

Trabajo Fin de Grado

Las paráfrasis operísticas de Franz Liszt.
Franz Liszt's operatic paraphrases.

Autor/es

Irene Martínez Domingo

Director/es

Roberto Anadón Mamés

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2019/2020

Índice

1.-	Resumen	5
2.-	Introducción:.....	5
2.1.	Justificación del trabajo	5
2.2.	Objetivos.....	6
2.3.	Estado de la cuestión	7
2.4.	Metodología aplicada	11
3.-	Desarrollo analítico.....	11
	Liszt en su tiempo.....	11
	La paráfrasis	12
	La improvisación en la obra de Liszt.....	14
	La técnica pianística y genialidad de Liszt.....	17
	Las paráfrasis operísticas.....	19
	Primera fase	20
	Segunda fase	23
	Tercera fase.....	29
4.-	Conclusiones.....	31
5.-	Anexos	33
5.1.	Biografía de Franz Liszt	33
	Primeros años	33
	Sus años en París	34
	Sus años como virtuoso	35
	Liszt en Weimar.....	35
	Roma y últimos años	36
5.2.	Compositores de ópera abordados por Franz Liszt.	36
5.3.	Listado de paráfrasis operísticas ordenado por autores de las originales.	37
5.4.	Liszt como pianista.....	41
	Evolución pianística	42

Liszt y la enseñanza.....	42
Técnica en el escenario.....	43
Mecánica en la técnica moderna de Liszt.....	44
Los ataques de brazo.....	45
Los ataques de la mano.....	45
Los ataques de dedo.....	46
5.5. Anexo fotográfico.....	48
6.- Bibliografía.....	53
7.- Webgrafía	56

1.- Resumen

Este trabajo versa sobre las paráfrasis en la obra pianística de Franz Liszt, quien representa de forma paradigmática esa nueva figura del compositor – intérprete que escribe y ejecuta sus propias obras de forma virtuosa, como expresión del artista romántico dotado de un don casi ultraterreno que exhibe en eventos sociales para asombro de un público que lo aclama. Esta modalidad compositiva, que recibe también otras denominaciones como reminiscencias o fantasías, y que supone componer música a partir de música ya escrita parte, en el caso de este trabajo, de conocidas melodías de óperas que son transformadas mediante ciertas dosis de improvisación, junto con la brillante técnica del músico y compositor, como algo nuevo y único que busca para el piano el público de masas de la ópera.

2.- Introducción:

2.1. Justificación del trabajo

Franz Liszt, junto con Chopin y algunos de sus contemporáneos, pueden considerarse los forjadores de la técnica pianística moderna y protagonistas de una revolución tanto en la interpretación como en la composición de sus obras. El “arte por el arte”, principio de la estética idealista y lema de esta época, lleva a una gran libertad a la hora de crear en diferentes campos, incluida la música. Un claro ejemplo lo encontramos en las paráfrasis de Liszt: un virtuoso lleva a cabo una reinterpretación de obras preexistentes adaptando y variando el original de acuerdo a sus extraordinarias posibilidades técnicas. Compositor e intérprete, unidos en su figura, representan el ideal romántico de la exaltación de lo individual, el “genio” que crea su propio arte.

Esto no es comprensible sin el contexto sociocultural y político de la época, en la que acontecimientos como las revoluciones de 1820, 1830 y 1848 provocaron una nueva manera de pensar evocando la libertad del hombre, la desaparición de la monarquía absoluta en algunos países y la pérdida de poder de la aristocracia, ocupando una burguesía en auge el espacio que esta perdía. Es la época de difusión de cultura, los hijos estudian poesía, literatura, pintura, música... Gracias a esto surgen un nuevo tipo de cafés donde se llevan a cabo tertulias relacionadas con todo tipo de artes. Los domicilios de los burgueses más pudientes cuentan con grandes salones en los que se

realizaban espectáculos artísticos. Unos y otros serán los lugares donde el músico se va a dar a conocer desde una temprana edad.

En este ambiente es donde se gestan las paráfrasis, siendo un sinónimo de creación musical. Liszt es uno de los primeros en utilizar esta palabra, como él mismo afirma, considerando que es una traducción de un texto sagrado, un servicio a la obra y un favor amistoso. Muestran el virtuosismo del artista y éste explora mediante su composición los límites últimos del piano.

Dentro de las paráfrasis de Liszt ocupan un lugar especial las operísticas, coincidiendo con el apogeo de la ópera romántica iniciada con Weber y forjada entre París y el norte de Italia con nombres como Bellini, Donizetti, además de Wagner y Verdi. Estos y otros autores se convertirán en protagonistas de la producción musical que vamos a estudiar, lo que posibilitó, gracias a la popularidad de los temas versionados, atraer hacia el piano a un público ingente que se dejó seducir de inmediato con un formato de concierto de nueva cuña, el recital, en el que se solían incluir improvisaciones de temas populares y, por supuesto, paráfrasis operísticas.

A todo lo anterior se suma mi particular formación como pianista y gusto por la música romántica, lo que me ayuda a la elaboración del presente trabajo.

2.2.Objetivos

La meta de este trabajo es conseguir explicar:

- Por qué se da este fenómeno en el siglo XIX.
- Qué es la paráfrasis y la importancia que ha tenido en la Historia de la Música, concretamente en el siglo XIX.
- Improvisación y técnica en la paráfrasis de Liszt.
- Composición y paráfrasis en la obra de Franz Liszt circunscrita a la música de óperas.

2.3.Estado de la cuestión

Para la documentación del trabajo se han utilizado diversas fuentes que versan, principalmente, sobre la técnica pianística en el romanticismo, la improvisación, en qué consisten las paráfrasis y el tratamiento por parte de Liszt de los temas operísticos ajenos que reelabora en el campo general de la transcripción, ordenadas cronológicamente por fecha de publicación.

La primera de estas se remonta a 1982 y es un trabajo de doctorado, que no tesis, en el grado de Artes Musicales de la Universidad de Ohio.¹ El autor, Peter Paul, se formó en el Trinity College de Londres y en la Royal Academy of Music, siendo en esos años Profesor Asistente del Departamento de Música de la Universidad de Ohio. Trata secuenciadamente las transcripciones de Liszt, el por qué de sus títulos (reminiscencias, fantasías...), centrando su estudio en los denominados genéricamente “arreglos” de Liszt de las obras vocales de Verdi.

Félix Palomero, en las notas del programa de un ciclo de conciertos dedicado a la paráfrasis, glosas y transcripciones de Liszt,² desarrolla un minucioso análisis sociológico de la importancia del tema, acompañado por comentarios técnicos sobre diversas paráfrasis.

Piero Rattalino es uno de los máximos expertos vivos sobre la técnica pianística y la historia de la interpretación de este instrumento. Autor de numerosas obras y catedrático de esta disciplina en el Conservatorio de Milán, en *Liszt, o il giardino d'Armida* nos lega la, quizá, mejor biografía de este compositor.³ No se queda en el mero relato cronológico de vivencias ni en la relación ordenada de sus éxitos, sino que desgrana las claves del Liszt intérprete y del Liszt compositor, prestando atención a las paráfrasis como forma, de las que establece una comparación entre el respetuoso tratamiento que su rival Thalberg les otorga frente al revolucionario concepto lisztiano.

¹ PAUL DORGAN, P., *Franz Liszt and his Verdi opera transcriptions*, Ohio, The Ohio State University, 1982.

² PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas y transcripciones*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.

³ RATTALINO, P., *Liszt, o il giardino d'Armida*, Turín, E.D.T., 1993.

Yoon Ju Lee afronta en un trabajo publicado por Universidad de Arizona el estudio compositivo de una selección de paráfrasis de óperas de Franz Liszt, entre la que se encuentra *Reminiscencias de Don Juan*, que aquí tratamos, atendiendo al estilo compositivo acompañado por una cuidada y breve biografía.⁴

Una obra fundamental para el estudio de la técnica en el piano es *Historia de la técnica pianística* de L. Chiantore.⁵ Este pianista, pedagogo y musicólogo italiano trata los cambios que se han producido en la ejecución pianística desde los comienzos del teclado hasta las últimas composiciones del siglo XX, realizando un análisis pormenorizado de la técnica desde el punto de vista fisiológico. Nos interesa especialmente el capítulo sobre la “metamorfosis de Liszt” en el que habla de los cambios a la hora de tocar el instrumento en función del marco histórico y el cambio de su técnica a lo largo de su vida.

Piero Rattalino⁶ recoge en su *Historia de piano* un repaso minucioso desde los orígenes de este instrumento, que lo remontan a Bartolomeo Critofori en el siglo XVII, hasta nuestros días, tratando a los grandes autores como Liszt en un exhaustivo estudio de diseños constructivos, métodos de enseñanza y evolución técnica.

María Luisa Monzón Gallardo defendió en 2013 una interesante tesis doctoral en la que describe las características de la técnica y pedagogía de Franz Liszt,⁷ confrontándolas con las de Frédéric Chopin. Trata con detalle su obra para piano, su método, el Liszt pedagogo y el Liszt pianista, entrando en cuestiones tan importantes como la posición ante el teclado, la gesticulación, la amplitud del sonido y variedad en el ataque, el empleo de la caída libre y del “empuje”; la naturalidad, el arpeggio arrancado, la movilidad de la muñeca, el empleo del movimiento de rotación, la articulación de los dedos o la importancia del cantábile, ayudándose, entre otros medios, de fuentes iconográficas y testimonios literarios.

⁴ LEE, Y. J., *Selected operatic paraphrases of Franz Liszt (1811 – 1886): Compositional style and performance perspectives*, Universidad de Arizona, Arizona, 2000.

⁵ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001.

⁶ RATTALINO, P., *Historia del piano*, Huelva, Idea Música, 2005.

⁷ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales, UNED, 2013.

Michelle Campanella es uno de los más reputados pianistas de la actualidad especializado en la obra de Liszt. En *Il mio Liszt* delinea un complejo retrato del autor partiendo de su propia experiencia como intérprete,⁸ aunando aspectos técnicos y biográficos mediante un discurso metodológico preciso. Fundamental el epígrafe I. 2.- Paráfrasis y transcripciones.

Algunos de los trabajos relacionados con este estudio los encontramos en un pormenorizado análisis realizado por Alastair Parkinson.⁹ Dedicado en su integridad a las que él denomina en general “transcripciones” de la obra de Verdi, va más allá de las propias partituras de Liszt, estableciendo comparaciones no solo con las originales sino con las transcripciones de otros autores contemporáneos como es el caso de Thalberg.

Andrés Damián Izaguirre dedica un artículo monográfico a las reminiscencias de *Lucia de Lamermoor* de Donizetti,¹⁰ incidiendo en su análisis en la importancia de difundir y perpetuar el arte dentro del campo pianístico, ya que era el instrumento que más se podía explotar a nivel expresivo y técnico. Acompaña su trabajo con una disección técnica de la obra señalada, que ocupa una parte de este estudio.

Vladimir Jankélévitch, filósofo y musicólogo francés entusiasta de la personalidad y la obra de Liszt, concibe un complejo estudio comparativo entre la filosofía y la música en *Liszt, rapsodia e improvisación*.¹¹ Este libro está conformado por dos obras del autor; *Essai sur la virtuosité* (primera parte de una obra titulada *Liszt et la rhapsodie*) y una segunda parte, *Rhapsodie et improvisation*, que Jankélévitch no tuvo tiempo de ver publicada en vida, juntándose en esta edición evitando que caigan en el olvido. Poniendo como ejemplo la rapsodia del artista, da paso a un nuevo estilo compositivo, la improvisación, comparando el parámetro musical con la literatura y filosofía. En la segunda parte hace hincapié en la cuestión de la improvisación y cómo afecta, por

⁸ CAMPANELLA, M., *Il mio Liszt, Considerazioni di un interprete*, Milán, Bompiani, 2013.

⁹ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions and the Operatic Sphere*, University of Sheffield, 2013.

¹⁰ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos en la paráfrasis de piano de Franz Liszt sobre la ópera de Gaetano Donizetti *Lucia de Lamermoor*”, en Blumberg, E (dir.), Seminario: *Una aproximación a la obra sinfónica, sacra y concertante para piano de Franz Liszt (1811-1886)*, Instituto Superior de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 2014.

¹¹ JANKÉLEVITCH, V., *Liszt Rapsodia e improvisación*, Barcelona, Alpha Decay, 2014.

ejemplo, en la obra de Liszt. En ella, explica cómo ha cambiado la concepción de la música (sin olvidar la historia y el camino del que vienen los músicos) a través de la improvisación, un sistema que aparece fundamentalmente en el romanticismo.

Pablo Rodríguez en *El mito de don Juan*¹² habla sobre la figura principal de la ópera de Mozart, estableciendo una comparación literaria entre el personaje y cómo lo caracteriza Liszt en su paráfrasis. Esta fuente es utilizada en nuestro desarrollo analítico cuando tratamos las *Reminiscencias de Don Juan*.

Nina Gallo¹³ realiza un completo estudio de las transcripciones para piano del artista. Partiendo de lo general (la transcripción musical, el piano y la transcripción, la época de Liszt, etc.) llega a lo particular, dedicando un apartado a las paráfrasis dividido en tres secciones que se corresponden con las etapas históricas y artísticas del compositor. Centrada en los ejemplos más relevantes, se agradecen sus continuas referencias a los maestros Rattalino y Campanella, especialmente en la tercera etapa, que enriquecen el ya de por sí buen trabajo de Nina Gallo.

Liszt, técnica e ideología,¹⁴ última obra publicada del maestro Piero Rattalino, aborda directamente muchas facetas de nuestro estudio. El autor fija y analiza en cuatro etapas el camino de Liszt: la fase Biedemeier, la fase revolucionaria, la fase “iluminada” y la fase visionaria. A través de testimonios históricos indirectos alcanza la certeza de que Liszt ha sido el mayor de los artistas que se han dedicado al piano y que su ideología revolucionaria, atenuada y constantemente corregida por él mismo, no pertenece solo a la historia sino que también es válida en la actualidad. Trata, entre otras muchas, sus primeras improvisaciones en vivo, como el “Zitti, zitti” del *Barbero de Sevilla* de Rossini el 21 de junio de 1824 en el Argyll Rooms de Londres, germen de las futuras reminiscencias, transcripciones y paráfrasis.

¹² RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, P., “El mito de don Juan en el Romanticismo: Las interpretaciones de Søren Kierkegaard y de Franz Liszt de la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart”, en HERNÁNDEZ ARIAS, R., RIVERA RODRÍGUEZ, G., CUBA LÓPEZ, S. Y PÉREZ ÁLVAREZ, D. (Eds), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*, Vigo: MACC – ELICIN, 2016, pp. 114-124.

¹³ GALLO, N., *La trascrizione per pianoforte: storia e fortuna*, Italia, Diaphonia Edizioni, 2016.

¹⁴ RATTALINO, P., *Liszt pianista. Tecnica e ideologia*, Varese, Zecchini Editore, 2016.

2.4. Metodología aplicada

Para la documentación de este trabajo se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica, consultando diversas fuentes que giraron en torno a la técnica pianística de Liszt, su obra y, en especial, la improvisación y las paráfrasis dentro de la misma.

También se han traducido los fragmentos previamente seleccionados de todas aquellas que estaban en otros idiomas (italiano e inglés), y se ha procedido al análisis formal de las partituras para comprender el trabajo del artista. El proceso se ha enriquecido con la audición de algunas de ellas en versiones de intérpretes de referencia.

Tras una lectura comparativa entre las fuentes, se ha procesado la información seleccionando unos objetivos que se han vertido ordenadamente en el desarrollo analítico. Finalmente, se han elaborado las conclusiones, resultado final de este trabajo.

3.- Desarrollo analítico

Liszt en su tiempo

Franz Liszt fue un importante pianista, eximio compositor y maestro de excepción que destacó en el ámbito musical europeo del siglo XIX. De origen húngaro, su educación se desarrolló principalmente entre Viena y París, frecuentando también ambientes germanos, eslavos y franceses. Su mente, visionaria pero realista, se encontraba a caballo entre la tradición clasicista del legado de Carl Czerny, Antonio Salieri y Beethoven y la vanguardia que nace en 1830 con Hécctor Berlioz, extendiéndola el protagonista de estas páginas a las escuelas nacionales de Rusia.¹⁵

Su importancia radica no sólo en haber conseguido que la música transmita belleza, si no en difundir una nueva estética: *La música del futuro*, posibilitando nuevos lenguajes a la música. Mediante su teoría de la música como arte, describe y reproduce imágenes, vivencias y sentimientos, abriendo las puertas del “Decadentismo musical”, que

¹⁵ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos...*, op. cit., pp. 140 – 144.

posteriormente influencia a una generación de músicos entre los que se encuentra Richard Wagner.¹⁶

Esto sucede en la Europa del siglo XIX, una época marcada por la 1ª y 2ª revolución industrial y el desarrollo de las ideas nacionalistas en las revoluciones liberales que dieron lugar a mazurcas, polonesas y rapsodias húngaras, que se encuentran entre las 350 obras que realiza el compositor.¹⁷ Un período de hechos culturales que desembocan en el romanticismo, en el que Franz Liszt destaca, encontrando nuevos estímulos de otras artes como la literatura y la poesía.¹⁸

La paráfrasis

Liszt realiza obras para teclado basadas en otros compositores clasificadas en varias categorías que el propio artista acuña: paráfrasis y transcripciones, principalmente, junto con el término “reminiscencias”. En las paráfrasis el artista es libre de variar el original, centrándose en un aria de ópera o escena mediante ornamentaciones y lenguaje armónico, siendo este más complejo que el original. A diferencia de esta, la transcripción es semejante al modelo inicial, mostrando con la mayor exactitud la pieza original, en las que el artista no modifica la estructura básica. En este campo Liszt destacó igualmente, como afirma Shlomo Rodríguez Álvaro.¹⁹

Después de examinar las impecables transcripciones de Liszt de las sinfonías de Beethoven, el gran analista Donald Francis Tovey comentó que “demuestran de manera concluyente que Liszt ha sido de lejos el intérprete más maravilloso de partituras orquestales al piano que el mundo haya visto”.²⁰

Las reminiscencias (del francés “recuerdos”) varían de las paráfrasis en que se realiza una síntesis psicológica de la obra original empleando, por ejemplo, varias arias.²¹

¹⁶ *Ibidem*, pp. 140 – 144.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 20 – 40.

¹⁸ CAMPANELLA, M., *Il mio Liszt...*, op. cit., p. 37.

¹⁹ http://www.shlomorodriguez.com/es/clases_y_trabajos/diferencia_entre_parafrasis_transcripcion_y_reminiscencias-19.html

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Una gran parte del género musical pianístico del siglo XIX fue protagonizado por las paráfrasis, especialmente las operísticas brindaban melodías con las que todo el público ya estaba familiarizado, de tal manera que conseguían estar a la par que la ópera en cuanto a audiencia. Dada su sonoridad y mecánica, el piano es el mejor instrumento para su divulgación.²²

Las paráfrasis esconden un factor sociológico que nos aporta una doble información, ya que nos da una fuente más de cómo era el acto del concierto y cuál era uno de los métodos de difusión de la música en la época. Las paráfrasis operísticas eran compuestas normalmente por muchos músicos humildes utilizando los “temas” o melodías principales de las óperas (hablando de este caso) más conocidas siendo un método para ganarse la vida.²³ A diferencia de estos, Liszt lo hizo por vocación y es un claro ejemplo donde vemos, como hemos comentado anteriormente, que la técnica pianística es influyente dentro de esta parte de su obra ya que muestra su técnica de peso, en la que para él lo importante era el efecto, la sonoridad y la osadía de su ataque.²⁴

Debido al bagaje que tiene el piano, es un instrumento poderoso y válido para realizar estas paráfrasis de óperas o sinfonías, ya que puede acaparar un gran número de líneas melódicas. Liszt con su piano evoca en estas una orquesta, influido por su contexto histórico, en el que se relaciona con intelectuales del siglo:²⁵

*El aspecto de propaganda de las ideas nuevas, tan acentuada en la época romántica, encuentra en Liszt su hechura ejemplar. Sus años de pianista están llenos de las primeras ejecuciones de obras recientes de toda índole, aumentadas con las paráfrasis y transcripciones.*²⁶

Concretamente en la obra de Liszt encontramos gran cantidad de piezas basadas en otros autores que clasificamos en dos grupos: las transcripciones y las paráfrasis, de las

²² DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., pp. 1 - 4

²³ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 5.

²⁴ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos...*, op. cit., pp. 148 – 150.

²⁵ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., pp. 14 - 15

²⁶ *Ibidem*, p. 15.

que realizó más de 200.²⁷ En este caso, podemos hablar de la transcripción que realiza Liszt de canciones de Schubert²⁸ y también, como una anécdota sin confirmación en la que Liszt cuenta que conoce a Beethoven, siente una veneración por el artista y es principal defensor de su música, realizando la transcripción de sus sinfonías. De la misma manera realiza paráfrasis de artistas como Berlioz, con su *Sinfonía Fantástica*, Schumann, Chopin o Wagner entre muchos otros. Mostrando los ejemplos que ha elegido dentro de una selección de cien años de historia, vemos como las opciones seleccionadas por Liszt para sus transcripciones en conciertos son bastante acertadas.²⁹

*Las intenciones del pianista y compositor no sólo eran hacer un espectáculo, sino divulgar toda la herencia musical existente, con el resultado de fundar el concierto de piano moderno y, a través de él, una cultura musical masiva.*³⁰

La improvisación en la obra de Liszt

*La improvisación, en la época romántica, constituye a su vez un género musical, es decir, que el trabajo de invención se convierte él mismo en una parte del espectáculo... Lejos de ofrecer al público únicamente productos acabados y artículos manufacturados, el compositor se arriesga a pensar en alto, a trabajar de algún modo ante testigos: entramos... en el propio laboratorio donde se elabora la obra.*³¹

Para entender la improvisación hay que saber que, por ejemplo, en una sonata, directamente se expone en su comienzo el tema esperando a ser re-expuesto. Sin embargo, la improvisación juega con los sonidos y melodías para componer su propia melodía principal. El tema, al inicio de la improvisación, ya está pensado, pero el artista no lo expone directamente, lo va madurando y construyendo a lo largo de toda la obra, dejando de ser un elemento prefabricado para pasar a surgir en ese momento.

²⁷ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos...*, op. cit., p.143.

²⁸ WALKER, A., *Liszt and the Schubert Song Transcriptions*, The Musical Quaterly, Vol. 65.

²⁹ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 15 – 16.

³⁰ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 37.

³¹ JANKÉLÉVITCH, V., *Liszt Rapsodia e improvisación...*, op. cit, pp. 118 – 119.

El improvisador parte de una idea que desarrolla, en principio, libremente, aunque está influido por su pasado y por una formación previa engarzada en la historia, factores que a la vez lo determinan. Uno de los trabajos que debe llevar a cabo en pos de su autonomía es abrir camino entre las convenciones y los clichés establecidos.

La improvisación está muy limitada o definida por las posibilidades técnicas del instrumento en cuya superficie adquiere cuerpo: no todo es realizable, ni todos los instrumentos presentan las mismas posibilidades, ni todos los ejecutantes tienen las mismas capacidades. El improvisador va a buscar sus melodías, experimentando con la materia vibrante y los sonidos. El músico trabaja con los acordes llevando a cabo el papel de inspirador, al igual que lo hace con el lenguaje Víctor Hugo en su obra:

Alain nos muestra a Víctor Hugo removiendo el lenguaje a fondo, trabajando las palabras y probando todas las asociaciones que hacen nacer, entrechocando metáforas, adjetivos y sonoridades a la espera de la chispa que iniciará la fecunda tarea del poeta: así actúa el improvisador [...] ³²

El preludio de la obra nos introduce en el modelo “tradicional” o más rígido y somos llevados al orden poético e improvisatorio. Blaise Pesquine define la improvisación en el jazz mediante la aproximación, es decir, el equívoco de las sonoridades, los ritmos y los timbres.³³ Este concepto sería aplicable del mismo modo en la rapsodia, una composición desarrollada principalmente durante el romanticismo compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente sin tener relación entre ellas.³⁴

Hay recursos que se utilizan en la improvisación como el “portando” o “portamento” que es la transición de un sonido a otro (agudo o grave) sin que haya un salto o distinción, pudiéndose realizar en la voz, por ejemplo, donde vemos como el sonido ya no es único y determinante, de esta manera se explora una escala continua donde gira entorno a la nota justa. En el piano, donde cada nota va asignado a una tecla, lo más

³² *Ibidem*, p. 127

³³ PESQUINNE, B., “De l’improvisation dans le jazz”, *La Revue Musicale*, nº 149, octubre 1934, citado en JANKÉLÉVITCH, V., *Liszt Rapsodia...*, op. cit., p. 130

³⁴ *Ibidem*, pp. 128 – 129.

similar sería el cromatismo. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el portando acaba finalmente dando lugar al cromatismo (en cierto modo).³⁵

Esto, junto con la introducción del pedal, añade más nebulosidad dentro de la obra y de la sonoridad que busca ese carácter improvisatorio, ya que “[...] *la rapsodia es un discurso intermitente que yuxtapone sobre un fondo de silencio zonas armónicas difusas donde el pedal interviene con generosidad.*”³⁶

El “rubato” o “tiempo robado”, término que significa el acelerar o desacelerar ligeramente el tempo de la obra musical, es a menudo usado con libertad por los solistas para agregar efecto musical en contraposición del tempo que utiliza el acompañante. Este elemento añadido a los dos anteriormente mencionados da lo que faltaba en el parámetro rítmico para ofrecer una mayor libertad en el fraseo ambiguo que caracteriza a esta obra.³⁷

La improvisación no es solamente una melodía variada, el tema y variaciones en los inicios de Liszt se propone como una composición que va diluyéndose, se intuye, pero en ningún caso es un ser molecular ni un organismo adulto, sino algo como un esquema dinámico que evoluciona de lo implícito a lo explícito. El improvisador explora y juega con el tema para llevarlo musicalmente a lo más lejos posible para hacer surgir una música finalmente sobreentendida. Por ejemplo, en el *Estudio transcendental n° 5* de Franz Liszt vemos como lo intenta en numerosas ocasiones antes de adoptar el definitivo, enseña todas las caras de la melodía hasta finalmente adoptarse en La bemol mayor; es decir, aquí tenemos un claro ejemplo de cómo Liszt pone a prueba el propio tema, muestra la escala en diversos grados para mostrar las ventajas y desventajas, los caracteres de cada una de las tonalidades. De la misma manera, esto lo hará con la rapsodia, jugando con los grados de la escala antes de llegar definitivamente a la tonalidad deseada por el artista; el tempo realiza lo mismo, experimentando hasta que se acomoda en el patrón rítmico.³⁸

³⁵ *Ibidem*, pp. 130 – 131.

³⁶ *Ibidem*, p. 131.

³⁷ JANKÉLÉVITCH, V., *Liszt Rapsodia e improvisación...*, op. cit., pp. 131 – 133.

³⁸ *Ibidem*, pp. 133 – 137.

“A piacere” es un término que se inscribe dentro de la rapsodia e improvisación, en términos musicales permite al intérprete o director variedad de criterios que pueden adoptar respecto a un pasaje, ya sea un *tempo* libre (a diferencia del *rubato*, está expresado por el compositor en la partitura), para improvisar una línea melódica...³⁹

La técnica pianística y genialidad de Liszt

A todo esto, se suma la genialidad de Franz Liszt como compositor y como pianista, ya que su técnica en el instrumento era impecable y despertaba una frecuente fascinación por parte del público en sus conciertos. Al aumentar la dificultad técnica en sus obras tiene mayor éxito en los escenarios, nace una técnica moderna y saca una nueva sonoridad al instrumento.⁴⁰

*Liszt necesitaba al público; como un moderno orador, se dirigía a él para seducirlo y avasallarlo; 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”...*⁴¹

Entre estas técnicas tenemos una amplia gesticulación que iba acompañada del contexto musical en el que se encuentra el artista, ya que sabemos que muchos otros músicos como el pianista Thalberg o la soprano Maria Malibran tenían éxito en la época también con su uso. Otro de los factores determinantes es el cambio de escenarios que son de mayores dimensiones y una gesticulación pequeña no se vería desde las últimas filas, ya que lo estético también es un factor importante dentro de la interpretación musical. Liszt mediante este recurso consigue ligar estética y música mediante una asociación del gesto al sonido.⁴²

³⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁰ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos...*, op. cit., pp. 301.

⁴¹ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica...*, op. cit., p. 362, citado en MONZÓN GALLARDO, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas...*, op. cit., p. 301.

⁴² MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis...*, op. cit, pp. 302 - 303.

*La enorme técnica de piano de Liszt le permitió abordar el problema de la adaptabilidad al piano de la música concebida para un conjunto de otras técnicas instrumentales, con una libertad virtuosa infinita y una vivacidad de resultados que solo él podría tener éxito.*⁴³

Otro de los factores importante en sus paráfrasis es la amplia variedad de ataque, que logra utilizando un tipo determinado para los acordes, los arpeggios, las octavas... Esto influye directamente en las composiciones del artista. Con este recurso Liszt consigue hacer del piano un instrumento sinfónico pudiendo ejecutar la variedad de la orquesta o la cantabilidad de la voz humana. Mediante esta característica evoca diferentes climas, ya sea una tempestuosa masa orquestal o una sección rítmica.⁴⁴

Esto hace que la influencia de Liszt sea decisiva en pianistas posteriores que no es compleja no tanto por la cantidad de recursos técnicos si no por la utilización de cada uno de ellos en las obras.⁴⁵

Comentado por Heinrich Adami y otros, hay una gran sensibilidad en las piezas de Liszt trabajando su sonoridad y dejando atrás el virtuosismo técnico de las obras.⁴⁶ Un trabajo que funcionaba para el ennoblecimiento del piano, que para él era un *instrumento de dimensión universal*. Como escribe en las transcripciones de las sinfonías de Beethoven:

*Por el desarrollo indefinido de su potencia armónica, el piano tiende cada vez más a asimilarse a todas las composiciones orquestales. En el espacio de sus siete octavas puede producir – con pocas excepciones – todos los rasgos, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más compleja, y no deja a la orquesta otras superioridades (inmensas, ciertamente) que las de la diversidad de timbres y los efectos de masas.*⁴⁷

⁴³ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 37.

⁴⁴ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., p. 26.

⁴⁵ MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis...*, op. cit., pp. 304 - 310.

⁴⁶ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., pp. 4 – 5.

⁴⁷ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 16.

Intentó estar actualizado en todo momento y llevar al límite las capacidades expresivas de su instrumento. Esto condujo al artista a romper con su tradicional sonido brillante (característico de su maestro Czerny); y jugando más con el pedal creando sonidos como si estos fueran “difuminados”. Su música rechaza las limitaciones del piano emulando efectos orquestales. Dejó de lado las piezas líricas; escogió para evocar al público secciones “épicas” o “dramáticas”, empleadas en sus paráfrasis de óperas. Estas las presentaba dentro de contrastes cromáticos, momentos climáticos preservando de esta manera el sentido dramático.⁴⁸

Un complejo proceso en el que él consideraba que la obra estaba inacabada y, así, podía ir otorgándole diferentes matices y recreándose a lo largo del tiempo. Liszt continuamente revisaba sus obras y es característico en él las improvisaciones, esto denota como cree que el arte es un objeto en constante cambio y movimiento.⁴⁹

Las paráfrasis operísticas

En su carrera y hablando concretamente de las óperas, que es el trabajo en el que nos vamos a centrar ahora, podemos hablar de que ha abordado a 24 compositores, contando con 61 óperas y 62 paráfrasis.⁵⁰

*Aparte del virtuosismo de la escritura, son valiosas reservas de las más grandes conquistas tímbricas de Liszt, conquistas tímbricas que encontraron una amplia aplicación en la ejecución de toda música para piano escrita solo antes.*⁵¹

Distinguía entre dos grupos o tipos de partitura: unas, las *partitions de piano* (que podríamos traducir como *partituras para piano*) y las paráfrasis y transcripciones operísticas, diferenciándose en que este segundo grupo contiene motivos extraídos de obras instrumentales, con unos temas o melodías menos alterados con los que posteriormente realiza audacias contrapuntísticas y dinámicas.⁵² Ferruccio Busoni dice:

⁴⁸ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., pp. 1 - 2.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 4 – 5.

⁵⁰ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 24.

⁵¹ RATALINO, P., 2012, p. 312 en GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 86.

⁵² PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 24.

*En Liszt el elemento dramático y teatral es uno de sus primeros logros pianísticos. Explota la técnica y la extensión del teclado y de la técnica de la bravura hasta sus límites. Demuestra gran habilidad para los contrastes y la expresión, y una gran libertad y subjetividad en la forma de concebir las obras. Aparte del aspecto de pura ornamentación, es el más alto y más noble rango del mensaje musical el que otorga a las Fantasías su gran atractivo artístico.*⁵³

El análisis de esta parte de su obra nos permite seguir de cerca la evolución el lenguaje compositivo del artista, en la que encontramos tres fases principales, que corresponde tantos momentos distintos en la historia personal y carrera artística.⁵⁴

Primera fase

La primera de estas fases va desde los años 30 hasta la retirada de Liszt de las salas de conciertos en 1847. En este período tenía una personalidad dominante y podía hacer suya cualquier música, inventando nuevas técnicas de piano y de expresión.⁵⁵

En 1835, Liszt realiza una de las primeras creaciones de esta importante línea; *Lucia di Lammermoor*, una ópera escrita en este mismo año por Gaetano Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano, un drama romántico ambientado en las colinas de Lammermuir de Escocia.⁵⁶ El editor de la obra, Hofmeister, la dividirá en dos. Por una parte, S397, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* y S398, *Marche et cavatine de Lucia di Lammermoor*. A pesar de la fragmentación Liszt la concibió unificada, cobrando mucha fuerza al ser oídas juntas.⁵⁷

Para la paráfrasis de la obra S397 Liszt realiza su comienzo con una introducción en los primeros 14 compases en los que se vale de estructuras que provienen del acompañamiento de las cuerdas del original que podemos ver en los primeros dos compases de la ópera, aunque se encuentran durante toda la pieza. En esta Liszt destaca dos aspectos principales: la furia de Edgardo y Enrico (octavas confiadas de la mano

⁵³ PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas ...*, op. cit., p. 24.

⁵⁴ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 87.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁶ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 13.

izquierda, muy separadas, *a capriccio marcato*, señaladas en la siguiente partitura en color rojo) y el dolor de Lucía (la melodía representada en las octavas de la mano derecha, indicada en la siguiente partitura con flecha de color morado).⁵⁸



A partir del compás 15 vemos como Liszt emplea los elementos del Acto 2, Escena V, correspondientes al *Larghetto* de “Chi mi frena in tal momento”, un sexteto en el que irrumpe Edgard en la fiesta de bodas de su amada Lucía.⁵⁹ Esta melodía se expone inmediatamente después en el compás 18 pero en un registro más agudo, conformando así una primera unidad formal hasta el compás 29.⁶⁰



Se indica la entrada de la melodía principal del Acto (flecha roja) y la entrada del acompañamiento correspondiente a las cuerdas (flecha moradas) indicado de la misma manera en la partitura original de la ópera, estableciendo un paralelismo entre la obra de Donizetti y la paráfrasis de Liszt.

⁵⁸ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 87.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁰ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., p. 13.

40 Larghetto

Cl.
Stb.

EDGARDO (da sè) *p*
Chi mi fre - na intal mo - men - to?... chi tron.

ENRICO (da sè) *p*
Chi raf - fre - na il mio fu - ro - re, e la

40 Larghetto

Vni *pizz.* *p*

Vle *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Partitura de la ópera, en la que se refleja cómo Liszt utiliza las cuerdas para crear un bajo (flecha morada) y toma la melodía principal (flecha roja).

Al finalizar la primera unidad formal en el tercer tiempo del compás 47 se introduce una cadencia (flecha roja), que tiene el factor rítmico que propone paralelamente Donizetti en la ópera con el carácter andante. De esta manera en el compás 48 Liszt introduce la segunda melodía de una forma más sencilla que en el original con un plano conformado por la melodía del barítono, primero en registros agudos acompañado por arpeggios que ascienden y descienden reemplazando los elementos de la ópera.⁶¹

47

Cadenza.

rinforz.

⁶¹ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., "La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...", op. cit., p. 14.

Para finalizar su obra, Liszt emplea el pasaje de figuraciones cromáticas de fusa. En el final de Donizetti, lleva a cabo una cadencia perfecta (V7 – I), mientras que Liszt opta por una cadencia plagal (IV – I) una propuesta arriesgada pero que funciona.⁶²

Para completar la paráfrasis de esta ópera, S397 debe unirse con S398, *Marche funebre et cavatine*, en la que Liszt selecciona tres movimientos de los Actos 2 y 3, correspondientes a:⁶³

<i>Marcia funebre, cps 10 + 1t</i>	<i>Acto 3, Scena VIII, Maestoso</i>
<i>Quasi adagio espressivo assai, cps 62+1t</i>	<i>Acto 3, Scena VIII, Moderato</i>
<i>Allegro molto agitato, compás 95</i>	<i>Acto 2, Scena V, n°10 Seguito e stretta del finale Vivace⁶⁴</i>

Teniendo en cuenta una visión global de las dos piezas en su conjunto (S397 y S398) vemos tres unidades formales, A - B – A' lo cual tiene sentido dada su predilección por las formas tripartitas en este tipo de piezas y en este momento de su carrera.⁶⁵ En esta, Liszt demuestra ser crítico y haber interiorizado la ópera y sus elementos como la instrumentación, el argumento, el tema principal...consiguiendo un diálogo entre ambas versiones, de tal manera que si las escuchamos paralelamente se encuentran similitudes o podemos establecer una conexión entre ellas.⁶⁶

Segunda fase

La segunda fase de la producción va desde el 1847 hasta principios de los 60. Hacia 1853 Liszt estableció un enlace con la tradición. Al final de su período en Weimar se observa un interés por las paráfrasis de óperas de Verdi y de Wagner:⁶⁷

Se convirtió en director del teatro de la corte de Weimar en 1847 y después de retirarse del escenario del concierto, Liszt continúa componiendo paráfrasis

⁶² DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., p. 15.

⁶³ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁷ RATTALINO, P., *Historia...*, op. cit., pp. 173 – 174.

[...] pero ya no es para su uso personal y, por lo tanto, renuncia a la destreza relacionada con sus extraordinarias habilidades psicofísicas.⁶⁸

En 1849 y 1859 realiza una trilogía de obras basadas en *Ernani*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.⁶⁹ *Paráfrasis de concierto sobre Rigoletto*, S. 434 está basada y puede distinguirse en su comienzo la melodía de “Bella figlia dell’amore”. En las paráfrasis de 1836 – 47, Liszt experimenta con formas nuevas sin embargo a partir de aquí vemos como se intenta mantener un género con sentido manierístico.⁷⁰

En la *Paráfrasis de concierto sobre Rigoletto* de Liszt su intención de que la fantasía se escuche en el escenario es clara desde el primer compás. La melodía de Maddalena (Gilda) se utiliza como semilla de lo que es un improvisado “preludio”, Liszt bañando el piano en arpeggios y figuras de semicorcheas. Como en pasaje precedente a “Bella Figlia” en la partitura de Verdi está en MiM, Liszt toma su ejemplo de ahí. Al igual que otros compositores como Thalberg que realizan temas sobre esta ópera, toman los toques orquestales del original, Liszt lo reemplaza por acordes divididos, seccionando la melodía del Duque en frases más pequeñas terminando en tenuto.⁷¹

Cuando *Rigoletto* comienza a ser escuchado, Liszt capta el efecto del aumento de un número de voces con densas triadas de *appassionato* (flecha morada) que declaman las reprimendas de *Rigoletto* a Gilda, diciéndole que deje de llorar, mientras que su poderosa melodía, doblada en octavas, espesa la textura y aumenta su tensión.⁷²

Al llegar al clímax de la escena, Liszt utiliza toda la amplitud del teclado fomentando intensidad, armonía, sonoridad con la instrucción “sempre piu appassionato e crescendo”. Habiendo elevado la escena a *fff* (flecha roja), deslumbrantes sextas entrelazadas descienden cromáticamente para disipar la elevada sonoridad.⁷³

⁶⁸ RATALINO, P., 2012, p. 311 en GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 101.

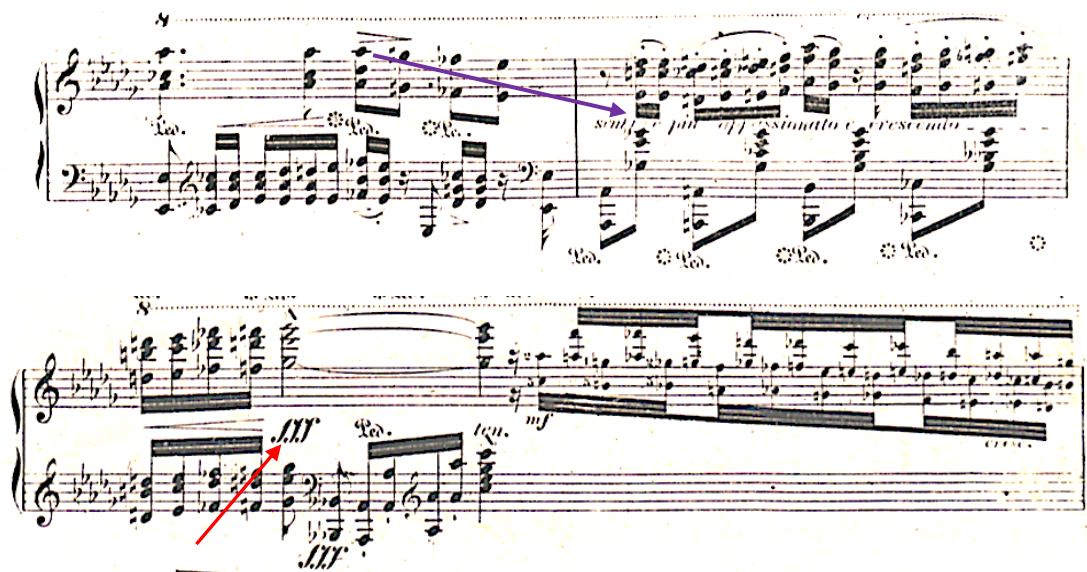
⁶⁹ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 101.

⁷⁰ RATALINO, P., *Historia...*, op. cit., p. 174.

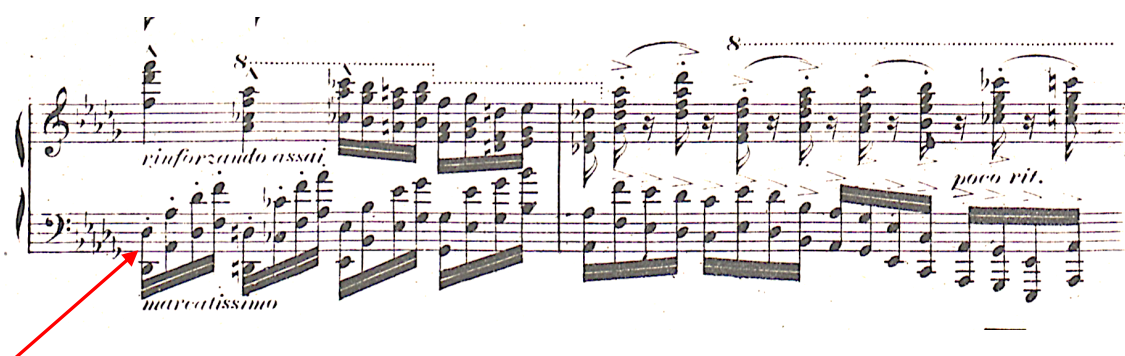
⁷¹ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions...*, op. cit., p. 31.

⁷² *Ibidem*, p. 33.

⁷³ *Ibidem*, p. 34.



En otra de las ocasiones de su llegada al clímax, vemos como Gilda se enfrenta a la traición del Duque, su línea declamatoria “Infelice cor tradito, per angoscia non scoppiar” (oh miserable corazón traicionado, no te rompas de pena) se repite. En respuesta a la creciente tensión, Liszt suprime el melodioso acompañamiento de Verdi y lo reemplaza con octavas impulsoras en la mano izquierda (flecha roja), haciendo resonar el piano bajo los acordes del cuarteto en la parte superior de la textura.⁷⁴



Utilizando sus características principales dentro de sus composiciones para piano, con su nueva técnica pianística para crear más sonoridad y nuevas texturas Liszt es capaz de tomar un tema sin repetir el mismo enfoque compositivo o incluso la figuración de la versión anterior.⁷⁵

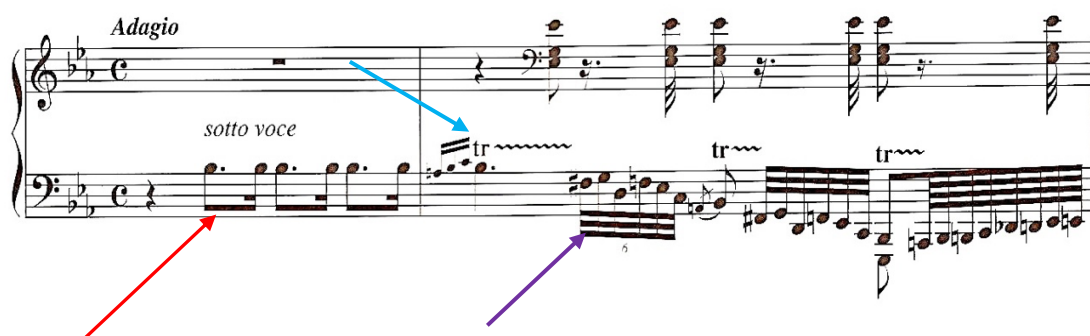
⁷⁴ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions...*, op. cit., p. 36.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 37.

En 1846 Liszt ya estaba terminando su carrera como concertista, realizando su última gira por Asia Menor y Constantinopla generando una gran demanda. En 1830 Liszt asiste al estreno de *Ernani* de Hugo y ve la lucha de una nación contra sus poderes dominantes, al igual que su patria, Hungría, se enfrenta en 1848 con una sangrienta revolución. Este motivo junto con la admiración por Verdi demuestra una afinidad que el compositor sentía por la ópera *Ernani*. Esta ópera fue escuchada por el músico en Madrid, a finales de octubre o noviembre en 1844, obra que utiliza como inspiración de dos paráfrasis. La primera versión, con toques thalbéricos, es menos eficaz en la reproducción del drama inherente de *Ernani*, mientras que la segunda versión trata mejor el tema dramático de una manera más eficaz en la música.⁷⁶

La paráfrasis se basa en el final del Acto I, a partir del “Vedi come il buon vegliardo” de Don Carlo, y el final del Acto III, a partir de “O sommo Carlo”. En la primera versión consta una copia justa hecha por Gaetano Belloni aunque no se dan las digitaciones originales, ni las marcas de la frase original, ni el uso del pedal y dinámicas originales. Esto nos quiere decir que Liszt si que pensaba publicarla.⁷⁷

La *Première Paraphrase* comienza *Sotto voce*, con el “Vedi” de Don Carlo...estableciendo un importante motivo rítmico que es tomado por el coro (primer compás, flecha roja). Liszt colorea la escena con registro inferior lleno de ritmos de sextillizos (flecha morada) y trinos (flecha azul), resolviendo las frases en su registro superior en un solo acorde, para no desordenar el regreso de Don Carlo (compás dos y tres).⁷⁸



⁷⁶ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions...*, op. cit., pp. 40 - 43.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 43 - 45.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 44.

Partitura original de la ópera, indicación del fragmento del que toma Liszt su patrón rítmico inicial (flecha roja)

Partitura original de la ópera, indicación del fragmento del que toma Liszt su patrón rítmico inicial (flecha roja)

A parte de esto, transcribe la partitura lo más cerca posible del original. El siguiente pasaje marca la primera desviación del modelo. Verdi presenta un acompañamiento sencillo de semicorchea. Sin embargo, Liszt mantiene el impulso, pero con menos notas, escribiendo en la mano izquierda en tresillos impulsado por una síncopa. Sobre esto, la voz superior sigue con la melodía de Ernani (flecha roja), armonizada con las partes de Elvira y Don Silva. De nuevo vemos el ingenio del compositor, ya que en lugar de desordenar el piano con notas repetidas como el acompañamiento original, conserva la línea vocal acompañada por una parte de la mano izquierda que desaparece dándole protagonismo a la voz principal.⁷⁹

En las transcripciones de Ernani podemos ver cómo Liszt fue capaz de componer dos obras, cada una en diferente perspectiva e identidad. La primera versión es un remanente de la carrera de Liszt como virtuoso de las giras, llenas de las cualidades de

⁷⁹ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions...*, op. cit., pp. 45 - 46.

improvisación. En la segunda versión aborda la obra de Verdi con una consideración mayor del contenido dramático, coloca a los personajes y sus acciones en el centro de la escena ofreciendo una representación más verídica de la ópera.⁸⁰

Liszt en *Réminiscences de Don Juan*, parafrasea la ópera de Mozart *Don Giovanni*. Una obra con el protagonista, Don Juan, un personaje dramático que nace en el siglo XVII que consigue ser un mito inter-artístico, llegando en este caso hasta la ópera. Este no se expande solo en la ficción si no también en la cultura europea. El pianista elige esta ópera ya que quizá sea el personaje más perfecto de los tratados por la música.⁸¹

Podemos establecer una relación del trabajo de Liszt en la paráfrasis de esta obra, ya que en el fondo es lo mismo que ha sucedido con las diversas adaptaciones literarias del mito, en la que se encuentran paralelismos, pero no copias. En *Réminiscences de Don Juan*, el compositor desborda los márgenes de la obra original para darle a la historia un sentido diferente, realizando una nueva versión del mito:⁸²

*Liszt toma de Don Giovanni tres aspectos radicales: justicia, seducción y placer descontrolado. Su elección de temas y arreglos de materiales musicales sugieren que intentó ofrecer su propia visión de la ópera de Mozart antes que representar una mera reproducción de la historia.*⁸³

El análisis de esta obra consta de una estructura en cuatro partes, configurando un plan narrativo entre dos ámbitos: lo heroico – romántico y lo macabro – muerte. En su comienzo utiliza materiales temáticos asociados al Comendador, sonoridades violentas en cromatismos caracterizando lo macabro. Continúa con una sección personificando al seductor, un tema con variaciones del dueto *Là ci darem la mano* (*Don Giovanni*, Acto I, Escena IX). En esta vemos a Don Juan en acción, seduciendo a Zerlina. Las variaciones van introduciendo un crescendo dinámico, tanto técnica como rítmicamente terminando con un carácter heroico dando comienzo a la tercera parte de la obra.⁸⁴

⁸⁰ PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions...*, op. cit., p. 57.

⁸¹ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, P., “El mito de don Juan en el Romanticismo...”, op. cit., p. 119.

⁸² *Ibidem*, p. 120.

⁸³ LEE, Y. J., *Selected operatic...* op. cit., p. 22.

⁸⁴ RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, P., “El mito de don Juan en el Romanticismo...”, op. cit., pp. 120 - 121.

La tercera sección de esta obra realiza una yuxtaposición entre material de el Comendador y Don Juan. Este último, caracterizado ya por Liszt como héroe romántico, va a desafiar su destino, llevando a cabo mediante dos séptimas disminuidas y la parada del discurso ritmo, la muerte del Comendador a manos de Don Juan (*Don Giovanni*, Acto I, Escena I: *Introduzione*, compás 175). El protagonista decide vencer, dando lugar a partir de aquí al fragmento “Fin ch’han dal vino” (*Don Giovanni*, Acto I, Escena XV, número II), superponiendo elementos cromáticos asociados al personaje del Comendador y dando lugar al final de la paráfrasis, en la que se amplifica la magnitud repetitiva de este fragmento. Liszt obliga al intérprete a experimentar la energía para terminar con una apoteosis final del *éros* que devora a la muerte.⁸⁵

Tercera fase

En 1863 la producción de páginas originales para piano se hace más lenta mientras que prevalece en su composición las paráfrasis.⁸⁶ En el último de sus períodos o tercera fase, Liszt se dedica a Verdi hasta los últimos años de su vida donde realiza obras como *Aida* o *Boccanegra*. En ellas Liszt se apropia de temas originalmente vocales y páginas instrumentales.⁸⁷

*Campanella define las últimas tres paráfrasis de Verdi como tres obras maestras: ingeniosas en la estructura, en las elecciones, en la invención de atmósferas evocadoras, en el pianismo seco, petrificado, artrítico, en la armonía que proviene de Verdi pero aterriza en Liszt. Todo suena moderno e hierático, como Liszt se había convertido, según los testimonios de quienes lo escucharon.*⁸⁸

Aida es un estudio de atmósferas exóticas, una prueba de la sensibilidad del compositor, donde realiza una composición al estilo de danza en la primera de sus partes, “Danza Sagrada”.⁸⁹

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 121 - 122.

⁸⁶ RATTALINO, P., *Historia...*, op. cit., p. 175.

⁸⁷ GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., p. 122.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 126.

un poco più lento

ppp *dolcissimo*

una corda *tremolo*

♩ = 92
ALL. MODERATO
p
sempre legato

En esta obra vemos la melodía principal en la mano derecha (flecha roja), mientras que la izquierda lleva los bajos complementando por encima las armonías. Esta es la simplicidad de la que hablamos en su última etapa:⁹²

⁹² GALLO, N., *La trascrizione...*, op. cit., pp. 129 - 130.

*Boccanegra, donde la música es reducida a elementos esenciales, una obra dignificada y potente, sin alarde por su propio bien.*⁹³

Podríamos hablar en 1875 de un paso al estilo Lisztiano tardío. Este parece no tener lazos estilísticos; se encuentra la continuidad de su obra en la temática ideológica y en la predilección por la paráfrasis.⁹⁴

4.- Conclusiones

Franz Liszt es conocido como un virtuoso del piano, compositor, autor y maestro. Sin embargo, al igual que sus otras obras para piano han sido ejecutadas habitualmente, las paráfrasis operísticas no se han recordado significativamente dentro de su repertorio, siendo entre algunos de los motivos para ello la dificultad técnica que entrañan.

La diferencia entre paráfrasis y transcripción parece ya delimitada. La transcripción toma como objeto una pieza entera y la traslada a otro medio fónico sin haber cambios estructurales, siendo la única diferencia la instrumentación o ciertas adaptaciones de la escritura. La paráfrasis, sin embargo, consiste en reelaborar la pieza original, o parte de ella, *ex novo*.

Liszt, así mismo, intentó estar actualizado en todo momento y llevar al límite en su escritura musical las capacidades expresivas de su instrumento, obligando esto al artista a romper, poco a poco, con su tradicional sonido brillante, jugando más con el pedal y los sonidos difuminados, creando imitaciones de efectos orquestales. En esta evolución, dejó de lado las piezas líricas de sus inicios y escogió las secciones más épicas o dramáticas empleadas en sus paráfrasis de óperas.

Esto dio lugar a la creación de las mejores de sus paráfrasis, que se convirtieron en una seña artística, creativa y de identidad. En ellas vemos al completo como es su técnica pianística, el estudio y las posibilidades del canto de las melodías, que permite que las personas que llevan a cabo su interpretación puedan explorar toda la capacidad técnica del piano. En estas encontramos al Liszt más puro, más inquieto en constante trabajo,

⁹³ PAUL DORGAN, P., *Franz Liszt and...* op. cit., p. 98.

⁹⁴ RATTALINO, P., *Historia...*, op. cit., pp. 175 – 176.

con un espíritu de búsqueda incansable, tratando de expandir sus horizontes, pasando por centenares de músicos tanto contemporáneos como pasados, llevando a cabo su estudio para conectarse con otras disciplinas artísticas como son el teatro y la ópera.

*El estudio de las transcripciones nos ayuda a comprender mejor a Liszt como compositor, y más importante, al Liszt pianista. Como la transcripción ha cumplido su propósito, no se la debería denigrar.*⁹⁵

Además, el fenómeno de la paráfrasis contiene un factor social, ya que juega con las melodías más famosas de la ópera, aquellas que el público reconocía con facilidad, lo que incrementó extraordinariamente la audiencia dentro de sus recitales que, junto a su gran maestría como concertista, ayudaron a Liszt a tener una gran fama. No debemos olvidar que este era un género que en muchas ocasiones utilizaban aquellos músicos más humildes para conseguir público en sus conciertos.

Por otra parte, esto conlleva para el artista una incesante práctica de aprendizaje constante, pues resulta una labor ingente condensar una obra musical para una gran orquesta y varias voces en una partitura para piano que debe ejecutar un solo intérprete.

Finalmente, destacaremos otro detalle sociológico, pues la audición de la paráfrasis en recitales se convirtió en la única manera de conocer esta música orquestal fuera de la asistencia a los conciertos en vivo. A esta tarea el artista aplica su propio punto de vista y su creatividad, consiguiendo Liszt dotar plenamente a sus obras de una personalidad propia, a pesar de utilizar fragmentos o inspirarse en otras ya escritas, con seña de identidad inequívoca y un sello totalmente independiente con respecto a su procedencia.

⁹⁵ PAUL DORGAN, P., *Franz Liszt and...* op. cit., p. 99.

5.- Anexos

5.1.Biografía de Franz Liszt

Franz Liszt nace en 1811 en Doborján, localidad húngara que en la actualidad forma parte de Austria y muere en Bayreuth (Alemania) en 1886. Hijo único del matrimonio formado por Anna y Adam Liszt, que había ingresado en el noviciado del monasterio franciscano de Malacka a la edad de dieciocho años, expulsado veintidós meses más tarde, pero manteniendo una relación cordial con los franciscanos. A su hijo, bautizado con el nombre de Francisco, lo introdujeron en la práctica de su religión.

Primeros años

Adam Liszt (1776 – 1827) tocaba el violonchelo en la orquesta Eserhazy, y comienza a enseñar a tocar el piano a Franz Liszt con siete años.

A los ocho realiza alguna composición básica y comienza a realizar actuaciones en público en Baden. En 1820 realiza conciertos en Sopron y Poszony, donde unos magnates húngaros ponen una suma de dinero importante para su formación musical.

En 1821 Franz Liszt y su familia se mudan a Viena, donde estudia el piano con Carl Czerny (1791 – 1857) y composición con Antonio Salieri (1750 – 1825). Czerny, siendo pupilo de Beethoven, fue el mejor profesor de piano en Viena de la época. Salieri fue un compositor distinguido de Schubert, Moscheles y Schubert. A los once años realiza su primer concierto público en Viena.

En 1823 se trasladan a París, dando conciertos en Munich, Stuttgart y otras ciudades alemanas. Sin embargo, fue rechazado en el Conservatorio de París, pero por suerte su familia podía mantenerle y con al ayuda de la casa de pianos de Sebastian Erard dio un impulso importante a la carrera del joven de conciertos para proporcionarle la fama. Liszt toma el instrumento con él y lo introduce por toda Europa.

Sus años en París

Liszt comienza a ser conocido en la sociedad parisina y empieza a dar conciertos por todo el continente. En 1826, a la edad de quince años, compone *Etude en douze exercices*, la versión original de lo que posteriormente son *Los Estudios Trascendentales*. La obra marca un comienzo en su carrera como compositor.

En 1827, a la edad de dieciséis años, Franz Liszt enferma, aunque se recupera con bastante rapidez. Poco después viaja a Boulogne con su padre, que finalmente fallece por fiebres tifoideas. Vuelve a París con su madre donde comenzará a trabajar como profesor de piano y concertista.

En 1830 Liszt conoce a Berlioz del que realiza varias transcripciones sobre su obra. En 1831, escucha por primera vez a Paganini, del que quiere transferir en su composición los efectos técnicos al piano, es cuando realiza obras como *La Campanella* y desarrolla los principios de lo que se denominará la “técnica trascendental del piano”.

En este mismo año comienza una amistad con Chopin, tomando influencia sobre el espíritu romántico. Estuvo muy interesado en las composiciones de este artista y nunca perderá el interés, incluyendo obras en sus propios conciertos, fundamentalmente las polonesas, estudios y mazurcas.

En 1834 Liszt compone *Harmonies poétiques et religieuses*, un trabajo donde se refleja una madurez en su armonía, estilo, melodía y estructura formal. En esta etapa de su vida es cuando conoce a Marie d'Agoult; condesa, mujer inteligente y culta con la que Liszt tendría tres hijos ilegítimos: Blandine (1835 – 62), Cósima (1837 – 1930) y Daniel (1839 – 1859). En el verano de 1834 el pianista comienza a escribir artículos de música para varios periódicos europeos, además de comenzar un manual sobre técnica pianística.

Los próximos cuatro años (1835 – 39) Liszt vivirá entre Suiza e Italia, visitando ocasionalmente París, durante esta etapa compone *Álbum de un viajero*, evocaciones líricas de escenas sueca que posteriormente se convertirá en su primer libro de *Años de peregrinaje*. Compone a su vez en esta época obras como *12 grandes Estudios Paganini*

y tres transcripciones de las sinfonías de Beethoven para piano. Da conciertos en Viena y varias ciudades italianas.

En 1839 nace Daniel, hijo de Marie d'Agoult, pero la relación con el pianista termina, volviendo todos ellos a París. Liszt dio seis conciertos en Viena y visitó Hungría por primera vez desde su infancia.

Sus años como virtuoso

Por los próximos ocho años Liszt continúa en tour por Europa. En 1842 es llamado en Weimar para ser Maestro de Capilla, dando lugar a uno de los períodos más brillantes como concertista, recibiendo gran cantidad de ovaciones y honores.

En 1847 conoce a la Princesa Carolyne von Sayn – Wittgenstein, con la que quiere contraer matrimonio, pero ya está casada, por lo que intentan conseguir la bendición del Papa que finalmente no será posible. Sin embargo, la princesa convence al pianista para que deje su carrera como concertista y se centrara en la composición. Una vez tomada la decisión, toma su trabajo como Maestro de Capilla en Weimar permanentemente.

Liszt en Weimar

Entre 1847 y 1858 Liszt realizará la gran mayoría de composiciones que establecerán su reputación como un gran compositor y por las que es conocido posteriormente. Realiza obras sobre artistas contemporáneos y del pasado. Naturalmente, su actividad no fue siempre del gusto de los músicos más académicos. En 1857 lleva su trabajo a Leipzig donde tuvo una gran oposición. Así mismo en esta época estará interesado en el trabajo de Wagner, fugitivo de la Revolución de Dresde que fue apoyado por Liszt con dinero y un pasaporte falso para poder huir.

Finalmente, Liszt abandona Weimar en 1861, viajando a Berlín y París, estableciéndose en Roma, donde el Papa no les da permiso para la unión con la princesa por lo que vivirán en viviendas separadas.

Roma y últimos años

Los próximos ocho años vivirá en Roma, ocupó la mayoría del tiempo con música religiosa. En 1865 compone la *Misa Choralis* basada en Cantos Gergorianos y otras obras de la misma temática sacra. En 1869 fue invitado de vuelta a Weimar para dar algunas clases de piano, realizando algunas otras en Budapest. Por lo tanto, hasta el final de su vida estuvo entre Roma, Weimar y Budapest, siendo visitado por numerosos compositores como Rubinstein, Albéniz, Borodin, Saint – Saëns y Fauré.

Su último concierto fue en Luxemburgo en 1885, finalmente un año más tarde muere a causa de una neumonía.

5.2.Compositores de ópera abordados por Franz Liszt.

Los operistas abordados por Liszt a lo largo de su carrera son 24: Daniel – François Auber, Vincenzo Bellini, Héctor Berlióz, Léo Delibes, Gaetano Donizetti, Giuseppe Donizetti, Duke Ernst, Ferenc Erkel, Mijail Glinka, Charles Gounod, George Frederich Haendel, Jacques Halévy, Giuseppe Mercadente, Giacomo Meyerbeer, Mihály Mosonyi, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Pacini, Joachim Raff, Giochino Rossini, Louis Spohr, Gaspere Spontini, Piotr Ilich Tchaikovsky, Giuseppe Verdi, Richard Wagner y Carl Maria von Weber.⁹⁶

⁹⁶ DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos ...”, op. cit., p. 6.

5.3. Listado de paráfrasis operísticas ordenado por autores de las originales.⁹⁷

Daniel - François Auber

- S385 Grande fantasie sur la tyrolienne de l'opéra *La fiancée* (1829)
- S385i Grande fantaisie sur la tyrolienne de *La fiancée*
- S385iii Souvenir de *La fiancée* – Grande fantaisie
- S385a Melodía tirolesca basada en S385 (1846)
- S386 Tarantelle di bravura d'après la tarantella de *La muette de Potrici* (1846)
- S387 tres piezas, dos incluyen dos sobre *La muette de Potrici* (sin publicar)

Vicenzo Bellini

- S390 *Reminiscences des Puritains* (1836)
- S391 *I puritani, introduction et polonaise* (1840)
- S392 *Hexaméron* (1837)
- S393 *Fantasie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula* (1839 rev 40-1)
- S394 *Reminiscences de Norma* (1841)

Héctor Berlióz

- S395 *L'idee fixe: andante amoroso* (?1833)
- S396 *Bénédiction et serment, deux motifs de Benvenuto Cellini* (1852)

Léo Delibes

- S698 '*Ballade de l'opéra Jean de Nivelle*' *La Mandragore* (1881); incompleta.

Gaetano Donizetti

- S397 *Reminiscences de Lucie di Lammermoor* (1835-6)
- S398 *Marche et cavatine de Lucia di Lammermoor* (1835-6)
- S399 *Nuits d'été a Pausilippe* (1838)
- S399a *Fantasie sur des motifs de l'opéra Lucrezia Borgia* (1840)

⁹⁷ vv. AA., *Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume II*, Londres, The Macmillan Company, 1906, op. cit., pp. 746 – 747.

- S400/1 *Reminiscences de Lucrezia Borgia: Grande fantasia I* (1840)
S400/2 *Reminiscences de Lucrezia Borgia: Grande fantasia II* (1841-2)
S400a *Spirito gentile, de La favorite* (ca. 1840)
S401 *Valse á capriccio, sur des motifs, de Lucia et Parisina* (1842)
S402 *Marche funébre de Don Sébastien* (1844)

Duke Ernst

- S404 *Hallo! Jagdchor und Steyrer, de Tony* (1849)

Ferenc Erkel

- S405 *Schwanengesang und March, de Hunyadi László* (1847)

Mijail Glinka

- S406/2 *Tscherkessenmarsch, de Ruslan y Ludmila* (1843)

Charles Gounod

- S407 *Valse de l'opéra Faust* (1861)
S408 *Les sabéennes, berceuse, de La reine de Saba* (1865)
S409 *Les adieux, reveire* (1867)

Jacques Halévy

- S409a *Reminiscences de La juive* (1835)

Haendel

- S181 *Sarabande und Chaconne [über Themen] aus dem Singspiel Almira*
(1879)

Giuseppe Mercadente

- S458 *Reminiscences de la Scala de Il giuramento* (1836-7)

Giacomo Meyerbeer

S412 Grande fanatasie sur des themes de l'opéra Les Huguenots (1836)

S413 Reminiscences de Robert le Diable: Valse infernale (1841)

S414 Illustrations de L'affricaine (1865)

S415 Illustrations du Prophete (1849-50)

Mihály Mosonyi

S417 *Fantasie sur l'opéra hongrois Szép Ilonka* (1865)

Wolfgang Amadeus Mozart

S418 *Reminiscences de Don Juan* (1841)

Giovanni Pacini

S419 *Divertissement sur la cavatine "I tuoi frequenti palpiti"* (1835-6)

Louis Spohr

S571 (publicado) *Die Rose – Romance von Louis Spohr [aus dem Singspiel Zemire und Azor]*

Gaspard Spontini

S150 *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*

Joachim Raff

S421 *Andante finale y marcha, de Alfredo König* (1835)

Giochino Rossini

S150 *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini*

S421a *Variations sur une marche du Siege de Corinth "Questo nome qui sono vittoria"* (1830)

Piotr Ilich Tchaikovsky

S429 *Polonaise de Eugene Onegin* (1880)

Giuseppe Verdi

S431 *Salve Maria de Jérusalem, de I lombardi* (1847)

S431a *Concierto paráfrasis sobre temas de Ernani* (1848)

S432 *Ernani: Paraphrase de concert* (antes de 49 rev 59)

S433 *Miserere du Trovatore* (1859)

S434 *Rigoletto: Paraphrase de concert* (1859)

S435 *Don Carlo: Coro di festa e marcia funebre* (1867-8)

S436 *Aida: Danza sacra e duetto final* (1877)

S437 *Agnus Dei de la Messe de Requiem* (1879 estreno)

S438 *Reminiscences de Simone Boccanegra* (82 estreno)

Richard Wagner

S439 *Phantasiestück sobre temas de Rienzi* (1859)

S440 *Spinning Chor, de Der fliegende Holländer* (1860)

S441 *Balada de Der fliegende Holländer* (1872)

S442 *Tannhäuser* (1848)

S443 *Pilgrims' coro de Tannhäuser* (1861)

S444 *O du mein holder Abendstern, de Tannhäuser* (1859)

S445 Dos piezas de *Lohengrin* y *Tannhäuser*: 1 *Entrada de los invitados a Wartburg* y 2 *La marcha nupcial de Elsa* (1852)

S446 Dos piezas de *Lohengrin* y *Tannhäuser*: 1 *Festival y Marcha nupcial* y 2 *El sueño de Elsa y la reprimenda de Loehngrin* (1854)

S447 *Isoldens Liebestod, de Tristan und Isolde* (1867)

S448 *Am stillen Herd, de Die Meistersinger* (1871)

S449 *Walhall, de Der Ring des Nibelungen* (ca. 1876)

S450 *Feierlicher Marsch zum Heiligen Gral, de Parsifal* (1882)

Carl Maria Von Weber

S451 *Fantasia sobre temas de Der Freischütz* (1840)

5.4.Liszt como pianista

Franz Liszt conforma un antes y un después dentro de la historia de la técnica pianística. En Weimar en el año 1855 estrena su primer Concierto para piano y orquesta. Este no se trata de una cuestión únicamente compositiva, si no técnica ya que la orquesta romántica incorpora nuevos instrumentos llevando a cabo una transformación radical de los antiguos. Esto lleva a cabo una intensidad sonora; las cuerdas abandonan definen la técnica del arco y trazan los comienzos de la técnica moderna, el viento incorpora llaves y pistones... Vemos su cambio de sonoridad en obras teóricas como *Grand Traté d'Instrumetnation et d'Orchestration Modernes*, realizada por Hector Berlioz en 1843, un tratado que reserva al pianista más de una sorpresa. Este incluye el piano en la orquestación como un protagonista que remata la obra con su presencia. Este instrumento es el único que puede sustituir a la orquesta.⁹⁸

Con estas ideas en auge se da el momento en el que Liszt estrena su concierto en Mib, cuyos esbozos sobre este comienzan desde su juventud en 1830. Una obra en la que, en su comienzo el piano deja claras sus intenciones, entrando con una inauguración completamente nueva a la que realiza la orquesta siendo el centro de atención, recogiendo el desafío que la orquesta muestra en los primeros compases. Jugando con la dinámica consigue la sensación del romanticismo heroico y sentimental. Para crear esto Liszt utiliza todos los recursos del piano como el pedal generosamente y una disposición pianística en la que juega con el peso del brazo creando saltos potentes, precisos y naturales.

Un estilo que no se ha visto anteriormente en el que utiliza (en los primeros compases) lo que sería el *marcatissimo* de Czerny (su maestro) junto con la caída del brazo beethoviana que le permite atacar con naturalidad las octavas donde hay un aumento progresivo de distancia pero que resuelve con el *crescendo*. Octavas grandiosas y ágiles que no las encontramos hasta la llegada de Liszt, como sello de la grandiosidad del propio artista.

⁹⁸ Anexo realizado siguiendo a CHIANTORE, L., *Historia de la técnica...*, op. cit., pp. 341 - 388.

Gracias a tu técnica, Liszt cambia la imagen del piano ante el mundo, realizando desde 1836 variedad de recitales en Estambul, Rusia, Polonia, Alemania, Suiza, Francia, España, Portugal... hasta 1847, cuando dio por finalizada su carrera. Estos años le valieron para afirmarse como un virtuoso.

Evolución pianística

No hay mucha información sobre su técnica de joven. Czerny fue su profesor de piano entre 1821 y 1823, meses decisivos para desarrollar su talento. Una formación tradicional basada en la perfección de la digitalidad de las escalas y arpeggios.

Madura rápidamente y en 1827 empieza a impresionar a compositores como Moscheles. Sin embargo, su momento decisivo llega con Paganini, que se escucha por primera vez en 1832. El violinista lleva a Liszt a replantear su actividad, trabajando sobre sus estudios que dan lugar a los Estudios “Trascendentales” publicados en 1837. En estos no busca un “nuevo pianismo”, sino una ampliación de dificultades, apurando la técnica de su época. Esta no deja de ser una herencia de Czerny, Hummel y Kalkbrenner. En documentos gráficos se muestra sentado muy alto delante del instrumento, con los dedos planos y la muñeca alta para realizar una caída sobre las notas natural, confirmando su legado.

Hasta 1850 no vemos una evolución o madurez en su técnica en sus principales obras maestras. Liszt demuestra las numerosas maneras de atacar la tecla. Con estas técnicas posteriormente la mano tendió a un mayor contacto con el teclado.

Liszt y la enseñanza

Gracias a unos documentos escritos por Madame Boissier, con una descripción detallada de las clases que Liszt impartió a la hija de la autora, Valérie, conocemos esta faceta dentro de su vida. En estas convergía la literatura, filosofía, divagaciones fantásticas, comparaciones con otras artes y recuerdos autobiográficos. El joven de veinte años estaba lleno de técnica, sin dejar en ningún momento el instrumento y con un sentimiento romántico a la hora de interpretar.

Insistía mucho en algunos puntos dentro de sus clases: dedos flexibles, ataque sin sequedad y sin dureza...mostrando como excepción del anterior la posición de la mano, queriendo que el dedo se apoye sobre la lleva, dando lugar a un sonido puro, lleno y redondo. Del mismo modo defiende una sonoridad intensa, apartada de los dedos encorvados y enfocada a una mayor superficie de contacto con la tecla. Se encuentran referencias a la “mano muerta”, en la que quiere que se toque desde el empleo de la muñeca, con un movimiento elástico.

Sin embargo, se sigue manteniendo la tradición del pianoforte, ya que el estudio de las octavas, los arpeggios y las escalas le parecen fundamentales, recordando el legado de su maestro Czerny, que consideraba un inmejorable campo de ejercicio. En lo único que interviene es en la realización del *forte*, que debe realizarse a partir de la muñeca, con un impulso con soltura.

El compositor se presenta como el gran pianista con una gran preparación muscular, más cerca de la gimnasia del arte, defendiendo la combinación de arte y ejercicio, mediante ejercicios maquinales durante las lecturas. Esto, junto con la preparación diaria durante dos horas de la muñeca para realizar sus octavas, nos demuestra que el papel de la muñeca en su técnica es muy relevante.

A parte de su alumna Valérie, de las que conseguimos esta información, no volverá a la pedagogía hasta 1850, en el que trabaja con alumnos más expertos, de los que Liszt exigía un perfecto dominio de la técnica para trabajar la música “desde arriba”. Esto confirma que no decía mucho sobre la técnica en sus lecciones.

Técnica en el escenario

En esta época los grandes escenarios acogían por primera vez a un artista sólo frente al piano. Este nuevo formato lleva a Liszt a experimentar buscando como objetivo seducir al público. No era suficiente oírle si no que había que verle, ya que comienza a ilustrar sus ejecuciones y pasa de ser un espectáculo sonoro únicamente a ser visual al mismo tiempo. Gesto y sonoridad caminan paralelamente en los recitales del artista; esto se traducen en una amplitud de movimientos que el espectador relaciona directamente con sonido; por ejemplo, una “caída libre” del brazo que dará lugar a un *fortísimo*.

El mejor testimonio sobre esta característica del artista lo encontramos en sus transcripciones y paráfrasis, en la que es capaz de reproducir la voz humana junto con la variedad tímbrica de la orquesta en un mismo instrumento. Todas estas obras no están destinadas a un uso familiar, si no que son obras de concierto pensadas para ser ejecutadas en un gran escenario con el objetivo de acercar al público a grandes obras del pasado y como una herramienta de trabajo de investigación sonora.

Mecánica en la técnica moderna de Liszt

Con Franz Liszt, la técnica pianística descubre la variedad de ataques en cuanto a movimientos de la mano, la muñeca, los dedos y el brazo. Un ejemplo claro está en las octavas, objeto de discusión en el siglo XIX ya que se contraponen las “octavas de Kalkbrenner” y las “octavas de Moscheles”. Para Liszt, estas dos podían convivir juntas. De tal manera que vemos como puede haber variedad de ataques sobre un mismo concepto, no sólo de las octavas, si no de los trinos, notas dobles, arpeggios, escalas... Cada una de las figuraciones puede tener más de un tipo de interpretación.

Por lo tanto, surge un nuevo problema que es el estudio de las diferentes formas mecánicas de afrontar las figuraciones. Aquí es donde entra Liszt que con su madurez potencia un abanico de opciones sobre un mismo concepto que genera un contacto de los pedagogos con la figura de este pianista. Su producción es la primera que permite fomentar los planteamientos de varios ataques en una figuración repetida.

Su única obra concebida para la interpretación mecánica, *Technische Studien*, lleva al estudio del “gesto”. Ejercicios basados e la repetición de notas, compuestos como cima de investigación técnica del artista, en los que hay una acentuación variadas y cabios de articulación para investigar la flexibilidad del dedo, la mano, la muñeca... en múltiples facetas. Liszt, mediante la repetición, consigue que lleguemos al movimiento que desea sin darnos cuenta.

Según el pedagogo William Mason, encontramos tres grandes categorías dentro de su sistema técnico: Ataques de dedo (*Finger Touches*), ataques de mano o muñeca (*Hand Touches*) y ataques de brazo (*Arm Touches*).

Los ataques de brazo

Liszt convierte el brazo en un protagonista en los ataques, buscando una sonoridad poderosa. Algunos testimonios de quienes frecuentaron sus clases afirman que el pianista practicaba generosos ataques de brazo incluso cuando la partitura no lo obligaba. Este era utilizado para conseguir un determinado efecto sonoro y visual, que distinguía la melodía del acompañamiento informando al público de la línea melódica. Sin embargo, también utiliza este recurso para destacar notas concretas.

Liszt entiende la perfecta conexión entre la “caída” y el “empuje” que se presentan como gestos complementarios. La definición más específica de este movimiento nos la ofrece William Mason:

Por “ataque down-arm” se entiende una caída del 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.⁹⁹

El pianista lleva a cabo una naturalidad en el ataque jugando con la gravedad y la energía cinética. En pasajes de extrema velocidad, el empuje producido por la pulsación de la última nota permite trasladar el brazo a la siguiente posición, facilitando la caída del brazo a la siguiente octava o figuración.

Este fue el primer en darse cuenta de la gran variedad que ofrecen estos movimientos, al igual que realiza con el arpeggio “arrancado”, un característico tipo de ataque en el que Liszt “arranca” la última nota para conseguir el efecto de arpa.

Los ataques de la mano

No tenemos que dejar de lado la muñeca en la técnica de Liszt ya que fue determinante en sus ataques y en los desplazamientos de mayor velocidad. Esta alcanza su apogeo en 1835 – 41, años en los que realiza obras como la paráfrasis operística de Don Giovanni,

⁹⁹ CHIANTORE, L., *Historia de la técnica...*, op. cit., p. 374.

pero paulatinamente se moderan ya que incorpora una mayor participación de los ataques del brazo.

La flexibilidad de la muñeca se relaciona directamente con un término denominado “rebote” que busca la “vibración” del sonido. Esto lleva a un enlace entre las figuraciones dando lugar a una combinación característica en la sucesión, por ejemplo, de un pasaje de octavas. Si a esto sumamos el ataque del brazo hace falta una perfecta coordinación del movimiento del brazo que parte directamente desde el músculo del trapecio, especialmente cuando el pasaje se prolonga durante varias páginas, buscando como objetivo final la eficacia y comodidad.

De tal manera, partiendo de la muñeca vemos el gesto de “rotación de muñeca” y el de “rotación de brazo”, que se diferencian en que para la rotación de muñeca no incide fundamentalmente el peso y hace falta una coordinación con el antebrazo, mientras que en la rotación de brazo implica la utilización de todo el miembro articulando el hombro, combinando el peso.

El joven Liszt al comienzo de su carrera concebía la rotación explicada por su maestro, Czerny, que descarta cualquier movimiento del antebrazo. Sin embargo, con el estudio de la obra de Paganini, que utilizaba fundamentalmente el movimiento rotatorio del antebrazo y el Opus 10 de Chopin donde la rotación es indispensable para su ejecución, vemos como Liszt en su producción madura incluye el movimiento de rotación en su obra.

Los ataques de dedo

Desde su juventud, Liszt nunca aislado el ataque del dedo al conjunto de la mano, defendiendo que el movimiento empieza en la muñeca. Ante esta situación, encontramos una clasificación según William Mason, que establece una repartición de los distintos tipos de ataque en función de la escritura: *legato*, *staccato*... y demuestra como para cada uno de ellos el dedo adopta una posición distinta. Esta clasificación implica una tarea difícil para relacionarlo con el piano de Liszt, pero dejan datos relevantes: para los pasajes brillantes, Liszt hereda la técnica de su maestro Czerny, en la que mantiene una posición de la mano alta, con los dedos distendidos.

No hay que olvidar que Franz Liszt aprendió con pianos vieneses que parten directamente del clavicordio, siendo el ataque sobre este instrumento su base de técnica pianística. En 1832 Liszt explica a Valérie (su alumna) que el picado y el ligado son accesorios, estableciendo un *legato* siempre en la línea melódica y en los demás casos recomendando el soltar las notas, dotándoles de una mayor brillantez.

Aunque artistas como Chopin y Liszt no nos hablaran con tanta profundidad del ataque del dedo, no hay que olvidar que este ataque va implícitamente ligado al ataque del brazo, como posteriormente otros teóricos afirman. En el caso de Chopin, vemos como la posición y el ataque del brazo se basan en un apoyo natural, por lo que no deja posibilidad a muchas opciones tímbricas. Sin embargo, Franz Liszt con su variedad de posturas y ataques, permite un mayor dinamismo del ataque de brazo, de mano y, dada su conexión con los anteriormente comentados, del dedo.

5.5. Anexo fotográfico



Liszt con alumnos y profesores en Weimar.

<http://chopiniano.blogspot.com/2016/11/los-pianistas-de-la-edad-de-oro-moriz.html>
(Consultado 11/08/2020)



Liszt supervisando el estudio de Richard Wagner, amigo que se casará con su hija.

<https://www.the-tls.co.uk/articles/richard-wagner-totalizing-master-of-endless-melodies/> (Consultado 15/08/2020)



Liszt en la ventana con numerosos alumnos en la calle

<http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Artigo%20-%20Jailton%20-%20Liszt.pdf>
(Consultado 16/08/2020)



Caricatura de un concierto de Liszt en Berlín.

<https://www.rundfunkschaetze.de/en/mdr-klassik/04-markl-liszt/> (Consultado 16/08/2020)



Josef Danhauser, “Franz Liszt al piano”, 1840. Galería Nacional, Berlín. En esta imagen vemos como Liszt está rodeado por Czerny, Berlioz y Ernst. Sentado al fortepiano Graf, con el busto muy recto, la cabeza hacia atrás, muñecas muy altas y dedos planos, en la actitud de dejar la mano “caer”.

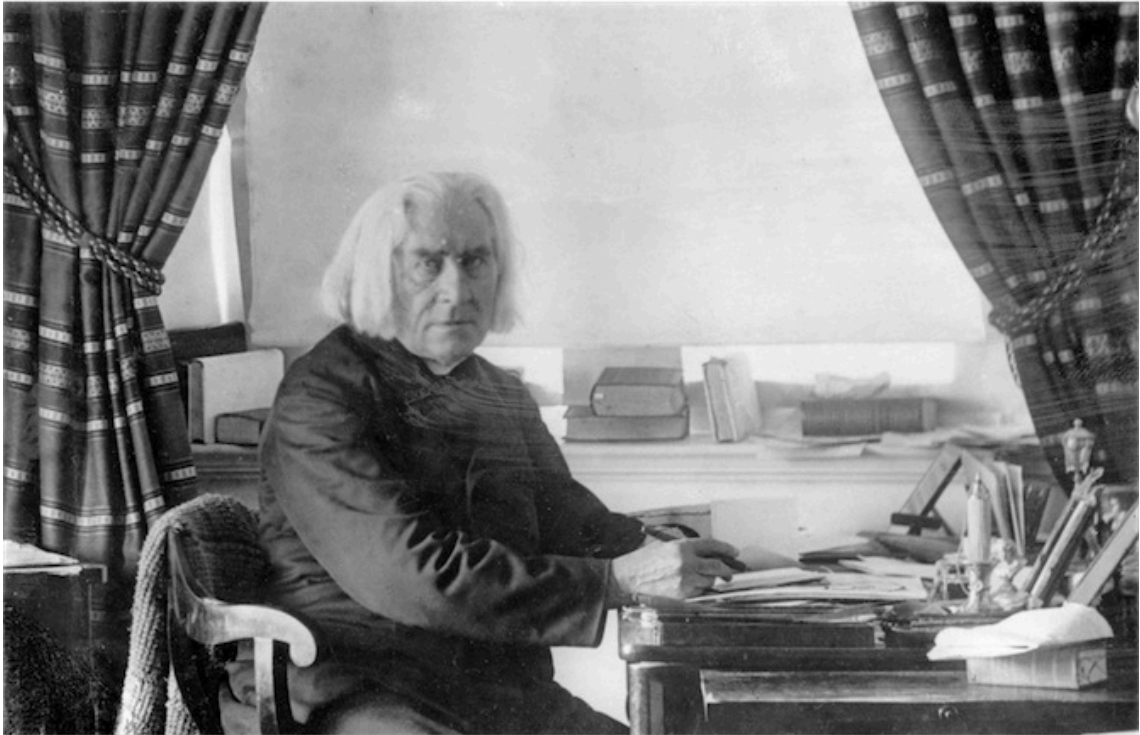
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Josef_Danhauser_Liszt_am_Flügel_1840_01.jpg

(Consultado 17/08/2020)



Franz Liszt, en su época de madurez, tocando frente al emperador Francisco José. Vemos como su posición al piano frente la anterior ha cambiado, no dejando tan alta la mano.

https://efemeridesdelamusica.blogspot.com/2012_10_22_archive.html(Consultado 17/08/2020)



Franz Liszt componiendo en su escritorio.

<https://www.rundfunkschaetze.de/en/mdr-klassik/04-markl-liszt/>(Consultado 18/08/2020)



Caricatura de Franz Liszt.

<https://labeledzadeescuchar.blogspot.com/2011/05/liszt-vals-mefisto-n-1.html>(Consultado 18/08/2020)



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: Inferno. 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 Jankó.

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-Mlmonzon/MONZON_GALLARDO_MariaLuisa_Tesis.pdf(Consultado 29/08/2020)

6.- Bibliografía

CAMPANELLA, M., *Il mio Liszt, Considerazioni di un interprete*, Milán, Bompiani, 2013.

CHIANTORE, L., *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001.

CÓRDOVA, M., *Giuseppe Verdi: RIGOLETTO*, Nueva York, Metropolitan Opera House, 2020.

DAMIÁN IZAGUIRRE, A., “La Lucía de Liszt: las herramientas y elementos compositivos en la paráfrasis de piano de Franz Liszt sobre la ópera de Gaetano Donizetti Lucia de Lammermoor”, en Blumberg, E (dir.), Seminario: *Una aproximación a la obra sinfónica, sacra y concertante para piano de Franz Liszt (1811-1886)*, Instituto Superior de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 2014.

FAY, A., *Mis clases de piano con Liszt*, Madrid, Intervalllic press, 2003.

GÓMEZ – MORÁN, M., *La religiosidad de Franz Liszt: “Genio obliga”*, Salamanca, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Revista de espiritualidad, 2008.

H. GIBBS, C. y GOOLEY, D., *Franz Liszt and his world*, Reino Unido, Princeton University Press, 2006.

JANKÉLEVITCH, V., *Liszt Rapsodia e improvisación*, Barcelona, Alpha Decay, 2014.

LEE, Y. J., *Selected operatic paraphrases of Franz Liszt (1811 – 1886): Compositional style and performance perspectives*, Universidad de Arizona, Arizona, 2000.

LLORT LLOPART, V., *Franz Liszt: Genio y Rey*, Barcelona, Tizona, 2011.

LÓPEZ, S. Y PÉREZ ÁLVAREZ, D. (Eds), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*, Vigo: MACC – ELICIN, 2016, pp. 114-124.

MONZÓN GALLADOR, M. L.; *Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales, UNED, 2013.

ORTEGA ALCÁNTARA, L., “Mozart: entre la oscura ambigüedad de *Don Giovanni* y el mensaje fraternal de *La Flauta Mágica*”, *Isla de Arriarán*, XXVIII, pp. 241 – 152, diciembre 2006.

PALOMERO, F., *Liszt: Paráfrasis, glosas y transcripciones*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.

PARKINSON, A., *Liszt and Verdi: Piano Transcriptions and the Operatic Sphere*, University of Sheffield, 2013.

PAUL DORGAN, P., *Franz Liszt and his Verdi opera transcriptions*, Ohio, The Ohio State University, 1982.

RATTALINO, P., *Liszt, o il giardino d'Armida*, Turín, E.D.T., 1993.

RATTALINO, P., *Historia del piano*, Huelva, Idea Música, 2005.

RATTALINO, P., *Liszt pianista. Tecnica e ideologia*, Varese, Zecchini Editore, 2016.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, P., “El mito de don Juan en el Romanticismo: Las interpretaciones de Søren Kierkegaard y de Franz Liszt de la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart”, en HERNÁNDEZ ARIAS, R., RIVERA RODRÍGUEZ, G., CUBA GALLO, N., *La trascrizione per pianoforte: storia e fortuna*, Italia, Diaphonia Edizioni, 2016.

SAFFLE, M., *Franz Liszt: A Guide To Research (Second Edition)*, Nueva York, Routledge, 2004.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V., *Aida: El Egipto Imaginado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2018.

VV. AA., *Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume II*, Londres, The Macmillan Company, 1906.

VV. AA., *Aida: Giuseppe Verdi*, Madrid, Teatro Real, 2017.

WALKER, A., *Franz Liszt Volume One: The Virtuoso Years 1811 – 1847*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1983.

WALKER, A., *Franz Liszt Volume Two: The Weimar Years 1848 – 1861*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1989.

WALKER, A., *Franz Liszt: The Final Years 1861 - 1886*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996.

7.- Webgrafía

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Liszt#Paraphrases
(Consultado 23/07/2020)

http://www.shlomorodriguez.com/es/clases_y_trabajos/diferencia_entre_parafrasis_transcripcion_y_reminiscencias-19.html
(Consultado 23/07/2020)

<https://inferneland.blog/2015/11/28/preparant-lucia-di-lammermoor/>
(Consultado 28/07/2020)

https://es.wikipedia.org/wiki/Gaetano_Donizetti
(Consultado 04/08/2020)

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giuseppe_Verdi,_Rigoletto,_Vocal_score_illustration_by_Roberto_Focosi_-_Restoration.jpg
(Consultado 04/08/2020)

<https://laopera.net/verdi/las-mejores-arias-de-ernani-opera-giuseppe-verdi>
(Consultado 07/08/2020)

http://www.operatoday.com/content/2010/08/verdi_ernani_fl.php
(Consultado 26/07/2020)

<http://www.iconfronti.it/un-esangue-don-giovanni/>
(Consultado 09/ 08/2020)

<https://iopera.es/simon-boccanegra/>
(Consultado 09/08/2020)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Verdi,_Simon_Boccanegra_first_edition_libretto_for_the_1881_revision_of_the_opera_-_Restoration.png
(Consultado 10/08/2020)

<http://chopiniano.blogspot.com/2016/11/los-pianistas-de-la-edad-de-oro-moriz.html>
(Consultado 11/08/2020)

<https://www.the-tls.co.uk/articles/richard-wagner-totalizing-master-of-endless-melodies/>

(Consultado 15/08/2020)

<http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Artigo%20-%20Jailton%20-%20Liszt.pdf>
(Consultado 16/08/2020)

<https://www.rundfunkschaetze.de/en/mdr-klassik/04-markl-liszt/>
(Consultado 16/08/2020)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Josef_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_1840_01.jpg

(Consultado 17/08/2020)

https://efemeridesdelamusica.blogspot.com/2012_10_22_archive.html

(Consultado 17/08/2020)

<https://www.rundfunkschaetze.de/en/mdr-klassik/04-markl-liszt/>

(Consultado 18/08/2020)

<https://labellezadeescuchar.blogspot.com/2011/05/liszt-vals-mefisto-n-1.html>

(Consultado 18/08/2020)

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-Mlmonzon/MONZON_GALLARDO_MariaLuisa_Tesis.pdf

(Consultado 29/08/2020)