambios políticos, sociales y culturales que tuvieron lugar durante el siglo XIX dieron como resultado una nueva mentalidad en la que el nacionalismo tiene un papel fundamental. Nace un nuevo concepto de la obra de arte destinada a satisfacer las exigencias de una nueva clase: la burguesía.</p> <p>Para llegar a esta conclusión hemos realizado un estudio de las características socioculturales de la Europa del siglo XIX, y en especial de 1810 a 1886, fechas correspondientes al nacimiento de Frédéric Chopin y fallecimiento de Franz Liszt; basándonos en las características fundamentales del Antiguo régimen y estudiando los cambios que se produjeron con respecto a éste en el <u>plano económico</u>, en el que los principales cambios se produjeron como consecuencia de la revolución industrial, con el consiguiente éxodo del campo al a ciudad y la mejora de los medios de comunicación producida por la invención de la máquina de vapor. (El ferrocarril hizo posibles las grandes giras de músicos por el territorio europeo).</p> <p>En el <u>plano político</u>; en el que hemos estudiado las tres grandes revoluciones que acontecieron en Europa 1820, 1830 y 1848, que originaron el nacimiento de los nacionalismos. Hemos visto la diferente manera en que estos cambios políticos afectaron a cada uno de los países.</p> <p>En el <u>plano social</u>, que quizás sea el que más afecta a la música de nuestros autores; en nuestro estudio, hemos sido</p>

	<p>testigos de una nueva estratificación social, con el nacimiento de la burguesía, que manifiesta un gran interés por la cultura en general, la cual propicia el nacimiento de los cafés-tertulia y un nuevo concepto de difusión del arte, mediante los espectáculos artísticos en los salones privados de la alta burguesía y la utilización de espacios escénicos mucho mayores (teatros) donde el arte podía llegar a este nuevo público.</p> <p>Así mismo, ya en el ámbito musical hemos comprobado cómo gracias a estos cambios sociales, se produjo un aumento desproporcionado de estudiantes de piano y cómo la mecanización industrial provocó la masiva fabricación de pianos.</p> <p>El resultado final, el interés por la pedagogía y la técnica del piano, que dio lugar a la creación de numerosísimos métodos pedagógicos de técnica pianística a todos los niveles técnicos e interpretativos.</p>
<p>Conocer las corrientes de interpretación y técnica del piano de dicha época.</p>	<p>Las mejoras que experimenta el instrumento y el nacimiento del público burgués, generan una nueva corriente de interpretación en la que se utilizan formas musicales más cortas, variadas y virtuosísticas. Además de los primeros métodos de técnica pianística aparecen los primeros artilugios destinados al desarrollo técnico del pianista (guiamanos, quiroplasto, dactylion). El piano es un medio de difusión de la música orquestal y de la ópera, de ahí la importancia de las transcripciones para piano, de las cuales Liszt es el mayor representante.</p> <p>Obviamente no se puede realizar un estudio aislado de las corrientes de interpretación pianística, puesto que todas las artes están relacionadas, por eso, ha sido fundamental conocer el pensamiento y el espíritu del artista romántico, así como los grandes cambios en el pensamiento y la creatividad en otras artes, como la literatura o la pintura.</p> <p>En el mundo romántico, y muy significativamente en los autores que nos ocupan, la interconexión entre las artes es fundamental, de hecho hemos visto cómo uno de los mejores amigos de Chopin era Delacroix y cómo Liszt, estudiaba literatura asiduamente, es más hemos visto cómo ambos autores compartieron una gran parte de sus vidas con escritoras: George Sand y Marie d'Agoult.</p>
<p>Hacer un estudio de los métodos, tratados y otros instrumentistas</p>	<p>Con el estudio realizado acerca de los métodos y la técnica utilizada por los pianistas contemporáneos de Chopin y Liszt, podemos saber en qué influyeron en ellos.</p>

<p>que supusieron una influencia para la técnica tanto de Chopin como de Liszt.</p>	<p>El nacimiento del nocturno, el fin de la técnica digital en pro de la utilización de la muñeca y brazo, los grandes desplazamientos por el teclado, los movimientos de rotación y verticales de la muñeca, el concepto del peso y la utilización de matices dinámicos, son recursos utilizados por los instrumentistas de la época que influyeron en la técnica de los dos pianistas objeto de nuestro estudio.</p> <p>Hemos estudiado personajes como <u>Dusseck</u>, que decidió cuál sería la posición del piano y del pianista en el escenario, que fue el primero que aprovechó los recursos del pedal, hizo sustituciones de dedos en una misma tecla para conseguir legato puro y escribió el primer texto pianístico teórico.</p> <p>Hemos visto la influencia de <u>Cramer</u> en Chopin y Liszt en cuanto al movimiento vertical de la muñeca, la utilización de matices dinámicos o el concepto de “apoyar la mano con firmeza en el teclado”.</p> <p>Cómo <u>Wölffl</u> recurrió al cruzamiento de manos o a los grandes arpeggios que recorren todo el teclado, o cómo <u>Czerny</u> utiliza el pulgar en teclas negras, nombra el concepto de peso y hace uso de los ataques a dos.</p> <p>Hemos visto cómo, aunque la mayoría de los músicos creen que Chopin inventó la forma <i>Nocturno</i>, sin embargo fue <u>Field</u> quien la inventó, pues sus 18 nocturnos inspiraron a Chopin; cómo <u>Hummel</u> ya hacía una distinción entre <i>staccato</i> de dedo y de muñeca; o cómo <u>Moscheles</u>, en su <i>Método de los métodos</i> muestra una clara preferencia por las obras de interés musical frente a los tratados de técnica pura, y a pesar de esto nos habla también de innovaciones técnicas como los movimientos circulares y las octava de muñeca y brazo.</p> <p>Estos pianistas representan una pequeña selección de una larga lista que hemos estudiado en nuestra investigación, los cuales realizaron diferentes aportaciones a la técnica pianística e inevitablemente influyeron en los compositores que nos ocupan.</p>
<p>Analizar esas nuevas formas de concebir la técnica y la interpretación pianística que desarrollaron tanto Liszt como Chopin y que podemos saber de ellas gracias a sus obras,</p>	<p>El estudio de la <u>obra</u> de Chopin y Liszt nos ha permitido conocer sus maneras de concebir la técnica y la interpretación pianística así como la evolución de éstas.</p> <p>Hemos realizado un recorrido por la producción pianística de ambos compositores profundizando en el estudio de las obras más representativas de cada autor, en las cuales quedan patentes sus conceptos técnicos y musicales.</p> <p>Hemos estudiado sus <u>actividades concertísticas</u>, así como el análisis de las críticas y testimonios acerca de sus</p>

<p>sus conciertos y su faceta de pedagogos.</p>	<p>actuaciones públicas. De esta manera hemos sabido cómo tocaban el instrumento, el concepto opuesto del término “concierto público” para ambos, entendido como un intento de expresión de la sensibilidad musical por parte de Chopin y un espectáculo circense por parte de Liszt. Hemos conocido a un Chopin sensible y a un Liszt virtuoso. El miedo escénico de Chopin y la necesidad permanente de salir al escenario para Liszt.</p> <p>El <u>estudio iconográfico</u> que hemos realizado al respecto, ha aportado datos de interés en el estudio de la técnica, como la posición del cuerpo y de la mano con respecto al teclado en ambos pianistas.</p> <p>Los <u>testimonios de sus alumnos</u> han sido material indispensable en la didáctica del piano, un ejemplo a seguir por los que nos consideramos “profesionales de la didáctica del piano” en la actualidad, y legado sin igual que deja constancia de sus concepciones de la técnica y la interpretación pianística en las diferentes etapas de sus vidas.</p>
<p>Elaborar una cronología paralela de ambos pianistas en cuanto a acontecimientos importantes en sus vidas, composiciones, conciertos etc.</p>	<p>Tras el estudio de las biografías de ambos compositores podemos asociar los hechos acontecidos en sus respectivas vidas con el nacimiento de sus obras, su manera de interpretar y la evolución de sus técnicas pianísticas. Decisivas en ambos compositores fueron las mujeres que les acompañaron, las cuales influyeron de manera decisiva en sus obras (y en el caso de Liszt también en su producción literaria), sus actividades concertísticas o incluso en el estado de ánimo de los dos autores, que propició la composición de determinadas obras en determinados momentos de sus vidas.</p> <p>Dado el espíritu viajero de ambos, los países en los que vivieron y a los que viajaron, y la influencia de las corrientes de interpretación propias de cada lugar, así como la mayor o menor aceptación del público en las distintas ciudades europeas, condicionaron el desarrollo de su interpretación y de su música en general.</p> <p>El conocer el estado de salud o el estado de sus finanzas en cada momento nos explica en cierto modo el volumen de producción en sus composiciones, la cantidad de clases particulares que impartieron o los conciertos ofrecidos.</p> <p>En su forma de pensar y de expresarse, es también una influencia decisiva la sociedad que les rodeaba, la cual también hemos estudiado en estas cronologías.</p>

<p>Realizar un estudio comparado de las distintas maneras de concebir la técnica e interpretación de la música para piano por estos dos pianistas.</p>	<p>Con la realización de este estudio hemos descubierto:</p> <p>En Chopin una técnica basada en:</p> <p><u>La adaptación de la mano al teclado</u>: cuya posición es más horizontal. Su posición ideal consiste en dejarla caer sobre las notas <i>mi fa# sol# la# si</i>.</p> <p><u>La naturalidad</u>: puesto que esta posición de mano es la misma que adoptamos al caminar relajados.</p> <p><u>El peso del brazo</u> en el que no tiene cabida la fuerza ni el empuje, basado a su vez en la naturalidad, puesto que para Chopin, el peso del antebrazo en estado de relajación es más que suficiente para hacer bajar las teclas.</p> <p><u>La caída libre</u>: como consecuencia de lo anterior, en los ataques lejanos al piano la caída libre del brazo es suficiente para obtener un sonido rico en armónicos.</p> <p>La concepción del <u>teclado como punto de apoyo</u>, que precisamente es donde descansa el brazo.</p> <p><u>La importancia del cantábile y la expresión musical</u> influido sin duda por el bel canto.</p> <p>En Liszt, una técnica basada en:</p> <p><u>La gesticulación</u>, como resultado de una concepción del pianista del concierto público como medio para satisfacer a un público que busca espectáculo virtuosístico. Destacamos la gran influencia que supuso Paganini en nuestro autor.</p> <p><u>Variedad en el ataque</u>, encaminada a la obtención del instrumento de múltiples sonoridades hasta ahora desconocidas por los pianistas del momento.</p> <p><u>La naturalidad</u>, basada en la que ya utiliza Chopin; gracias a la cual consigue que sus obras, muy difíciles a simple vista en realidad no supongan grandes esfuerzos técnicos para el pianista.</p> <p><u>La caída libre</u>, partiendo también del descubrimiento pianístico de Chopin.</p> <p><u>El empuje</u>, que añade a la caída libre, consiguiendo más potencia tanto muscular como sonora y que constituye una total innovación en la historia de la técnica pianística.</p> <p><u>La movilidad de la muñeca</u>, que aunque es un concepto ya inventado y utilizado, Liszt lo lleva a su máximo desarrollo y a su máxima amplitud, en él encontramos movimientos, tanto de rotación, como verticales, llevados al límite.</p> <p><u>El empleo del antebrazo, brazo o incluso hombro</u> dependiendo de la sonoridad que se quiera obtener del instrumento, lo cual convierte a la técnica de Liszt en la que obtiene tanto la máxima amplitud y variedad de sonido,</p>
--	---

	<p>como de ataques, convirtiéndola a su vez en la que consigue del pianista en sus conciertos la máxima espectacularidad.</p>
<p>Hacer un análisis comparativo técnico-interpretativo de una selección de sus obras.</p>	<p>El análisis comparativo de una selección de obras de ambos compositores, <u>que constituye la parte totalmente original de esta tesis, y que ha sido desarrollada en los puntos 5 (<i>Análisis sonoro, técnico, armónico y formal de una selección de las obras de Frédéric Chopin y Franz Liszt: Estudio comparativo</i>) y el punto 6 (<i>Análisis y valoración de los datos obtenidos</i>).</u></p> <p>Este estudio nos ha permitido advertir una serie de <u>semejanzas</u> en las técnicas de Chopin y de Liszt:</p> <p>En su escritura, en el interés por la música folclórica, en el alejamiento de la técnica digital del clasicismo, en la utilización de alteraciones que predisponen a la mano a una nueva posición ante el teclado más horizontal, y el uso de nuevas digitaciones; en los grandes desplazamientos por el teclado, en la utilización de una amplia gama sonora y tímbrica, que será el puente hacia el impresionismo y en la técnica basada en la flexibilidad y la naturalidad.</p> <p>También hemos podido advertir <u>diferencias</u> entre ambos compositores:</p> <p>En el tratamiento de la melodía, mucho más cantáble en Chopin.</p> <p>El aprovechamiento de los recursos que ofrecía el instrumento, mayor en Liszt, debido en parte a que vivió una serie de cambios que no pudo conocer Chopin dado su pronto fallecimiento.</p> <p>La digitalidad, más patente en Liszt, influenciado por su formación clásica en la escuela de Czerny.</p> <p>La pedalización y utilización de los extremos del piano, que en Liszt ofrece mucha más variedad y utilización de los mismos.</p> <p>En la utilización del piano como medio de expresión (Chopin) o lucimiento del intérprete (Liszt).</p> <p>En el uso de la música programática (Liszt).</p> <p>En la evolución de la técnica propiamente dicha (inalterable en Chopin, en continuo cambio en Liszt).</p> <p>Como conclusión final de este estudio, hemos comprobado que la técnica de Chopin es innata y única, basada en la naturalidad y la concepción del teclado como punto de apoyo. Liszt toma esta idea de Chopin, e influenciado por el virtuosismo de Paganini la desarrolla y la amplía.</p>

En síntesis:

Chopin: pianista y compositor romántico, nace en Zelazowa-Wola, Varsovia (Polonia) en 1810 y fallece en París en 1849.

Liszt: pianista y compositor romántico, nace en Raiding, Hungría en 1811 y fallece en Bayreuth (Alemania) en 1886.

Liszt y Chopin se conocieron nada más llegar Chopin a París, éste admiraba de Liszt su fuerza, cualidad de la que él carecía y que provocaba una carencia de sonoridad en el piano.

En cuanto a la relación entre ambos, se respetaban y se admiraban mutuamente. Llegaron incluso a tocar juntos: Si Chopin tocaba y Liszt estaba por allí tocaban a cuatro manos, Liszt en los agudos y Chopin en el bajo. Chopin imitaba la forma de tocar de Liszt y éste le devolvía el cumplido.

En ambos autores encontramos semejanzas:

Vivieron en la misma época, pues nacieron con un año de diferencia.

Vivieron la Europa de las revoluciones políticas, sociales y culturales, y el desarrollo del romanticismo.

Conocieron y fueron partícipes, con sus sugerencias a los fabricantes, de la mayor evolución que ha experimentado el instrumento (pianoforte) a lo largo de la historia en cuanto a potencia, ligereza, resonancia, gama de matices, extensión del teclado, los pedales...

Estuvieron influenciados por las mismas corrientes pianísticas y compositivas de la Europa del siglo XIX así como por la música folclórica.

Se interesaron por la literatura: Chopin se hizo miembro de la Sociedad Literaria Polaca en 1833 y Liszt escribió numerosos artículos y varios libros (entre ellos una biografía de Chopin)

Conseguir una convincente imitación de la voz humana en el piano fue para ambos compositores un factor importante. Chopin admiraba e imitaba de forma casi obsesiva el bel canto de las cantantes italianas y en la obra de Liszt las transcripciones de piezas vocales ocupan un importante lugar.

Ambos profesan una gran admiración por Juan Sebastián Bach, lo cual ponen de manifiesto: Chopin con sus *Preludios*, organizados de acuerdo al orden normal de las veinticuatro tonalidades, tal como lo hizo Bach en *El clave bien temperado* y Liszt en sus *Estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores*.

Fueron considerados excelentes pianistas y cotizados pedagogos.

Se vieron grandemente influenciados por el virtuosismo de Paganini (sobre todo Liszt).

La obra para piano de ambos, se considera música romántica y suele ser interpretada en torno a las mismas premisas tanto a nivel técnico como musical.

Sin embargo, en ellos y en su música hay grandes diferencias:

A pesar de haber nacido casi al mismo tiempo, Chopin falleció precozmente y Liszt vivió su ancianidad, lo cual le permitió componer un mayor número de obras, y ser influenciado por algunas corrientes artísticas que Chopin no tuvo la posibilidad de conocer.

La personalidad de ambos fue totalmente opuesta. Chopin introvertido, poco seguro de sí mismo, y Liszt, extrovertido, egocéntrico, arrollador.

Chopin tenía miedo escénico, por lo que no ofreció sino una treintena de conciertos en total y Liszt disfrutaba tocando en público, ofreció cientos y cientos de conciertos a lo largo de su vida, nunca dejó de tocar en público, a pesar de padecer en los

últimos años de su vida una enfermedad en las articulaciones de las manos (posiblemente, osteoartritis).

Chopin siempre ofrecía conciertos compartidos con otros intérpretes, sin embargo Para Liszt, subir a un escenario, ser el protagonista y dejar embelesado al público, era necesario en su vida. Subió al escenario sólo y se enfrentó al público en toda su desnudez pianística sin la ayuda de otros instrumentos ya en 1839 en Roma. Dio a estos recitales el nombre de “soliloquios” (el término “recital no había surgido todavía). En 1840, el 1 de Mayo, el periódico John Bull anunciaba los “Recitales de pianoforte de Liszt”. Esta parece ser la primera vez que la palabra se usó públicamente.

Esta concepción de la personalidad arrolladora de Liszt es fundamental para comprender las diferencias en su técnica con la de Chopin, el cual solo daba importancia a la dimensión romántica e íntima de la música y no se sentía identificado en absoluto con la imagen de concertista.

Las cualidades físicas de ambos eran muy distintas, Chopin era débil, y conseguía unos pianísimos inigualables en la historia del piano; su característica principal, la sensibilidad. Liszt era fuerte, consiguió del piano la máxima sonoridad conocida hasta el momento. Su característica principal la espectacularidad. Sin embargo ambos compartían algo muy importante: la naturalidad.

Chopin era totalmente partidario del respeto a la partitura y a los compositores, sin embargo Liszt disfrutaba improvisando cambios en las obras de otros compositores, de hecho, una gran parte de su producción pianística lo constituyen las paráfrasis, y Chopin no practica este género.

Liszt continuamente somete sus propias obras a cambios. Por ejemplo: de los *Estudios para pianoforte en forma de cuarenta y ocho ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores*, (cuya composición emprende en 1826), conservando el material

temático, compone los *Estudios de ejecución transcendental* publicados en una primera versión en 1837 y vuelve a transformar este material para obtener una segunda versión, mucho más complicada en 1851. Sin embargo Chopin no suele rectificar sus obras; cada una de ellas está basada en una idea musical y un material temático nuevo y original.

La producción musical de Chopin no se entiende sin el piano, aproximadamente, el 95 % de su producción es para piano solo y el resto lo constituyen dúos y un trío con piano, sin embargo, en la producción de Liszt a pesar de que el piano también constituye la parte fundamental, podemos encontrar, por ejemplo, sinfonías y numerosos poemas sinfónicos para orquestas que no incluyen al piano en su formación.

En cuanto a la técnica e interpretación pianística se refiere:

Aun estando los dos influenciados por la técnica eminentemente digital de Czerny, entonces de moda (Liszt, sobre todo, en una primera etapa de su vida) así como el amor a los clásicos, sin embargo le dieron a la técnica pianística un tratamiento totalmente novedoso. Tanto, que son considerados los causantes de los mayores cambios en la técnica pianística que se producen en la historia de la música.

Tanto en Liszt como en Chopin, la técnica pianística descubre una gran variedad en el ataque hasta el momento desconocida, como elemento indispensable para conseguir la calidad de sonido, y la técnica pianística se comprende como una sucesión de movimientos que relacionan constantemente la actividad de los dedos con el movimiento de la muñeca y el brazo.

Ambos, son los primeros pianistas que utilizan y relacionan la actividad de los dedos con la movilidad de la mano, antebrazo y brazo. Sin embargo, hay una diferencia entre ambos: para Chopin, la muñeca, el antebrazo, el brazo siguen ordenadamente a los dedos y para Liszt, los dedos, la mano, la muñeca y el antebrazo seguirán ordenadamente al brazo.

Si bien Chopin escribió sobre técnica, según consta en esta investigación, en el esbozo de lo que pudo ser su método, sin embargo Liszt no dijo nada al respecto, pero demostró lo que quería escenario tras escenario.

Sin duda, el detonante pianístico en esta revolución de la técnica pianística, fue Chopin, el cual a nuestro parecer, inspiró a Liszt en este aspecto; más si con Chopin surge la chispa, con Liszt vivimos el espectáculo

Chopin:

Elementos fundamentales en su música son el fraseo y la cantabilidad:

Chopin parte de la base de que la música ha de estar sujeta a las reglas del lenguaje verbal y establece un paralelismo entre ambos lenguajes, entre la declamación y el discurso musical. En ambos mundos, el fin es conmover al oyente utilizando medios como la entonación o la acentuación y piensa que tal como en el lenguaje hablado, en la música hay frases, periodos, signos de acentuación y articulación...

En el estilo pianístico de Chopin deben tenerse en cuenta dos cosas: su rubato y su tendencia clásica. Su ejecución está restringida desde el punto de vista dinámico por su falta de fuerza, pero dentro de su estructura lo tiene todo: Una técnica muy flexible y sensible, efectos de pedal imaginativos, un increíble matiz de toque y tono y una digitación revolucionaria.

Chopin, nos muestra por primera vez en la historia de la técnica pianística una colocación de la mano diferente; la posibilidad de extender con la máxima naturalidad los dedos más largos de la mano sobre las notas negras y recoger los más pequeños sobre las notas blancas. Por lo tanto podemos hablar de una posición de la mano totalmente natural parecida a la que adquiere nuestro brazo al descansar sobre una superficie de apoyo.

Podemos considerar que toda la técnica de Chopin se fundamenta en la concepción del teclado del piano como punto de apoyo. Su idea es básica y lógica: si por la fuerza de

la gravedad, al dejar caer el peso del brazo y de la mano sobre el teclado la tecla baja, podemos conseguir el sonido de esta manera sin tener que realizar ningún esfuerzo extra.

Liszt:

Su obsesión es la técnica, siempre en la búsqueda de la calidad y la intensidad del sonido, el amor por la elocuencia teatral así como un gran entusiasmo por todo lo que es expresión y sentimiento, abandono natural y pasión.

Experimenta a lo largo de su vida una metamorfosis en cuanto a la manera de tocar el instrumento: Si bien, al principio la influencia clavecinística está presente en él, su pianismo se transforma a lo largo de su vida adaptándose a las nuevas condiciones del instrumento.

Tras conocer a Paganini en 1832 su técnica se transforma, en él observamos una ampliación de las dificultades, hasta llegar a ser la más virtuosística de la época.

Adopta la posición de la mano extendida sobre el teclado, al igual que Chopin, pero amplía el concepto de movimiento de rotación, la articulación de la muñeca, y añade a la caída libre de Chopin el empuje y un ataque con una gran variedad (de dedos, de mano o de muñeca y de brazo).

Gesticulación, espectacularidad son características de su técnica: si Chopin camina sobre el teclado, Liszt corre, vuela sobre el teclado.

8. APORTACIÓN DIDÁCTICA DESDE LO PERSONAL

Es una realidad, que en la mayoría de los conservatorios, la clase de piano consiste en la corrección de una serie de obras, desde el punto de vista técnico e interpretativo; también es algo común entre los pianistas el centralizar ese estudio exclusivamente en la obra designada, es más en los problemas técnicos y sonoros de cada obra en concreto.

Para nosotros mismos, los que ahora somos docentes y que estudiamos con el famoso plan del 66, nunca la clase de piano fue más allá de esto, interpretábamos una serie de obras y estudios y el profesor nos corregía conceptos métricos, digitaciones, posibles faltas de texto y a veces conceptos sonoros e interpretativos; pero nunca nos hablaron en la clase de piano del compositor al que pertenecía la obra estudiada y su entorno, las características formales y sonoras de ésta y sólo algunos profesores entraban en la técnica a utilizar.

Al abordar el estudio de una obra son pocos los pianistas y casi inexistentes los alumnos que se interesan por todo lo que hay alrededor de la concepción de esa obra e ignoran los datos biográficos del compositor en cuestión, la fecha de composición de la obra y los acontecimientos que sucedieron en esa época en torno al autor, las características generales de la técnica propia de cada compositor así como las tendencias generales de sus contemporáneos.

A lo largo de mi experiencia como profesora de piano son innumerables las ocasiones en las que he preguntado a los alumnos simplemente la tonalidad o la estructura formal de la obra estudiada y no han sabido responder. Desde mi punto de vista, cada alumno, futuro pianista, al abordar la interpretación de una obra debería conocer todos estos datos; es imprescindible que previo, o en el momento de la lectura de una obra el alumno realizara un estudio histórico, armónico-formal, estilístico y técnico de la obra en cuestión.

Así mismo son muchos los alumnos que interpretan una obra conociendo sólo una versión: la suya. Desde mi punto de vista, es imprescindible tener el conocimiento y la referencia de las interpretaciones de grandes pianistas que hoy en día están a disposición de todos mediante las prestaciones que nos ofrecen los discos y vídeos existentes en el mercado, o el inmenso material al respecto que podemos encontrar en internet donde no solo podemos escuchar, sino también observar cómo consagrados pianistas abordan los problemas técnicos e interpretativos del repertorio pianístico.

Centrándonos en los compositores que han sido estudiados en esta tesis, podemos decir que habitualmente los alumnos, a lo largo del curso interpretan una obra de cada estilo, y por supuesto, Chopin y Liszt desde el punto de vista pedagógico están englobados dentro del romanticismo; sin embargo, una vez vistas las diferencias existentes entre ambos compositores, eso no significa que el saber interpretar a Chopin sea saber interpretar a Liszt o viceversa.

Se da el caso de que hay alumnos, que partiendo de esta premisa han terminado sus estudios musicales y no han interpretado a Chopin, o no han interpretado a Liszt, lo cual crea una lamentable laguna en su formación; o que interpretan obras de Liszt sin conocer previamente a Chopin.

Consideramos, por tanto que en la formación del alumno es imprescindible el estudio por separado de ambos compositores, sin duda decisivos en la evolución de la técnica pianística.

Actualmente imparto clases en el Conservatorio Superior de Música de Jaén. Además de la asignatura que ahora llaman *Técnica en interpretación del instrumento principal/voz (Piano)*, considerada la asignatura principal de toda la especialidad de interpretación, imparto otra asignatura: *Evolución de la literatura y la técnica del piano*.

Esta asignatura, que se imparte en los cursos 3º y 4º en los Conservatorios Superiores de Andalucía y que comencé a impartir en el Conservatorio de Jaén el pasado curso 2012-2013 ha resultado ser un gran apoyo en las clases de piano del Centro, pues mi forma de plantear esta asignatura está encaminada a desarrollar en los alumnos y en sus interpretaciones el planteamiento principal de mi tesis: La necesidad de conocer más ampliamente todo lo que hay alrededor de las obras que los alumnos interpretan.

Puesto que la carga lectiva de los alumnos es excesiva, y no les permite estudiar el instrumento el tiempo suficiente, en mis clases, además de realizar un recorrido por la literatura pianística, trato de conseguir que los alumnos sean conocedores de todos los aspectos sonoros, armónico-formales, técnicos así como los datos biográficos de los compositores que interpretan y las tendencias generales de la época; todo ello ampliado por un estudio de las más importantes grabaciones de pianistas reconocidos de estas obras.

He de decir, que este interés por conocer todo lo que hay alrededor de las obras que interpretan después de un año impartiendo mi asignatura, se ha convertido en una necesidad para los alumnos a la hora de afrontar el estudio de su repertorio.

Lo que antes era ponerse ante la partitura y tocar lo que allí hay escrito ha cambiado radicalmente. Para los alumnos ha pasado a ser una necesidad de investigar al compositor, los acontecimientos que pasaron en el año de la composición, estudiar la obra armónica, sonora y formalmente y analizar todos los recursos técnicos que el compositor plantea así como su posible resolución.

Ahora todos los alumnos son conocedores de todo esto antes de ponerse a interpretar una obra y tienen la referencia de las interpretaciones de los grandes pianistas que gracias a los medios que nos ofrece internet en la actualidad, son accesibles a todos.

El resultado, además de una ampliación de la cultura musical del alumno, ha sido evidente en las audiciones y exámenes realizados a final de curso pasado.

Al interpretar las obras ante un público o ante un tribunal, los alumnos ganan significativamente en seguridad y en la calidad de sus interpretaciones.

Los demás profesores de instrumento agradecen este estudio realizado en la clase de "*Literatura*", pues muchos conceptos técnicos e interpretativos ya han sido comprendidos y asimilados por los alumnos antes de enfrentarse a la clase de piano, pudiéndose centrar dicha clase en otros conceptos más específicos.

Para concluir, he de decir, que una vez puesta en práctica, durante los últimos meses, esta concepción de la enseñanza del piano en la cual tiene cabida el estudio de las obras en su aspecto histórico, estilístico, armónico-formal y técnico así como el desarrollo de la capacidad crítica mediante la audición de diversas interpretaciones, los resultados en mi propia clase de piano han sido muy positivos, pues los alumnos consiguen una formación mucho más completa y el resultado en la puesta en escena es plenamente satisfactorio.

La presente investigación, reúne el material necesario para que cualquier pianista que esté interesado, pueda realizar un completo análisis técnico interpretativo de cualquier obra de Chopin o Liszt.

Por otra parte, el haber realizado esta investigación me ha aportado una serie de conocimientos acerca de Chopin, Liszt y sus contemporáneos con los que mis alumnos, lógicamente, han salido y sin duda, saldrán beneficiados, no sólo en los conocimientos transmitidos sino en su interés por la investigación alrededor del repertorio que interpretan.

9- BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA:

LIBROS:

- Boissier, A. (1927). *Liszt Pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*. París: Honoré Champion.
- Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dömling, W. (1993). *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza editorial S.A.
- Fay, Amy. (1882). *Musikstudien in Deutschland*, Berlín: Kessinger public.
- Gauthier, A. (1985). *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Glasman, M. (2009). *Frederic Chopin y George Sand*. Mexico: Editorial Lectorum.
- Hernández Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, nº 26.
- Hummel, J.N. (1828). *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-fortenspiel*, Viena: Haslinger.
- Kalkbrenner, F. (1831). *Méthode pour apprendre le Pianoforte à l'aide du Guide-Mains*. París: Nouvelle edition.
- Klecynski, J. (1880). *Frédéric Chopin. De l'interpretacion de ses oeuvres*. París: Schott.
- Lachmund, C. (1995) *Living with Liszt*. Maesteg (Gales): Pendragon Press.
- Llort, V. (2010). *Escuchando a Chopin*. Barcelona: Tizona.
- Llort, V. (2009). *Franz Liszt cartas de un artista*. Barcelona: Tizona.
- Llort, V. (2011). *Franz Liszt genio y rey*. Barcelona: Tizona.
- Mason, W. (1889). *Touch and Technic*. Philadelphia: Theodore Presser.
- Mason, W. (1901). *Memories of a Musical Life*. New York: The Century.
- Mosse, G.L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel historia.

Niecks, F. (1868). *Frédéric Chopin as Man and Musician*, Vol. II. Londres: Project Gutenberg.

Pleyel, I. Dussek, J.L. (1799). *Méthode pour le piano-forte*. París: Chez Pleyel

Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.

Schonberg, H. C. (2004). *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Editorial de la universidad de Puerto Rico.

Tranchefort, F. (1990). *Guía de la música de piano y clavecín*. Madrid: Taurus Humanidades.

V.V.A.A. (1981). *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Pamplona: Salvat.

Walker, A. (1997). *The Final Years: 1861-1886*. Cornell University Press: Bibliograf.

ARTÍCULOS

Catalán, T. (2013). *Creación e investigación*. Jornada sobre las relaciones entre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Universidad. (16/02/2013)

López Cano, R. (2013). *La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo*. Barcelona: ESMUC.

Zaldívar, A. (2008). *Investigar desde el arte*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Anales.

PÁGINAS WEB

Berlioz, H. (12/06/1836). "Liszt", *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Recuperado el 7 de junio de 2012, de http://campusvirtual.unirioja.es/SigloXIX/tr_103.htm

Della Corte, A. Pannain, G. (30/08/2009). *Liszt*. Recuperado el 1 de marzo de 2012, de <http://www.entre88teclas.es/foro/viewtopic.php?f=22&t=277>

Filarmonía. (s.f.). *Curiosidades sobre el maestro del romanticismo*. Lima, Perú.

Recuperado el 5 de marzo de 2012 de

<http://www.filarmonia.org/post/2012/02/19/Curiosidades-sobre-Chopin.aspx>

Luna, C, Á. (21/01/ 2012). *Historia del lenguaje pianístico*. Recuperado el 4 de mayo de 2013, de http://amanielalpiano.blogspot.com.es/2011_01_01_archive.html

Montañez, M. (22/11/2011). *Liszt superstar*. Diario El sur. Recuperado el 10 de agosto de 2012, de <http://pan-para-hoy.blogspot.com.es/2011/10/liszt-superstar.html>

Ruano, M. (1/02/2010). *Dandismo y ninfomanía*. In terra ignota. Recuperado el 20 de agosto de 2012, de

http://interraignota-manuel.blogspot.com.es/2010_02_01_archive.html

Santana, J. (2003). *The piano master class of Franz Liszt at Weimar from 1869 to 1886*.

Introduction to graduate studies in music. Columbia. Recuperado el 11 de noviembre de 2013, de

<http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Artigo%20-%20Jailton%20-%20Liszt.pdf>

PARTITURAS

Cramer, J.B. (1816). *84 estudios para piano*. Barcelona: Boileau.

Czerny, C. (s.f.). *40 ejercicios diarios op. 337*. Barcelona: ed. Boileau.

Fétis, F.J. Moscheles, I. (1837). *Méthode des Méthodes de piano, ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument*. París: Schlesinger.

Liszt, F. (1862). *Gnomenreigen*. Recuperado el 8 de septiembre de 2013, de <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP55316-PMLP10294->

[Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_3_42_43.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP55316-PMLP10294-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_3_42_43.pdf)

Schmitt, A. (s. f). *Ejercicios preparatorios Arpeggios y Escalas en todos los tonos mayores y menores op. 16*. Barcelona: editorial Boileau.

ARCHIVOS DE VIDEO O AUDIO

Argerich, M. (Subido el 11/06/2011). *Scherzo n° 2*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]

Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=enJ6be4qLMs>

Arrau, C. (Subido el 16/01/2009) *Transcendental Etudes No. 1: Preludio In C major*.

Liszt, F. (1851). [Archivo de audio]. Recuperado el 13 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=Yb97Oie3r9I>

Arrau, C. (Subido el 12/04/2012). *Prelude op.28 n.19*. Chopin, F. (publicado en 1839)

[Archivo de audio grabado el 28 de diciembre de 1950] Recuperado el 19 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=jsWEzgyMFE8>

Arrau, C. (subido el 11/09/2012). *Études de concert (3), for piano, S 144*. Liszt, F.

[Archivo de audio]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=eJdVnkLOGJA>

Ashkenazy, V. (Subido el 12/09/2008). *Berceuse op. 57*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo

de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=rzUAKfjDxGO>

Borge, V. (subido el 05/12/2011). *Hungarian Rhapsody 2*. Liszt, F. [Archivo de vídeo].

Recuperado el 15 de octubre de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=l-HA0JUhi1k>

Cortot, A. (Subido el 01/09/2009). *Cortot Plays Chopin Mazurkas with Comments*.

Chopin, F. [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=cl-Mk1575YQ>

Cortot, A. (subido el 11/09/2009). *St Francis Legend*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio

grabado en 1935] Recuperado el 21 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=kJinrJPX_K4

- Cortot, A. (subido el 08/01/2011). *Prelude Op. 28 No. 19 in E flat major*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=4jGtP92YhmM>
- Cziffra, G. (Subido el 04/04/2008). *Legend No. 2*. Liszt, F. (1863) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=jNDuviqffTw>
- Cziffra, G. Berman, L. (Subido el 09/05/2008). *Etudes d'exécution transcendante 1&2*. Liszt, F. (1851) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=OXrhXusfgqU>
- Gulda, F. (Subido el 16/09/2011). *Berceuse op. 57*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=oPkfxo5ycR4>
- Hemmerlé, P. (Subido el 10/03/2009). *Berceuse*. Liszt, F. (1862). Recuperado el 16 de marzo de 2012 de <http://www.youtube.com/watch?v=gEQvD78yk4M>
- Horowitz, V. (Subido el 14/09/2009). *Legend St Francis Walking on the Water*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio grabado en 1947]. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=lnp2HQ-RCDE>
- Horowitz, V. (Subido el 25/11/2009). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837). [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=vGAQONeLnXk>
- Horowitz, V. (subido el 19/08/2010). *Estudios op. 25 n° 1, 2, 3, 4, 5, 6*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=p05JbgfwVBI>

- Horowitz, V. (subido el 06/08/2011) *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=V7SvQzkZmuM>
- Horowitz, V. (Subido el 03/03/2013) *Hungarian Rhapsody No 2 Horowitz Rec 1953*. Liszt, F (1847). [Archivo de audio]. Recuperado el 31 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=v95I6kGghmk>
- Howard, L. (Subido el 11/01/2009). *Berceuse (first version)*. Liszt, F. (1854). [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de marzo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=YUD68nRcL1M>
- Howard, L. (Subido el 08/08/2009) *Legende No 2 St Francois de Paule, S175*. Liszt, F. (1863). [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=WpIu5vEE-OM>
- Jandó, J. (Subido el 02/02/2012). *Berceuse (1863) (S174b/R57b)*. Liszt, F. (1863). Recuperado el 2 de agosto 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=bGyd_WGzurs
- Jandó, J. (Subido el 06/02/2012) *Berceuse (1854) (S174a/R57a)*. Liszt, F. (1854). Recuperado el 2 de agosto 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=hpnCRkHC_MY
- Katsaris, Cyprien. (Subido el 06/03/2012). *Berceuse*. . Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de http://www.youtube.com/watch?v=r_CmfM2zBhU
- Kempff, W. (Subido el 11/10/2010) *Deux légendes, S. 175; No. 2; St. François de Paule marchant sur les flots*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio] recuperado el 20 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=nhiiqfKqh1A>

- Kentner, L. (Subido el 31/01/2009). *Berceuse S 174 (Second version)*. Liszt, F. (1862). Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.youtube.com/watch?v=DwUv0Ch7nd4>
- Kissin, E. (Subido el 05/01/2008) *24 Preludes Op. 28 (Part 4)*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de video] Recuperado el 17 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=SKIe7ti-Z_8
- Lang, L. (subido el 13/04/2011). *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de video]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=cLuBTloY9jM>
- Lang, L. (Subido el 10/09/2011). *Hungarian Rhapsody No. 2*. Liszt, F (1847) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 31 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=jYO9gTmCJTE>
- Lang, L. (subido el 24/01/2012). *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=Qe5kTui3nqc>
- Lang, L. (subido el 20/04/2012). *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo]. Recuperado el 2 de junio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=rS0RzZ4fPew>
- Li, Y. (Subido el 31/05/2006). *Scherzo n° 2 op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=alGaVou6lfk>
- Lisistsa, V. (Subido el 23/09/2010). *Berceuse Op 57 D Flat Major*. Chopin, F. (1843-44) [Archivo de video]. Recuperado el 31 de julio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=FZtBwlxL0Aw>

- Lisitsa, V. (Subido el 14/02/2011). *Hungarian Rhapsody No. 2*. Liszt, F (1847)
[Archivo de vídeo] Recuperado el 31 de julio de 2013, de
<http://www.youtube.com/watch?v=LdH1hSWGFGU>
- Lisitsa, V. (subido el 15/12/2012). *Un suspiro*. Liszt, F. (1848) [Archivo de vídeo].
Recuperado el 2 de junio de 2013, de
http://www.youtube.com/watch?v=LDALaf-_65k
- Lisztian virtuosity (subido 04/10/2011). *Vierter vergessener Walzer (Vals oubliée S. 215 n° 4)* [Archivo de video]. Recuperado el 20 de octubre de 2012, de
http://www.youtube.com/watch?v=9tDk_yTFKsE
- Michelangeli, A. B. (Subido el 09/07/2009). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837).
[Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de
<http://www.youtube.com/watch?v=qJmaz1OEGTU>
- Michelangeli, A. B. (Subido el 17/04/2011). *Scherzo n°2 in B flat minor*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video] Recuperado el 24 de julio de 2013, de
<http://www.youtube.com/watch?v=A6rSA4xL5EU>
- Paderewski, I. J. (Subido el 26/05/2011). *Rapsodia Hungara n° 2*. Liszt, F. [Archivo de vídeo]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de
<http://www.youtube.com/watch?v=cdHATFk6AAA>
- Perlemuter, V. (Subido el 13/09/2009). *San Francisco de Paula caminando sobre las olas*. Liszt, F. (1863). [Archivo de audio grabado en 1939] Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=QFy5FBvAYiE>.
- Pogorelich, I. (Subido el 01/05/2009). *Prelude Op. 28 No. 19 in E flat major* Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de
<https://www.youtube.com/watch?v=yxMNd8OVhGU>

- Pollini, M. (subido el 31/10/09) *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 8 de junio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=qwzZpY_zLEk
- Rachmaninov, S. (Subido el 08/11/2010). *Scherzo No. 2 in B-flat minor*. Chopin, F. (1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=KrjrEGrT0Ds>
- Richter, S. (Subido el 21/08/2008) *Transcendental Etudes No. 1 Preludio In C major*. Liszt, F (1851) [Archivo de audio]. Recuperado el 16 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=BP7byd4vJ3k&list=PL177D44EA8F104E0D>
- Rubinstein, A. (Subido el 20/03/2010). *Scherzo No. 2, Op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=bMIOkZEX3sA>
- Rubinstein, A. (Subido el 12/07/2009). *Prelude, No. 19, Op. 28 in E flat Major*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=ydunFjyI-XA>
- Rubinstein, A. (Subido el 13/07/2009). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837). [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=PjYV7lJezvc>
- Rubinstein, A. (subido el 26/07/2006). *Estudio op. 25 n° 1*. Chopin, F. (publicado en 1837) [Archivo de video]. Recuperado el 8 de junio de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=C90Mz4hvAzI>
- Rubinstein, A. (Subido el 29/01/2010). *Scherzo No. 2, Op. 31*. Chopin, F. (1837) [Archivo de audio]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=z_MwPdr7WXQ

Sgouros, D. (Subido el 08/08/2006). *Transcendental Etude Nos 1 & 2*. Liszt, F (1851) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <https://www.youtube.com/watch?v=Sk8UgCSrgv0>

Sokolov, G. (Subido el 12/07/2011). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. (1837). [Archivo de audio]. Recuperado el 30 de julio de 2013, de http://www.youtube.com/watch?v=Vihm_f7JT1k

Sokolov, G. (Subido el 12/05/2012). *Prelude No. 19 in E flat major op. 28*. Chopin, F. (publicado en 1839) [Archivo de audio]. Recuperado el 17 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=GPSHGwm451E>

Vásáry, T. (Subido el 01/10/2011) *Legend No. 2*. Liszt, F. (1863). [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=pXwj9QvRGFc>

Zimerman, Krystian. (Subido el 10/05/2006). *Scherzo Op. 31 in B flat*. Chopin, F. (1837) [Archivo de video]. Recuperado el 24 de julio de 2013, de <http://www.youtube.com/watch?v=A799HrP3PO>

FUENTES ICONOGRÁFICAS

(1840). *Litografía de la Princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein*. Recuperado el 12 de octubre de 2013, de <http://eu.art.com/products/p14498958350-sa-i6740129/posters.htm?ui=DB8C7690A0DE4A4A8F9FBC9E115B2813>

(1884). *Carl Valentine Lachmund*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://search.ancestry.co.uk/cgi-bin/sse.dll?db=mediaphotopublic&rank=1&sbo=t&gsbco=Sweden&gsln=Lachmund>

(1887-1888). (Subido el 8/12/2005). *Alexander N. Serov*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Serov_Alexander_Serov.jpg

(1823 - 1874). *Tellefsen Thomas Dyke Acland*. Recuperado el 1 de diciembre de 2013 de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Dyke_Acland_Tellefsen_\(1823_-_1874\)_\(2837505678\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Dyke_Acland_Tellefsen_(1823_-_1874)_(2837505678).jpg)

(1922) (Subido el 18/10/2007). *Foto Retrato de Alexander Siloti*. "The Etude" Magazine: edición de mayo de 1922. p. 299. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ASilotiAsHeIs.jpg>

(22/08/2007). *Enciclopedia Encydia. Franz Liszt*. Recuperado el 27 de septiembre de 2012, de http://es.encydia.com/fr/Franz_Liszt

(01/02/2009). *Princess Carolyne Sayn-Wittgenstein with her daughter Princess Mary, about 1840*. Recuperado el 24 de febrero de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Carolyne_Sayn-Wittgenstein02.jpg

(5/12/2009) *Frederick Chopin: Estudios op. 10 para piano*. Bendita la música. Recuperado el 29 de junio de 2013, de <http://benditalamusica.blogspot.com.es/2009/12/frederick-chopin-i-estudios-op-10-para.html>

(17/05/2010). *Megújult Liszt Ferenc Bösendorfer-zongorája*. Mult Kor. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de http://www.multkor.hu/20100517_megujult_liszt_ferenc_bosendorferzongoraja

(7/04/2011). *Franz Liszt, sueño de amor nº 3*. La belleza de escuchar. Recuperado el 10 de agosto de 2012, de <http://labellezadeescuchar.blogspot.com.es/2011/04/franz-liszt-sueno-de-amor-n3.html>

- (10/05/2011). *La mano del diablo*. La belleza de escuchar. Recuperado el 12 de agosto de 2012, de <http://labellezadeescuchar.blogspot.com.es/2011/05/franz-liszt-vals-mefisto.html>
- (6/10/2011) *Liszt played an upright?* Posts: 8134: Loc: Pacific Northwest, US. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de <http://www.pianoworld.com/forum/ubbthreads.php/topics/1693729/Liszt%20played%20an%20upright?.html>
- (02/07/2012). *Blahetka Leopoldina*. Recuperado el 17 de mayo de 2013, de http://imslp.org/wiki/Category:Blahetka,_Leopoldina
- (27/08/2012). *Marie d' Agoult. Francesca Gaetana Cósima Liszt / von Bülow / Wagner*. Diario de a bordo. Recuperado el 28 de mayo de 2013, de http://atenas-diariodeabordo.blogspot.com.es/2012_08_01_archive.html
- (31/03/2013). *Pen-drawing of Caroline in 1828* (courtesy Ernst Burger, from his personal collection). Recuperado el 26 de mayo de 2013, de http://saintcricq.com/24-2/caroline1828_burger01-2/
- (10/11/2013). *Frédéric Chopin*. Recuperado el 12 de noviembre de 2013, de http://es.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin
- (s.f.). *Carl María Von Weber*. Recuperado el 9 de octubre de 2013, de <http://www.nndb.com/people/289/000093010/>
- (s.f.) *Chopin tocando para George Sand durante su estancia en Nohant*. Recuperado el 29 de junio de 2013, de <http://abookadayparis.blogspot.com.es/2013/03/un-invierno-en-mallorca-de-george-sand.html>
- (s.f.). *Delfina Potocka*. Recuperado el 15 de mayo de 2013, de: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1831>

- (s.f.) *El joven Liszt sentado al piano*. Recuperado del 20 de agosto de 2012, de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Liszt_1824.png
- (s.f.). *Henri Herz*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de <http://www.gottschalk.fr/Herz/Herz.htm>
- (s.f.). *Jan Ladislav Dussek*. Recuperado el 8 de octubre de 2013, de http://it.wikipedia.org/wiki/Jan_Ladislav_Dussek
- (s.f.) *Joseph Louis d'Ortigue*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de http://www.amazon.com/Ecrits-sur-musique-1827-1846-French/dp/2853570126/ref=la_B004MNQV6S_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1381513546&sr=1-1
- (s.f.). *Liszt*. Efemérides musicales. Recuperado el 22 de noviembre de 2012, de http://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/2012_10_22_archive.html
- (s.f.) *Liszt con algunos alumnos y profesores en Weimar*. Efemérides Musicales: Franz Liszt. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de <http://efemeridesdelamusica.blogspot.com.es/2012/10/franz-liszt.html>
- (s.f.) *Liszt tocando el piano*. Recuperado el 12 de agosto de 2012, de <http://www.elbuenhabano.com/habano/new/article.php?id=17&lang=spanish&puroid=>
- (s.f.). *Lola Montez*. Recuperado el 23 de junio de 2013, de http://miho-entwistle.blogspot.com.es/2011/09/franz-liszts-dangerous-love_12.html
- (s.f.). *Maria Wodzinska*. Recuperado el 10 de mayo de 2013, de <http://www.superstock.com/stock-photos-images/4069-3491>
- (s.f.) *Marie-Félicité-Denise Pleyel*. Recuperado el 30 de mayo de 2013, de http://www.pianosesther.be/Marie_Pleyel.htm

- (s.f.) *Mason, William*. Recuperado el 8 de septiembre de 2013, de [http://es.wikipedia.org/wiki/William_Mason_\(compositor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/William_Mason_(compositor))
- (s.f.) *Mathias Georges*. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Mathias
- (s.f.) *Mikuli Karol*. Recuperado el 2 de diciembre de 2013 de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karol_Mikuli.jpg
- (s.f.) *Molde de las manos de Liszt*. Recuperado el 13 de febrero de 2013, de http://picasaweb.google.com/lh/photo/joKH4tlePqfkh8Juz_qlkQ
- (s.f.) *Music and piano talent for a lifetime!* Piano 4 life. Recuperado el 18 de agosto de 2012, de http://piano4life.com/C_Liszt.htm
- (s.f.) *Música y Biomecánica*. Recuperado el 29 de junio de 2013, de http://www.musicaybiomecanica.com/wp-content/uploads/2012/08/chopin_1816286c.jpg
- (s.f.) *Nacionalismo. Fotografía de Alexander F. Borodin*. Hagaselamúsica.com. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/nacionalismo/borodin-alexander/>
- (s.f.) *Olga Janina, en Franz Liszt (door Ilse Steel)*. Recuperado el 27 de mayo de 2013, de http://www.seniorplaza.nl/Componisten_Liszt.htm
- (s.f.) *Pauline Viardot*. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de <http://europavox.org/seminars-concerts-presentations/el-salon-de-pauline-viardot-garcia-literatura-bel-canto-y-escenografias-burguesas-en-el-paris-de-1800/>
- (s.f.) *Sophie Menter*. Recuperado el 6 de junio de 2013, de http://es.wikipedia.org/wiki/Sophie_Menter

- (s.f.) *Welcome to the Muzio Clementi Society website*. Recuperado el 15 de mayo de 2013, de <http://www.clementisociety.com/>
- (Subido el 17/12/2005) *Johann Nepomuk Hummel*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JNHummel_2.jpg
- (Subido el 28/09/2006). *Retrato de Ignaz Moscheles*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignaz_Moscheles.jpg
- (Subido 05/2010). *Retrato de August Stradal*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Stradal-August.htm>
- (Subido el 6/07/ 2010). *Una soprano canta en su corazón. Retrato de Alexandrine de Moriolles*. Recuperado el 12 de octubre de 2013, de http://chopinek200.blogspot.com.es/2010_07_01_archive.html
- (Subido el 30/09/2010). Caricatura de Liszt. En *La música de cámara*. Recuperado el 15 de octubre de 2013, de http://lamusicadecamara.blogspot.com.es/2010_09_01_archive.html
- Anónimo. (1860) *Litografía de Ludwig Rellstab*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ludwig_Rellstab.jpg
- Arango, L. A. (s. f.) *Chopin en París, el taller del compositor*. Recuperado el 14 de octubre de 2013, de <http://www.banrepcultural.org/evento/chopin-en-paris#informacion>
- Bonitz, L. (1882). *Ein Sonntagskonzert im Hause Liszt im Jahre 1882 vor dem Grossherzog Carl Alexande und Grossherzogi Sophie*. Recuperado el 27 de diciembre de 2012, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liszt_Ferenc_koncert_1882.jpg
- Brenn glass, A. (1842). (Subido el 22/10/2011). *200 años de Liszt, el músico que provocaba histeria entre las fans*. *La información.com*. Recuperado el

- 02/09/2012, de http://fotos.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica-clasica/200-anos-de-liszt-el-musico-que-provocaba-histeria-entre-las-fans_cYTzhKKDNhNszqAx1PrEF5/
- Chamiec, A. (s.f.). *Portrait of Konstancja Gladkowska*. Collection Frederick Chopin Society in Warsaw, inv. no. M/1140. Recuperado el 14 de mayo de 2013, de http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/ilustracje1/ilustracje2_en.html
- Danhauser, J. (1840). *Liszt au piano*. Galerie creation. Recuperado el 21 de agosto de 2012 de <http://www.galerie-creation.com/josef-danhauser-liszt-au-piano-1840-l-1342889.htm>
- Evans, A. (2013). *Chopin conjured by a Hermetic*. Recuperado el 30 de junio de 2013, de <http://arbiterrecords.org/chopin-conjured-by-a-hermetic/>
- Farcy, A. (Subido el 08/05/2006). *Portrait Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalkbrenner.jpg>
- Goller, T. (Subido el 21/08/2011). *Wendelin Weissheimer*. Recuperado el 13 de octubre de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wendelin_Weissheimer.jpg
- Hanfstaengl, F. (1869). *Fájl: Franz Liszt 2.jpg*. Wikipédia. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de http://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Franz_Liszt_2.jpg
- Healy, G.P.A. (s.f.). *Franz Liszt portrait*. Chicago: The NewberryLibrary. Recuperado el 14 de febrero de 2013, de <http://ml.ingelaere.pagesperso-orange.fr/jaell/expofr/liszt1.htm>
- Jacques, A., Devéria, J.M. (s.f.). *Portrait of Franz Liszt 1811-86*. Museum quality Handmade oil Painting Reproductions. Recuperado el 10 de julio de 2012, de

<http://www.1st-art-gallery.com/Achille-Jacques-Jean-Marie-Deveria/Portrait-Of-Franz-Liszt-1811-86.html>

Jankó, B. (1873). *Listias*. Museo del cómic. Recuperado el 24 de febrero de 2013, de <http://kepregenymuzeum.blog.hu/2012/09/12/listias>

Jankó, J. (4/1873). *Le Roi Soleil du piano*. Budapest. Recuperado el 7 de enero de 2013, de <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=59>

Kneisel, A. (Subido el 21/02/2010). *Litografía de Johann Peter Pixis*. Recuperada el 9 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Peter_Pixis_by_August_Kneisel.jpg

Kriehuber, J. (1833) *Litografía de Carl Czerny*. Recuperado el 9 de octubre de 2013, de http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Czerny

Kriehuber, J. (1846) *Eine matinée bei Liszt*. Recuperado el 21 de Agosto de 2012, de <http://www.gettyimages.es/detail/fotograf%c3%ada-de-noticias/matinee-with-liszt-from-the-left-to-the-right-fotograf%c3%ada-de-noticias/56456308>

Kwiatkowski, T. (1849). *Chopin en su lecho de muerte*. Recuperado el 23 de mayo de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Stirling

Marechal, C. (s.f.). *Framed picture: Charles Laurent Marechal, "Franz Liszt / Pastel by Marechal / 1840", 41 x 60 - Aluminium Basic M: Silver frosted*. Amazon. Recuperado el 3 de septiembre de 2012, de <http://www.amazon.co.uk/Framed-picture-Charles-Marechal-Aluminium/dp/B004E0UJNK>

Martín, M. (Subido el 24/08/2010). *George Sand. Bicentenario del compositor Federico Chopin*. Asociación cultural Áureo Herrero. Recuperado el 20 de mayo de 2013, de <http://www.aureoherrero.org/bicentenariochopin.html>

Meyer, C. Wachsmann, A. (Subido el 09/12/07). *Litografía de John field*. Recuperada el 9 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_field.jpg

Meyer. (Subido el 01/02/2009). *Joseph Woelfl vers 1811*. Recuperado el 9 de octubre de 2013, de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Woelfl_\(Gravure_de_Meyer,_1811_-_BNF\).png](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Woelfl_(Gravure_de_Meyer,_1811_-_BNF).png)

Morales, P. (Subido el 10/07/2008). *Photos tagged with caricaturas*. Recuperado el 15 de octubre de 2013, de <http://www.flickrriver.com/photos/27834815@N04/tags/caricaturas/>

Oppenheim, M. D. (1831). *Heinrich Heine, 1831, Kunsthalle Hamburg*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Heine-Oppenheim.jpg

Parmantić, F. (1784). (Subido el 25/01/2010). *María Teresa Von Paradis*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Parmanti%C3%A9,_1784_-_Maria_Theresia_Paradis.jpg

Petit, P. (1863). *Fotografía de Héctor Berlioz*. Recuperada el 11 de octubre de 2013, de <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlioz-1.jpg>

Renouard, C. (10/04/1886). *Franz Liszt, cover of The Graphic*. Recuperado el 24 de febrero de 2013, de <http://www.myartprints.com/a/renouard/franzlisztcoverofthegraph.html>

Schaarwächter J. C. (1870). *Fotografía de Amy Fay*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://www.unav.es/gep/AmyFay.html>

- Sharp, W. (Subido el 17/07/2013). *Johann Baptist Cramer "drawn from Life & on Stone*. Recuperado el 9 de octubre de 2013, de http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_Cramer
- Siemiradzki, H. (1887). *Chopin tocando frente a la familia aristocrática de los Radziwill*. Recuperado en 15 de mayo de 2013, de <http://soundtrackcotidiano.blogspot.com.es/2010/07/diario-chopiniano-iv-berlin-y-viena.html>
- Staub, A. (1838). (Subido el 9 /07/ 2006). *Clara Wieck*. Recuperado el 10 de octubre de 2013 de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clara_Schumann_\(Andreas_Staub\)_freigestellt.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clara_Schumann_(Andreas_Staub)_freigestellt.png)
- Stieler, J. K. (1820). *Retrato de Ludwig van Beethoven al componer la Missa Solemnis*. Recuperado el 10 de octubre de 2013, de http://wikyou.info/ajaxparts/server/pear/wikipedia_all_en_page.php?url_key=File:Beethoven.jpg
- Svärdskog, K (s.f.). *Jenny Lind: The mystery of Nightingale's figurehead*. Recuperada el 22 de mayo de 2013, de <http://www.swedishnightingale.com/artikel.htm>
- Wallach, S. (2009). *La comtesse de Gasparin*. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://dardel.info/Textes/VdeGasparin.html>
- Warszawski, J.M. (10/03/2006). Liszt, Franz. Recuperado el 6 de agosto de 2012, de http://www.musicologie.org/Biographies/liszt_franz.html
- Weger, A. (Subido el 11/05/2008). *The Portrait of composer Georg Aloys Schmitt (1827-1902)*. Recuperado el 9 de octubre de 2013, de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Aloys_Schmitt.jpg

BIBLIOGRAFÍA NO REFERENCIADA

LIBROS:

- Abrams, M.H. (1992). *El Romanticismo: Tradición y revolución*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Arnold, B. (2002). *The Companion Liszt*. Westport: Greenwood Press.
- Ates, O. (2003). *Chopin*. Barcelona: Ma non troppo.
- Borden, D. D. (1979). *Introducción a la música*. Madrid: Felmar.
- Bowra, C.M. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus ediciones.
- Cabeza, S. (1998). *Los movimientos revolucionarios de 1820, 1830 y 1848 en sus documentos*. Madrid: Ariel.
- Casella, A. (1983). *El piano*. Buenos Aires: Ricordi.
- Cortot, A. (1934). *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi.
- Czerny, C. (s.f.). *Enciclopedia, di passi brillanti per il pianoforte*. Milano: Degli editore.
- Droz, J. (1974). *Europa: Restauración y revolución 1815-1848*. Madrid: Siglo veintiuno editores S.A.
- Eco, U. (2007). *Como se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Escudero, A. (1997). *La revolución Industrial*. Madrid: Grupo Anaya.
- Gómez Muntané, M. C., Hernández Hernández, F., & Pérez López, H. J. (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Gras, M. (1988). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- Graut, D., y Palisca, C. (1993). *Historia de la música occidental, 2*. Madrid: Alianza Música.
- Hildebrandt, D. (1986). *La novela del piano*. Barcelona: Muchnik Editores.

- Hobsbawm, E. (1995). *En torno a los orígenes de la Revolución Industrial*. Madrid: Siglo XXI.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Argentina: Javier Vergara Editor.
- Kühn, C. (1994). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- Laski, H.J. (1992). *El liberalismo europeo*. México: Fondo de Cultura Económica S.A de C.V.
- Laszlo, Z. (1968). *Franz Liszt: Una biografía en imágenes*. Londres: Barrie y Rockliff.
- Levaillant, D. (1998). *El piano*. SpanPress Universitaria.
- Madsen, C., y Madsen, Ch. (1988). *Investigación experimental en música*. Buenos Aires: Marymar.
- Morales, V. (2003). *Historia universal contemporánea: guía de estudio*. Madrid: Ramón Areces.
- Otero, M.C., Berdagué, R., Ferrer, C., y García, J. (1988). *Maestros de la música*. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini, S.A.
- Plantiga, L. (1992). *La música romántica*, Madrid: Akal.
- Rattalino, P. (1988). *Historia del piano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Sitwell, S. (1934). *Liszt*. Boston: Houghton Mifflin
- Schönberg, A. (1995). *Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Viñuales, J. (1993). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- V.V.A.A. (1989). *Maestros de la música*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Walker, A. (1988). *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*. New York: Cornell University Press

Walker, A. (1993). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. New York: Cornell University Press.

Walker, A. (1997). *Franz Liszt: The Final Years, 1861 1886*. New York: Cornell University Press.

Williams, P. (2000). *Los cingáros de Hungría y sus músicas*. Madrid: Ediciones Akal.

Wilkinson, A. (1975). *Liszt*. London: Macmillan.

Watson, D. (1989). *Liszt*. Nueva York: Schirmer Books.

PÁGINAS WEB

Álvarez, P. (s.f.) *Origen y desarrollo del piano*. Recuperado 24 de mayo de 2010, de <http://www.patricioalvarez.cl/piano/histopiano-2.htm>

Anya, L. (30/11/2007). *Romances de Frederic Chopin*. Recuperado el 14 de mayo de 2013, de <http://suite101.com/article/frederic-chopins-romances-a51267>

Anya, L. (26/09/2008). *Famous Concert Pianist Sophie Menter*. Suite 101. Recuperado el 6 de junio de 2013, de <http://suite101.com/article/famous-concert-pianist-sophie-menter-a70507>

Barker, A. (28-09-2012). *Chopin, las mujeres detrás de su música*. Dubbingeditors. BBC. Maggie Choyce. [Archivo de vídeo]. Recuperado el 11 de mayo de 2013, de: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLcMpsBUIBaHxNid73cDIhajHqbszoIo>
PM

Bensaya, P. (s. f.). *De los nocturnos*. Recuperado 6 de mayo de 2010, de <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/paseo/nocturno.html>

Coelho, J. (6/11/2008). *Yes, we can: Que tal resgatar a mágica do recital de piano?* São Paulo: Concerto. Recuperado el 1 de noviembre de 2012, de <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=59>

- Costantini, Nahuel Ignacio (2010). *Análisis sobre "Fantasía Impromptu opus 66"*, F. Chopin. Recuperado el 3 de enero de 2013, de https://docs.google.com/file/d/0B5mvwj5yx_4wOTcyYjY0NzctZjc3NS00YWIZLWJmNDktYzJjNzEyMTIzNjNm/edit?hl=es&pli=1
- Coronas, P. (03-2010). *Chopin, el alma*. Recuperado 9 de mayo de 2013, de <http://www.opusmusica.com/043/chopin.html>
- Cummings, R. (s.f.). *Franz Liszt. Grande Fantaisie de bravoure sur La clochette, for piano (after Paganini: "La Campanella"), S. 420 (LWA15)*. Recuperado 1 de junio de 2012, de <http://www.allmusic.com/work/grande-fantaisie-de-bravoure-sur-la-clochette-for-piano-after-paganini-la-campanella-s-420-lw-a15-c108317>
- Cháneton, N. (s.f.). *El gran Pedagogo del piano Karl Czerny (1791-1857)*. Recuperado el 7 de mayo de 2010, de <http://www.clavesmusicales.com/extra/czerny.htm>.
- Chaudeurge, J. (02-1998). *El fortepiano Clementi y su restauración*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco. Recuperado el 3 de mayo de 2013, de: <http://www.banrepcultural.org/musica/descripcion-de-la-sala/el-fortepiano-clementi>
- Chiantore, L. (04-2012). *El arte del piano en Muzio Clementi*. Móstoles (Madrid): Gráficas Jomagar. Recuperado el 4 de mayo de 2013, de http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC768.pdf
- Delgado, J. (24-02-2009). *Características de la interpretación pianística de Chopin y sus problemas técnicos específicos*. Recuperado 10 de mayo de 2010, de <http://atodopiano.blogspot.com/2009/02/caracteristicas-de-la-interpretacion.html>
- Egea, D. (05-03-2009). *El romanticismo musical*. Recuperado 10 de marzo de 2010, de http://clic.xtec.cat/db/act_es.jsp?id=3527

- Elisalde, A. (s.f.). *Revoluciones burguesas. La burguesía y su lucha por la conquista de derechos políticos*. Recuperado 8 de marzo de 2009, de <http://www.portalplanetasedna.com.ar/burguesia00.htm>
- Ferguson, J. (2010). *Franz Liszt*. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de http://www.classicalconnect.com/Piano_Music/Liszt/Legend_No_2_St/3100.
- Fontanals, C. (s.f.). *La Europa de las revoluciones. 1830-1870*. Recuperado 7 de Marzo de 2009, de <http://mundohistoria.portalmundos.com/la-europa-de-las-revoluciones-1830-1870>
- García, P. (s.f.). *Romanticismo*. Recuperado 10 de marzo de 2010, de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/manuales/materiales_tic/CAZAS_IES_RABIDA/romanticismo4/romanticismo3.html
- Hamilton, K. (s.f.). *Kalkbrenner*. Recuperado 28 de abril de 2010, de <http://arts.jrank.org/pages/3630/Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Kalkbrenner-Friedrich-Wilhelm-Michael-Kalkbrenner.html>
- Jabega, A. (05-2008). *La naturalidad en la técnica chopiniana*. Recuperado 9 de mayo de 2010, de <http://www.opusmusica.com/025/naturalidad.html>
- Jardón, P. (28-02-2011). *Armonías poéticas y religiosas*. Recuperado 14 de abril de 2012 de <http://www.madrid.org/artesacro/2011/espacios/14.html>
- Kloss, L (s.f.). *La era de las revoluciones: 1763-1848*. Recuperado 10 de Marzo de 2010, de <http://www.monografias.com/trabajos10/era/era.shtml>
- La revolución de 1830* (s.f.). Recuperado 7 de Marzo de 2009, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/2469.htm>
- Landolfi, H (s.f.). *Historia del piano*. Recuperado 23 de mayo de 2010, de <http://www.pianomundo.com.ar/informacion.htm>

- Lara, F., y Córdoba, J. (s. f.). *La revolución de 1830*. Arتهistoria: Junta de Castilla y León. Recuperado el 15 de junio de 2013, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/2469.htm>
- Las revoluciones de 1820, 1830 y 1848* (s.f.). Recuperado 7 de marzo de 2009, de <http://finea.wordpress.com/2009/12/20/las-revoluciones-de-1820-1830-y-1848/>
- Lee, J. (12/07/2013). *Examen amplio: Rapsodia Húngara N ° 2 en el piano*. Recuperado el 21 de agosto de 2013, de <http://topear.wordpress.com/2013/07/15/comprehensive-review-hungarian-rhapsody-no-2-on-piano>
- Ludmil, A. (09-1998). *Complete Rondos and Variations*. Recuperado 10 de mayo de 2010, de <http://www.ludmilangelov.com/chopin.html>
- Lythgoe, Darrin. (2006). *Carl V. Lachmund semblanza*. Recuperado 16 de diciembre de 2012, de: <http://davidansley.com/family/showhistory.php?docID=56>
- MacGill, D. (13/03/2010). *El extraño y alucinado universo de Danny MacGill. Chopin (II): Maria (Estudio op. 25/2, C. Arrau; Vals op. 69/1, A. Rubinstein)*. Recuperado el 19 de mayo de 2013, de <http://dannymacgill.wordpress.com/2010/03/13/chopin-ii-maria-estudio-op-252-c-arrau-vals-op-641-a-rubinstein>
- Magrino, F. G. (s.f.). *Franz Liszt. Un franciscano seglar con clase*. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://www.fratefrancesco.org/cult/95.liszt.htm>.
- Maione, O. (12/08/2012). *Orazio Maione y las velocidades de los Estudios de Chopin. Música y biomecánica*. Recuperado el 29 de junio de 2013, de <http://www.musicaybiomecanica.com/maione>
- Manethová, E. (14-06-2008). *En 1848 recorrió Europa un torbellino revolucionario*. Recuperado 10 de marzo de 2010, de <http://www.radio.cz/es/articulo/104924>

- Manuel, R. (1949). *Grandes aniversarios, Federico Chopin 1810-1849*. Publicación N° 448 de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Francia. Firmin-Didot. Recuperado el 19 de mayo de 2013, de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001492/149242so.pdf>
- Martino, A. (s.f.). *Romanticismo*. Recuperado 10 de marzo de 2010, de <http://www.monografias.com/trabajos6/roma/roma.shtml>
- Mitchell, S. (28/08/2012). *La vida de Frederic Chopin*. Suite 101. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://suite101.com/article/the-life-of-frederic-chopin-a411325>
- Mora, C. (14/03/2013). *Pasión, amor de Chopin con George Sand*. Recuperado el 17 de mayo de 2013, de <http://implosion-interna.lacoctelera.net/post/2010/03/14/pasion-amor-chopin-con-george-sand>
- Mysłakowski, P., y Sikorski, A. (septiembre de 2007). *Konstancja Gładkowska*. The Fryderych Chopin Institute. Recuperado el 14 de mayo de 2013, de <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/6791>
- Orellana, M. (s.f.). *Época de los nacionalismos: Europa de 1848 a 1870* recuperado 9 de marzo de 2010, de http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,38035857_152309083_150084253_1,00.htm
- Pérez, J. (2006). *Franz Liszt, el hombre y el artista*. Recuperado el 21 de Mayo de 2013, de <http://romanticismoytradicion.blogspot.com.es/2006/01/franz-liszt-el-hombre-y-el-artista.html>.
- Pérez, T. (05/06/2013). *La pintura del siglo XIX. El romanticismo*. Historia del arte. Recuperado el 16 de junio de 2013, de <http://tom-historiadelarte.blogspot.com.es/2007/05/la-pintura-del-siglo-xix-el.html>

- Pista, J. (2006). *Las lecciones de Liszt Valerie Boissier (1832)*. Academia de Música Villecroze. Recuperado el 11 de octubre de 2013, de <http://www.academie-villecroze.com/pdf/Colloques/Colloque%20Liszt/04%20-%20Rink.pdf>
- Radioudec (06-04-2010). *Romanticismo: Frederic Chopin*. Recuperado 12 de mayo de 2010, de <http://www.radioudec.cl/enciclopedia/index.php/compositores-nuevo/del-romanticismo/371-frederic-chopin.html>
- Romero, J. (26-02-2010). *Chopin: un piano hecho vanguardia. De amanerado y cursi a genio de la modernidad*. Recuperado 11 de mayo de 2010, de http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/26724/Chopin-_un_piano_hecho_vanguardia
- Ruíz J. (29/01/2011). *Liszt sí sabía lo que eran los fans*. Hemeroteca de El País. Recuperado el 26 de mayo de 2013, de http://elpais.com/diario/2011/01/29/cultura/1296255606_850215.html
- Sáenz, G. (26-02-2010). *Dos siglos con Chopin*. Recuperado 11 de mayo de 2010, de <http://www.nacion.com/2010-02-28/Ancora/NotasSecundarias/Ancora2280398.aspx>
- Sánchez, V. (24/09/2012). *Marie Pleyel*. Piano y arte expresivo. Recuperado el 30 de mayo de 2013, de <http://pianoyartexpresivo.blogspot.com.es/2012/09/marie-pleyel.html>
- Sesma, M. (10/04/2011). *El primer sueño de amor de Liszt*. Biblioteca Manuel G. Sesma. Recuperado el 26 de mayo de 2013, de <http://manuelgarciasesma.blogspot.com.es/2011/04/el-primer-sueno-de-amor-de-liszt.html>
- Suárez, P. (13/03/2010). *Chopin está vivo*. Buenos Aires: La Nación Recuperado el 19 de mayo de 2013, de <http://www.lanacion.com.ar/1242071-chopin-esta-vivo>

- Sydow, B.E. (1998). *Federico Chopin a Tito Woyciechowski en* (Borden, 1979) *Poturzyn. París, 12 de diciembre de 1831*. Recuperado 6 de mayo de 2010, de <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/histor/ht2009.html>.
Buenos Aires: Hachette S.A
- Willy (14-01-2008). *Anécdotas y curiosidades de Chopin*. Recuperado el 6 de mayo de 2010, de <http://www.polonia-es.com/component/content/article/3854.html>.
- (07/12/2009). *Gladkowska - el primer amor, el amor no correspondido*. Bialarawska
Recuperado el 14 de mayo de 2013, de <http://bialarawska.blox.pl/2009/12/Konstancja-Gladkowska-milosc-pierwsza-milosc.html>
- (s.f.). *Catálogo de obras*. Recuperado el 3 de enero de 2013, de: <http://www.el-atril.com/Fichas/Chopin/obra.htm>
- (s.f.). *Franz Liszt*. Recuperado el 23 de diciembre de 2012, de http://www.ecured.cu/index.php/Franz_Liszt
- (s.f.). *Franz Liszt*. Recuperado el 1 de enero de 2013, de <http://epdlp.com/compclasico.php?id=1048>

PARTITURAS

- Chopin, F. (1898). *Tres nuevos estudios*. New York: G. Schirmer.
- Chopin, F. (1972). *Scherzos* (Séptima edición). Cracow: Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1976). *Sonatas*. Cracow (Polonia): Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1977). *Estudio op. 25, n° 1*. Cracow: Fryderik Chopin Institute Polish music publications.

- Chopin, F. (1977). *Fantasia, Berceuse, Barcarolle*. Cracow (Polonia): Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1979). *Mazurkas*. Cracow (Polonia): Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1979). *Polonesas*. Cracow (Polonia): Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1987). *Baladas*. Madrid: Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1987). *Nocturnos*. Madrid: ed. Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1988). *Valses*. Madrid: ed. Fryderik Chopin Institute Polish music publications.
- Chopin, F. (1993). *Los conciertos para piano*. Mineola (Nueva York): Dover.
- Chopin, F. (1997). *Impromptus*. Mainz (Viena): Wiener Urtext Edition.
- Chopin, F. (2000). *Estudios*. Madrid: Real Musical.
- Chopin, F. (s.f.). *Polonesas*. Leipzig (Alemania): Peters.
- Chopin, F. (s.f.). *Sonatas*. Madrid: Editorial Música Moderna.
- Chopin, F. (s.f.). *Scherzos*. Barcelona: Boileau.
- Cramer, J.B. (s.f.). *Estudios para piano*. Barcelona: Boileau.
- Czerny, C. (1821). *Veinticinco estudios de salón op. 756*. Milano: G. Ricordi.
- Czerny, C. (1893). *Escuela de la velocidad op. 299*. New York: G. Schirmer.
- Czerny, C. (1959). *Los principios del piano, 100 estudios fáciles*. Barcelona: Boileau.
- Czerny, C. (s.f.). *El arte de dar soltura a los dedos op. 740*. Barcelona: Boileau.
- Czerny, C. (s.f.). *Escuela del virtuoso op. 365*. Barcelona: Boileau.
- Liszt, F. (1970). *Etudes d'execution transcendante*. London: Editio Musica de Budapest.
- Liszt, F. (1988). *Complete etudes for solo piano*. Toronto: Dover.

Liszt, F. (s.f.). *Etudes d'execution transcendante*. London: Peters.

Liszt, F. (s.f.). *Ungarische Rhapsodien Nr. 1-8*. London: Peters.

PARTITURAS DE PÁGINAS WEB

Chopin, F. (1837). *Chopin estudio op. 25, nº 1*. Berlín: Bote & Bock. Recuperado el 7 de julio de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.25_\(Chopin,_Fr\)](http://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.25_(Chopin,_Fr))

Chopin, F. (1843-44). *Berceuse op. 57. Oeuvres pour le piano, Vol.10: Various Pieces*. London: Augener. Recuperado el 31 de julio de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1843-44). *Berceuse op. 57. Sämtliche Pianoforte-Werke, Band III*. Leipzig: C.F. Peters. Recuperado el 31 de julio de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1843-44). *Berceuse op. 57*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.[1845]. Recuperado el 22 de agosto de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_Op.57_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Liszt, F. (1854). *Berceuse, 1ª versión. Musikalische Werke. Serie II, Band 9*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Recuperado el 14 de marzo de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_(Liszt,_Franz))

Liszt, F. (1854). *Berceuse, 2ª versión. Musikalische Werke. Serie II, Band 9*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Recuperado el 14 de marzo de 2013, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_(Liszt,_Franz))

Liszt, F. (1854). *Berceuse S. 174. (2ª versión)*. Leipzig: Peters. Recuperado el 6 de marzo de 2012, de [http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Berceuse,_S.174_(Liszt,_Franz))

Chopin, F. (1879). *Preludios. Sämtliche Pianoforte-Werke*. Leipzig: C.F. Peters. Recuperado el 28 de mayo de 2013. de [http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1879). *Scherzo op. 31 n° 2. Sämtliche Pianoforte-Werke*. Leipzig: C.F. Peters.

Recuperado el 14 de julio de 2013, de
[http://imslp.org/wiki/Scherzo_No.2,_Op.31_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Scherzo_No.2,_Op.31_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Chopin, F. (1880). *Mazurca op. 30 n° 2*. Berlin: Bote & Bock. Recuperado el 30 de julio de 2013, de:

[http://imslp.org/wiki/Mazurkas,_Op.30_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Mazurkas,_Op.30_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

Liszt, F. (1904). *Ten Hungarian Rhapsodies (Musicians' Library Series)*. Boston: Oliver Ditson Co. Recuperado el 30 de julio de 2013, de

[http://imslp.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No.2,_S.244/2_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No.2,_S.244/2_(Liszt,_Franz))

Liszt, F. (1911). *3 Études de concert, S.144. Musikalische Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Recuperado el 5 de julio de 2013, de

[http://imslp.org/wiki/3_%C3%89tudes_de_concert,_S.144_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/3_%C3%89tudes_de_concert,_S.144_(Liszt,_Franz))

Liszt, F. (1927) . *St François de Paule: marchant sur les flots (S.175/2)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Recuperado el 21 de julio de 2013, de

[http://imslp.org/wiki/2_L%C3%A9gendes,_S.175_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/2_L%C3%A9gendes,_S.175_(Liszt,_Franz))

Liszt, F. (s.f.). *Etudes d'execution transcendante. Klavierwerke, Band 3*. Leipzig: Edition Peters. Recuperado el 9 de julio de 2013, de

[http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_d'ex%C3%A9cution_transcendante,_S.139_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_d'ex%C3%A9cution_transcendante,_S.139_(Liszt,_Franz))

DISCOS

Chopin, F. (1981). *Chopin Preludes, Berceuse, Fantasy in F minor*. [Grabado por Perlemuter, V.]. [CD]. England: Nimbus Records.

Chopin, F. (1985). *Chopin piano favorite*. [Grabado por V.V.I.I.]. [CD]. Warsaw: Delta Music.

- Chopin, F. (1985). *Chopin piano favorite*. [Grabado por Geric, Kemal]. [CD]. Varsovia: Laserlight digital.
- Chopin, F. (1987). *Frederic Chopin Etudes opus 10 and opus 25. Trois nouvelles études, Estudio op. 25 n 1*. [Grabado por V. Perlemuter]. [CD]. Monmouth, United Kingdom: Nimbus Records.
- Chopin, F. (1988). *Chopin etudes*. [Grabado por Gavrilov, A.]. [CD]. England: Emi.
- Chopin, F. (1991). *Ballades & Scherzos*. [Grabado por Katsaris, C]. [CD]. Germany: Teldec.
- Chopin, F. (1996). *Chopin*. [Grabado por Kempff, W.]. [CD]. Germany: Decca.
- Chopin, F. (1998). *Artur Rubinstein I, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174*. [Grabado por A. Rubinstein]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1998). *Ignaz Friedman II, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174*. [Grabado por I. Friedman]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1998). *Ivan Moravec, Great pianists of the 20th century, Scherzo n° 2*. [Grabado por I. Moravec]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1998). *Shura Cherkassky I, Great pianists of the 20th century, Estudios op. 25*. [Grabado por S. Cherkassky]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1998). *Shura Cherkassky I, Great pianists of the 20th century, Preludios op. 28*. [Grabado por S. Cherkassky]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1998). *Walter Giesecking I, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174*. [Grabado por W. Giesecking]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999) *Ignacy Jan Paderewski, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174*. [Grabado por I. J. Paderewski]. [CD]. Germany : Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Josef Hofmann Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174*. [Grabado por J. Hofmann]. [CD]. Germany: Philips Classics.

- Chopin, F. (1999). *Maurizio Pollini II, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174.* [Grabado por M. Pollini.]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Solomon, Great pianists of the 20th century, Berceuse. S. 174.* [Grabado por V. S. Solomon]. [CD]. Germany : Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Alfred Cortot I, Great pianists of the 20th century, Estudio op. 25 n° 1.* [Grabado por A. Cortot]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Ignacy Jan Paderewski, Great pianists of the 20th century, Estudio op. 25 n° 1.* [Grabado por I. J. Paderewski]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *György Cziffra, Great pianists of the 20th century, Estudios op. 25.* [Grabado por G. Cziffra]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Arturo Benedetti Michelangeli II, Great pianists of the 20th century, Mazurca op. 30 n° 2.* [Grabado por A. B. Michelangeli]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Vladimir Horowitz III, Great pianists of the 20th century, Mazurca op. 30 n° 2.* [Grabado por V. Horowitz]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Vladimir Sofronitsky, Great pianists of the 20th century, Mazurca op. 30 n° 2* [Grabado por V. Sofronitsky]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Martha Argerich II, Great pianists of the 20th century, Preludio op. 28 n° 19.* [Grabado por M. Argerich]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Benno Moiseiwitsch , Great pianists of the 20th century, Scherzo n° 2.* [Grabado por B. Moiseiwitsch]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (1999). *Martha Argerich II, Great pianists of the 20th century, Scherzo n° 2.* [Grabado por M. Argerich]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Chopin, F. (2001). *Complete Rondos and Variations.* [Grabado por Angelov, L.]. [CD]. Bulgaria: GegaNew.

- Liszt, F. (1988). *Liszt Baladas, Leyendas y Polonesas, Berceuse. S. 174*. [Grabado por L. Howard]. [CD]. Reino Unido: Hyperion
- Liszt, F. (1998). *Liszt: Scherzo And March / 3 Liebestraume / Berceuse (Liszt Complete Piano Music, Vol. 10), Berceuse. S. 174* [Grabado por Jando, J.]. [CD]. Germany: Naxos.
- Liszt, F. (1999). *Alfred Cortot I, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por A. Cortot]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Grigory Ginsburg, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por G. Ginsburg]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *György Cziffra, Great pianists of the 20th century, Un sospiro*. [Grabado por G. Cziffra]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Ignacy Jan Paderewski, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por I. J. Paderewski]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Ignaz Friedman, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por I. Friedman]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Josef Hofmann, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por J. Hofmann]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Vladimir Ashkenazy, Great pianists of the 20th century, Preludio, estudio de ejecución transcendental nº 1*. [Grabado por V. Ashkenazy]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Vladimir Horowitz II, Great pianists of the 20th century, Rapsodia húngara nº 2*. [Grabado por V. Horowitz]. [CD]. Germany: Philips Classics.
- Liszt, F. (1999). *Wilhelm Kempff, Great pianists of the 20th century, Dos leyendas*. [Grabado por W. Kempff]. [CD]. Germany: Philips Classics.

Liszt, F. (2001). *Brendel plays Liszt* [Grabado por Brendel, A]. [CD]. United Kingdom: Vox Classics.

ARCHIVOS DE VIDEO

Michelangeli, A. B. (subido el 03/01/2011). *Mazurca op. 30 n° 2*. Chopin, F. [Archivo de video]. Recuperado 2 de julio de 2011, de <https://www.youtube.com/watch?v=JXCzTzU7LjA>

Pasini, M. (subido el 21/01/2012). *Grande Fantaisie de bravoure sur La clochette, for piano (after Paganini: "La Campanella")*. Liszt, F. [Archivo de video]. Recuperado 1 de mayo de 2012, de <http://www.youtube.com/watch?v=C8EUOVQU184>

Programa de radio (11-03-2010). *Bicentenario de Chopin. Chopin pedagogo (El sueño de Elsner)*. Recuperado 12 de mayo de 2010, de <http://www.rtve.es/mediateca/audios/20100311/bicentenario-chopin-chopin-pedagogo-sueno-elsner/717697.shtml>

APÉNDICE DOCUMENTAL

ANEXO I

PARTITURAS DE LAS OBRAS OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO.

Estudio op. 25 n° 1 Chopin

A Madame la Comtesse d'Azoult.

Douze Études.

F. Chopin. Op. 25.

Allegro sostenuto. $\text{♩} = 104.$

1. *p*

3

6 *poco cresc.*

9 *p*

12 *poco cresc.*

15 *dolce*

p *cresc.* *acc.*

18

p *cresc.* *acc.*

21 *cresc.* *dim.*

p *cresc.* *acc.*

24 *ritenuto* *cresc.*

p *cresc.* *acc.*

27

p *cresc.* *acc.*

30 *p* *cresc.*

p *cresc.* *acc.*

33 *passionato*

35 *più f* *f p*

37 *pp*

40 *dim.*

43 *smorzando* *ppleggierissimo*

46 *ppp*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece is marked with various dynamics and performance instructions: *passionato* (measures 33-34), *più f* (measures 35-36), *f p* (measures 37-38), *pp* (measures 39-40), *dim.* (measures 41-42), *smorzando* and *ppleggierissimo* (measures 43-44), and *ppp* (measures 45-46). The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents. There are also several asterisks and the word 'Ped.' (pedal) scattered throughout the piece.

Estudio de concierto n° 3. (Un suspiro) Liszt.

Liszt - 3 Concert Etudes

No. 3, Db Major

Allegro affettuoso
armonioso

legatiss. (p)
poco agitato
cantando *)
dolce con grazia
sempre Pedale

*) Die nach unten gestrichenen Noten sind mit der linken, die nach oben gestrichenen mit der rechten Hand zu spielen.
On jouera avec la main gauche les notes dont la queue est descendante, avec la droite celles dont la queue est ascendante.
The notes with stems pointing downwards are to be played with the left, those with stems pointing upwards, with the right hand.

Liszt - 3 Concert Etudes

9

The first system of the score shows measures 9 and 10. The right hand features a melodic line with a trill on the first measure and a slur over the second. The left hand has a complex accompaniment with arpeggiated chords and sixteenth-note patterns.

11

The second system shows measures 11 and 12. The right hand continues the melodic line with a trill and a slur. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

13

sempre dolce grazioso

The third system shows measures 13 and 14. The right hand has a trill and a slur, with the instruction *sempre dolce grazioso* written below. The left hand accompaniment continues.

15

The fourth system shows measures 15 and 16. The right hand has a trill and a slur. The left hand accompaniment continues.

Liszt - 3 Concert Etudes

Measures 17-18 of the 3rd Concert Etude. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with arched chords. Measure 17 is marked with the number '17'.

Measures 19-20 of the 3rd Concert Etude. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 19 is marked with the number '19'.

Measures 21-22 of the 3rd Concert Etude. The right hand includes markings for *passionato*, *rit.* (ritardando), *smorz.* (smorzando), and *in Tempo*. The left hand includes a *p dolce* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Measure 21 is marked with the number '21'.

Measures 23-24 of the 3rd Concert Etude. The right hand features a long, sweeping melodic line. The left hand accompaniment includes fingerings: 5 2 5 3 2 1 2 1 and 3 1 2 3 1. Measure 22 is marked with the number '22'.

24 *affrettando*

Measures 24 and 25 of the first system. Measure 24 features a bass clef with a treble clef above it. Measure 25 continues with a treble clef. The tempo marking *affrettando* is placed above the staff.

26 *fagitato con passionato*

Measures 26 and 27 of the second system. Measure 26 has a treble clef with a bass clef below it. Measure 27 has a bass clef with a treble clef above it. The tempo marking *fagitato con passionato* is placed to the right of the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

27 *più cresc.*

Measures 28 and 29 of the third system. Measure 28 has a treble clef with a bass clef below it. Measure 29 has a bass clef with a treble clef above it. The tempo marking *più cresc.* is placed to the right of the staff. A dotted line above the staff indicates a continuation from the previous system.

29 *con forza*

Measures 30 and 31 of the fourth system. Measure 30 has a treble clef with a bass clef below it. Measure 31 has a bass clef with a treble clef above it. The tempo marking *con forza* is placed above the staff.

30 *ff impetuoso*

Measures 32 and 33 of the fifth system. Measure 32 has a treble clef with a bass clef below it. Measure 33 has a bass clef with a treble clef above it. The tempo marking *ff impetuoso* is placed to the left of the staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes.

32

Measures 32-33 of the first etude. The right hand features a complex, chromatic melodic line with many accidentals, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

34

marcato

Measures 34-35. The right hand continues with a similar chromatic melody. The left hand accompaniment is more active, with some chords marked with accents.

36

acceler.

Measures 36-37. Measure 36 has a fermata over the first eighth note. Measure 37 begins with an acceleration marking. The right hand melody is highly chromatic and technically demanding.

Presto

37

Measures 37-38. Measure 37 has a fermata over the first eighth note. Measure 38 is marked *Presto* and features a very fast, dense chromatic passage in the right hand. The left hand has a simple accompaniment.

rit.

dimin. e rallent.

Measures 38-39. Measure 38 has a fermata over the first eighth note. Measure 39 is marked *rit.* and *dimin. e rallent.*, showing a deceleration and dynamic decrease in the right hand melody.

Musical score for measures 36-39. The right hand features a melodic line with a slur over measures 37-39, marked *languendo*. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *sotto voce*. Measure numbers 38 and 39 are indicated.

Musical score for measures 40-41. The right hand continues the melodic line with a slur over measures 40-41. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure numbers 40 and 41 are indicated.

Musical score for measures 42-43. The right hand has a slur over measures 42-43. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure numbers 42 and 43 are indicated. The word *cre* is written above the staff at the start of measure 43, and *scen -* is written above the staff at the end of measure 43.

Musical score for measures 44-45. The right hand has a slur over measures 44-45. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure numbers 44 and 45 are indicated. The word *do* is written above the staff at the start of measure 45.

46 *leggierissimo volante*

acceler.

48

ppp

50

52 *pp velocissimo*

54

Un poco più mosso

53 *p dolce* *non legato* *egualmente*

55

58

60

62

The musical score consists of five systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 53-54) includes performance instructions: *p dolce*, *non legato*, and *egualmente*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. An 8-measure rest is shown above the treble staff. The second system (measures 55-56) also features an 8-measure rest. The third system (measures 57-58) includes an 8-measure rest. The fourth system (measures 59-61) contains complex fingering patterns: 1 3 2 5, 1 3 2 5, 5 2 3 4 5, 3 4 1 2, and 2. An 8-measure rest is present above the treble staff. The fifth system (measures 62-63) shows a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

Liszt - 3 Concert Etudes

Musical score for measures 64-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. A long slur covers the top staff.

Musical score for measures 66-67. The tempo marking *armonioso* is present. The right hand has a melodic line with fingerings 1 2 3 4 5 4 3 2 1 and 1 2 3 4 5 4 3 2 1. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 68-69. The tempo marking *poco a poco ral - -* is present. The right hand has a melodic line with fingerings 8 and 8. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 70-71. The tempo marking *len - - tando* is present. The right hand has a melodic line with fingerings 8 and 8. The left hand has a rhythmic accompaniment. The marking *quasi Arpa* is present.

Musical score for measures 72-73. The tempo marking *rit.* is present. The right hand has a melodic line with fingerings 8 and 8. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Preludio op. 28 n° 19 Chopin

Vivace.

19. *p* *sempre legato* 3

10

15 *p*

20

48 *p*

Handwritten musical notation for measures 48-52. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 5, 2, 5, 2, 5, 4, 2, 5, 3, 2, 5, 4). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

53

Handwritten musical notation for measures 53-57. The right hand continues with a melodic line, incorporating triplets and complex fingerings (2, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 2, 5). The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

58

Handwritten musical notation for measures 58-61. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings (4, 5, 2, 5, 2, 4, 2, 2, 2). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

62 *p cresc.*

Handwritten musical notation for measures 62-65. The right hand has a melodic line with ornaments and fingerings (2, 3, 2, 4, 5, 2, 5, 4, 5, 1, 2, 5, 4). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

66 *dim.* *ff*

Handwritten musical notation for measures 66-70. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings (4, 4, 4, 4, 4). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Preludio (Estudio transcendental n° 1) Liszt

Carl Czerny als Zeichen der Dankbarkeit, Achtung und Freundschaft

Etudes d'exécution transcendante

Erschienen 1851

Preludio

Franz Liszt

1. **Presto**
Energico

f *rinfz.*

3 *ff* *rinfz.* *p* *poco a poco cre -*

5 *scen - - - do*

Ossia: *sempre più forte*

7 *ed accelerando* *sempre più forte*

8
9 *ff*
fff *rit.* *tr*

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a measure marked with an '8' and a fermata. The lower staff starts with a measure marked '9' and a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic, a ritardando (*rit.*) marking, and a trill (*tr*) in the right hand.

13
tr tr tr tr *rits.* *tr*
non troppo presto
legatissimo
mf

This system contains the third and fourth staves. The upper staff features a series of trills (*tr tr tr tr*) and a trill with a mordent (*tr*) in the right hand. The tempo marking is *non troppo presto*. The lower staff begins with a measure marked '13' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system ends with a *legatissimo* marking and a fermata.

15
cre -

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a measure marked '15' and includes a *cre -* marking. The system is characterized by complex rhythmic patterns and slurs across both staves.

18
scen - do

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a measure marked '18' and includes a *scen - do* marking. The system features intricate melodic lines and slurs.

21-
fff
poco rallentando

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a measure marked '21-' and includes a fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic. The tempo marking is *poco rallentando*. The system concludes with a fermata.

SCHERZO II.

Op. 31.

Presto.

sotto voce

ff

pp

10

20

32

41

53

Edition Peters.

6217

319

61 *pp* *poco riten.* *con anima* *u tempo*

67

74 *cresc.*

81 *f* *dolce*

88

95

101 *cresc.*

107 *piu cresc.*

113 *ff*

120

127 *sotto voce*

137 *ff*

148 *f*

159 *pp*

Edition Peters. 6217 351

169 *ff*
And.

181 *ff*
And. *p*

188 *ff*
And. *pp*

195 *poco riten.*
p
a tempo con anima

201

207 *cresc.*

213 *f*
dolce

352 Edition Peters. 6217

sostenuto

265 *sotto voce*

277 *p*

deliriosissimo

287

299 *pp*

slentando

309 *p espress.*

legato

317

325

legato

poco rit.

a tempo

333 *p leggiero*

340

347

353 *cresc. ed animato*

360 *f sostenuto*

369

380 *delicetissimo*

Edition Peters.

8217

855

387

398

pp *slentando*

407

p *espress.* *legato*

414

421

428

legato *poco rit.*

435

a tempo *p leggiero*

356 Edition Peters. #217 54

442

448

454 *cresc. ed animato*

460 *ff*

468 *sempre f*

476 *sempre f*

482

Edition Peters 6217 857

488 *agitato* *fz* *mf*

494

500

506 *piu. f*

512 *cresc.* *ff*

518 *p* *ff*

525 *p*

354 Edition Peters. 8217

532 *cresc.*

538

544 *sempre con fuoco*

551

557 *poco a poco decresc.*

563 *sempre dimin.*

570 *calando*

Edition Peters

6217

859

578 *smorz.* *pp* *sotto voce*

587 *pp*

596 *f*

608 *pp* *ff*

616 *pp* *ff*

625 *ff*

635 *p* *ff*

3611 Edition Peters. 6217

642 *pp* *poco riten.*

648 *a tempo* *con anima* *p*

654 *cresc.*

660 *f* *dolce*

666

673

680 *cresc.*

687 *p* *più cresc.*

693

699

705 *molto cresc.* *ff*

711 *ff*

717

724 *sp* *poco a poco cresc.*

362 Edition Peters. 6217

Più mosso.

730

736

743 *stretto e cresc.*

751 *ff marc.*

758 *marc.*

764 *sempre più mosso*

771

Edition Peters. 6217 363

Der Heilige Franziskus von Paula auf den Wogen schreitend

St. Francois de Paule
marchant sur les flots.

St. Francis of Paola
walking on the waters.

Paulai Szent Ferenc átkel a hullámokon.

Franz Liszt.
(Komponiert 1863.)

Andante maestoso.
mf

non troppo lento
mf

p tremolando
p

6
9
16

mf

p

p

F. L. 70.

18

Rea *Rea* *Rea* *Rea* *Rea* *Rea*

20

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

22

legato *Rea* *Rea* *Rea* *Rea* *Rea* *Rea*

24

Rea * *Rea* *

26

Rea * *Rea* *

28 *cresc.*

30 *legato*

32 *p*

34

36

38

1 2 3 4 3 2

40

il canto

sempre marcato

42

p leggiero

44

46

1 3 4 3 3 3

F. L. 70.

58 *ten.*

60 *rinforz.*

62 *marcato*

64 *poco a poco animato il tempo ma non troppo*
mf

66 *piu marcato*

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

F. L. 70.

68

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

70

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

Ossia

72

stringendo

rinforz. mp

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

Ossia

75

stringendo

rinforz. mf

stringendo

rinforz. f

Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea * Rea *

F. L. 70.

Ossia

78 *rinforz.* *ff* 8.....

80 *ff* 8.....

83 *ff* 8.....

84 *ff* *accelerando legato* *p* 8.....

86 *p* 8.....

F.L. 70.

88 *p*

8.....
Rea * Rea *

non legato e più stringendo

This system contains measures 88 and 89. It features two staves in bass clef. Measure 88 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket with a repeat sign. Measure 89 begins with the instruction *non legato e più stringendo*. The music consists of complex chordal textures with moving bass lines.

90 *p*

Rea Rea

This system contains measures 90 and 91. It features two staves in bass clef. Measure 90 continues the texture from the previous system. Measure 91 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket with a repeat sign.

92

Rea Rea

This system contains measures 92 and 93. It features two staves in bass clef. Measure 92 continues the texture. Measure 93 includes a first ending bracket with a repeat sign.

94 *più rinforz.*

Rea

8.....

This system contains measures 94 and 95. It features two staves in bass clef. Measure 94 is marked with *più rinforz.* (more reinforcement). Measure 95 includes a first ending bracket with a repeat sign.

96

8.....

This system contains measures 96 and 97. It features two staves in bass clef. Measure 96 includes a first ending bracket with a repeat sign. Measure 97 concludes the system with a final chord.

Allegro maestoso ed animato.

99 *ff*

Rea * Rea *

This system contains measures 99 to 102. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a complex texture with many chords and sixteenth-note patterns. A fermata is placed over the eighth measure. The bass line includes several notes marked with 'Rea' and asterisks.

103 *ff*

Rea * Rea * Rea *

This system contains measures 103 to 105. The music continues with dense chordal textures. The bass line has notes marked with 'Rea' and asterisks.

106

Rea Rea Rea

This system contains measures 106 to 108. The music features a mix of chords and moving lines. The bass line has notes marked with 'Rea'.

109

Rea * Rea *

This system contains measures 109 to 111. The music concludes with a series of chords and a final melodic flourish. The bass line has notes marked with 'Rea' and asterisks.

F. L. 70.

112

sempre fff

114

116

118

p

F.L. 70.

120

Musical score for measures 120-122. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 120 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 121 features a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers (1-4) and a slur. Measure 122 continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include *mf*, *rit.*, and *acc.* (accents).

123

Musical score for measures 123-125. Measure 123 begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 124 includes a dynamic marking of *mf* and a slur. Measure 125 continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include *mf*, *rit.*, and *acc.* (accents).

126

Musical score for measures 126-127. Measure 126 starts with a dynamic marking of *p*. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 127 continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include *p*, *rit.*, and *acc.* (accents).

128

Musical score for measures 128-129. Measure 128 starts with a dynamic marking of *p*. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 129 continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include *p*, *rit.*, and *acc.* (accents).

130 *più cresc.*

Musical score for measures 130-132. Measure 130 begins with a dynamic marking of *più cresc.*. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 131 includes a dynamic marking of *mf* and a slur. Measure 132 continues the melodic and accompanimental patterns. Performance markings include *più cresc.*, *mf*, *rit.*, and *acc.* (accents).

F. L. 70.

8.....

132

ten.

ben in tempo

ten.

sf

2 4 1 2 4 1

8.....

134

ten.

ten.

sf

ten.

sf

2 3 1 2 3 1

4 2 1 4 2 1 4 2

8.....

136

ten.

ten.

sf

3 2 1 3 2

Lento.
accentato assai
con somma espressione

p

144

149

155

p marcato

cre - scen - do

161

piu cre - scen - do

accelerando

165

167

fff

Mazurca op. 30 n° 2, Chopin

186

Vivace.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Vivace'. The first system (measures 2-7) features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The second system (measures 7-13) continues with alternating *f* and *p* dynamics. The third system (measures 14-19) includes a 'poco a poco cresc.' instruction and features a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The fourth system (measures 20-25) shows a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The fifth system (measures 26-31) concludes with a 'poco a poco cresc.' instruction and a final *f* dynamic in the right hand. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

12261

33 *p* *poco rit.* *a tempo*

40 *p* *poco rit.*

47 *a tempo* *p* *poco a poco cresc.*

53 *f* *p* *poco a poco*

59 *cresc.* *f* *ff*

To Count Ladislaus Teleky

1

HUNGARIAN RHAPSODY NO 2

Edited and fingered by
John Orth

(Published in 1851)

FRANZ LISZT

Lento a capriccio

PIANO

marcato

poco rit.

più rit.

LASSAN

Andante mesto

l'accompagnamento pesante

cresc.

Copyright MCMIV by Oliver Ditson Company

M. L. 667-17

27 *dolce con grazia*
p
con Pedale

32 *capriccioso*
dolcissimo
ten.

37 *ten.*

42 *sempre leggeriss.*

45 *sempre leggeriss.*

a) Trill in thirty-second notes.

8
47

8
49

53

56

61

come primo

Musical notation for measures 62-66. The system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass clef staff contains accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket labeled 'A' spans measures 65 and 66.

Musical notation for measures 67-72. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Performance markings include *rit.* (ritardando) in measures 67 and 70, and *espressivo assai* (very expressive) in measure 71. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation for measures 73-78. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation for measures 79-83. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff is marked *(R.H.)* (Right Hand) and *f* (forte). The bass clef staff contains accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation for measures 84-88. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff features a long, sweeping melodic line with a *cresc. molto* (crescendo molto) marking. The bass clef staff contains accompaniment with an *accel.* (accelerando) marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation for measures 89-92. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a dense, rapid passage of notes. Performance markings include *rinf.* (rinfacciato) and *dim. molto* (diminuendo molto). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

85 *p dolce*

90

95 *dim. più p e dim.*

100

105 *rit* *un poco*

2da bassa

111 *meno rall.* *morendo* *lunga Pausa*

FRISKA

Vivace

Musical notation for measures 118-123. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and fingerings (4 1 3, 3, 4 1 3). The left hand is mostly silent with some bass notes. Dynamics include *pp*.

Musical notation for measures 124-129. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with slurs and fingerings (2 3, 8, 4 1 3, 8). Dynamics include *pp*.

Musical notation for measures 130-135. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with slurs and fingerings (4 1 3, 2, 8, 8). Dynamics include *sempre pp*.

Musical notation for measures 136-141. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line with slurs and fingerings (8, 8, 8). Dynamics include *pp*.

Musical notation for measures 142-145. The right hand has a more complex eighth-note pattern with slurs and fingerings (4 3 2 1 4 3 2, 3 2 1 4 3 2, 4 3 2 1 3 2, 8 2 1 4 3 2). The left hand has a simple bass line with slurs and fingerings (5 1 3, 1 2, 5 1 3, 1 4 2). Dynamics include *non tanto presto* and *Capricciosamente*.

Musical notation for measures 146-151. The right hand has a complex eighth-note pattern with slurs and fingerings (4 3 2 1 3 2, 8 2 1 4 3 2, 4 3 2 1 3 2, 8 2 1 3 2 1). The left hand has a simple bass line with slurs and fingerings (5 1 3, 1 2, 5 1 3, 1 4). Dynamics include *non tanto presto* and *Capricciosamente*.

Musical score system 1, measures 150-153. The system consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, with fingerings such as 4 8 2 1 4 8 2 and 2 8 2. The left hand plays a simpler accompaniment with notes like G2, B1, and D2, with fingerings like 5 2 1. The system ends with a fermata over the final measure.

Musical score system 2, measures 154-157. Similar to the first system, it features two staves in the same key signature. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns and fingerings like 4 8 2 1 2 2 and 2 8 2. The left hand accompaniment remains consistent with notes G2, B1, and D2. The system concludes with a fermata.

poco a poco accel. e cresc.

Musical score system 3, measures 158-162. This system is characterized by a dense texture of chords in the left hand, with notes G2, B1, and D2. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings like 1 2 1. The system ends with a fermata.

Musical score system 4, measures 163-167. The left hand continues with a steady accompaniment of chords (G2, B1, D2). The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings like 5 4 1 1 and 1 2 1. The system ends with a fermata.

Musical score system 5, measures 168-172. The left hand accompaniment remains consistent. The right hand continues with eighth-note patterns and fingerings like 5 4 1 1 and 1 2 1. The system ends with a fermata.

cresc. molto

Musical score system 6, measures 173-177. The left hand accompaniment remains consistent. The right hand continues with eighth-note patterns and fingerings like 5 4 1 1 and 1 2 1. The system ends with a fermata.

Tempo giusto Vivace

178 *marc. assai*

184 *p scherz.*

* *il basso sempre stacc.*

190 *pp*

leggieriss.

197 *piu mosso*

203

208 *pp*

213

218 *leggiero ma ben marcato*

223 *marc.*

228

233 *sempre p e poco a poco accel. il tempo*

239

245

Musical score for measures 245-250. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features complex chordal textures with many accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

251

Musical score for measures 251-256. The system continues with the grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The music maintains the complex harmonic language with various rhythmic patterns and fingerings.

257

Musical score for measures 257-262. The system continues with the grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The music continues with complex textures and fingerings.

263

string con strepito

Musical score for measures 263-268. The system continues with the grand staff. The instruction *string con strepito* is written above the staff. The music features dense, rhythmic patterns with many accidentals and fingerings.

269

a tempo

fff

briso assai

Musical score for measures 269-274. The system continues with the grand staff. A dynamic marking of *fff* (fortissimo) is present. The instruction *a tempo* is written above the staff. The instruction *briso assai* is written below the staff. The music features complex textures and fingerings.

275

Musical score for measures 275-280. The system continues with the grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The music features complex textures and fingerings.

281 *tutta forza e prontezza*

286

290 *dim.*

294

298 *p accel.*

302 *pp*

Musical score for measures 335-340. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 335 features a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a second fingered eighth note. The bass line consists of chords. Measure 336 has a similar melodic pattern. Measure 337 continues the melodic line. Measure 338 has a melodic line with a fermata. Measure 339 has a melodic line with a fermata. Measure 340 has a melodic line with a fermata. The word "Ossia" is written below the first measure of the system.

Ossia

Ossia musical notation for measures 335-340, showing an alternative melodic line for the treble staff.

Musical score for measures 340-345. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 340 has a melodic line with a fermata and the instruction "cresc. molto". Measure 341 has a melodic line with a fermata. Measure 342 has a melodic line with a fermata. Measure 343 has a melodic line with a fermata. Measure 344 has a melodic line with a fermata. Measure 345 has a melodic line with a fermata. The word "string." is written above the last measure of the system.

Musical score for measures 345-350. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 345 has a melodic line with a fermata. Measure 346 has a melodic line with a fermata. Measure 347 has a melodic line with a fermata. Measure 348 has a melodic line with a fermata. Measure 349 has a melodic line with a fermata. Measure 350 has a melodic line with a fermata.

Musical score for measures 350-355. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 350 has a melodic line with a fermata. Measure 351 has a melodic line with a fermata. Measure 352 has a melodic line with a fermata. Measure 353 has a melodic line with a fermata. Measure 354 has a melodic line with a fermata. Measure 355 has a melodic line with a fermata. The word "r/fe" is written above the last measure of the system.

Musical score for measures 355-360. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 355 has a melodic line with a fermata. Measure 356 has a melodic line with a fermata. Measure 357 has a melodic line with a fermata. Measure 358 has a melodic line with a fermata. Measure 359 has a melodic line with a fermata. Measure 360 has a melodic line with a fermata.

a tempo
sf
trio assai
tutta forza
sempre ff

361
366
371
375
379
382

M.L. 567-17

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 361 through 382. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system (measures 361-365) begins with the tempo marking 'a tempo' and dynamic 'sf'. The second system (measures 366-370) features the instruction 'trio assai' and 'tutta forza'. The third system (measures 371-374) continues the 'trio assai' section. The fourth system (measures 375-378) is marked 'sempre ff'. The fifth system (measures 379-381) and the sixth system (measures 382) conclude the page. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

385

Musical score for measures 385-388. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

389

Musical score for measures 389-392. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. A fermata is present at the end of measure 392.

393

poco a poco dim.

Musical score for measures 393-400. The right hand features a dense texture of sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The instruction *poco a poco dim.* is written above the staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

397

Musical score for measures 397-404. The right hand continues with a dense texture of sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

401

Musical score for measures 401-408. The right hand continues with a dense texture of sixteenth notes. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

406 *un poco rall.*

This system contains measures 406 to 410. It features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The right hand plays a rapid eighth-note pattern in measures 406-408, followed by a melodic phrase in measure 409. The left hand provides a steady accompaniment. A tempo marking *un poco rall.* is placed above measure 409.

411

This system contains measures 411 to 415. The right hand continues with a melodic line, featuring several slurs and fingerings. The left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

416 *cadenza ad lib.*
più rit.

This system contains measures 416 to 420. It includes a cadenza section marked *cadenza ad lib.* above measure 418. The tempo is further reduced, indicated by *più rit.* above measure 419. The right hand has a melodic flourish, and the left hand has a few chords.

Prestissimo
421 *pp martellato*

This system contains measures 421 to 425. It begins with the tempo marking *Prestissimo* above measure 421. The right hand plays a series of chords marked *pp martellato*. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated below the notes in both hands.

426

8 2 5 8 2 1 4 1 8 2

cresc.

Detailed description: This system contains measures 426 to 430. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *cresc.* marking is present above the right hand.

431

più cresc.

8

Detailed description: This system contains measures 431 to 435. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment features some chords. A *più cresc.* marking is above the right hand, and an *8* marking is above the right hand in measure 435.

435

8

Detailed description: This system contains measures 435 to 438. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues. An *8* marking is above the right hand in measure 435.

439

1 8 2

Detailed description: This system contains measures 439 to 442. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment continues. Fingerings 1, 8, and 2 are indicated in the left hand.

443

8 5 2 8

Presto

8

Detailed description: This system contains measures 443 to 446. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment continues. Fingerings 8, 5, 2, and 8 are indicated in the left hand. A *Presto* marking is above the right hand, and an *8* marking is above the right hand in measure 443.

BERCEUSE
pour le **PIANOFORTE**, composée
PAR
R. CHOPIN.
Op. 57.

PIANO. *Andante.*

p dolce.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

7 Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

14 Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Musical score system 1, measures 19-20. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The left hand plays a simpler accompaniment. The key signature has two flats. The tempo marking is *And.* with asterisks. The system is numbered 19.

Musical score system 2, measures 21-22. Similar to the first system, it features a complex right-hand melody and a simpler left-hand accompaniment. The tempo marking is *And.* with asterisks. The system is numbered 21.

Musical score system 3, measures 23-24. The right-hand melody continues with similar complexity. The tempo marking is *And.* with asterisks. The system is numbered 23.

Musical score system 4, measures 25-26. The right-hand melody becomes more intricate. The tempo marking is *And.* with asterisks. The system is numbered 26.

Musical score system 5, measures 27-28. The right-hand melody is highly complex. The tempo marking is *And.* with asterisks. The system is numbered 29.

System 1, measures 31-32. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with a 'loco' marking above it. The left hand plays a simple bass line with notes marked 'Red.' and asterisks.

System 2, measures 33-34. The right hand continues with a similar sixteenth-note texture. The left hand has notes marked 'Red.' and asterisks.

System 3, measures 35-37. The right hand has a 'loco' marking and includes triplets. The left hand has notes marked 'Red.' and asterisks.

System 4, measures 38-39. The right hand has a 'loco' marking and a '3' marking. The left hand has notes marked 'Red.' and asterisks.

System 5, measures 40-41. The right hand has a 'loco' marking and a '3' marking. The left hand has notes marked 'Red.' and asterisks.

41
Ped. * Ped. *

42
Ped. * Ped. *

43
Ped. * Ped. * Ped. *

45
Ped. * Ped. *

46
Ped. * Ped. *

47 *sostenuto*
Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

51 *p* *pp* *loco*
Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

55 *p* *loco*
Red. * Red. * Red. * Red. *

59 *dim.* *loco*
Red. * Red. * Red. * Red. *

63 *Fine.*
Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Franz Liszt
Berceuse
(first version)

Lento legato tenuto
m. d.
dolcissimo
m. g.
Ped. sempre una corda Ped. Ped. Ped. Ped. à chaque mesure

sempre dolcissimo
espressivo
poco rall.
cresc.

Liszt - Berceuse (first version)

Measures 17-21 of the score. The right hand (RH) features a melodic line with a *più cresc.* marking. The left hand (LH) has a bass line with a *poco a poco più cresc.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-3. Dynamics include *m.d.*, *rf*, and *mf*. A fermata is present at the end of measure 21.

Measures 22-25 of the score. The RH continues the melodic line with a *ritard.* marking. The LH has a bass line with a *mf* dynamic. A fermata is present at the end of measure 25.

Measures 26-29 of the score. The RH has a *pp* dynamic. The LH has a *pp* dynamic. The music is in a more somber mood, with a *pp* dynamic in the RH.

Measures 30-33 of the score. The RH has a *ppp* dynamic and a *smorzando* marking. The LH has a *m.g.* marking. The music is in a very somber mood, with a *ppp* dynamic in the RH.

Liszt - Berceuse (first version)

Measures 34-38. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady bass accompaniment. The instruction *espressivo* is written above the right hand.

Measures 39-43. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line with some chromatic movement. The instruction *cresc.* is written above the right hand, and *poco rallent.* is written above the left hand.

Measures 44-48. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. The instruction *più cresc. ed agitato* is written above the right hand, and *poco a poco cresc.* is written above the left hand. Dynamics include *m.d.*, *m.g.*, and *mf*.

Measures 49-53. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. The instruction *ritard.* is written above the right hand.

Liszt - Berceuse (first version)

Measures 54-57. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Dynamics: *dolcissimo* (top), *pp* (middle). Measure numbers 54, 55, 56, 57 are indicated.

Measures 58-60. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Dynamics: *m. d.* (top), *sempre dolcissimo* (middle), *m. g.* (bottom). Measure numbers 58, 59, 60 are indicated.

Measures 61-63. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure numbers 61, 62, 63 are indicated.

Measures 64-67. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Dynamics: *ppp* (top). Measure numbers 64, 65, 66, 67 are indicated.

Measures 68-71. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Dynamics: *pp* (top), *ppp* (middle), *perdendosi* (bottom). Performance instructions: *Più lento*, *riten.*, *Lento*. Pedal markings: *senza Pedale ma sempre una corda* (under measure 64), *ped.* (under measure 67), *ped.* (under measure 70). Measure numbers 68, 69, 70, 71 are indicated.

Berceuse 2ª versión. 1862

Franz Liszt

Berceuse
(second version)

Andante

pp
una corda

6

10

sempre legato e ten.
pp

14

18

cresc.

1

Liszt - Berceuse (second version)

21 *smorzando* *perdendosi* *pp*

* *Rea. sempre una corda*

25 *poco rinforz.*

* *Rea. Rea. Rea.*

28 *cresc.* *ppp non troppo presto*

*Rea. (Rea. *) Rea. Rea. Rea.*

(30) *

dolce grazioso

riten. molto *sempre ppp*

ppp *Rea. sempre una corda*

Liszt - Berceuse (second version)

33

Ped.

35

quasi trillo

Ped.

36

Ped.

37

leggierissimo

Ped.

38

pp leggierissimo

Ped.

Liszt - Berceuse (second version)

39 *ppp smorz.* *espress.*
(*) *Red.*

41 *riten.* *riten.* *cresc.*
* *Red.* *Red.* * *Red.* *Red.*

45 *rall.* *dim.* *p*
Red. *Red.* * *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

48 *rall.* *molto espressivo smorz.*
Red. (*) *Red.* (*) *Red.*

51 *cresc.*
Red. (*) *Red.* *Red.*

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system (measures 39-40) features a right-hand melodic line with a *ppp smorz.* dynamic and a left-hand accompaniment. The second system (measures 41-43) includes *riten.* and *cresc.* markings. The third system (measures 44-46) has *rall.* and *dim.* markings. The fourth system (measures 47-49) is marked *rall.* and *molto espressivo smorz.*. The fifth system (measures 50-51) includes a *cresc.* marking. Various performance instructions like *Red.* and *** are placed below the staves.

Liszt - Berceuse (second version)

8 *rall.*

54 *rinforz.*

8 *pp*

56 *pp*

8 *pp veloce*

58 *pp veloce*

8 *sempre pp*

(58) *sempre pp*

espressivo *riten.*

(58) *ppp smorz.*

Liszt - Berceuse (second version)

dolce grazioso

59 *sempre pp*
sempre una corda

61

63 *quasi trillo*

64

65 *leggierissimo*

Liszt - Berceuse (second version)

8

66 *ten.*
Rea

68 *poco cresc.*
Rea

8

69 *trillo* *legato*
ppp
Rea *egualmente*

71 *riten.* *perdendosi*
p
Rea

Un poco più lento

73 *dolcissimo* *quasi improvvisato*
ppp
Rea* Rea* Rea* Rea* Rea* Rea* Rea*
sempre una corda

Liszt - Berceuse (second version)

78 *pp sempre*

Rea Rea Rea Rea Rea Rea

81 *cresc.*

Rea Rea *

83 *Tempo I*
mf espressivo molto

Rea Rea Rea Rea

85 *cresc.* *appassionato*

(Rea) (Rea) (Rea) (*)

87 *riten.* *dimin. smorz.* *p dolce* *leggierissimo*

Rea Rea Rea

Liszt - Berceuse (second version)

This image shows a page of musical notation for Liszt's Berceuse (second version), covering measures 89 through 94. The score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 89, 91, 92, 93, and 94 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings like *Red.* and *Red. sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some performance instructions like *8* above the staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music features a mix of melodic lines and chordal textures, with some passages marked with *Red.* (ritardando) and *Red. sf* (ritardando fortissimo).

Liszt - Berceuse (second version)

8^{.....}

95 *poco a poco dimin.*

96 *riten.*

ped.

8^{.....}

96 *riten.*

97 *trillo*

ped.

8^{.....}

97 *più dimin.*

98 *trillo*

99 *riten.*

100 *riten.*

ppp

(*)

ped.

8^{.....}

100 *dolcissimo*

101 *riten.*

102 *riten.*

103 *riten.*

ped.

8^{.....}

103 *riten.*

104 *riten.*

105 *riten.*

106 *riten.*

ppp

ped.

ANEXO II CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Como complemento a esta investigación, anexamos tanto el catálogo completo de la producción de Chopin como de Liszt, donde observamos la gran diferencia cuantitativa entre la producción chopiniana y lizartiana, lógica si pensamos que la longevidad de Liszt le permitió componer un gran número de obras.

Este catálogo nos permite fechar cualquiera de sus obras, cosa, sobre todo en el caso de Liszt bastante complicada, debido a la diversidad de versiones de una misma obra y las revisiones a las que muchas de ellas fueron sometidas a lo largo de su vida.

Obras publicadas en vida

- **Rondó** Op. 1, para piano, en Do menor. (1825), *Allegro*
- **Variaciones** Op. 2, para piano y orquesta, en Si bemol mayor, sobre "*Là ci darem la mano*" de la ópera "Don Giovanni" de W. A. Mozart (1827)
- **Introducción y polonesa brillante** Op. 3, para cello y piano, en Do mayor (1830)
 - Introducción (compuesta en 1830)
 - Polonesa (compuesta en 1829)
- **Rondó** (*À la Mazur*) Op. 5, para piano, en Fa mayor (1826), *Vivace*
- Cuatro **Mazurcas** Op. 6, para piano (1830-31)
 - N.º 1 en Fa sostenido menor
 - N.º 2 en Do sostenido menor
 - N.º 3 en Mi mayor
 - N.º 4 en Mi bemol menor
- Cinco **Mazurcas** Op. 7, para piano (1831)
 - N.º 1 en Si bemol mayor
 - N.º 2 en La menor
 - N.º 3 en Fa menor
 - N.º 4 en La bemol mayor (1824, primera versión; 1831, revisión)
 - N.º 5 en Do mayor
- **Trío** Op. 8, para piano, violín y cello, en Sol menor (1829)
- Tres **Nocturnos** Op. 9, para piano (1830-31)
 - N.º 1 en Si bemol menor
 - N.º 2 en Mi bemol mayor
 - N.º 3 en Si mayor
- **Estudios** Op. 10, para piano (1829-32)
 - N.º 1 en Do mayor "La cascade"
 - N.º 2 en La menor "Chromatique"
 - N.º 3 en Mi mayor "Tristesse"
 - N.º 4 en Do sostenido menor "Torrent"
 - N.º 5 en Sol bemol mayor "La négresse"
 - N.º 6 en Mi bemol menor
 - N.º 7 en Do mayor "Toccata"
 - N.º 8 en Fa mayor "Sunshine"
 - N.º 9 en Fa menor
 - N.º 10 en La bemol mayor

- N.º 11 en Mi bemol mayor "Arpeggio"
 - N.º 12 en Do menor "Revolucionario"
- **Concierto** Op. 11, para piano y orquesta, en Mi menor (1830)
- **Variaciones** Op. 12, para piano, en Si bemol mayor, sobre *Je vends des scapulaires* de la ópera *Ludovic* de Ferdinand Hérold y F. Halévy (1833)
- **Gran Fantasía sobre Melodías Polacas** Op. 13, para piano y orquesta, en La mayor (1828-29)
- **Gran Rondó de Concierto''' ("Krakowiak") Op. 14 en Fa mayor (1828)**
- **Tres Nocturnos** Op. 15, para piano (1830-33)
 - N.º 1 en Fa mayor
 - N.º 2 en Fa sostenido mayor
 - N.º 3 en Sol menor
- **Rondó** Op. 16, para piano, en Mi bemol mayor (1832-34), *Andante - Allegro vivace*
- **Cuatro Mazurcas** Op. 17, para piano (1830-33)
 - N.º 1 en Si bemol mayor
 - N.º 2 en Mi menor
 - N.º 3 en La bemol mayor
 - N.º 4 en La menor
- **Gran Vals Brillante** Op. 18, para piano, en Mi bemol mayor (1833), *Vivo*
- **Bolero** Op. 19, para piano en La menor (1833)
- **Scherzo** n.º 1, Op. 20, para piano, en Si menor (primera versión de 1831; revisado en 1834-35), *Presto con fuoco*
- **Concierto** Op. 21, para piano y orquesta, en Fa menor (1828-30)
- **Andante spianato y Gran Polonesa brillante** Op. 22, para piano y orquesta (o piano solo), en Mi bemol mayor (1830-31, Polonesa; 1834-35, Andante)
- **Balada** n.º 1, Op. 23, para piano, en Sol menor (primera versión de 1831; revisada en 1834-35)
- **Cuatro Mazurcas** Op. 24, para piano (1833-36)
 - N.º 1 en Sol menor
 - N.º 2 en Do mayor
 - N.º 3 en La bemol mayor
 - N.º 4 en Si bemol menor
- **Estudios op. 25**, para piano (1835-37)
 - N.º 1 en La bemol mayor "La harpe éolienne"
 - N.º 2 en Fa menor "Les abeilles"
 - N.º 3 en Fa mayor "Le cavalier"
 - N.º 4 en La menor
 - N.º 5 en Mi menor "La fausse note"
 - N.º 6 en Sol sostenido menor "Aux tierces"
 - N.º 7 en Do sostenido menor "Au violoncelle"
 - N.º 8 en Re bemol mayor "Aux sixtes"
 - N.º 9 en Sol bemol mayor "Le papillon"
 - N.º 10 en Si menor "Aux octaves"
 - N.º 11 en La menor "Le vent d'hiver"
 - N.º 12 en Do menor "Océano"
- **Dos Polonasas** Op. 26, para piano (1834-35)
 - N.º 1 en Do sostenido menor
 - N.º 2 en Mi bemol menor
- **Dos Nocturnos** Op. 27, para piano (1834-35)

- N.º 1 en Do sostenido menor
 - N.º 2 en Re bemol mayor
- **24 Preludios** Op. 28, para piano (primeros esbozos, 1836; composición del ciclo, 1838-39)
 - N.º 1 en Do mayor, *Agitato*
 - N.º 2 en La menor, *Lento*
 - N.º 3 en Sol mayor, *Vivace*
 - N.º 4 en Mi menor, *Largo*
 - N.º 5 en Re mayor, *Allegro molto*
 - N.º 6 en Si menor, *Lento assai*
 - N.º 7 en La mayor, *Andantino*
 - N.º 8 en Fa sostenido menor, *Molto agitato*
 - N.º 9 en Mi mayor, *Largo*
 - N.º 10 en Do sostenido menor, *Allegro molto*
 - N.º 11 en Si mayor, *Vivace*
 - N.º 12 en Sol sostenido menor, *Presto*
 - N.º 13 en Fa sostenido mayor, *Lento*
 - N.º 14 en Mi bemol menor, *Allegro*
 - N.º 15 en Re bemol mayor, *Sostenuto*
 - N.º 16 en Si bemol menor, *Presto con fuoco*
 - N.º 17 en La bemol mayor, *Allegretto*
 - N.º 18 en Fa menor, *Allegro molto*
 - N.º 19 en Mi bemol mayor, *Vivace*
 - N.º 20 en Do menor, *Largo*
 - N.º 21 en Si bemol mayor, *Cantabile*
 - N.º 22 en Sol menor, *Molto agitato*
 - N.º 23 en Fa mayor, *Moderato*
 - N.º 24 en Re menor, *Allegro appassionato*
- **Impromptu** n.º 1, Op. 29, para piano, en La bemol mayor (1837), *Allegro assai quasi Presto*
- Cuatro **Mazurcas** Op. 30, para piano (1835-37)
 - N.º 1 en Do menor
 - N.º 2 en Si menor
 - N.º 3 en Re bemol mayor
 - N.º 4 en Do sostenido menor
- **Scherzo** n.º 2, Op. 31, para piano, en Si bemol menor (1835-37), *Presto*
- Dos **Nocturnos** Op. 32, para piano (1836-37)
 - N.º 1 en Si mayor
 - N.º 2 en La bemol mayor
- Cuatro **Mazurcas** Op. 33, para piano (1837-38)
 - N.º 1 en Sol sostenido menor
 - N.º 2 en Re mayor
 - N.º 3 en Do mayor
 - N.º 4 en Si menor
- Tres **Valses** Op. 34, para piano (*Grandes Valses Brillantes*)
 - N.º 1 en La bemol mayor (1831), *Vivace*
 - N.º 2 en La menor (1837-38), *Lento*
 - N.º 3 en Fa mayor (1838), *Vivace*
- **Sonata** Op. 35 para piano, en Si bemol menor

- Tercer movimiento (Marcha fúnebre, 1836-37. Resto de movimientos, compuestos en 1839)
- **Impromptu** n.º 2, Op. 36, para piano en Fa sostenido mayor (1839), *Andantino*
- Dos **Nocturnos** Op. 37, para piano
 - N.º 1 en Sol menor (1837-38)
 - N.º 2 en Sol mayor (1839)
- **Balada** n.º 2, Op. 38, para piano, en Fa mayor/La menor (primera versión, 1836; revisada en 1839)
- **Scherzo** n.º 3, Op. 39, para piano, en Do sostenido menor (1839), *Presto con fuoco*
- Dos **Polonesas** Op. 40, para piano (1838-39)
 - N.º 1 en La mayor
 - N.º 2 en Do menor
- Cuatro **Mazurcas** Op. 41, para piano (1838-39)
 - N.º 1 en Mi menor
 - N.º 2 en Si mayor
 - N.º 3 en La bemol mayor
 - N.º 4 en Do sostenido menor
- **Vals** Op. 42, para piano, en La bemol mayor (1840)
- **Tarantella** Op. 43, para piano, en La bemol mayor (1841)
- **Polonesa** Op. 44, para piano, en Fa sostenido menor (1841)
- **Preludio** Op. 45, para piano, en Do sostenido menor (1841), *Sostenuto*
- **Allegro de Concierto** Op. 46, para piano, en La mayor (primeros esbozos ,como 3^{er} concierto, 1832; reelaboración, 1841)
- **Balada** n.º 3, Op. 47, para piano en La bemol mayor (1841)
- Dos **Nocturnos** Op. 48, para piano (1841)
 - N.º 1 en Do menor
 - N.º 2 en Fa sostenido menor
- **Fantasia** Op. 49, para piano, en Fa menor/La bemol mayor (1842)
- Tres **Mazurcas** Op. 50, para piano (1841-42)
 - N.º 1 en Sol mayor
 - N.º 2 en La bemol mayor
 - N.º 3 en Do sostenido menor
- **Impromptu** n.º 3, Op. 51, para piano, en Sol bemol mayor (1842), *Tempo giusto*
- **Balada** n.º 4, Op. 52, para piano, en Fa menor (1842)
- **Polonesa Op. 53, "Heroica"**, para piano, en La bemol mayor (1842)
- **Scherzo** n.º 4, Op. 54, para piano en Mi mayor (1842), *Presto*
- Dos **Nocturnos** Op. 55, para piano (1843)
 - N.º 1 en Fa menor
 - N.º 2 en Mi bemol mayor
- Tres **Mazurcas** Op. 56, para piano (1843)
 - N.º 1 en Si mayor
 - N.º 2 en Do mayor
 - N.º 3 en Do menor
- **Berceuse** Op. 57, para piano, en Re bemol mayor (1844)
- **Sonata** Op. 58, para piano, en Si menor (1844)
- Tres **Mazurcas** Op. 59, para piano (1845)
 - N.º 1 en La menor
 - N.º 2 en La bemol mayor
 - N.º 3 en Fa sostenido menor

- **Barcarola** Op. 60, para piano, en Fa sostenido mayor (1845-46)
- **Polonesa-fantasia** Op. 61, para piano, en La bemol mayor (1845-46)
- Dos **Nocturnos** Op. 62, para piano (1846)
 - N.º 1 en Si mayor
 - N.º 2 en Mi mayor
- Tres **Mazurcas** Op. 63, para piano (1846)
 - N.º 1 en Si mayor
 - N.º 2 en Fa menor
 - N.º 3 en Do sostenido menor
- Tres **Valses** Op. 64, para piano (1846-47)
 - N.º 1 en Re bemol mayor, *Molto vivace*
 - N.º 2 en Do sostenido menor, *Tempo giusto*
 - N.º 3 en La bemol mayor, *Moderato*

- **Sonata** Op. 65, para piano y violoncello, en Sol menor (1846-47)
- **Sonata** Op. 4, para piano, en Do menor (1827-28)
- **Fantasia-Impromptu** Op. 66, para piano, en Do sostenido menor (1834), *Allegro agitato*
- Cuatro **Mazurcas** Op. 67 para piano
 - N.º 1 en Sol mayor (1835)
 - N.º 2 en Sol menor (1835)
 - N.º 3 en Do mayor (1835)
 - N.º 4 La mayor (1846) (tres versiones)
- Cuatro **Mazurcas** Op. 68 para piano
 - N.º 1 en Do mayor (1829)
 - N.º 2 en La menor (1827)
 - N.º 3 en Fa mayor (1829) (la parte *Poco piú vivo* no es de Chopin sino de una melodía popular)
 - N.º 4 en Fa menor (1849)
- Dos **Valses** Op. 69 para piano
 - N.º 1 en La bemol mayor (1835), *Lento*
 - N.º 2 en Si menor (1829), *Moderato*
- Tres **Valses** Op. 70, para piano
 - Vals n.º 1 en Sol bemol mayor (1829), *Molto vivace*
 - Vals n.º 2 en Fa menor (1841), *Tempo giusto*
 - Vals n.º 3 en Re bemol mayor (1829), *Moderato*
- Tres **Polonesas** Op. 71 para piano
 - N.º 1 en Re menor (1825)
 - N.º 2 en Si bemol mayor (1828) (sin indicación de tiempo ni expresión)
 - N.º 3 en Fa menor (1828)
- **Nocturno, Marcha fúnebre y Escocesa** Op. 72 para piano
 - Nocturno n.º 1 para piano en Mi menor (1827)
 - Marcha Fúnebre n.º 2 en Do menor (1827) (dos versiones)
 - Escocesa n.º 3 parte 1 en Re mayor (1826)
 - Escocesa n.º 3 parte 2 en Sol mayor (1826)
 - Escocesa n.º 3 parte 3 en Re bemol mayor (1826)
- **Rondó** Op. 73 para piano, *Veloce - Sostenuto e legato*
 - En Do mayor (1828) (primera versión, para piano solo)
 - En Do mayor (1833) (versión final, para dos pianos)
- Diecisiete **Canciones**, Op. 74

- Canción n.º 1 para voz y piano en La mayor ("Cuando el sol está en el cielo", 1829)
- Canción n.º 2 para voz y piano en Sol menor ("Brilla el rocío", 1838)
- Andantino n.º 2 para piano en Sol menor (versión para piano solo de la anterior, 1848?)
- Canción n.º 3 para voz y piano en Fa sostenido menor ("El triste arroyo", 1831)
- Canción n.º 4 para voz y piano en Mi bemol mayor ("Alegrándonos", 1830)
- Canción n.º 5 para voz y piano en La mayor ("Donde ella ama", 1829)
- Canción n.º 6 para voz y piano en Fa menor con cambio de tonalidad a Fa sostenido mayor ("Fuera de mi vista", 1830)
- Canción n.º 7 para voz y piano en Fa mayor ("El enviado", 1830)
- Canción n.º 8 para voz y piano en Re mayor ("Un hermoso joven", 1841)
- Canción n.º 9 para voz y piano en Sol mayor con cambio de tonalidad a Mi menor ("Melodía", 1847)
- Canción n.º 10 para voz y piano en La bemol mayor ("El guerrero", 1830)
- Canción n.º 11 para voz y piano en Re menor ("Doble final", 1829)
- Canción n.º 12 para voz y piano en Sol bemol mayor ("Mi querida", 1837)
- Canción n.º 13 para voz y piano en La menor ("Quiero lo que no tengo", 1845)
- Canción n.º 14 para voz y piano en Mi bemol mayor ("El anillo", 1836)
- Canción n.º 15 para voz y piano en Mi menor ("El puente", 1831)
- Canción n.º 16 para voz y piano en Fa mayor ("Canción lituana", 1831)
- Canción n.º 17 para voz y piano en Mi bemol menor ("Himno de la tumba", 1836)
- **Polonesas** para piano
 - En Sol menor (1817)
 - En Si bemol mayor (1817)
 - En La bemol mayor (1821) (posiblemente apócrifa)
 - En Sol sostenido menor (1822)
 - En Si bemol mayor (1824)
 - En Si bemol mayor (1826)
 - En Sol bemol mayor (1829?)
- **Mazurcas** para piano
 - En Re mayor (1820?)
 - En Sol mayor (1826)
 - En en Sol bemol mayor (1826) (dos versiones)
 - En Re mayor (1829)
 - En Sol mayor (1829)
 - En Re mayor (1832)
 - En Si bemol mayor (1832)
 - En Do mayor (1832)
 - En La bemol mayor (1834)
 - En La menor ("Notre Temps") (1840)
 - En La menor (1841)
- **Variaciones**

- Sobre *La Cenerentola* de Rossini para piano y flauta en Mi Mayor (1824)
- *Souvenir de Paganini* sobre el tema popular *Carnaval de Venecia*, para piano en La mayor (1829)
- Variación n.º 6 del Ciclo "Hexámeron", sobre un tema de la ópera *I puritani* de V. Bellini, en Mi mayor (1837-38) (El Ciclo "Hexámeron" fue un encargo de una sociedad benéfica, en el que participaron varios de los más famosos pianistas de la época: Liszt, Czerny, Thalberg, Pixis y Herz).
 - Para dos pianos en Re mayor (?)
- **Introducción y variaciones** sobre un aire nacional alemán para piano en Mi mayor (1826)
- **Contradanza** para piano en Sol bemol mayor (1827?)
- **Valses** para piano
 - En Mi menor (1830), *Vivace*
 - En Mi mayor (1829), *Tempo di valse*
 - En La bemol mayor (1827)
 - En Mi bemol mayor (1829-30)
 - En La menor (1829) (borrador)
 - En Mi mayor ("Sostenuto") (1840)
 - En La menor (1843?)
- **Nocturnos** para piano
 - En Do sostenido menor (1830) *Lento con gran espressione*
 - En Do menor (1837)
 - En Si mayor (1848)
- **Canciones** para voz y piano
 - "Encantos" en Re menor (1830)
 - "Fúnebre" en La menor (1840)
- **Arreglo** para piano de la parte del contrabajo del "Canon a tres voces" de Mendelssohn en Mi menor (1832)
- **Gran dúo** para piano y cello sobre temas de *Robert le Diable* de Meyerbeer en Mi mayor (1832-33)
- **Cantabile** para piano en Si bemol mayor (1834)
- **Preludio** para piano en La bemol mayor (1834)
- **Largo** para piano en Mi bemol mayor (1837?)
- **Canon en octava** para piano en Fa menor (1839?)
- **Tres nuevos estudios** para piano (1839) (*Escritos para el "Método de los métodos" de Moscheles y Fétis*).
 - N.º 1 en Fa menor
 - N.º 2 en La bemol mayor
 - N.º 3 en Re bemol mayor
- **Fuga** para piano en La menor (1841-42)
- **Moderato** para piano en Mi mayor (*Albumblatt*) (1843)
- **Bourrées** para piano (1846?)
- N.º 1 en Sol mayor
- N.º 2 en La mayor
- **Marcha militar** para banda militar (1817)
- **Polonesas** para piano
 - En tonalidad desconocida (1818)
 - En tonalidad desconocida (1818)

- "Barbero de Sevilla" (1825)
- **Variaciones**
 - Para piano (1818)
 - Para dos pianos en Fa mayor (1826)
 - Para dos pianos sobre una melodía irlandesa, supuestamente en Re mayor o Si menor (?) (1826)
- **Valses** para piano
 - En Do mayor (1826)
 - En Re menor (1828)
 - Supuestamente en La bemol mayor (1830)
- **Andante dolente** para piano en Si bemol menor (1827)
- **Escocesa** para piano en Si bemol mayor (1827)

Veni Creator

ANEXO III CATÁLOGO DE LAS OBRA DE LISZT POR HUMPHREY SEARLE.

The Music of Liszt, 1966; y también en adiciones de Sharon Winklhofer y Leslie Howard. Esta lista viene del Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales

Obras originales

Ópera

- **S.1**, *Don Sanche, ou le Château de l'Amour* (1824-25)

Obras corales sacras

- **S.2**, *The Legend of St. Elisabeth* (1857-62)
- **S.3**, *Christus* (1855-67)
- **S.4**, *Cantico del sol di Francesco d'Assisi* [primera/segunda versión] (1862, 1880-81)
- **S.5**, *Die heilige Cäcilia* (1874)
- **S.6**, *Die Glocken des Strassburger Münsters (Longfellow)* (1874)
- **S.7**, *Cantantibus organis* (1879)
- **S.8**, *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo* [primera/segunda versión] (1848, 1869)
- **S.9**, *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran (Gran Mass)* [primera/segunda versión] (1855, 1857-58)
- **S.10**, *Missa choralis, organo concinente* (1865)
- **S.11**, *Hungarian Coronation Mass* (1866-67)
- **S.12**, *Requiem* (1867-68)
- **S.13**, *Psalm 13 (Herr, wie lange ?)* [primera/segunda/tercera versión] (1855, 1858, 1862)
- **S.14**, *Psalm 18 (Coeli enarrant)* (1860)
- **S.15**, *Psalm 23 (Mein Gott, der ist mein hirt)* [primera/segunda versión] (1859, 1862)
- **S.15a**, *Psalm 116 (Laudate Dominum)* (1869)
- **S.16**, *Psalm 129 (De profundis)* (1880-83)
- **S.17**, *Psalm 137 (By the rivers of Babylon)* [primera/segunda versión] (1859-62)
- **S.18**, *Five choruses with French texts* (1840-49)
- **S.19**, *Hymne de l'enfant à son réveil (Lamartine)* [primera/segunda versión] (1847, 1862)
- **S.20**, *Ave Maria I* [primera/segunda versión] (1846, 1852)
- **S.21**, *Pater noster II* [primera/segunda versión] (1846, 1848)
- **S.22**, *Pater noster IV* (1850)
- **S.23**, *Domine salvum fac regem* (1853)
- **S.24**, *Te Deum II* (1853?)
- **S.25**, *Beati pauperes spiritu (Die Seligkeiten)* (1853)
- **S.26**, *Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung* (1858)
- **S.27**, *Te Deum I* (1867)
- **S.28**, *An den heiligen Franziskus von Paula* (b. 1860)
- **S.29**, *Pater noster I* (b. 1860)
- **S.30**, *Responsorien und Antiphonen* [5 conjuntos] (1860)

- S.31, *Christus ist geboren I* [primera/segunda versión] (1863?)
- S.32, *Christus ist geboren II* [primera/segunda versión] (1863?)
- S.33, *Slavimo Slavno Slaveni!* [primera/segunda versión] (1863, 1866)
- S.34, *Ave maris stella* [primera/segunda versión] (1865-66, 1868)
- S.35, *Crux! (Guichon de Grandpont)* (1865)
- S.36, *Dall' alma Roma* (1866)
- S.37, *Mihi autem adhaerere* (del Salmo 73) (1868)
- S.38, *Ave Maria II* (1869)
- S.39, *Inno a Maria Vergine* (1869)
- S.40, *O salutaris hostia I* (1869?)
- S.41, *Pater noster III* [primera/segunda versión] (1869)
- S.42, *Tantum ergo* [primera/segunda versión] (1869)
- S.43, *O salutaris hostia II* (1870?)
- S.44, *Ave verum corpus* (1871)
- S.45, *Libera me* (1871)
- S.46, *Anima Christi sanctifica me* [primera/segunda versión] (1874, h. 1874)
- S.47, *St Christopher. Legend* (1881)
- S.48, *Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen* (1875)
- S.49, *Weihnachtslied (O heilige Nacht)* (a. 1876)
- S.50, *12 Alte deutsche geistliche Weisen (Chorales)* (h. 1878-79)
- S.51, *Gott sei uns gnädig und barmherzig* (1878)
- S.52, *Septem Sacramenta. Responsorium com organo vel harmonio concinente* (1878)
- S.53, *Via Crucis* (1878-79)
- S.54, *O Roma nobilis* (1879)
- S.55, *Ossa arida* (1879)
- S.56, *Rosario* [4 chorals] (1879)
- S.57, *In domum Domino imibus* (1884?)
- S.58, *O sacrum convivium* (1884?)
- S.59, *Pro Papa* (h. 1880)
- S.60, *Zur Trauung. Geistliche Vermählungsmusik (Ave Maria III)* (1883)
- S.61, *Nun danket alle Gott* (1883)
- S.62, *Mariengarten* (b. 1884)
- S.63, *Qui seminant in lacrimis* (1884)
- S.64, *Pax vobiscum!* (1885)
- S.65, *Qui Mariam absolvisti* (1885)
- S.66, *Salve Regina* (1885)

Obras corales seculares

- S.67, *Beethoven Cantata N.º 1: Festkantate zur Enthüllung* (1845)
- S.68, *Beethoven Cantata N.º 2: Zur Säkularfeier Beethovens* (1869-70)
- S.69, *Chöre zu Herders Entfesseltem Prometheus* (1850)
- S.70, *An die Künstler (Schiller)* [primera/segunda/tercera versión] (1853, 1853, 1856)
- S.71, *Gaudeamus igitur. Humoreske* (1869)
- S.72, *Vierstimmige Männergesänge (Mozart-Stiftung)* (1841)
- S.73, *Es war einmal ein König* (1845)
- S.74, *Das deutsche Vaterland* (1839)
- S.75, *Über allen Gipfeln ist Ruh (Goethe)* [primera/segunda versión] (1842, 1849)

- **S.76**, *Das düstre Meer umrauscht mich* (1842)
- **S.77**, *Die lustige Legion* (A. Buchheim) (1846)
- **S.78**, *Trinkspruch* (1843)
- **S.79**, *Titan* (Schobert) (1842-47)
- **S.80**, *Les Quatre Éléments* (Autran) (1845)
- **S.81**, *Le Forgeron* (de Lamennais) (1845)
- **S.82**, *Arbeiterchor* (de Lamennais?) (1848)
- **S.83**, *Ungaria-Kantate* (1848)
- **S.84**, *Licht, mehr Licht* (1849)
- **S.85**, *Chorus of Angels from Goethe's Faust* (1849)
- **S.86**, *Festchor zur Enthüllung des Herder-Dankmals in Weimar* (A. Schöll) (1850)
- **S.87**, *Weimars Volkslied* (Cornelius) [seis versiones] (1857)
- **S.88**, *Morgenlied* (Hoffmann von Fallersleben) (1859)
- **S.89**, *Mit klingendem Spiel* (1859-62 ?)
- **S.90**, *Für Männergesang* [12 chorals] (1842-60)
- **S.91**, *Das Lied der Begeisterung. A lelkesedes dala* (1871)
- **S.92**, *Carl August weilt mit uns. Festgesang zur Enthüllung des Carl-August-Denkmal in Weimar am 3 September 1875* (1875)
- **S.93**, *Ungarisches Königslied. Magyar Király-dal* (Ábrányi) [seis versiones] (1883)
- **S.94**, *Gruss* (1885?)

Obras orquestales

○ **Poemas sinfónicos**

- **S.95**, *Poème symphonique n.º 1, Ce qu'on entend sur la montagne* [primera/segunda/tercera versión] (1848-49, 1850, 1854)
- **S.96**, *Poème symphonique n.º 2, Tasso, Lamento e Trionfo* [primera/segunda/tercera versión] (1849, 1850-51, 1854)
- **S.97**, *Poème symphonique n.º 3, Les Préludes* (1848)
- **S.98**, *Poème symphonique n.º 4, Orpheus* (1853-54)
- **S.99**, *Poème symphonique n.º 5, Prometheus* [primera/segunda versión] (1850, 1855)
- **S.100**, *Poème symphonique n.º 6, Mazeppa* [primera/segunda versión] (1851, b. 1854)
- **S.101**, *Poème symphonique n.º 7, Festklänge* [revisiones añadidas a la publicación de 1863] (1853)
- **S.102**, *Poème symphonique n.º 8, Héroïde funèbre* [primera/segunda versión] (1849-50, 1854)
- **S.103**, *Poème symphonique n.º 9, Hungaria* (1854)
- **S.104**, *Poème symphonique n.º 10, Hamlet* (1858)
- **S.105**, *Poème symphonique N.º 11, Hunnenschlacht* (1856-57)
- **S.106**, *Poème symphonique n.º 12, Die Ideale* (1857)
- **S.107**, *Poème symphonique n.º 13, Von der Wiege bis zum Grabe* (1881-82)

○ **Otras obras orquestales**

- **S.108**, *Eine Faust-Symphonie* [primera/segunda versión] (1854, 1861)
- **S.109**, *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia* (1855-56)

- **S.110**, *Deux Épisodes d'après le Faust de Lenau* [dos piezas] (1859-61)
- **S.111**, *Zweite Mephisto Waltz* (1881)
- **S.112**, *Trois Odes Funèbres* [tres piezas] (1860-66)
- **S.113**, *Salve Polonia* (1863)
- **S.114**, *Künstlerfestzug zur Schillerfeier* (1857)
- **S.115**, *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* [primera/segunda versión] (1849, 1857)
- **S.116**, *Festmarsch nach Motiven von E.H.z.S.-C.-G.* (1857)
- **S.117**, *Rákóczy March* (1865)
- **S.118**, *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest (am 8 Juni 1867)* (1870)
- **S.119**, *Ungarischer Sturmmarsch* (1875)

Piano y orquesta

- **S.120**, *Grande Fantaisie Symphonique on themes from Berlioz Lelio* (1834)
- **S.121**, *Malediction (with string orchestra)* (1833)
- **S.122**, *Fantasie über Beethovens Ruinen von Athen* [primera/segunda versión] (1837?, 1849)
- **S.123**, *Fantasie über ungarische Volksmelodien* (1852)
- **S.124**, *Concierto para piano n.º 1 en Mi bemol* [primera/segunda versión] (1849, 1856)
- **S.125**, *Concierto para piano n.º 2 en La mayor* [primera/segunda versión] (1839, 1849)
- **S.125a**, *Concierto para piano n.º 3 en mi bemol* (1836-39)
- **S.126**, *Totentanz. Paraphrase on Dies Irae [De Profundis de Feruccio Busoni/versión final]* (1849, 1859)
- **S.126a**, *Concierto para piano "al estilo húngaro"* [Sophie Menter] (1885)

Música de cámara

- **S.126b**, *Zwei Waltzer* [dos piezas] (1832)
- **S.127**, *Duo (Sonata) - Sur des thèmes polonais* (1832-35 ?)
- **S.128**, *Grand duo concertant sur la Romance de M.Lafont Le Marin* [primera/segunda versión] (h. 1835-37, 1849)
- **S.129**, *Epithalam zu Eduard. Reményis Vermählungsfeier* (1872)
- **S.130**, *Élégie N.º 1* [primera/segunda/tercera versión] (1874)
- **S.131**, *Élégie N.º 2* (1877)
- **S.132**, *Romance oubliée* (1880)
- **S.133**, *Die Wiege* (1881?)
- **S.134**, *La lugubre gondola* [primera/segunda versión] (1883?, 1885?)
- **S.135**, *Am Grabe Richard Wagners* (1883)

Piano solo

- **Estudios**

- **S.136**, *Études en douze exercices dans tous les tons majeurs et mineurs* [primera versión, doce piezas] (1826)
- **S.137**, *Douze Grandes Études* [segunda versión, doce piezas] (1837)
- **S.138**, *Mazepa* [versión intermedia del S137/4] (1840)
- **S.139**, *Douze études d'exécution transcendante* [versión final, doce piezas] (1851)
- **S.140**, *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* [primera versión, seis piezas] (1838-39)
- **S.141**, *Grandes Études de Paganini* [segunda versión, seis piezas] (1851)
- **S.142**, *Morceau de Salon, Étude de perfectionnement* [Ab Irato, primera versión] (1840)
- **S.143**, *Ab Irato, Étude de perfectionnement* [segunda versión] (1852)
- **S.144**, *Trois études de concert* [tres piezas] (1848?)
- #*Il Lamento*
- #*La Leggerezza*
- #*Un Sospiro*
- **S.145**, *Zwei Konzertetüden* [dos piezas] (1862-63)
- **S.146**, *Technische Studien* [68 estudios] (h. 1868-80)

○ **Obras originales variadas**

- **S.147**, *Variation sur une valse de Diabelli* (1822)
- **S.148**, *Huit Variations* (1824?)
- **S.149**, *Sept Variations brillantes sur un thème de G. Rossini* (1824?)
- **S.150**, *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini* (1824)
- **S.151**, *Allegro di bravura* (1824)
- **S.152**, *Rondo di bravura* (1824)
- **S.152a**, *Klavierstück* (?)
- **S.153**, *Scherzo in G minor* (1827)
- **S.153a**, *Marche funèbre* (1827)
- **S.153b**, *Grand Solo caractéristique d'après une chansonnette de Panzeron* [colección privada] (1830-32)²
- **S.154**, *Harmonies poétiques et religieuses* [Pensée des morts, primera versión] (1833, 1835)
- **S.155**, *Apparitions* [tres piezas] (1834)
- **S.156**, *Album d'un Voyageur* [tres sets de siete, nueve y tres piezas respectivamente] (1835-38)
- **S.156a**, *Trois morceaux suisses* [tres piezas] (1835-36)
- **S.157**, *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses* (1836)
- **S.157a**, *Sposalizio* (1838-39)
- **S.157b**, *Il penseroso* [primera versión] (1839)
- **S.157c**, *Canzonetta del Salvator Rosa* [primera versión] (1849)
- **S.158**, *Tre Sonetti del Petrarca* [tres piezas, primera versiones del S161/4-6] (1844-45)
- **S.158a**, *Paralipomènes à la Divina Commedia* [Versión original del segundo movimiento de la Sonata Dante] (1844-45)
- **S.158b**, *Prologomènes à la Divina Commedia* [segunda versión de la Sonata Dante] (1844-45)
- **S.158c**, *Adagio in C major* (Dante Sonata) (1844-45)
- **S.159**, *Venezia e Napoli* [primera versión, cuatro piezas] (1840?)
- **S.160**, *Années de Pèlerinage. Première Année; Suisse* [nueve piezas] (1848-55)

- **S.161**, *Années de Pèlerinage. Deuxième Année; Italie* [siete piezas] (1839-49)
- **S.162**, *Venezia e Napoli. Supplément aux Années de Pèlerinage 2de volume* [tres piezas] (1860)
- **S.162a**, *Den Schutz-Engeln* (Angelus! Prière à l'ange gardien) [cuatro versiones/borradores] (1877-82)
- **S.162b**, *Den Cypressen der Villa d'Este - Thrénodie II* [primera versión/borrador] (1882)
- **S.162c**, *Sunt lacrymae rerum* [primera/segunda versión] (1872)
- **S.162d**, *Sunt lacrymae rerum* [Versión intermedia] (1877)
- **S.162e**, *En mémoire de Maximilian I* [Primera versión de Marche funèbre] (1867)
- **S.162f**, *Postludium - Nachspiel - Sursum corda!* [primera versión] (1877)
- **S.163**, *Années de Pèlerinage. Troisième Année* [siete piezas] (1867-77)
- **S.163a**, *Album-Leaf: Andantino Pour Emile et Charlotte Loudon* (1828)³
- **S.163a/1**, *Album Leaf en Fa sostenido menor* (1828)
- **S.163b**, *Album-Leaf (Ah vous dirai-je, maman)* (1833)
- **S.163c**, *Album-Leaf en Do menor (Pressburg)* (1839)
- **S.163d**, *Album-Leaf en Mi mayor (Leipzig)* (1840)
- **S.164**, *Feuille d'album N.º 1* (1840)
- **S.164a**, *Album Leaf en Mi mayor (Vienna)* (1840)
- **S.164b**, *Album Leaf en Mi bemol (Leipzig)* (1840)
- **S.164c**, *Album-Leaf: Exeter Preludio* (1841)
- **S.164d**, *Album-Leaf en Mi mayor (Detmold)* (1840)
- **S.164e**, *Album-Leaf: Magyar* (1841)
- **S.164f**, *Album-Leaf en La menor (Rákóczi-Marsch)* (1841)
- **S.164g**, *Album-Leaf: Berlin Preludio* (1842)
- **S.165**, *Feuille d'album (en La bemol)* (1841)
- **S.166**, *Albumblatt in waltz form* (1841)
- **S.166a**, *Album Leaf en Mi mayor* (1843)
- **S.166b**, *Album-Leaf en La bemol (Portugal)* (1844)
- **S.166c**, *Album-Leaf en La bemol* (1844)
- **S.166d**, *Album-Leaf: Lyon Prélude* (1844)
- **S.166e**, *Album-Leaf: Prélude omnitonique* (1844)
- **S.166f**, *Album-Leaf: Braunschweig Preludio* (1844)
- **S.166g**, *Album-Leaf: Serenade* (1840-49)
- **S.166h**, *Album-Leaf: Andante religioso* (1846)
- **S.166k**, *Album Leaf en La mayor: Friska* (h. 1846-49)
- **S.166m-n**, *Albumblätter für Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein* (1847)
- **S.167**, *Feuille d'album n.º 2* [Die Zelle in Nonnenwerth, tercera versión] (1843)
- **S.167a**, *Ruhig* [Error de catálogo; ver introducción y coda Strauss/Tausig]
- **S.167b**, *Miniatur Lieder* (?)
- **S.167c**, *Album-Leaf* (del Agnus Dei de la Missa Solennis, S9) (1860-69)
- **S.167d**, *Album-Leaf* (del poema sinfónico Orpheus, S98) (1860)
- **S.167e**, *Album-Leaf* (del poema sinfónico Die Ideale, S106) (1861)
- **S.167f**, *Album Leaf in G major* (h. 1860)
- **S.168**, *Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse* [primera/segunda versión] (1842, 1851)
- **S.168a**, *Andante amoroso* (1847?)
- **S.169**, *Romance (O pourquoi donc)* (1848)
- **S.170**, *Balada n.º 1 en Re bemol (Le chant du croisé)* (1845-48)
- **S.170a**, *Balada n.º 2* [primera versión/borrador] (1853)

- **S.171**, *Balada n.º 2 en Si menor* (1853)
- **S.171a**, *Madrigal (Consolations) [primeras series, seis piezas]* (1844)
- **S.171b**, *Album Leaf o Consolación n.º 1* (1870-79)
- **S.171c**, *Prière de l'enfant à son reveil* [primera versión] (1840)
- **S.171d**, *Préludes et Harmonies poétiques et religie* (1845)
- **S.171e**, *Litanies de Marie* [primera versión] (1846-47)
- **S.172**, *Consolations (Six Pensées poétiques)* (1849-50)
- **S.172a**, *Harmonies poétiques et religieuses* [1847 cycle] (1847)
- **S.172a/3&4**, *Hymne du matin, Hymne de la nuit* [previamente S173a] (1847)
- **S.173**, *Harmonies poétiques et religieuses* [segunda versión] (1845-52)
- **S.174**, *Berceuse* [primera/segunda versión] (1854, 1862)
- **S.175**, *Deux Légendes* [dos piezas] (1862-63)
- # *St. François d'Assise. La Prédication aux oiseaux*
- # *St. François de Paule marchant sur les flots*
- **S.175a**, *Grand solo de concert* [Grosses Konzertsolo, primera versión] (1850)
- **S.176**, *Grosses Konzertsolo* [segunda versión] (1849-50 ?)
- **S.177**, *Scherzo and March* (1851)
- **S.178**, *Sonata para piano en Si menor* (1852-53)
- **S.179**, *Prelude after a theme from Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen by J. S. Bach* (1859)
- **S.180**, *Variations on a theme from Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen by J. S. Bach* (1862)
- **S.181**, *Sarabande and Chaconne from Handel's opera Almira*] (1881)
- **S.182**, *Ave Maria - Die Glocken von Rom* (1862)
- **S.183**, *Alleluia et Ave Maria* [dos piezas] (1862)
- **S.184**, *Urbi et orbi. Bénédiction papale* (1864)
- **S.185**, *Vexilla regis prodeunt* (1864)
- **S.185a**, *Weihnachtsbaum* [primera versión, doce piezas] (1876)
- **S.186**, *Weihnachtsbaum* [segunda versión, doce piezas] (1875-76)
- **S.187**, *Sancta Dorothea* (1877)
- **S.187a**, *Resignazione* [primera/segunda versión] (1877)
- **S.188**, *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* (1880)
- **S.189**, *Klavierstück Nr. 1* (1866)
- **S.189a**, *Klavierstück Nr. 2* (1845)
- **S.189b**, *Klavierstück* (?)
- **S.190**, *Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville* (1868)
- **S.191**, *Impromptu* (1872)
- **S.192**, *Fünf Klavierstücke* (for Baroness von Meyendorff) [cinco piezas] (1865-79)
- **S.193**, *Klavierstück (en Fa sostenido mayor)* (h. 1860)
- **S.194**, *Mosonyis Grabgeleit (Mosonyi gyászmenete)* (1870)
- **S.195**, *Dem Andenken Petofis (Petofi Szellemenek)* (1877)
- **S.195a**, *Schlummerlied im Grabe* [Elegía n.º 1, primera versión] (1874)
- **S.196**, *Élégie N.º 1* (1874)
- **S.196a**, *Entwurf der Ramann-Elegie* [Elegía n.º 2, primera versión/borrador] (1877)
- **S.197**, *Élégie N.º 2* (1877)
- **S.197a**, *Toccata* (1879-81)
- **S.197b**, *National Hymne - Kaiser Wilhelm!* (1876)
- **S.198**, *Wiegenlied (Chant du herceau)* (1880)

- **S.199**, *Nuages gris (Trübe Wolken)* (1881)
- **S.199a**, *La lugubre gondola I (Der Trauergondol)* [borrador de Viena] (1882)
- **S.200**, *La lugubre gondola* [dos piezas] (1882, 1885)
- **S.201**, *R. W. - Venezia* (1883)
- **S.202**, *Am Grabe Richard Wagners* (1883)
- **S.203**, *Schlaflos, Frage und Antwort* (Nocturno sobre un poema de Toni Raab) (1883)
- **S.204**, *Receuillement (Bellini in Memoriam)* (1877)
- **S.205**, *Historische ungarische Bildnisse (Magyar arcképek)* [versión original, siete piezas] (1885)
- **S.205a**, *Historische ungarische Bildnisse* [revisado y conclusión, siete piezas] (1885)
- **S.206**, *Trauervorspiel und Trauermarsch* (1885)
- **S.207**, *En Rêve. Nocturne* (1885)
- **S.207a**, *Prélude à la Polka de Borodine (y Polka de Borodin)* (1880)
- **S.208**, *Unstern: Sinistre, Disastro* (1880-86)

○ **Obras con forma de danzas**

- **S.208a**, *Waltz (en La mayor)* (h. 1825)
- **S.209**, *Grande valse di bravura* [primera versión del S214/1] (1835)
- **S.209a**, *Waltz (en Mi bemol)* (1840)
- **S.210**, *Valse mélancolique* [primera versión del S214/2] (1839)
- **S.210a**, *Valse mélancolique* [versión intermedia] (1840)
- **S.210b**, *Valse (en La mayor)* (1830-39)
- **S.211**, *Ländler (en La bemol mayor)* (1843)
- **S.211a**, *Ländler (en Re mayor)* (1879)
- **S.212**, *Petite Valse favorite* [primera/segunda versión] (1842, 1843)
- **S.212b**, *Mariotte. Valse pour Marie* (1840)
- **S.213**, *Valse-Improptu* (1850?)
- **S.213a**, *Valse-Improptu* [con añadidos posteriores] (1880)
- **S.214**, *Trois Caprice-Valses* [tres piezas] [segundas versiones de S209, S210, S401] (1850?)
- **S.214a**, *Carousel de Madame Pelet-Narbone* (h. 1875-81)
- **S.215**, *Valses oubliées* [4 piezas] (1881-84)
- **S.215a**, *Dritter Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz N.º 3) [primera versión/borrador] (1883)
- **S.216**, *Dritter Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz N.º 3) (1883)
- **S.216a**, *Bagatelle sans tonalité* (1885)
- **S.216b**, *Vierter Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz N.º 4) [primera versión] (1885)
- **S.217**, *Mephisto Polka* [primera/segunda versión] (1883)
- **S.218**, *Galop (en La menor)* (1841?)
- **S.219**, *Grand Galop Chromatique* [original] (1838)
- **S.219bis**, *Grand Galop Chromatique* [simplificada] (1838)
- **S.220**, *Galop de Bal* (1840?)
- **S.221**, *Mazurka brillante* (1850)
- **S.221a**, *Mazurka en Fa menor [¿De Liszt?]* (?)
- **S.222**, [Error de catálogo, como S212]
- **S.223**, *Deux Polonaises* [dos piezas] (1851)

- S.224, *Csárdás macabre* (1881-82)
- S.225, *Dos Csárdás* [dos piezas] (1884)
- S.226, *Festvortrag* (1856)
- S.226a, *Marche funèbre* (1827)
- S.227, *Goethe Festmarsch* [primera versión] (1849)
- S.228, *Huldigungsmarsch* [primera/segunda versión] (1853)
- S.229, *Vom Fels zum Meer! - Deutscher Siegesmarsch* (1853-56)
- S.230, *Bülow-Marsch* (1883)
- S.230a, *Festpolonaise* (1876)
- S.231, *Heroischer Marsch in ungarischem Stil* (1840)
- S.232, *Ungarischer Sturm marsch* [earlier version of S524] (1843?)
- S.233, *Ungarischer Geschwindmarsch* (1870)
- S.233a, *Siegesmarsch. Marche triomphale* (Marcha triunfal) (?)
- S.233b, *Marche hongroise (en Mi bemol menor)* (1844)

○ **Obras sobre temas nacionales**

➤ **Checos**

- S.234, *Hussitenlied* (Melodía de J.Krov) (1840)

➤ **Ingleses**

- S.235, *God Save the Queen* (1841)

➤ **Franceses**

- S.236, *Faribolo Pasteur and Chanson du Béarn* [dos piezas] (1844)
- S.237, *La Marseillaise* (1872?)
- S.238, *La cloche sonne* (1850?)
- S.239, *Vive Henri IV* (1870-80 ?)

➤ **Alemanes**

- S.240, *Gaudeamus igitur. Concert paraphrase* [primera/segunda versión] (1843, 1853)

➤ **Húngaros**

- S.241, *Hungarian Recruiting Songs (Zum Andenken)* (Por Fáy & Bihari) (1828)
- S.241a, *Ungarische Romanzero* [18 piezas] (1853)
- S.241b, *Magyar tempo* (1840)
- S.242, *Magyar Dalok: Magyar Rapszódíák* [21 piezas] (1839-47)
- S.242a, *Rákóczi-Marsch* [primera versión] (1839-1840)
- S.243, *Ungarische National-Melodien* [tres piezas] (h. 1843)
- S.243a, *Célèbre mélodie hongroise* (h. 1866)
- S.244, *Rapsodias húngaras* [19 piezas] (1846-86)

- **S.244a**, *Rákóczi-Marsch* [versión orquestal] (1863)
- **S.244b**, *Rákóczi-Marsch* [versión simplificada del S244a] (1871)
- **S.244c**, *Rákóczi-Marsch* [versión popular] (?)
- **S.245**, *Fünf ungarische Volkslieder (Abranyi)* [cinco piezas] (1873)
- **S.246**, *Pusztá-Wehmut (A Pusztá Keserve)* (1880-86 ?)

➤ Italianos

- **S.248**, *Canzone Napolitana* [primera/segunda versión] (1842)

➤ Polacos

- **S.249**, *Glans de Woronince* [tres piezas] (1847-48)
- **S.249a**, *Mélodie polonaise* [pequeño borrador] (1871)
- **S.249b**, *Dumka* (1871)
- **S.249c**, *Air cosaque* (1871)

➤ Rusos

- **S.250**, *Deux Mélodies russes. Arabesques* [dos piezas] (1842)
- **S.250a**, *Le rossignol (Alyabyev)* [primera versión del S250/1] (1842)
- **S.251**, *Abschied. Russisches Volkslied* (1885)

➤ Españoles

- **S.252**, *Rondeau fantastique sur un thème espagnol, El Contrabandista* (García) (1836)
- **S.252a**, *La Romanesca* [primera/segunda versión] (h. 1832, h. 1852)
- **S.253**, *Grosse Konzertfantasie über Spanische Weisen* (1845)
- **S.254**, *Rhapsodie espagnole* (1863?)
- **S.254x**, *Rapsodie espagnole* [orquestada por Ferruccio Busoni] (?)
- **S.428**, *Feuille Morte – Élégie d'après Soriano* (1845)
- **S.695c**, *Romancero Espagnol* (1845)

Piano a 4 manos

- **S.256**, *Variation on the Chopstick theme* (1880)
- **S.256a**, *Nottorno* [¿De Liszt?] (?)

Dos Pianos

- **S.257**, *Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte* (1834)
- **S.258**, *Concerto pathétique* (h. 1856)

Órgano

- **S.259**, *Fantasy and Fugue on the chorale Ad nos, ad salutarem undam* (1850)

- **S.260**, *Präludium und Fuge über das Thema BACH* [primera/segunda versión] (1855, 1870)
- **S.261**, *Pio IX. Der Papsthymnus* (1863?)
- **S.261a**, *Andante religioso* (1861?)
- **S.262**, *Ora pro nobis. Litanei* (1864)
- **S.263**, *Resignazione* (1877)
- **S.264**, *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens* (1879)
- **S.265**, *Gebet* (1879)
- **S.266**, *Requiem für die Orgel* (1883)
- **S.267**, *Am Grabe Richard Wagners* (1883)
- **S.268**, *Zwei Vortragsstücke* [dos piezas] (1884)

Canciones

- **S.269**, *Angiolin dal biondo crin (Marchese C. Bocella)* [primera/segunda versión] (1839, ?)
- **S.270**, *Tres sonetos de Petrarca* [tres canciones, primera/segunda versión] (1844-45, 1854]
- **S.271**, *Il m'aimait tant (Delphine Gay)* (1840?)
- **S.272**, *Im Rhein, im schönen Strome (Heine)* [primera/segunda versión] (1840?, 1854)
- **S.273**, *Die Lorelie (Heine)]]* [primera/segunda versión] (1841, ?)
- **S.274**, *Die Zelle im Nonnenwerth* [primera/segunda versión revisada en 1862] (b. 1841, 1857)
- **S.275**, *Mignons Lied (Kennst du das Land) (Goethe)* [primera/segunda/tercera versión] (1842, 1854, 1860)
- **S.276**, *Comment, disaient-ils (Hugo)* [primera/segunda versión] (1842, ?)
- **S.277**, *Bist du (Prince E. Metschersky)* [primera versión y revisada] (1843, h. 1878-79)
- **S.278**, *Es war ein König in Thule (Goethe)* [primera/segunda versión] (1842, ?)
- **S.279**, *Der du von dem Himmel bist (Goethe)* [primera/segunda/tercera versión] (1842, ?, 1860)
- **S.280**, *Freudvoll und liedvoll (Goethe)]]* [primera/segunda/tercera versión] (1844, 1848?, ?)
- **S.281**, *Die Vätergruft* (1844)
- **S.282**, *O quand je dors (Hugo)* [primera/segunda versión] (1842, ?)
- **S.283**, *Enfant, si j'étais roi (Hugo)]]* [primera versión y revisada] (1844?, ?)
- **S.284**, *S'il est un charmant gazon (Hugo)* [primera versión y revisada] (1844?, ?)
- **S.285**, *La tombe et la Rose (Hugo)* (1844?)
- **S.286**, *Gastibelza, Bolero (Hugo)* (1844?)
- **S.287**, *Du bist wie eine blume (Heine)* (1843?)
- **S.288**, *Was liebe sei (C. von Hagn)* [primera/segunda/tercera versión] (1843?, h. 1855, 1878-79)
- **S.289**, *Vergiftet sind meine lieder (Heine)* [primera/segunda/tercera versión] (1842, ?)
- **S.290**, *Morgens steh ich auf und frage (Heine)* [primera versión y revisada] (1843?, h. 1855)
- **S.291**, *Die tote Nachtigall (Kaufmann)* [primera versión y revisada] (1843?, 1878)

- **S.292**, *Songs from Schiller's Wilhelm Tell* [tres canciones, primera versión y revisada] (1845?, ?)
- **S.293**, *Jeanne d'Arc au bûcher (Dumas)* [primera versión y revisada] (1845, 1874)
- **S.294**, *Es rauschen die Winde* [primera/segunda versión] (h. 1845, b. 1856)
- **S.295**, *Wo weilt er? (Rellstab)* (1844)
- **S.296**, *Ich möchte hingehn (Herwegh)* [revisada posteriormente] (1845)
- **S.297**, *Wer nie sein Brot mit Tränen ass (Goethe)* [primera versión y revisada] (h. 1845)
- **S.298**, *O lieb so lang du lieben kannst (Freiligrath)* (1845?)
- **S.299**, *Isten veled (Farewell) (Horvath)* [primera versión y revisada] (1846-47)
- **S.300**, *Le juif errant (Béranger)* (1847)
- **S.301**, *Kling leise, mein Lied* [primera versión y revisada] (1848)
- **S.301a**, *Oh pourquoi donc (Mme Pavloff)* (1843)
- **S.301b**, *En ces lieux. Élégie (E. Monnier)* (1844)
- **S.302**, *Die Macht der Musik (Duchess Helen of Orleans)* (1848-49)
- **S.303**, *Weimars Toten. Dithyrambe (Schober)* (b. 1848)
- **S.304**, *Le vieux vagabond (Béranger)* (b. 1848)
- **S.305**, *Schwebe, schwebe, blaues Auge]]* [primer versión y revisada] (1845, ?)
- **S.306**, *Über allen Gipfeln ist Ruh* [primera versión y revisada] (1847?, ?)
- **S.306a**, *Quand tu chantes bercée (Hugo)* (1843)
- **S.307**, *Hohe Liebe (Uhland)* (1850?)
- **S.308**, *Gestorben war ich (Seliger tod) (Uhland)* (1850?)
- **S.309**, *Ein Fichtenbaum steht einsam (Heine)* [primera versión y revisada] (h. 1845, 1854)
- **S.310**, *Nimm einen Strahl der Sonne* (1849)
- **S.311**, *Anfangs wollt' ich fast verzagen (Heine)* (1849)
- **S.312**, *Wie singt die Lerche schön (Hoffmann von Fallersleben)* (1856?)
- **S.313**, *Weimars Volkslied (Cornelius)* (1857)
- **S.314**, *Es muss ein wunderbares sein (Redwitz)* (1852)
- **S.315**, *Ich liebe dich (Rückert)* (1857)
- **S.316**, *Muttergottes - Sträusslein zum Mai-monate (Müller)* [dos canciones] (1857)
- **S.317**, *Lasst mich ruhen (Hoffmann von Fallersleben)* (1858?)
- **S.318**, *In liebeslust (Hoffmann von Fallersleben)* (1858?)
- **S.319**, *Ich Scheide (Hoffmann von Fallersleben)* (1860)
- **S.320**, *Die drei Zigeuner (Lenau)* (1860)
- **S.321**, *Die stille Wasserrose (Geibel)* (1860?)
- **S.322**, *Wieder möcht ich dir begegnen (Cornelius)* (1860)
- **S.323**, *Jugendglück (Pohl)* (1860?)
- **S.324**, *Blume und Duft (Hebbel)* (1854)
- **S.325**, *Die Fischertochter (Count C. Coronini)* (1871)
- **S.326**, *La Perla (Princess Therese von Hohenlohe)* (1872)
- **S.327**, *J'ai perdu ma force est ma vie. 'Tristesse' (de Musset)* (1872)
- **S.328**, *Ihr Glocken von Marling (Emil Kuh)* (1874)
- **S.329**, *Und sprich (Biegeleben)* [revisada en 1878] (1874)
- **S.330**, *Sei Still (Henriette von Schorn)* (1877)
- **S.331**, *Gebet (Bodenstedt)* (1878?)
- **S.332**, *Einst (Bodenstedt)* (1878?)
- **S.333**, *An Edlitam (Bodenstedt)* (1878?)
- **S.334**, *Der Glückliche (Bodenstedt)* (1878?)

- **S.335**, *Go not, happy day* (Tennyson) (1879)
- **S.336**, *Verlassen* (G.Michell) (1880)
- **S.337**, *Des tages laute stimmen schweigen* (F. von Saar) (1880)
- **S.338**, *Und wir dachten der Toten* (Freiligrath) (1880?)
- **S.339**, *Ungarns Gott. A magyarok Istene* (Petófi) (1881)
- **S.340**, *Ungarisches Königslied. Magyar Király-dal* (Ábrányi) (1883)
- **S.340a**, *Ne brani menya, moy drug.* (Tolstoy) (1886)

Otras obras corales

- **S.341**, *Ave Maria IV* (1881)
- **S.342**, *Le crucifix* (Hugo) (1884)
- **S.343**, *Sancta Caecilia* (1884)
- **S.344**, *O meer im Abendstrahl* (Meissner) (1880)
- **S.345**, *Wartburg-Lieder from Der Braut Willkomm auf Wartburg* (Scheffel) (1872)

Lieder

- **S.346**, *Lenore* (Bürger) (1858)
- **S.347**, *Vor hunder Jahren* (F. Halm) (1859)
- **S.348**, *Der traurige Mönch* (Lenau) (1860)
- **S.349**, *Des toten Dichters Liebe* (Jókai) (1874)
- **S.350**, *Der blinde Sänger* (Alexei Tolstoy) (1875)

Transcripciones, fantasías, etc.

Obras orquestales

- **Hans von Bülow**
- **S.351**, *Mazurka Fantasie, op. 13* (1865)
- **Peter Cornelius**
- **S.352**, *Overture Segundo El Barbero de Bagdad* [terminado a partir de bocetos de Cornelio] (1877)
- **Béni Egressy y Erkel Ferenc**
- **S.353**, *Szózat und Hymnus* (1873)
- **Liszt**
- **S.354**, *Deux légendes* (1863)
- **S.355**, *Vexilla regis prodeunt* (1864)
- **S.356**, *Festvortrag* (1857)
- **S.357**, *Huldigungsmarsch* [primera / segunda versión] (1853, 1857)
- **S.358**, *Vom zum Meer Fels. Siegesmarsch Deutscher* (1860)

- **S.359**, *6 Rapsodies hongroises* (Rapsodias húngaras) (?)
- **S.360**, *A la chapelle Sixtina* (Liszt, Allegri y Mozart) [arreglo orquestal de S461, basado en Mozart Ave verum corpus y Allegri 's Misere] (1862)
- **S.361**, *Pio IX. Der Papsthymnus* (ca. 1863)
- **S.362**, *Benedictus y Offertorium de la Misa de la Coronación húngaro* [de S11] (1875)
 - **Franz Schubert**
- **S.363**, *4 Marchas* [de Opp. 40, 54, 121] (1859-1860)
 - **Juliusz Zarebski**
- **S.364**, *Danses galiciennes* (1881)

Piano y orquesta

- **Liszt**
- **S.365**, *Gran solista de concierto* [preparado por Leslie Howard] (1850)
- **S.365a**, *Concierto pathétique (No. 4) en Mi menor* [Liszt, versión Reuss] (1885-1886)
- **S.365b**, *Hexameron, Morceau de concierto* [orquestación completa con Leslie Howard] (ca. 1839)
- **Schubert**
- **S.366**, *Wanderer-Fantasie* (Fantasía en do mayor, op. 15) (1851)
- **Weber**
- **S.367**, *Polonesa Brillante, Op. Cit. 72* (1849)
- **S.367a**, *Konzertstück en Fm, Op.79*

Canciones con orquesta

- **Korbay**
- **S.368**, *2 canciones (Le Matin de Bizet y Gebet por Geibel)* (1883)
- **Liszt**
- **S.369**, *Die Lorelei (Heine)* (1860)
- **S.370**, *Mignons Lied (Kennst du das Land?)* (Goethe) (1860)
- **S.371**, *Die Vätergruft* (Uhland) (1886)
- **S.372**, *Canciones de Schillers Wilhelm Tell* (ca. 1855)
- **S.373**, *Jeanne d'Arc au Bucher (Dumas)* [primera / segunda versión] (1858, 1874)
- **S.374**, *Die drei Zigeuner* (Lenau) (1860)
- **Schubert**
- **S.375**, *6 Songs* (1860)
- **S.376**, *Die Allmacht* (1871)

- **Zichy**
- **S.377**, *Der Zaubersee. Ballad* (Zichy) (1884)

Música de cámara

- **Liszt**
- **S.377a**, *La notte (Odas funèbre No. 2)* (1864-1866)
- **S.378**, *Angelus! - Aux anges Priere gardiens* [primera / segunda versión] (1877, 1880)
- **S.379**, *Rapsodie hongroise N ° 9 (Pester Karneval)* (?)
- **S.379a**, *Rapsodie hongroise N ° 12* (1850-1859)
- **S.379b**, *Puszta-Wehmut (A Keserve Puszta)* (ca. 1871)
- **S.380**, *O du mein Abendstern titular de Tannhäuser* (Wagner) (1852)
- **S.381**, *Benedictus y Offertorium de la Misa de la Coronación húngaro* [de S11] (1862)
- **S.381a**, *Ungarns Gott. A Istene magyarok* (Petőfi) (1882)
- **S.382**, *Die Zelle im Nonnenwerth* (ca. 1880-86)
- **S.383**, *Die drei Zigeuner* (Lenau) (1864)

Piano solo

❖ **Paráfrasis operísticas, transcripciones, etc**

- **Ábrányi**
- **S.383a**, *Elaboración de Virág dal* (1881)
- **Alyabyev**
- **S.384**, *Mazurka pour piano composée sin par de aficionados de San Petersburgo* (1863)
- **S.384a**, *Variaciones sobre Tiszántúli szép Leány* [anónimas, no de Liszt?] (1846)
- **Auber**
- **S.385**, *Grande Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra Fiancée* [primera / segunda / tercera version] (1829, 1835, 1842)
- **S.385a**, *tirolesa Melody* (n. 1856)
- **S.386**, *Tarantelle di bravura d'après la Tarantelle de La Muette de Portici* [original / Sophie versión Menter] (1846, 1869)
- **S.387**, *tres piezas sobre temas de Auber* [con pieza intro] (a. 1846)
- **S.387a**, *pieza en un tema desconocido* (1847)
- **Beethoven**
- **S.388**, *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Ruines d'Athènes)* (1846)
- **S.388a**, *Las Marcas turque des Ruines d'Athènes* (1846)
- **S.388b**, *Fantasia über Beethoven Ruinen von Athen* [primera versión] (1837)
- **S.389**, *Fantasia über Beethoven Ruinen von Athen* [segunda versión] (1852)

- **S.389a**, *Cadenza para el primer movimiento de Piano de Beethoven, Concierto N^o 3* (1879)
 - **Bellini**
 - **S.390**, *reminiscencias des Puritains* [primera / segunda versión] (1836, 1837)
 - **S.391**, *I Puritani. Introducción y Polonesa* (1840)
 - **S.392**, *Hexameron, Morceau de Concierto* (1837)
 - **S.393**, *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula* [primera / segunda / tercera version] (1839, 1840-41, 1874)
 - **S.394**, *reminiscencias de Norma* (1841-1843)
 - **Berlioz**
 - **S.395**, *L'idée fixe: Andate amoroso* [primera / segunda versión] (1833 o 1846, 1865?)
 - **S.396**, *bendición y Serment de Benvenuto Cellini* (1852)
 - **Donizetti, Gaetano**
 - **S.397**, *reminiscencias de Lucia di Lammermoor* (1839)
 - **S.398**, *Las Marcas funèbre et Cavatine de Lucie de Lammermoor* (1839)
 - **S.399**, *Nuit d'Été à Pausilippe* [3 piezas] (1839)
 - **S.399a**, *Lucrezia Borgia - Grande fantaisie* [primera versión de S400ii] (1840)
 - **S.400**, *reminiscencias de Lucrezia Borgia* [primera / segunda versión] 1840
 - **S.401**, *Valse un capriccio sur deux motifs de Lucrezia et Parisina* [primera versión del S214 / 3] (1841)
 - **S.402**, *Las Marcas funèbre de Dom Sébastien* (1844)
 - **Donizetti, Giuseppe**
 - **S.403**, *Marche pour le Sultan Abdul Medjid-Khan* [first / simplificado version] (1847, 1848)
 - **Duque Ernst**
 - **S.404**, *Halloh! Jagdchor und Steyrer de la ópera, Tony* (1849)
 - **Erkel, Franz**
 - **S.405**, *Schwanengesang y marzo de Hunyadi László* (1847)
 - **Festetics**
 - **S.405a**, *Pásztor Lakodalmus Variaciones - hongroises Mélodies* [elaboración de Liszt] (1858)
 - **Glinka**
 - **S.406**, *Tscherkessenmarsch de Ruslan i Lyudmila* [primera / segunda versión] (1843, 1875)
 - **Gounod**
 - **S.407**, *Valse de l'opéra Faust* (n. 1861)
 - **S.408**, *Sabéennes Les. Berceuse de l'opéra La Reine de Saba* (1861)
 - **S.409**, *Les Adieux. Rêverie sur un motivo de l'opéra Romeo et Juliette* (1867)

- **Halévy**
- **S.409a**, *reminiscencias de La Juive* (1835)
- **Mendelssohn**
- **S.410**, *Hochzeitsmarsch Elfenreigen und aus dem Sommernachtstraum* (1847-1850)
- **Mercadante**
- **S.411**, *Soirée italienne. Seis diversiones* (1838)
- **Meyerbeer**
- **S.412**, *reminiscencias des hugonotes - Grande fantaisie dramatique* [primera / segunda versión] (1836, 1842)
- **S.412a**, *reminiscencias de Robert le Diable - Cavatine* (1846?)
- **S.413**, *reminiscencias de Robert le Diable - Valse infernal* (1840)
- **S.414**, *Ilustraciones du prophète* [4 piezas, cuarto = S624] 1849-50
- **S.415**, *Ilustraciones de l'Africaine* [2 piezas] 1865
- **S.416**, *Le Moine* (1841)
- **Mosonyi, Michael**
- **S.417**, *Fantaisie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka* (1865)
- **Mozart**
- **S.418**, *Reminiscencias de Don Juan* (1841)
- **Pacini**
- **S.419**, *Divertissement sur la Cavatine "I tuoi frequenti Palpiti"* (1835)
- **Paganini**
- **S.420**, *Grande Fantaisie de bravoure sur de La Clochette* (1832-1834)
- **Raff**
- **S.421**, *Finale Andante y marzo de la ópera König Alfred* [2 piezas] (1853)
- **Rossini**
- **S.421a**, *Introducción y variaciones de "Siège de Corinto"* [introducción only] (1839?)
- **S.422**, *Première grande fantaisie (Soirées musicales)* [primera / segunda versión] (1836)
- **S.422i**, *La Serenate e l'orgia - Première grande fantaisie (Soirées musicales)* [primera versión] (1836)
- **S.423**, *Deuxième grande fantaisie (Soirées musicales)* (1836)
- **S.424**, *veladas musicales* [12 piezas] (1837)
- **Schubert**
- **S.425**, *melodías hongroises* [3 piezas] (1839-1840) **S.425a**, *hongroises Mélodies* [versión revisada] (1846)

- **S.426**, *marchas de Schubert* [3 piezas] (1846)
- **S.426a**, *Marche militaire* (ca. 1870)
- **S.427**, *veladas de Vienne* [9 piezas] (1852)
 - **Sorriano**
- **S.428**, *Feuille morte. Elégie d'après Sorriano* (1844-1845)
 - **Tchaikovsky**
- **S.429**, *Polonesa de Eugene Onegin* (1879)
 - **Végh, Janos**
- **S.430**, *Valse de concierto* (1882-83)
 - **Verdi**
- **S.431**, *Salve María de Jerusalén* [primera / segunda versión] (1848, 1882)
- **S.431a**, *Ernani - Première paráfrasis de concierto* (1847)
- **S.432**, *Ernani - Paráfrasis de concierto (N ° 2)* [primera / segunda versión] (n. 1849, 1860)
- **S.433**, *Miserere du Trovatore* (1860)
- **S.434**, *Rigoletto Paráfrasis de concierto* (1859)
- **S.435**, *Don Carlos Coro Marcia funebre e* (1867-68)
- **S.436**, *Aida Danza sacra e duetto final* (1877)
- **S.437**, *Agnus Dei (del Requiem , 1877)*
- **S.438**, *reminiscencias de Boccanegra* (1882)
 - **Wagner**
- **S.439**, *Phantasiestück über Motive aus Rienzi* (1859)
- **S.440**, *Spinnerlied aus holandés errante* (1860)
- **S.441**, *Ballade aus holandés errante* (1872)
- **S.442**, *Ouvertüre zu R. Wagner Tannhäuser* (1848)
- **S.443**, *Pilgerchor aus Tannhäuser* [primera / segunda versión] (1861, 1885)
- **S.444**, *O du mein titular Abendstern aus Tannhäuser* (1848)
- **S.445**, *Zwei Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin* (1852)
- **S.446**, *Aus Lohengrin* [3 piezas] (1854)
- **S.447**, *Isoldens Liebestod aus Tristan und Isolde* [first / revisados version] (1867, 1875)
- **S.448**, *Am stillen Rebaño aus Die Meistersinger* (1871)
- **S.449**, *Walhall aus Der Ring des Nibelungen* (1875)
- **S.450**, *Feierlicher Marsch aus zum Heiligen Graal Parsifal* (1882)
- Weber**
- **S.451**, *Freischütz-Fantasie* (1840-1841)
- **S.452**, *Leyer und Schwert* [4 piezas] (1848)
- **S.453**, *Einsam bin ich, alleine nicht, de Preciosa* (1848)
- **S.454**, *Schlummerlied mit Arabesken* (1848)
- **S.455**, *Polonesa brillante* (1851)
 - **Zichy, el conde Géza**
- **S.456**, *Valse d'Adele* (1877)

- **Anónimos**
- **S.458**, *Fantasia sobre Il Giuramento (Mercadante)* (1838?)
- **S.460**, *Kavallerie-Geschwindmarsch* [anónimo] (?)

❖ **Partituras de piano, transcripciones, etc**

- **Allegri y Mozart**
- **S.461**, *A la chapelle Sixtina* [primera / segunda versión] (1862,?)
- **S.461a**, *Ave verum corpus, Kv618* (1862)
- **Bach**
- **S.462**, *Sechs Praeludien und für Orgel Fugen* [6 piezas] (1850)
- **S.463**, *órgano Fantasia y fuga en sol menor* [primera / segunda versión] (1860, fijada para el pianoforte 1869)
- **Beethoven**
- **S.463a**, *Sinfonía No.5* [primera versión] (1837)
- **S.463b**, *Sinfonía N ° 6* [primera versión] (1837)
- **S.463c**, *Sinfonía N ° 6* [segunda versión. Movimiento alternativo quinto] (1863-1864)
- **S.463d**, *Symphonie N ° 7* [primera versión] (1837)
- **S.463e**, *Marche funèbre* [Sinfonía Eroica de Beethoven, primera versión] (1843)
- **S.464**, *Sinfonías de Beethoven* [9 piezas] (1863-1864)
- **S.465**, *Grand Septuor, op. 20* (1841)
- **S.466**, *Adelaïde* [tercera versión] (1847)
- **S.466a**, *Adelaïde* [primera versión] (1839)
- **S.466b**, *Adelaïde* [segunda versión] (1840)
- **S.467**, *Sechs Lieder Geistlicher (Gellert)* [6 piezas] (1840)
- **S.468**, *Sechs Lieder von Goethe* [6 piezas] (n. 1849)
- **S.469**, *An die ferne Geliebte - Liederkreis* [6 piezas] (1849)
- **Berlioz**
- **S.470**, *Symphonie Fantastique* (1833)
- **S.471**, *Overture de Les francs-juges* (1833)
- **S.472**, *Harold en Italie* (con viola) (1837)
- **S.473**, *Marche des pèlerins de Harold en Italie* [primera / segunda versión] (1837?, 1862)
- **S.474**, *Ouverture Le Roi Lear* (1837)
- **S.475**, *Valse des Sylphes de la Damnation de Faust* (1860)
- **Bulhakov**
- **S.478**, *Russischer Galopp* [primera / segunda versión] (1843, 1843)
- **Von Bülow**
- **S.479**, *Sonnett Dante - Tanto Tanto gentile e onesta* (1874)
- **Chopin**

- **S.480**, *Seis cantos polonais*, op. 74 [6 piezas] (1847-1860)
 - **Conradi**
- **S.481**, *Zigeunerpolka* (1847?)
 - **Cui**
- **S.482**, *Tarantella* (1885)
 - **Dargomyzhsky**
- **S.483**, *Tarantella* (1879)
 - **David, Ferdinand**
- **S.484**, *Bunte Reihe*, op. 30 [24 piezas] (1850)
 - **Dessauer**
- **S.485**, *Drei Lieder* (1846)
 - **Ernst, duque**
- **S.485b**, *Die Gräberinsel* (1842)
 - **Egressy y Erkel**
- **S.486**, *Szózat und Hymnus* (1873)
 - **Festetics**
- **S.487**, *Spanisches Ständchen* 1846
 - **Franz**
- **S.488**, *Er ista gekommen en Sturm und Regen* 1848
- **S.489**, *Lieder Zwölf* [12 piezas] (1848)
 - **Goldschmidt**
- **S.490**, *Liebesszene und Fortunas Kugel* (1880)
 - **Gounod**
- **S.491**, *Hymne à Sainte Cécile* (1866)
 - **Herbeck**
- **S.492**, *Tanzmomente* [8 piezas] (1869)
 - **Hummel**
- **S.493**, *Grosses Septett*, op. 74 (1848)
 - **Lassen**
- **S.494**, *perder, Himmel, meine Seele* [primera / segunda versión] (1861, 1872)
- **S.495**, *Ich Weil en tiefer Einsamkeit* (1872)
- **S.496**, *Nibelungos de Hebbel y Fausto de Goethe* [4 unidades] (1878-1879)
- **S.497**, *Zwischenspiel Symphonisches ('Über allen Zauber Liebe')* (ca. 1882-83)

- **Lessmann**
- **S.498**, *Lieder Drei ('Tannhäuser')* (1882?)
- **Liszt**
- **S.498a**, *Drei Stücke aus der Heilige Elisabeth* (1857-1862)
- **S.498b**, *Zwei Orchesterstücke aus Christus* (1862-1866)
- **S.498c**, *San Francesco - Preludio* (1862-1866)
- **S.499**, *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi* (1881)
- **S.499a**, *San Francesco - Preludio per il Cántico del Sol* (1880)
- **S.500**, *Excelsior! - Preludio* (1875)
- **S.501**, *Benedictus und Offertorium (Missa Coronationalis)* (1867)
- **S.502**, *Weihnachtslied II* (1864)
- **S.503**, *Slavimo Slavno Slaveni!* (1863)
- **S.504**, *Ave Maria II (D)* [primera / segunda versión en re bemol] (1870, 1873)
- **S.504a**, *Via Crucis* [15 piezas] (1878-1879)
- **S.504b**, *Choräle* [11 piezas] (1878-1879)
- **S.505**, *Zum Haus des Herrn (En domum Domini ibimus)* (1884)
- **S.506**, *Ave maris stella* (1868)
- **S.507**, *Klavierstück aus der Bonn Beethoven-Cantata* (?)
- **S.507a**, *Schnitterchor (Pastorale - Schnitterchor aus Prometeo)* (1850)
- **S.508**, *Pastorale. Schnitterchor aus dem Entfesselten Prometeo* (1861)
- **S.509**, *Gaudeamus Igitur - Humoreske* (1870)
- **S.510**, *Las Marcas héroïque* (?)
- **S.511**, *Geharnischte Lieder* [3 piezas] (1861)
- **S.511a**, *Les Préludes (Poème Symphonique No. 3)* [organizada por Karl Klauser, revisada por Liszt] (1863) ^{[1] [2]}
- **S.511b**, *Orfeo (Poème Symphonique No. 4)* [organizado por Fredrich Spiro, revisada por Liszt] (1879) ^[3]
- **S.511c**, *Mazepa (Poème Symphonique No. 6)* [organizado por Theodor Forchhammer, revisada por Liszt] (1870-1879) ^[3]
- **S.511d**, *Festklänge (Poème Symphonique N ° 7)* [organizado por Ludwig Stark, revisada por Liszt] (1870-1879) ^[3]
- **S.511e**, *Hungaria (Poème Symphonique N ° 9)* [organizado por Fredrich Spiro, revisada por Liszt] (1872) ^[3]
- **S.512**, *Von der Wiege bis zum Grabe (Poème Symphonique N ° 13)* (1881)
- **S.513**, *Gretchen aus Faust-Simpfonie* (b 1867)
- **S.513a**, *Der Zug nächtliche* (?)
- **S.514**, *Erster Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz No. 1, Der Tanz in der Dorfschenke) [versión original] (1859-1862)
- **S.514a**, *Erster Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz No. 1) [con añadidos posteriores] (1859-1862)
- **S.515**, *Zweiter Mephisto-Walzer* (Mephisto Waltz No. 2) (1881)
- **S.516**, *Les Morts (Oda Funèbre No. 1)* (1860)
- **S.516a**, *La notte (Oda Funèbre No. 2)* (?)
- **S.517**, *Le Triomphe du Tasse funèbre (Odas Funèbre No. 3)* (1866)
- **S.518**, *Salve Polonia* (a. 1863)
- **S.519**, *Deux Polonesas de San Estanislao* (1870-1879)
- **S.520**, *Künstlerfestzug* [primera / segunda versión] (1857-1860, 1883)

- **S.521**, *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* [primera / segunda versión] (1857, 1872)
- **S.522**, *Festmarsch nach motiven von EH_zS-C-G* (1857)
- **S.523**, *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier en Ofen-Pest* (1870)
- **S.524**, *Ungarischer Sturmmarsch* [primera / segunda versión] (?, 1875)
- **S.525**, *Totentanz. Paráfrasis de Dies Irae* (1860-1865)
- **S.526**, *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier* (?)
- **S.527**, *Romance Oubliée* (?)
- **S.527bis**, *Romance Oubliée* [proyecto de corto] (1880)
- **S.529**, *Fantasie und Fuge über das Thema BACH* [primera / segunda versión] (1856, 1870)
- **S.530**, *L'Hymne du Pape. Inno del Papa. Der Papsthymnus* (1864)
- **S.531**, *Buch der Lieder I* [5 piezas] (?)
- **S.532**, *Die Lorelei* (Heine) [segunda versión] (1861)
- **S.533**, *Il m'aimait tant* (Delphine Gay) (1842)
- **S.534**, *Die Zelle en Nonnenwerth* (Felix Lichnowski) [primer / segundo / cuarto version] (1842, 1860, 1880)
- **S.535**, *Comentario, disaient-ils* [Buch der Lieder II] (1845?)
- **S.536**, *O quand je dors* [Buch der Lieder II] (1847?)
- **S.537**, *Enfant, si j'étais roi* [Buch der Lieder II] (1847?)
- **S.538**, *s'il est un charmant gazon* [Buch der Lieder II] (1847?)
- **S.539**, *La tombe et la rosa* [Buch der Lieder II] (1847?)
- **S.540**, *Gastibelza* [Buch der Lieder II] (1847?)
- **S.541**, *Liebesträume. Drei Nottornos* (ca. 1850)
- **S.542**, *Weimars Volkslied* [primera / segunda versión] (1857,?)
- **S.542a**, *Ich liebe dich* (?)
- **S.542b**, *Fanfare des zur Enthüllung Carl-agostos Monument* (?)
- **S.543**, *Ungarns Gott. A Istene magyarok (Petőfi)* [original / (S543bis) izquierdo version] (1881)
- **S.544**, *Ungarisches Königslied. Magyar Kiraly-dal (Ábrányi)* (1883)
- **S.545**, *Ave Maria IV* (1881)
- **S.546**, *Der blinde Sänger (Alexei Tolstoi)* [versión en solitario] (1878)
- **S.546a**, *oh Roma nobilis* (1879)
 - **Mendelssohn**
 - **S.547**, *Sieben Lieder (de Opp. 19, 34, 47)* [7 piezas] (1840)
 - **S.548**, *Wasserfahrt y Der Jäger Abschied (de Op. 50)* [2 piezas] (1848)
 - **Meyerbeer**
 - **S.549**, *Schillers zu Festmarsch 100 Jähriger Geburtsfeier* (?)
 - **Mozart**
 - **S.550**, *Zwei Transcriptionen über Themen aus Requiem de Mozart, K.626* [2 piezas] (1862)
 - **Pezzini**
 - **S.551**, *Una stella amica. Mazurka* (?)
 - **Raff**

- **S.551a**, *Einleitung und zu Coda raffs Walzer en Des-dur (opus 54/1) (1880)*
 - **Rossini**
 - **S.552**, *Ouverture de l'opéra Guillaume Tell* (1838)
 - **S.552a**, *Caritas* [La Charité, primera versión] (1847)
 - **S.552b**, *la Carità* [La Charité, versión simplificada] (1847)
 - **S.553**, *Deux transcripciones* [2 piezas] (1847)
 - **Rubinstein**
 - **S.554**, *Zwei Lieder* [2 piezas] (1880)
 - **S.554a**, *Einleitung und Coda sur des notas fausses* (1880)
 - **Saint-Saëns**
 - **S.555**, *Danse macabre, op. 40* (1876)
 - **Schubert**
 - **S.556**, *Die Rose* [first / intermedio / segundo version] (1832, ca. 1837, 1838)
 - **S.557**, *Lob der Tränen* (1837)
 - **S.557a**, *Erlkönig* [primera versión] (?)
 - **S.557b**, *Meeresstille* [primera versión] (?)
 - **S.557b/bis**, *Meeresstille [primera versión, ossia]* (?)
 - **S.557c**, *Frühlingsglaube* [primera versión] (?)
 - **S.557d**, *Ave Maria* (Ellens Gesang dritter) [primera versión] (?)
 - **S.558**, *12 Lieder* (1837-38)
 - **S.558bis**, *12 Lieder* [versiones revisadas de los números 3, 4, 7, 8, 9, 11] (ca. 1839)
 - **S.559**, *Der Gondelfahrer, op. 28* (1838)
 - **S.559a**, *Sérénade* [Ständchen, primera versión] (1837)
 - **S.560**, *Schwanengesang* [14 piezas] (1838-1839)
 - **S.560bis**, *Schwanengesang* [14 piezas, versiones alternativas] (ca. 1839)
 - **S.561**, *Winterreise* [12 piezas] (1839)
 - **S.561**, *Winterreise* [versiones alternativas de los números 2, 3, 7, 10,] (ca. 1839)
 - **S.562**, *Lieder Geistliche* [4 piezas] (1841)
 - **S.563**, *seis melodías célebres* [6 piezas, primero por Weyrauch] (1844)
 - **S.564**, *Die Forelle* [segunda versión] (1846)
 - **S.565**, *seis melodías favoritas de la Belle Meuniere* [6 piezas] (1846)
 - **S.565bis**, *Müllerlieder* [6 piezas, versiones revisadas] (ca. 1879)
 - **S.565a**, *Wandererfantasie (Grosse Fantasie in C-dur)* (ca. 1868)
 - **S.565b**, *Impromptus de Schubert* [2 piezas, op. 90/2-3] (ca. 1868)
 - **Schumann**
 - **S.566**, *Widmung, Liebeslied* (1848)
 - **S.566a**, *Widmung, Liebeslied* [boceto de una transcripción más literal] (1848)
 - **S.567**, *An den Sonnenschein, Rotes Röslein* (1861)
 - **S.568**, *Frühlingsnacht (uberm Garten durch die Lüfte)* (1872)
 - **S.569**, *Zehn Lieder und von Robert Schumann Clara* [10 piezas] (1872)
 - **S.570**, *Provençalisches Minnelied* (1881)
 - **Smetana**

- **S.570a**, *Einleitung und zu Smetanas Coda Polka (salon de, opus 7/1) (1880)*
 - **Spohr**
- **S.571**, *Die Rose und aus Zemire Azor (1876)*
 - **Tausig**
- **S.571a**, *Einleitung und zu Schlußtake Tausigs dritter Valse-Caprice (1880)*
 - **Szabady y Massenet**
- **S.572**, *Revive Szegedin (1879)*
 - **Széchényi, el conde Imre**
- **S.573**, *Bevezetés és magyar indulò (1872)*
 - **Tirindelli**
- **S.573a**, *Seconda mazurca variata (1880)*
 - **Weber**
- **S.574**, *Ouverture Oberon (1846?)*
- **S.575**, *Ouverture Der Freischütz (1840-1841)*
- **S.576**, *Jubelouverture (1846)*
- **S.576a**, *Konzertstück en fa menor , op. 79 (ca. 1868)*
 - **Wielhorsky, el conde Michael**
- **S.577**, *Lyubila ya [primera / segunda versión] (1843,?)*

Piano a cuatro manos

- **Field**
- **S.577a**, *11 Nocturnes (Nos. 1-9, 14, 18 y Nocturne Pastorale en E) (?)*
 - **Liszt**
- **S.578**, *4 trozos de Santa Isabel (1862)*
- **S.579**, *sección Christus Oratorio 4 ° y 5 ° (?)*
- **S.580**, *Excelsior! - Preludio (?)*
- **S.581**, *Benedictus y Offertorium de la Misa de la Coronación de Hungría (1869)*
- **S.582**, *O Lamm Gottes, unschuldig (1878-1879)*
- **S.583**, *Via Crucis (?)*
- **S.584**, *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Bonn (1845)*
- **S.585**, *Pastorale. Schnitterchor aus dem Entfesselten Prometheus (1861)*
- **S.586**, *Gaudeamus Igitur. Humoreske (1870)*
- **S.587**, *Las Marcas Héroïque (?)*
- **S.588**, *Weimars Volkslied (Cornelius) (1857)*
- **S.589**, *Ce qu'on entend sur la montagne (Poème Symphonique No. 1) (1874)*
- **S.590**, *Tasso, Lamento e Trionfo (Poème Symphonique N ° 2) (1858)*

- **S.591**, *Les Préludes (Poème Symphonique No. 3)* (ca. 1858)
- **S.592**, *Orfeo (Poème Symphonique N ° 4)* (ca. 1858)
- **S.593**, *Prometeo (Poème Symphonique No. 5)* (1858)
- **S.594**, *Mazepa (Poème Symphonique No. 6)* (1874)
- **S.595**, *Festklänge (Poème Symphonique No. 7)* (1854-1861)
- **S.596**, *Hungaria (Poème Symphonique N ° 9)* (1874?)
- **S.569a**, *héroïde funèbre (Poème Symphonique N ° 8)* (ca. 1877)
- **S.596b**, *Hunnenschlacht (Poème Symphonique N ° 11)* (ca. 1877)
- **S.596c**, *Die Ideale (Poème Symphonique N ° 12)* (ca. 1874-77)
- **S.597**, *Hamlet (Poème Symphonique N ° 10)* (1874)
- **S.598**, *Von der Wiege bis zum Grabe (Poème Symphonique N ° 13)* (De la cuna a la tumba) (1881)
- **S.599**, *dos episodios del Fausto de Lenau* (1861-62)
- **S.600**, *Mephisto Waltz No. 2* (1881)
- **S.601**, *Les Morts (Oda fúnebre n ° 1)* (1866)
- **S.602**, *La Notte (Oda fúnebre n ° 2)* (1866)
- **S.603**, *Le Triomphe du Tasse Funèbre (Oda fúnebre n ° 3)* (1866?)
- **S.604**, *Salve Polonia* (1863)
- **S.605**, *Künstlerfestzug zur Schillerfeier* (1859)
- **S.606**, *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier* (ca. 1858)
- **S.607**, *Festmarsch nach Motiven von zu EH S.-C.-G.* (ca. 1859)
- **S.608**, *Rakoczy March* (1870)
- **S.609**, *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier en Ofen-Pest* (1870)
- **S.610**, *Ungarischer Sturmarsch* (1875)
- **S.611**, *Epithalam* (1872)
- **S.612**, *Elégie* (1874)
- **S.613**, *Weihnachtsbaum* (1876)
- **S.614**, *Dem Andenken Petőfis (Petőfi Szellemének)* (1877)
- **S.615**, *Grande Valse di Bravura* (1836)
- **S.616**, *Grand Galop Cromática* (1838)
- **S.617**, *Csárdás macabro* (1882)
- **S.618**, *Csárdás obstiné* (ca. 1884)
- **S.618a**, *Vom zum Meer Fels. Deutscher Siegesmarsch (?)*
- **S.619**, *Bülow-Marsch* (ca. 1883)
- **S.619a**, *Festpolonaise* (1876) ^[4]
- **S.620**, *Hussitenlied* (Melody por J.Krov) (1840)
- **S.621**, *6 Rapsodias húngaras* [de la versión orquestal, S359] (1874)
- **S.622**, *Rapsodie hongroise N ° 16* (1882)
- **S.623**, *Rapsodie hongroise N ° 18* (1885)
- **S.623a**, *Rapsodie hongroise No. 19* (ca. 1885)
- **S.624**, *Fantasia y fuga sobre los números del Anuncio coral, ad salutarem undam* (1850)
- **S.625**, *L'Hymne du Pape (Der Papsthymnus)* (1865)
- **S.626**, *Ungarisches Königslied. Magyar Kiraly-dal (Ábrányi)* (1883)
- **S.627**, *Fantaisie sur des motifs de la Ópera de La Sonnambula (Bellini)* (1852)
- **S.628**, *bendición y serment (Berlioz 'Benvenuto Cellini')* (1852)
- **S.628a**, *Marche et Cavatine (Lucia de Donizetti)* (?)
- **S.628b**, *Szózat und Hymnus (Egressy y Erkel)* (1873)
- **S.629**, *Tscherkessenmarsch (Glinka Ruslan i Lyudmila)* (1843)

- **S.630**, *reminiscencias de Robert le Diable - Valse infernale (Meyerbeer)* (1841-1843)
- **S.631**, *Andante final und Marsch (Raff 'König Alfred')* (1853)
- **S.632**, *4 marchas (Schubert)* (1879)
- **S.633**, *A la chapelle Sixtina (Allegri Mozart)* (1865)
- **S.634**, *Grand Septuor op. 20 (Beethoven)* (1841)

- **Mozart**

- **S.634a**, *Adagio de Mozart Die Zauberflöte* (1875-1881?)

Dos pianos

- **Liszt**

- **S.635**, *Ce qu'on entend sur la montagne (Poème Symphonique No. 1)* (ca. 1854-1857)
- **S.636**, *Tasso, Lamento e Trionfo (Poème Symphonique No. 2)* (ca. 1857)
- **S.637**, *Les Préludes (Poème Symphonique No. 3)* (ca. 1854-56)
- **S.638**, *Orfeo (Poème Symphonique N ° 4)* (ca. 1854-56)
- **S.639**, *Prometeo (Poème Symphonique No. 5)* (1855-1856)
- **S.640**, *Mazeppa (Poème Symphonique No. 6)* (1855)
- **S.641**, *Festklänge (Poème Symphonique No. 7)* (ca. 1853-56)
- **S.642**, *héroïde Funèbre (Poème Symphonique N ° 8)* (ca. 1854-56)
- **S.643**, *Hungaria (Poème Symphonique núm. 9)* (ca. 1854-1861)
- **S.644**, *Hamlet (Poème Symphonique N ° 10)* (ca. 1858-1861)
- **S.645**, *Hunnenschlacht (Poème Symphonique N ° 11)* (1857)
- **S.646**, *Die Ideale (Poème Symphonique N ° 12)* (1857/58)
- **S.647**, *una Sinfonía Fausto, en tres cuadros de caracteres* (1856)
- **S.648**, *una sinfonía a Divina Commedia de Dante* (ca. 1856-1859)
- **S.649**, *Fantasie über Beethovens Ruinen von Athen* (1865)
- **S.650**, *Concierto para piano N ° 1 en mi bemol mayor* (1853)
- **S.651**, *Concierto para piano N ° 2 en La mayor* (1859)
- **S.652**, *Totentanz. Paráfrasis de Dies Irae* (1859)
- **S.653**, *Wandererfantasie (Schubert)* (a. 1859)
- **S.654**, *Hexameron, Morceau de Concierto* (1837)
- **S.655**, *reminiscencias de Norma (Bellini)* (1841)
- **S.656**, *Reminiscencias de Don Juan (Mozart)* (1841)
- **S.657**, *Sinfonía N ° 9 (Beethoven)* (1851)
- **S.657a / 1**, *Concierto para piano N ° 3 (Beethoven)* (1878)
- **S.657a / 2**, *Concierto para piano N ° 4 (Beethoven)* (1878)
- **S.657a / 3**, *Concierto para piano N ° 5 (Beethoven)* (1878)
- **S.657b**, *Bülów-Marsch [2-pianos, 8-manos]* (1884)

Órgano

- **Allegri y Mozart**

- **S.658**, *la evocación a la Capilla Sixtina* (1862)

- **Arcadelt**

- **S.659**, *Ave Maria* (1862)

- **Bach**
- **S.660**, *Einleitung und Fuge aus der Motette Ich hatte viel und Bekümmernis Andante Aus tiefer No* [2 pieces] (1860)
- **S.661**, *Adagio from Bach Violin Sonata No. 4 (BWV1017)* (1864)

- **Chopin**
- **S.662**, *2 Préludes from Op. 28 (Nos. 4, 9)* (1863)

- **Lassus**
- **S.663**, *Regina coeli laetare* (1865)

- **Liszt**
- **S.664**, *Tu es Petrus from Christus* (1867)
- **S.665**, *San Francesco* (1880)
- **S.666**, *Excelsior! - Preludio* (?)
- **S.667**, *Offertorium from the Hungarian Coronation Mass* (1867)
- **S.668**, *Slavimo Slavno Slaveni* (1863)
- **S.669**, *Zwei Kirchenhymnen* [2 pieces] (1877)
- **S.670**, *Rosario* [3 pieces] (1879)
- **S.671**, *Zum Haus des Herrn (In domum Domini ibimus)* (1884)
- **S.672**, *Weimars Volkslied (Cornelius)* (1865)
- **S.672a**, *Orpheus (Poème symphonique no 4)* (after 1860)
- **S.672b**, *Einleitung, Fuge & Magnificat aus der Symphonie zu Dante* (1860)
- **S.673**, *Weinen, Klagen' Variationen* (1863)
- **S.674**, *Ungarns Gott. A magyarok Istene (Petőfi)* (1882)
- **S.674a**, *O sacrum convivium* [2 versions] (?)

- **Nicolai**
- **S.675**, *Kirchliche Festoverture* (1852)

- **Wagner**
- **S.676**, *Pilgerchor from Wagner's Tannhäuser* (1860)

Órgano con otros instrumentos

- **S.677**, *Hosannah from Cantic del sol di San Francesco d'Assisi* (for organ and bass trombone) (1862)
- **S.678**, *Offertorium and Benedictus from the Hungarian Coronation Mass* (1869)
- **S.679**, *Aria 'Cujus animam' from Rossini's Stabat Mater* (for organ and trombone) (?)

Lieder

- **Draeseke**
- **S.686**, *Helges Treue (Draeseke)* (1860)

Apéndice

Obras incompletas

- **S.687**, *Sardanapale (Byron)* [opera, partly sketched, 111 pages] (?)

- **S.688** , *Oratorio - Die Legende vom heiligen Stanislaus* [sacred choral] (1873–85)
- **S.688a** , *St Stanislaus fragment* [solo piano, Library of Congress] (1880–86)
- **S.689** , *Singe, wem Gesang gegeben* [secular choral] (1847)
- **S.690** , *Revolutionary Symphony* [unfinished, revised 1848] (1830)
- **S.691** , *De Profundis* [piano and orchestra, De Profundis - Psaume instrumental] (1834?)
- **S.692** , *Violin Concerto* [only sketched] (1860)
- **S.692a** , *The Four Seasons String quartet (Vivaldi)* (1880?)
- **S.692b** , *Anfang einer jugendsonate* [solo piano] (1825)
- **S.692c** , *Allegro maestoso* [solo piano] (1826)
- **S.692d** , *Rákóczi-Marsch* [solo piano, first version, simplified, unfinished] (1839)
- **S.692e** , *Winzerchor (Prometheus)* [solo piano] (1850)
- **S.693** , *Deux marches dans le genre hongrois* [solo piano, 2 pieces] (1840?)
- **S.693a** , *Zwei Stücke aus der heilige Elisabeth* [solo piano] (1862)
- **S.694** , *Fantasie über englische Themen* [solo piano] (1840?)
- **S.695** , *Morceau en fa majeur* [solo piano] (1843?)
- **S.695a** , *Litanie de Marie* [solo piano] (1847)
- **S.695b** , *Zigeuner-Epos* [solo piano, 11 pieces] (ca. 1848)
- **S.696** , *Mephisto Waltz No.4* (1884)
- **S.697** , *Fantasie über Themen aus Figaro und Don Giovanni (Mozart)* [solo piano arrangement] (1842)
- **S.698** , *La Mandragore - Ballade de l'opéra Jean de Nivelles de L. Delibes* [solo piano arrangement] (a. 1880)
- **S.699** , *La Notte (Odes Funèbre no. 2)* [solo piano arrangement] (1864–66)
- **S.700** , *Grand Fantaisie (Variations) sur des thèmes de Paganini* [first/second version; completed by Mezö] (1845)
- **S.700a** , *Variations sur Le Carnaval de Venise (Paganini)* [solo piano arrangement] (?)
- **S.701** , *Den Felsengipfel stieg ich einst hinan* [song] (?)
- **S.701a** , *Allegro di bravura [orchestra, arrangement] (ca. 1830)*
- **S.701b** , *Marie-Poème* [solo piano] (1837)
- **S.701c** , *Andante sensibilissimo* [solo piano] (1880–86)
- **S.701d** , *Melodie in Dorische Tonart* [solo piano] (1860)
- **S.701e** , *Dante fragment* [solo piano] (1839)
- **S.701f** , *Glasgow fragment* [solo piano] (?)
- **S.701g** , *Polnisch - sketch* [solo piano] (1870–79)
- **S.701h/1** , *Operatic aria - and sketched variation* [solo piano] (?)
- **S.701h/2** , *Valse infernale (Meyerbeer) - theme* [solo piano arrangement] (?)
- **S.701j** , *Harmonie nach Rossini's Carità (La charité)* [solo piano arrangement] (1847)
- **S.701k** , *Korrekturblatt (to an earlier version of La lugubre gondola)* [solo piano] (1882)

Dudosas o perdidas

○ **Obras corales sacras**

- **S.702** , *Tantum Ergo* (1822)
- **S.703** , *Psalm 2* (1851)
- **S.704** , *Requiem on the death of Emperor Maximilian of Mexico* (?)

- **S.705** , *The Creation* (?)
- **S.706** , *Benedictus* [doubtful] (?)
- **S.707** , *Excelsior* [arrangement, doubtful] (?)
 - **Obras corales seculares**
- **S.708** , *Rinaldo* [doubtful] (ca. 1848)
 - **Obras orquestales**
- **S.709** , *Salve Polonia* [rediscovered, renumbered as S113] (1863)
- **S.710** , *Funeral March* (?)
- **S.711** , *Csárdás macabre* [arrangement] (?)
- **S.712** , *Romance oubliée* [arrangement] (?)
 - **Piano and orquesta**
- **S.713/1** , *Piano Concerto in A minor* (1825?)
- **S.713/2** , *Piano Concerto* (1825?)
- **S.714** , *Piano Concerto in the Hungarian style* [by Sophie Menter , renumbered as S126a] (1885)
- **S.715** , *Piano Concerto in the Italian style* (?)
- **S.716** , *Grande fantaisie symphonique* [orchestral] (?)
 - **Música de cámara**
- **S.717** , *Trio* (1825)
- **S.718** , *Quintet* (1825)
- **S.719** , *The Four Seasons String Quartet (Vivaldi)* [rediscovered, renumbered as S692a]
- **S.720** , *Allegro moderato* (?)
- **S.721** , *Prelude* (?)
- **S.722** , *La notte (Odes funèbre no.2)* [rediscovered, renumbered as S377a] (1864–66)
- **S.723** , *Tristia* [arrangement, from Vallée d'Obermann S160/6] (1880–86 ?)
- **S.723a** , *Postlude on theme from Orpheus* [arrangement] (?)
 - **Piano solo**
- **S.724** - *Rondo and Fantasy* (1824)
- **S.725** - *3 Sonatas* (1825)
- **S.726** - *Study* (?)
- **S.726a** - *Valse* (?)
- **S.727** - *Prélude omnitonique* [rediscovered, renumbered as 166e] (1844)
- **S.728** - *Fünf Klavierstücke, S.192 (Liszt, Franz)/Sospiri! (Fünf Klavierstücke)* [rediscovered, renumbered as 192/5] (1879)
- **S.729** - *Tantum Ergo* [rediscovered, renumbered as 42] (1869)
- **S.730** - *Dem Andenken Petőfis (Petőfi Szellemének)* [rediscovered, renumbered as 195] (1877)
- **S.731** - *Valse élégiaque* [alternative name for Valse oubliée No.1, 251/1; rediscovered and renumbered as 251/1] (1881)
- **S.732** (formerly) - *Valses oubliées, S.215 (Liszt, Franz)/Valse oubliée No. 4* [rediscovered, renumbered as 215/4] (1883–84)

- **S.733** - *Marche hongroise (in E flat minor)* [rediscovered, renumbered as 233b] (1844)
- **S.734** - *Ländler* [rediscovered, renumbered as 211a] (1879)
- **S.735** - *Air cosaque* [rediscovered, renumbered as 249c] (1879)
- **S.736** - *Kerepsi csárdás* (?)
- **S.737** - *3 morceaux en style de danse ancien hongrois* (?)
- **S.738** - *Spanish folksong arrangement* (?)
 - **Arreglos**
 - **S.739** , *Corolian Overture (Beethoven)* (?)
 - **S.740** , *Egmont Overture (Beethoven)* (?)
 - **S.741** , *Le carnaval romain - Overture (Berlioz)* (?)
 - **S.742** , *Duettino (Donizetti)* (?)
 - **S.743** , *Soldiers Chorus from Gounod's Faust* (?)
 - **S.743a** , *Fantasia on themes from Halévy's Guitarero* (b. 1841)
 - **S.744** , *Paraphrase on Act 4 of Kullak's Dom Sebastien* (?)
 - **S.745** , *Funeral March* (?)
 - **S.746** , *Andante Maestoso* (?)
 - **S.747** , *Poco adagio (from Missa Solemnis)* (?)
 - **S.748** , *Overture to Mozarts "Die Zauberflöte"* (?)
 - **S.749** , *Preussischer Armeemarsch (Radovsky)* (?)
 - **S.750** , *Siege de Corynthe, Introduction* (?)
 - **S.751** , *Maometto e Mose, Fantasia on themes by Rossini* (?)
 - **S.752** , *Gelb rollt (Rubinstein)* (?)
 - **S.753** , *Alfonso und Estrella, Act 1 (Schubert)* (?)
 - **S.754** , *Seconda mazurka variata (Tirindelli)* [rediscovered, renumbered as S573a] (1880)
 - **Piano a cuatro manos**
 - **S.755** , *Sonata* (?)
 - **Dos pianos**
 - **S.756** , *Mosonyis Grabgeleit* (?)
 - **S.757** , *La triomphe funébre du Tasse* (?)
 - **Órgano**
 - **S.758** , *The Organ (Herder)* (?)
 - **S.759** , *Consolation* [arrangement] (?)
 - **S.760** , *Cantico del sol di St. Francesco* [arrangement] (?)
 - **S.761** , *Marche funébre (Chopin)* [arrangement] (?)
 - **Canciones**
 - **S.762** , *Air de Chateaubriand* (?)
 - **S.763** , *Strophes de Herlossohn* (?)
 - **S.764** , *Kränze pour chant* (?)
 - **S.765** , *Glöcken (Müller)* (?)
 - **S.765a** , *L'aube naît (Hugo)* (1842?)
 - **S.766** , *Der Papsthymnus* (?)
 - **S.767** , *Excelsior* (?)

○ **Lieder**

- **S.768** , *Der ewige jude* (*Schubart*) (?)

Suplementarias

- **S.990** , *Fantasy and Fugue on the chorale "Ad nos, ad salutarem undam"* (played by Liszt to Walter Bache) [solo piano, arrangement] (b. 1862)
- **S.991** , *Waltz in A major* [chamber, arrangement] (?)
- **S.993** , *Wartburg Lieder* (*Scheffel*) [orchestral, arrangement] (?)
- **S.994** , *Grand solo caractéristique à propos d'une chansonette de Panseron* [solo piano, arrangement] (1830–32)
- **S.995** , *Variations de bravoure sur des thèmes de Paganini* [unfinished] (1845)
- **S.996** , *Stabat Mater* [solo piano] (1870–79 ?)
- **S.997** , *5 Variationen über Romanze aus 'Joseph'* (*Méhul*) (by Franz Xaver Mozart , attributed to Liszt) (ca. 1834)
- **S.998** , *Adagio in C* [solo piano] (1841)
- **S.999** , *Andante Maestoso* [organ] (?)