

LISZT

y la revolución del
arte pianístico



Evolución técnica, estética
y legado interpretativo

Fernando Andrés
Illera Ordóñez

e
Editorial
Universidad de Nariño

èditorial

Universidad de **Nariño**

LISZT

y la revolución del
arte pianístico

Evolución técnica, estética
y legado interpretativo

LISZT

y la revolución del
arte pianístico

Evolución técnica, estética
y legado interpretativo

Fernando Andrés
Illera Ordóñez

èditorial
Universidad de **Nariño**

Illera Ordóñez, Fernando Andrés

Liszt y la revolución del arte pianístico : evolución técnica, estética y legado interpretativo /
Fernando Andrés Illera Ordóñez-- San Juan de Pasto : Editorial Universidad de Nariño, 2025

153 páginas : ilustraciones

Incluye referencias bibliográficas p. 146 - 151

ISBN: 978-628-7864-89-4 Impreso

ISBN: 978-628-7864-90-0 Digital

1. Liszt, Franz (1811-1886)—Compositor, pianista húngaro 2. Liszt, Franz—Legado interpretativo 3.
Música para piano—Repertorio lisztiano

786.2092 I291 – SCDD-Ed. 22



SECCIÓN DE BIBLIOTECA

Liszt y la revolución del arte pianístico - Evolución técnica, estética y legado interpretativo

© Editorial Universidad de Nariño

© Fernando Andrés Illera Ordóñez

ISBN Digital: 978-628-7864-90-0

ISBN Impreso: 978-628-7864-89-4

DOI: <https://doi.org/10.22267/lib.udn.071>

Corrección de estilo: Ana Cristina Chavez López

Diseño y diagramación: Angie Gabriela Ordoñez

Portada intervenida con apoyo de inteligencia artificial mediante OpenAI ChatGPT

Fecha de publicación: Junio 2026

San Juan de Pasto - Nariño - Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o cualquier propósito, sin la autorización escrita de sus Autores o de la Editorial Universidad de Nariño

Dedicatoria

*A mis queridos padres, Rocío y Fernando,
por guiarme con amor hasta convertirme en lo que soy hoy.*

Nota del autor

El presente libro, titulado Liszt y la revolución del arte pianístico. Evolución técnica, estética y legado interpretativo, nace como una actualización y ampliación de un interés académico personal, cuyo primer desarrollo se remonta a mi trabajo de grado Liszt 200 años después, realizado en la Universidad El Bosque en el año 2011, bajo la asesoría de la maestra Luz Ángela Gómez. Aquella investigación inicial constituyó un punto de partida que, con el paso del tiempo, ha sido enriquecido y decantado a través de un proceso continuo de formación, reflexión y práctica artística. En la actualidad, este recorrido se ve fortalecido por mi formación doctoral y por la experiencia acumulada como concertista y docente de piano, lo que permite abordar el presente escrito con mayor perspectiva crítica, solidez conceptual y madurez interpretativa.

Hoy, en el contexto de mi trayectoria como pianista intérprete y profesor en la Universidad de Nariño, este proyecto renace transformado: ampliado, actualizado y nutrido por una visión más sólida del legado técnico, estético y espiritual de Franz Liszt. La investigación se ha enriquecido con nuevos análisis, perspectivas y conexiones con la práctica interpretativa contemporánea.

El propósito de esta publicación es poner a disposición de estudiantes, docentes y pianistas en formación, un material de apoyo que contribuya al estudio consciente del repertorio lisztiano y a la comprensión del impacto que su pensamiento ha tenido en la evolución del arte pianístico hasta nuestros días. Asimismo, constituye una apuesta por fortalecer y difundir el conocimiento musical desde nuestra región, gracias al respaldo institucional de la Universidad de Nariño, cuya misión académica y editorial hace posible que esta obra vea la luz.

Con la profunda convicción de que Liszt continúa hablándonos a través de cada sonido y cada gesto técnico que transformó en arte, ofrezco estas páginas como un puente entre la tradición y el presente, entre la historia y el intérprete que hereda su legado.

Fernando Andrés Illera Ordóñez

Pasto, Colombia — 2026

Agradecimientos

La educación no cambia el mundo: cambia a las personas que van a cambiar el mundo.

Paulo Freire

Toda labor educativa es, en esencia, un acto de transformación compartida. La música, como disciplina y como experiencia vital, encarna ese poder formativo que une al conocimiento con la sensibilidad. En el proceso de aprender, enseñar y crear, cada guía, cada escucha y cada apoyo emocional dejan huellas que trascienden lo académico. Este libro, dedicado al estudio del legado pianístico de Franz Liszt, no solo representa un esfuerzo intelectual, sino también, el resultado de un camino acompañado por quienes creyeron en el valor de la educación como motor del arte.

Agradezco principalmente a mis padres, Fernando Illera y Rocío Ordóñez, por su amor incondicional y por estar siempre presentes a lo largo de mi camino, sosteniéndome con paciencia, confianza y generosidad. En cada etapa de mi vida personal y profesional han sido un apoyo fundamental, y nunca me cansaré de recordárselo; muchas de las decisiones que han dado forma a mi trayectoria como músico y como ser humano han sido posibles gracias a su manera de acompañarme y motivarme, invitándome siempre a tomar las mejores decisiones. Este libro, como tantos otros proyectos que he emprendido y que seguiré realizando a lo largo de mi carrera musical, será un espacio para recordarles lo especiales y trascendentales que han sido en mi vida. Los amo.

Este libro se nutre de una etapa formativa fundamental vivida durante mis años de estudio de pregrado en la Universidad El Bosque, institución que contribuyó de manera decisiva a la consolidación de mis bases académicas y musicales, así como al desarrollo de una mirada crítica sobre la interpretación pianística. En ese mismo contexto formativo, deseo expresar un reconocimiento especial a la profesora Luz Ángela Gómez, quien acompañó mi proceso académico en aquellos años; que sea ella quien escriba hoy el prólogo de este libro, otorga a este recorrido, un sentido especialmente significativo: el de un diálogo que se retoma con los años, con la memoria y el cariño que sigue intacto. La recuerdo y le agradezco con sincera admiración y profundo aprecio.

Mi gratitud infinita a la Universidad de Nariño por brindarme el espacio y las oportunidades para crecer académicamente. Este entorno universitario, comprometido con el arte, la investigación y la enseñanza, ha sido fundamental para continuar mi labor como intérprete, docente e investigador.

Y, por último, a todos quienes, de una u otra manera, han contribuido a este camino: colegas, estudiantes, amigos, novia; mi más profundo y sincero agradecimiento. Este libro es también un reflejo de ese intercambio constante de saberes y de la convicción de que la música, más que una disciplina, es una forma de vida.

Índice

Introducción	21
--------------------	----

Capítulo I.

Franz Liszt y la transformación del arte pianístico	25
1.1. Liszt y el espíritu del Romanticismo musical	27
1.2. El piano romántico: evolución técnica del instrumento y consolidación del Virtuosismo	30
1.3. La herencia de Paganini en la construcción del virtuosismo de Franz Liszt	34
1.4. Franz Liszt: vida, formación y trayectoria artística	38

Capítulo II.

La revolución pianística de Franz Liszt	43
2.1. El sonido como extensión del cuerpo	46
2.2. La postura y el principio de libertad	48
2.3. Clasificación y resolución de los problemas técnicos de Franz Liszt	51
2.4. El pedal: un nuevo universo sonoro	56
2.5. La estética del gesto y la expresividad total	58

Capítulo III.

El legado compositivo y formal	61
3.1. Liszt, creador de un nuevo lenguaje musical	63
3.2. Innovaciones armónicas en la escritura pianística de Liszt	66
3.3. La forma sonata: transformación y expansión romántica	69
3.4. El poema sinfónico: la fusión entre música, literatura y filosofía	71
3.5. Formas pianísticas en la obra de Franz Liszt	74
3.5.1. Los estudios	74
3.5.2. Las variaciones	75
3.5.3. Rapsodias húngaras: el espíritu nacional en el piano	77
3.5.4. Las Consolaciones	79

3.5.5. Fantasías, paráfrasis y transcripciones	81
3.5.6. Los conciertos para piano y orquesta	83
3.6. Catálogo del repertorio pianístico de Franz Liszt	84
3.6.1. Ciclos y obras originales de gran formato	81
3.6.2. Estudios y obras de orientación pedagógica	86
3.6.3. Paráfrasis, fantasías y reminiscencias	87
3.6.4. Rapsodias húngaras y obras de carácter nacional	88
3.6.5. Obras tardías y experimentales	88
3.6.6. Transcripciones para piano solo	88
3.7. Análisis armónico y técnico-interpretativo de obras seleccionadas	89
3.7.1. Estudio de concierto núm. 3 – ‘Un suspiro’	90
3.7.2. Estudio núm. 3 ‘La Campanella’	95
3.7.3. Rapsodia Húngara núm. 2	99
3.7.4. Nocturno núm. 3 ‘Un sueño de amor’	104
3.7.5. Concierto núm. 1 en Mi bemol mayor	108

Capítulo IV.

Liszt: el hombre y el mito	123
4.1. El fenómeno Liszt: celebridad, virtuosismo y culto a la personalidad	125
4.2. El giro espiritual de Liszt: fe, introspección y trascendencia	128
4.3. Amores, amistades y dramas personales, la dimensión afectiva de Liszt	130
4.4. Liszt como filántropo: el artista al servicio de los demás	133
4.5. Maestro de maestros: su legado humano en la enseñanza	135

Capítulo V.	
El legado vivo de Franz Liszt	139
5.1. Influencia en la técnica pianística del siglo XX y XXI ...	142
5.2. Liszt en el repertorio de conciertos contemporáneos ...	144
5.3. Su impacto en la formación del intérprete moderno	145
5.4. Lineamientos pedagógicos para la interpretación del repertorio lisztiano	147
5.5. Liszt en la cultura actual: cine, videojuegos, literatura y redes	150
Capítulo VI.	
Conclusión general	
¿Qué significa heredar a Liszt hoy?	155
Referencias	161

Figura 1

Franz Liszt, retrato de juventud, óleo sobre lienzo, 1839



Nota. Henri Lehmann. Musée Carnavalet, París.

El arte es el más elevado de los mensajeros del alma humana¹

Franz Liszt

¹ Carta de Liszt a Marie d'Agoult, 1839

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

ES UN ESTUDIO PERFECTO.

*Amy Fay (2003, p. 93)
(Alumna)*

Introducción

El piano fue el instrumento emblemático del Romanticismo: un medio donde la subjetividad, el virtuosismo y el descontrol emocional encontraron su lenguaje más pleno. En ese contexto histórico y estético, la figura de Franz Liszt se consolida como un referente importante: transformó para siempre la forma de tocar, enseñar y comprender el instrumento. Su legado, vigente a casi dos siglos de su muerte, continúa alimentando debates en la interpretación musical contemporánea y en la pedagogía pianística. Liszt no solo encarnó el virtuosismo extremo de su tiempo: rediseñó la relación entre arte, técnica e intérprete, haciendo del cuerpo y del sonido, una unidad expresiva difícil de romper.

En la Europa del siglo XIX, su presencia trascendió los límites estrictamente musicales, para convertirse en un fenómeno cultural y social sin precedentes. Su aparición pública, siempre cargada de magnetismo, marcó el surgimiento del intérprete como lo conocemos hoy en día, cuya imagen excede al escenario y transforma la percepción de lo artístico. Gray (1996) afirma que Liszt se construyó como símbolo de modernidad y genialidad, mientras que la llamada Lisztomanía reveló la necesidad social de venerar al artista como figura casi mítica. Por su parte, Alan Walker (1987) recuerda que Franz Liszt fue el primer pianista en ofrecer recitales en solitario y en ejecutar programas completos de memoria, una práctica que redefinió la interacción entre músico y público y que, con el paso del tiempo, se consolidó como un estándar en la práctica pianística occidental.

Liszt no se limitó a ejecutar el piano: lo reinventó en cada interpretación. Su imaginación sonora expandió las posibilidades técnicas del instrumento mediante recursos como trémolos sostenidos, arpeggios en cascada, virtuosas octavas, extensiones poco usuales y un uso poético del pedal. Obras como los *Études*

d'exécution transcendante (Serres, 2025) o, los *Grandes Études de Paganini* demuestran que, para Liszt, la dificultad técnica no era únicamente exhibicionismo, sino un instrumento de belleza: la técnica se subordina a la emoción, y la emoción se eleva gracias a la técnica.

Su catálogo pianístico, entre los cuales se destacan: estudios, rapsodias, consolaciones, sonatas, transcripciones, entre otros, revela no solo un dominio integral del instrumento, sino una visión estética expansiva que anticipó conquistas musicales del siglo XX. Al crear el poema sinfónico, Liszt rompió barreras formales y armónicas, inaugurando una narrativa musical basada en la transformación temática y la continuidad expresiva. Su labor como transcriptor fue igualmente revolucionaria: convirtió el piano en una orquesta personal, capaz de contener en sus posibilidades tímbricas, el drama y el color sinfónico completo.

Pero, el misterio de su arte no reside únicamente en el virtuosismo deslumbrante; en Liszt, la técnica está sostenida por una profunda construcción del pensamiento musical. Estudios recientes evidencian cómo sus estructuras pianísticas encarnan procedimientos sinfónicos, mientras que, investigaciones sobre biomecánica pianística realizadas por Santisteban et al. (2024) reconocen que su enfoque en el uso del peso del brazo, la libertad articular y la relajación corporal anticiparon principios ergonómicos, validados hoy científicamente.

Liszt también fue un maestro excepcional y un promotor incansable de jóvenes talentos. Durante su carrera musical enseñó sin cobrar honorarios, impulsó la creación de instituciones musicales y formó a una generación de pianistas cuyos legados moldearon las principales escuelas pianísticas europeas. Su pedagogía se caracterizó por la libertad del gesto, la comprensión profunda de la obra y la conexión emocional del intérprete con el público. Fue, asimismo, un puente entre la música popular y la

académica, entre la espiritualidad y la exhibición pública, entre la tradición y la vanguardia.

Comprender a Franz Liszt implica profundizar en una época donde la música significaba pasión, espectáculo y revolución estética. Su obra interpela todavía hoy al intérprete contemporáneo: ¿cómo integrar la técnica con la emoción? ¿Cómo transformar el piano en un medio de expansión del pensamiento? Estas preguntas permanecen vigentes en el aula de piano, en el escenario y en la investigación musical; por eso, el propósito de este libro es examinar, comprender y proyectar los aportes pianísticos que Liszt dejó a la historia del instrumento. Su revolución técnica se entrelaza con una concepción expresiva en la que la técnica es siempre un medio para la libertad artística, y su influencia pedagógica instauró un modo de enseñanza basado en la interioridad del intérprete, la dramatización del gesto y la construcción poética del sonido.

Abordar estos interrogantes exige no solo una lectura histórica, sino también una aproximación que vincule el pensamiento musical con su realización en la práctica interpretativa y pedagógica. La revisión de fuentes especializadas, seleccionadas por su relevancia dentro del pensamiento musicológico, pedagógico y pianístico, permite situar a Liszt en sus dimensiones técnica, estética y cultural, mientras que el análisis de su repertorio proyecta estas ideas hacia la práctica interpretativa actual. El estudio incorpora el análisis de obras representativas del catálogo de Franz Liszt, seleccionadas no solo por su relevancia dentro de la tradición pianística, sino también por la diversidad de configuraciones formales y técnicas que presentan, lo que permite aproximarse a su lenguaje desde múltiples perspectivas y evitar una lectura homogénea de su producción. A partir de este repertorio, se analizan procedimientos técnicos y pasajes virtuosos que evidencian la relación entre escritura e interpretación; esta

aproximación se enriquece, además, con la experiencia interpretativa directa del autor sobre el repertorio abordado, articulando la reflexión teórica con el conocimiento práctico de las obras.

El libro propone así una mirada integral que reconoce a Liszt no solo como el virtuoso emblemático del Romanticismo, sino como un pensador musical cuya herencia continúa modelando la forma en que se interpreta, se enseña y se comprende el piano en la actualidad.

Capítulo I
Franz Liszt y la transformación
del arte pianístico



1.1. Liszt y el espíritu del Romanticismo musical

El Romanticismo fue un movimiento cultural y filosófico que transformó profundamente el horizonte espiritual de Europa entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX. En oposición a los ideales racionalistas de la Ilustración, los artistas románticos situaron la subjetividad en el centro de la experiencia estética, exaltando la imaginación, la introspección y la libertad expresiva como valores supremos. Según Dahlhaus (1996), el Romanticismo se fundamenta en la búsqueda de lo infinito; un arte que intenta mostrar aquello que trasciende la forma y que nace del interior del ser humano. La llegada de nuevas identidades nacionales, la industrialización y el ascenso de la burguesía ampliaron el público y la diversificación de los espacios del arte, otorgando al músico un rol social cada vez más destacado (Berlín, 2013).

En este contexto, la música adquirió un nuevo sentido: ya no era solo el entretenimiento cortesano como ya era costumbre, sino una expresión directa del espíritu. Burkholder et al. (2019) señalan que la música romántica se convirtió en un medio de revelación emocional y existencial. La figura del intérprete se transformó en la del artista inspirado, el poeta del sonido que canaliza pasiones, angustias y diferentes emociones a través de la ejecución musical. Ver ahora al individuo como héroe, a la naturaleza como símbolo de trascendencia y a lo sublime como horizonte estético, marcaron indiscutiblemente esta época.

Comprender a Franz Liszt implica entrar en lo más profundo del Romanticismo, una época en la que la música dejó de ser un adorno, para convertirse en un lenguaje de verdades íntimas. Durante el siglo XIX, el arte asumió una función social renovada, ya que entre sus ideales se encontraba la idea de reflejar el sentir

del pueblo, exaltar las pasiones humanas y celebrar los ideales de libertad mediante la fuerza del sonido. En este contexto, Liszt floreció no solo como un virtuoso sin precedentes, sino como el símbolo vivo del ideal romántico: artista visionario, apasionado y transformador de su tiempo.

Según Gray (1996), el Romanticismo surgió como una respuesta a las estructuras sociales y filosóficas heredadas de la Ilustración y de la Revolución Francesa en 1789. La belleza, lo eterno, lo trascendente, lo espiritual y lo onírico se establecieron como fuentes legítimas de inspiración artística. Entre la música, esta orientación supuso una liberación expresiva sin precedentes: el intérprete dejó de ser un ejecutante de normas, para convertirse en narrador de emociones. Liszt encarnó plenamente este espíritu y su dominio del teclado; lejos de la exhibición en público, constituyó una canalización del alma romántica; en sus manos, el piano adquirió una magnitud orquestal, capaz de expresar todo lo que un director quería mostrar con su orquesta.

El Romanticismo musical implicó una revolución estética y emocional que no se había dado anteriormente. Burkholder et al. (2019) subrayan que este movimiento representó “una transformación profunda de la manera en que el ser humano se concebía a sí mismo y comprendía el arte” (p. 98). Si el Clasicismo había privilegiado la razón y la simetría, el Romanticismo puso en el centro, la emoción, la imaginación, lo irracional y lo sublime. Liszt llevó estos ideales al extremo, expandiendo el lenguaje armónico hacia territorios desconocidos. Samson (2007) destaca que su audaz cromatismo y la disolución gradual de la tonalidad predijeron transformaciones que anticiparían al expresionismo y la atonalidad del siglo XX. Su *Bagatelle sans tonalité* de 1885 es un ejemplo paradigmático de esta visión adelantada.

Más allá del virtuosismo, Liszt fue un pensador musical que concibió la composición como una búsqueda filosófica. Fue el

creador del poema sinfónico, donde música y literatura convergen en una misma estructura emocional. Según Taruskin (2013), esta innovación alimentó la idea de Gesamtkunstwerk que influiría en Wagner. En obras como *Les Préludes* o *Mazeppa*, el sonido se vuelve metáfora de lucha espiritual, trascendencia y fe en el destino humano.

Comprender a Liszt implica, en última instancia, acercarse a una visión total del arte pianístico. Su legado permite reconocer la técnica, como vehículo profundo de expresión; la interpretación, como una experiencia emocional trascendente y el virtuosismo, como manifestación de una libertad interior plenamente asumida. Su influencia continúa inspirando a pianistas, compositores y pedagogos que, como él, buscan integrar el poder del intelecto con la pasión del corazón: el ideal más elevado del Romanticismo. Esta comprensión del periodo nos conduce a examinar la transformación técnica del piano en el siglo XIX, pues los avances introducidos durante esta época, entre los cuales se destacan, el mecanismo de doble escape desarrollado por Sébastien Érard y la ampliación progresiva del registro en los modelos de Steinway, modificaron radicalmente las posibilidades sonoras del instrumento. Dichos desarrollos, junto con el surgimiento de figuras como Chopin y Schumann, consolidaron al piano como un lenguaje universal de la emoción.

De este modo, para comprender plenamente la revolución lisztiana, es imprescindible analizar primero la evolución técnica del piano en el siglo XIX, instrumento cuya transformación posibilitó la dimensión artística alcanzada por el compositor.

1.2. El piano romántico: evolución técnica del instrumento y consolidación del virtuosismo

En este marco estético y espiritual del Romanticismo, comprender el surgimiento del arte lisztiano exige observar no solo las ideas que configuraron la sensibilidad del siglo XIX, sino también, el instrumento que hizo posible su expansión expresiva. La revolución emocional que caracterizó este periodo coincidió con una transformación técnica sin precedentes en la historia del piano, cuyas innovaciones mecánicas permitieron nuevas formas de libertad sonora, dinamismo y virtuosismo. Así, la transición desde el ideal romántico hacia la evolución material del piano no constituye un cambio de tema, sino la continuidad natural de un mismo proceso cultural: el momento en que el espíritu romántico encontró en el piano moderno, su medio privilegiado de realización artística.

La evolución del piano constituye uno de los procesos más trascendentes de la historia de la música occidental. Desde su invención a comienzos del siglo XVIII hasta su consolidación como instrumento de concierto en el siglo XIX, el piano experimentó transformaciones técnicas, acústicas y expresivas que modificaron profundamente la concepción de la interpretación musical. Estos cambios no solo ampliaron las posibilidades tímbricas y dinámicas del instrumento, sino que impulsaron el surgimiento de un nuevo tipo de artista: el virtuoso romántico, figura encarnada magistralmente por Franz Liszt. Comprender este desarrollo es esencial para entender cómo el instrumento condicionó su estilo, su lenguaje pianístico y su legado pedagógico.

El primer piano de la historia fue construido hacia 1709 en Florencia por Bartolomeo Cristofori, fabricante de clavecines al servicio del príncipe Ferdinando de Médici. Su invento, denominado *clavicembalo col piano e forte* (clave con suave y fuerte),

introdujo una innovación revolucionaria: la posibilidad de variar la intensidad del sonido según la presión ejercida por los dedos. Este principio mecánico, basado en un sistema de martillos con escape, diferenciaba al piano del clavicordio y del clave, instrumentos dominantes hasta entonces. Aunque el invento de Cristofori pasó inicialmente desapercibido en Italia, halló terreno fértil en Alemania, donde fue perfeccionado por constructores como Gottfried Silbermann (Gooley, 2004).

En 1730, Silbermann fabricó los primeros pianos alemanes inspirados en los planos de Cristofori. Aunque su mecanismo inicial presentaba limitaciones, representó un avance importante en la búsqueda de una sonoridad más expresiva. Johann Sebastian Bach evaluó sus modelos y los consideró demasiado duros y con escaso brillo en el registro agudo. Sin embargo, años después, tras varias mejoras, el propio Bach reconoció los progresos alcanzados por Silbermann, evidenciando así el tránsito entre el clave y el naciente piano (Burkholder et al., 2019). Esta etapa inicial sentó las bases para una nueva estética del teclado centrada en la sensibilidad y el control dinámico.

Durante la transición del Barroco al Clasicismo, Carl Philipp Emanuel Bach, segundo hijo de J. S. Bach, destacó el potencial expresivo del instrumento en su tratado *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado* (1753). En él subrayó la importancia de la intención emocional y del fraseo sensible, anticipando el ideal romántico del *empfindsamer Stil* o 'estilo sentimental' (Leikin, 2016). Esta nueva concepción del teclado influyó notablemente en Mozart, Clementi y Beethoven, quienes exploraron una escritura más íntima y emocional, anticipando al lenguaje romántico.

A finales del siglo XVIII, el piano comenzó a difundirse fuera de los círculos aristocráticos y cortesanos. En Inglaterra, discípulos de Silbermann, como Zumpe y Broadwood, impulsaron la

producción en serie y la comercialización de pianos accesibles para la creciente clase media. Este proceso transformó el instrumento en un símbolo de estatus cultural y sensibilidad artística. El llamado ‘piano cuadrado’, de diseño compacto, se convirtió en un elemento central del hogar burgués y en un vehículo de educación musical (Parakilas, 2002). El piano pasó así, de ser un instrumento de élite, a una herramienta de expresión doméstica y pedagógica.

El siglo XIX trajo consigo una revolución técnica. Innovaciones como el bastidor metálico, las cuerdas cruzadas, la adopción del fieltro para recubrir martillos y la progresiva extensión del teclado hasta alcanzar las siete octavas (88 teclas) ampliaron radicalmente la potencia sonora y la gama de matices disponibles. Asimismo, la invención del mecanismo de doble escape de Sébastien Érard en 1821, representó un punto decisivo, ya que permitió la rápida repetición de notas, una mayor precisión en los pasajes rápidos y un control más refinado de las dinámicas (Rink, 2002). Gracias a estos avances, el piano romántico fue capaz de proyectarse en salas de concierto cada vez más grandes, respondiendo a una nueva cultura del espectáculo público.

Fue precisamente con pianos de Érard que Franz Liszt alcanzó su máximo esplendor artístico. Liszt mantuvo una estrecha relación personal y profesional con Érard a partir de 1824, y adoptó sus instrumentos como los preferidos para sus giras por Europa. El doble escape facilitó la ejecución de virtuosos pasajes, saltos continuos, trinos prolongados y efectos orquestales que antes eran impensables. Liszt comprendió profundamente la estructura del piano moderno y la convirtió en una extensión de su pensamiento musical, explorando desde los matices más delicados hasta los clímax sonoros más monumentales (Cormac, 2021). Aunque experimentó también con instrumentos de otras casas — como Bösendorfer en Viena (Figura 2) y, en menor medida, Pleyel en París— fue el piano Érard el que definió su identidad sonora durante sus años de mayor actividad como concertista.

Así, el desarrollo tecnológico del piano y el genio de Liszt se potenciaron mutuamente. El instrumento proporcionó los medios para su lenguaje expresivo y, a su vez, la creatividad de Liszt impulsó la evolución pianística hacia nuevos territorios. Su interpretación trascendió la ejecución técnica para convertirse en una forma de arte total, en la que el piano adquirió dimensiones casi sinfónicas. En sus manos, el instrumento se transformó en un medio capaz de expresar tanto la introspección espiritual como la exaltación heroica, consolidando al piano como el emblema del Romanticismo musical.

Figura 2

Piano Boisselot & Fils (1846) utilizado por Franz Liszt durante su periodo en Weimar



Nota. Fotografía tomada en la Klassik Stiftung Weimar, Alemania.

Si bien estas transformaciones técnicas del piano fueron decisivas para moldear el lenguaje lisztiano, su desarrollo virtuoso no puede comprenderse únicamente desde la evolución del instrumento. El surgimiento de Liszt como virtuoso concertista capaz de llevar el teclado a territorios expresivos inéditos, también se nutrió de modelos artísticos externos al piano, entre los cuales la figura de Niccolò Paganini ocupa un lugar muy importante en su vida. Allí donde la historia del piano ofreció los medios materiales para una nueva concepción del virtuosismo, el impacto estético y técnico del violinista genovés proporcionó el horizonte de posibilidad que impulsó a Liszt a reimaginar radicalmente el potencial del intérprete romántico.

1.3. La herencia de Paganini en la construcción del virtuosismo de Franz Liszt

El Romanticismo musical dio origen a una nueva concepción del intérprete como figura heroica, dotada de un carisma trascendental; entre sus mayores representantes se encuentra Niccolò Paganini (1782–1840), violinista y compositor italiano cuya imagen pública fusionó genio técnico y aura demoníaca. Su arte, descrito por contemporáneos como un ‘torbellino sobrenatural’, condensaba los ideales románticos de libertad individual, asombro y teatralidad. Virtuosismo, misterio y una expresividad única se unieron en una figura que transformó la relación entre escenario y audiencia, consolidando el culto al artista como fenómeno social (Pulver, 1936).

Vestido de negro, de complexión pálida y dotado de una presencia escénica hipnótica, Paganini fue percibido como un músico poseído por fuerzas más allá de lo humano (Figura 3). Sin embargo, más allá de los mitos demoníacos que lo rodearon, su arte se sustentó en una técnica sin precedentes; dominio de dobles cuerdas, armónicos artificiales, pizzicatos de mano

izquierda² y pasajes vertiginosos sobre una sola cuerda, redefinieron el violín como vehículo de expresión total (Gooley, 2004).

El impacto que Paganini ejerció sobre Franz Liszt fue determinante y marcó un punto de inflexión en la historia del piano. Cuando el joven Liszt escuchó a Paganini por primera vez en París en 1831, quedó profundamente impresionado por la magnitud expresiva y la destreza del violinista genovés. Esa experiencia lo llevó a formular una ambición radical: trasladar al piano, el virtuosismo instrumental y la intensidad emocional que Paganini lograba en el violín. Como él mismo expresó a sus contemporáneos, deseaba “convertirse en el Paganini del piano” (Walker, 1987, p. 28). A partir de este encuentro simbólico, Liszt concibió la técnica, no como habilidad mecánica, sino como una extensión de la imaginación artística y la voluntad creadora.

De esta influencia directa nacieron los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1851), en los que Liszt reelabora seis de los célebres caprichos para violín solo. Estas obras no son simples transcripciones, sino virtuosas recreaciones pianísticas que reinterpretan los efectos violinísticos desde el lenguaje propio del teclado. En ellas, el compositor explora el potencial orquestal del piano romántico, combinando arpeggios amplios, saltos grandes de intervalos, trinos sostenidos, glissandos³ y un uso refinado del pedal para crear atmósferas delicadas y espectrales. Samson (2014) señala que “Liszt transforma la técnica instrumental en un vehículo de expresión estética y espiritual” (p. 29).

² *Pizzicato*: técnica de ejecución en instrumentos de cuerda en la que el intérprete produce el sonido pulsando directamente las cuerdas con los dedos, generando un timbre más seco y percusivo (Sadie y Tyrrell, 2001).

³ *Glissando*: técnica de ejecución consistente en deslizar el dedo o la mano a lo largo de una sucesión continua de notas, produciendo un efecto sonoro de transición rápida y fluida entre alturas contiguas (Sadie y Tyrrell, 2001).

Paganini ofreció a Liszt una nueva comprensión del artista romántico: el intérprete como medio entre lo humano y lo divino, entre la materia sonora y la inspiración absoluta. A partir de este modelo, Liszt forjó la figura del pianista moderno: un creador que concibe el virtuosismo como lenguaje filosófico, emocional y simbólico. Así, la influencia de Paganini en Liszt no se limita al virtuosismo instrumental, sino también a una nueva concepción del artista como figura capaz de trascender lo físico a través de la interpretación (Hamilton, 2005).

Así, el ‘demonio del violín’ inspira al ‘ángel del piano’, estableciendo un puente entre dos universos sonoros y dos concepciones del genio romántico. A través de esa herencia, Liszt consolidó una estética del virtuosismo que transformó la interpretación musical en una experiencia total: espiritual, física y poética. Su encuentro con Paganini no solo marcó su desarrollo artístico, sino que inauguró una nueva era del piano como símbolo del poder expresivo del Romanticismo. Esta figura del intérprete carismático, tan estrechamente ligada a la vida pública y emocional del siglo XIX, será examinada más detalladamente en la sección siguiente.

Figura 3

Retrato de Niccolò Paganini



Nota. Georg Friedrich Kersting (ca. 1829–1831). Öl sobre tabla. Colección Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Dresde.

1.4. Franz Liszt: vida, formación y trayectoria artística

Tras explorar la influencia decisiva de Paganini en la construcción del virtuosismo lisztiano, resulta necesario situar dicha transformación en la trayectoria vital del propio Franz Liszt. Si el genovés ofreció el modelo estético y técnico que impulsó una nueva concepción del intérprete romántico, solo a través del recorrido biográfico de Liszt es posible comprender cómo ese ideal se encarnó en una personalidad artística excepcional. La transición desde la figura mítica de Paganini hacia la vida y formación de Liszt no constituye un cambio temático abrupto, sino la continuidad natural entre la historia de un virtuosismo y el hombre que lo llevó a su máxima expresión.

Franz Liszt, considerado por muchos como el pianista más grande de todos los tiempos, nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría. Desde sus primeros años manifestó un talento excepcional que su padre, Adam Liszt, funcionario y músico aficionado, supo dirigir la carrera musical de Liszt por buen camino. Su formación temprana estuvo guiada por figuras notables como Carl Czerny y Antonio Salieri, quienes percibieron en el pequeño Liszt una genialidad fuera de lo común (Boes, 2008). Este contacto inicial con la técnica rigurosa de Czerny y la tradición vienesa de Salieri forjó los cimientos de un estilo interpretativo que más adelante transformaría radicalmente el arte pianístico.

Desde su infancia, Liszt fue considerado un prodigio, recibiendo elogios de grandes músicos como Franz Schubert e incluso del propio Beethoven. París se convirtió en su hogar artístico y espiritual, y fue allí donde su carrera adquirió gran renombre. “Virtuoso sin par, durante toda su trayectoria vital, y sobre todo durante su juventud, se rodeó de una aureola de artista genial, violentamente encendido entre el arrebato místico y el éxtasis demoníaco” (Fay, 2003). En la capital francesa se relacionó con los más influyentes intelectuales y compositores de su tiempo,

como: Víctor Hugo, Héctor Berlioz, Robert Schumann, Frédéric Chopin y Niccolò Paganini, siendo este último y como ya se vio en la sección anterior, una de sus principales inspiraciones para explorar los límites técnicos y expresivos del piano.

Liszt no fue únicamente un virtuoso, sino un creador de una nueva forma de comprender el arte y la interpretación. Su ejecución, cargada de dramatismo, poesía y teatralidad, inauguró la figura moderna del pianista solista. Fue el primero en ofrecer programas completos de memoria, en concebir el recital como un acto escénico con unidad estética, y en ubicar el piano de modo que su sonido se proyectara hacia la audiencia. Según Gooley (2004), Liszt transformó el acto de ejecución en un espectáculo total, donde la gestualidad, la energía y la emoción se fundían con la música, anticipando la noción contemporánea del intérprete como artista escénico integral.

Su presencia en el escenario era magnética: alto, delgado, de porte elegante y con su característica melena, dominaba el instrumento con una autoridad natural. El poeta Heinrich Heine acuñó el término *lisztomanía* para describir el frenesí colectivo que provocaba entre sus admiradores, especialmente entre las damas de la aristocracia europea (Saffle, 2018). Este fenómeno trascendía no solamente el virtuosismo técnico, sino que representaba la encarnación del ideal romántico del artista inspirado, capaz de conmover y exaltar los espíritus. Como sugiere Hamilton (2005), Liszt logró convertir cada interpretación, en una experiencia espiritual donde el intérprete parecía disolverse en la música misma.

Sin embargo, detrás del ídolo y ‘rockstar’ romántico, se ocultaba un hombre profundamente reflexivo, generoso y espiritual. Su carácter altruista se manifestó en numerosos conciertos benéficos, como los ofrecidos para ayudar a las víctimas de la crecida del Danubio en 1838. Este gesto revela su conciencia social y su

convicción de que la música debía servir al bien común. Como afirma Walker (1993), Liszt fue un artista comprometido con su tiempo, que comprendía la creación musical no solo como expresión estética, sino también como vehículo de transformación colectiva en una Europa convulsionada por los cambios políticos del siglo XIX.

En su faceta pedagógica, Liszt fue igualmente innovador. Formó gratuitamente a más de un centenar de alumnos de distintas nacionalidades y condiciones sociales, transmitiendo no solo técnica, sino una visión ética y espiritual del arte. Su alumna Amy Fay (2003) lo recordaba así:

Nadie podía superar a Liszt en amabilidad, o en lo que se esforzaba por la gente y, en lugar de asustarme, me inspiraba. ¡Jamás había existido un profesor tan encantador! [...] Todo lo que dice tiene un cariz delicado y sutil, como él mismo. No te habla de técnica; eso lo tienes que descubrir tú mismo. [...] ¡Es un verdadero mago! (p. 86)

Liszt enseñaba con una libertad pedagógica inusual para su época. De acuerdo con Czerny (Wright, 2016), su método se basaba en la expresión, la imaginación y la búsqueda de la voz interior del intérprete, en contraste con la rigidez de la enseñanza académica tradicional. Sus clases, que podían extenderse por horas, eran verdaderos laboratorios de interpretación donde la partitura se transformaba en un espacio de diálogo entre emoción, intuición y pensamiento. Incluso en los pasajes técnicamente más complejos, insistía en que la técnica debía estar al servicio del mensaje musical, nunca al revés.

Durante su estancia en Weimar, donde fue nombrado director de música de la corte, Liszt consolidó su madurez creativa. Allí compuso obras de enorme trascendencia, como las Rapsodias

húngaras, los Poemas sinfónicos y sus célebres Transcripciones de otros compositores, todas ellas testimonio de su ambición por expandir las fronteras expresivas del piano. En esta etapa, además, experimentó con armonías avanzadas que anticiparon el lenguaje musical del siglo XX, influyendo en compositores como Debussy, Ravel y Richard Strauss.

Hacia el final de su vida, Liszt adoptó un modo de existencia más sobrio y contemplativo. Tras recibir el título de Abad⁴, se dedicó principalmente a la composición y a la enseñanza, moviéndose entre Roma, Weimar y Budapest. Falleció el 31 de julio de 1886 en Bayreuth, dejando tras de sí un legado monumental que transformó no solo la técnica pianística, sino también, la comprensión moderna del intérprete como mediador entre lo humano y lo trascendente.

Más allá del mito romántico, Liszt encarnó la unión entre arte, pasión y espiritualidad. Su figura representa el ideal del artista total, capaz de integrar creación, pedagogía y compromiso ético. Como señala Samson (2014), Liszt demuestra “la posibilidad de que el virtuosismo no sea un fin en sí mismo, sino un vehículo para la revelación artística y la comunión emocional entre intérprete y oyente” (p. 18).

Detrás del fulgor escénico hubo un hombre que entendió la música como una misión moral y emocional. Su legado pervive no solo en sus obras, sino en la concepción moderna del concierto, la enseñanza musical y el rol del artista en la sociedad. Liszt fue, en definitiva, un hombre de su tiempo y de todos los tiempos: un puente entre la emoción romántica del siglo XIX y la sensibilidad universal del arte contemporáneo.

⁴ El título de Abad designa al superior de una comunidad monástica, responsable de su vida espiritual y administrativa; en el siglo XIX también podía otorgarse de manera honorífica a ciertos clérigos sin funciones pastorales, como ocurrió con Franz Liszt (Walker, 1993).

Capítulo II
La revolución pianística de
Franz Liszt



Franz Liszt revolucionó de manera definitiva la historia del piano. En una época en la que el virtuosismo solía entenderse como destreza mecánica y lucimiento superficial, Liszt concibió el arte pianístico como una experiencia total donde el cuerpo, el sonido y la emoción se unen para crear un lenguaje expresivo sin precedentes. Su ejecución superó la técnica heredada del siglo XVIII y la convirtió en un acto poético, teatral y espiritual: la energía física se transformaba en sonido, y cada gesto al teclado adquiría un significado musical profundo.

Liszt instauró una nueva relación entre el intérprete y el instrumento. En su *Historia de la técnica pianística*, Luca Chiantore (2001) subraya que en la interpretación lisztiana “el movimiento corporal se desprendía de cualquier rigidez y fluía con naturalidad inédita hasta entonces” (p. 49), mostrando que su técnica respondía a una comprensión orgánica del cuerpo como generador de sonido y emoción. Esta visión antecedió en más de un siglo los postulados de la biomecánica pianística contemporánea que sostiene que el gesto eficiente favorece la precisión sonora y disminuye la tensión muscular (Goebel et al., 2014). De este modo, Liszt no solo expandió las capacidades técnicas del piano, sino que inauguró una estética en la que el sonido se origina en la libertad corporal y se proyecta como expresión del alma.

La revolución lisztiana se manifestó en tres dimensiones fundamentales:

1. Una técnica basada en el gesto natural, que libera al intérprete de la rigidez mecánica.
2. Una concepción orquestal del piano, que amplía sus colores y posibilidades expresivas.
3. Una interpretación moderna en el escenario, capaz de transformar al recital en un acto de comunicación emocional con el público.

Este capítulo expone de forma detallada dichas transformaciones, explorando primero, el vínculo entre sonido y cuerpo en la ejecución lisztiana; luego, la postura y el principio de libertad gestual, la clasificación técnica que derivó de su propia práctica, el papel poético del pedal y, finalmente, la estética del gesto como síntesis de su pensamiento interpretativo.

A continuación, se aborda la primera dimensión de esta revolución: el sonido como extensión del cuerpo.

2.1. El sonido como extensión del cuerpo

Para Franz Liszt, el piano no era un objeto externo al intérprete, sino una extensión o prolongación física y espiritual del cuerpo humano. Su concepción del sonido se alejaba de la simple acción mecánica de las manos sobre las teclas; por el contrario, era el resultado de una cadena corporal que integraba brazo, torso, respiración, emoción e imaginación. El sonido nacía desde el centro del cuerpo para proyectarse hacia el instrumento, otorgándole al pianista un dominio plástico del timbre, de la intensidad y del color sonoro.

En la tradición anterior, especialmente en la escuela clásica vienesa, se privilegiaba la independencia digital y la articulación homogénea. Liszt, en cambio, reemplazó la técnica 'digitalista' y mecánica por una técnica global, donde la energía fluye desde segmentos corporales amplios hacia la punta de los dedos (Hamilton, 2009). A través de movimientos circulares, transferencia de peso y libertad en articulaciones mayores como hombros y codos, el intérprete podía modelar el sonido con una flexibilidad inédita y sostenerlo mediante una interacción elástica con el teclado (Chiantore, 2001). Esta visión se acerca notablemente a la concepción contemporánea de *sonic gesture*⁵, donde la producción sonora nace del movimiento integral del cuerpo (Godøy y Leman, 2010).

⁵ Sonic gesture: concepto que entiende el sonido como la proyección audible de un gesto corporal, donde el movimiento físico del intérprete modela la forma y la expresión sonora (Godøy y Leman, 2010).

Liszt llevó esta concepción al límite de las posibilidades del piano de su época. Su búsqueda se orientó a una paleta sonora más orquestal, capaz de reproducir efectos como coros, metales, arpas o timbales dentro de un único instrumento (Walker, 1987). Para ello, utilizó recursos como apoyaturas, glissandos, octavas, trémolos y arpegios expansivos que, además de exigir nuevas soluciones técnicas, ampliaron la dimensión física del sonido, no solo en volumen, sino en expresividad. La sonoridad se convertía así, en metáfora de la totalidad del cuerpo en acción.

El cuerpo, en la visión lisztiana, no ejecuta sonidos aislados, sino que esculpe el discurso musical. Cada movimiento posee una finalidad expresiva y el sonido se convierte en la manifestación directa de la idea artística. La corporalidad deja de ser un medio y se vuelve un componente de la interpretación. Esta manera de comprender la producción sonora transformó para siempre el virtuosismo: ya no consistía en superar límites mecánicos, sino en revelar la plenitud del instrumento y del intérprete.

Asimismo, la relación sonido–cuerpo establecida por Liszt, influyó en la forma de escuchar el piano. Su capacidad de variar el timbre dentro de una misma línea melódica, de crear contrastes dinámicos extremos y de sostener resonancias prolongadas elevó la experiencia sonora del piano a un nivel emocional y dramático sin precedentes (Goebel et al., 2014). Como explicaría años más tarde Heinrich Neuhaus (1973), el gesto no solo produce sonido: porta significado.

En Liszt, el sonido es gesto, es energía traducida en vibración, es emoción que se materializa en la sonoridad del piano. Su legado radica en haber concebido al intérprete como creador del sonido, no como reproductor del texto musical. A partir del sonido, la interpretación pianística se abre a un universo donde la corporeidad, el timbre y la expresión constituyen un todo indivisible, preparando el terreno para la comprensión de la postura y la libertad corporal que sustentan esta revolución pianística.

2.2. La postura y el principio de libertad

Liszt defendía una postura libre, flexible y siempre adaptada a las exigencias expresivas de cada obra. Su posición frente al piano podía variar según el carácter, la dinámica o la densidad emocional del repertorio, reflejando una comprensión holística del movimiento corporal. Este enfoque coincide con lo que Neuhäus (1973) denomina la “técnica del sonido” (p. 6), en la que la disposición física del pianista responde ante todo a una intención sonora y expresiva, y no únicamente a criterios mecánicos o ergonómicos. Liszt solía sentarse ligeramente desplazado hacia atrás, convencido de que esa posición otorgaba a brazos y manos el espacio necesario para ‘correr’ con libertad sobre el teclado y proyectar el gesto de relajación con máxima eficiencia.

Para Liszt, el cuerpo debía funcionar como un vehículo dinámico: brazos, muñecas y dedos actuaban como un sistema coordinado que mantenía la continuidad del flujo musical y aseguraba una relación natural con el teclado. Este principio de libertad se articula con el ideal romántico de autenticidad emocional: el intérprete no debía imitar el sentimiento, sino encarnarlo. En esta dirección, Sandor (1981) introduce el concepto de “economía del movimiento expresivo” (p. 23), que sintetiza la filosofía lisztiana al enfatizar que la naturalidad física preserva la energía emocional y evita la mecanización del gesto artístico.

La libertad corporal lisztiana se traduce en una concepción específica del ataque sonoro, fundamentada en el control del peso y no de la fuerza. Chiantore (2001) describe que Liszt concebía el ataque en términos de “presión y no de golpe” (p. 66), lo que implica un contacto sostenido, amplio y flexible con la tecla. Este principio se relaciona con las teorías modernas de la técnica del peso formuladas por Matthay (1932) y ampliadas por Banowetz (1992), quienes sostienen que la gravedad, y no la contracción muscular excesiva, constituye la principal fuente generadora del sonido pianístico.

Chiantore ofrece un detallado retrato pedagógico del estilo de Liszt:

Él quiere que el dedo no se apoye jamás sobre su extremidad ni sobre las uñas sino sobre la yema, lo que lo aplanan y le da comodidad. De este modo el sonido resulta puro, lleno, redondo y entero y no ahogado y mezquino. Siempre deseaba una sonoridad intensa, proyectada hacia un amplio público y para ello no había nada mejor que una posición moderna, apartada de los dedos encorvados de Beethoven y proyectada hacia una mayor superficie de contacto con la tecla. Él exigía que se toque enteramente y sin excepción a partir de la muñeca, induciendo a pensar que el peso de la mano cae desde la muñeca sobre la nota, con un movimiento elástico. (p. 77)

En coherencia con esta idea, Liszt jerarquizaba el ataque en tres niveles:

1. Ataque de dedo, cuyo movimiento parte desde la muñeca;
2. Ataque de mano o muñeca, con los dedos estirados y una muñeca elevada;
3. Ataque de antebrazo o de todo el brazo, donde la caída del peso se origina desde el codo o incluso desde la articulación del hombro.

Si bien la distinción entre ambos tipos de caída puede ser clara en la teoría, en la práctica su aplicación se integra con fluidez en función del fraseo y la proyección sonora.

La biomecánica contemporánea confirma que estos principios, intuitivos y desarrollados empíricamente por Liszt, generan una mayor economía motriz y permiten una mayor precisión en el control tímbrico (Parncutt y McPherson, 2018). El cuerpo

funciona así, como una unidad energética: la relajación del hombro, la fluidez articular y la transmisión eficiente del peso contribuyen a reducir tensiones y ampliar la expresividad.

El gesto lisztiano, por tanto, no se limita al control técnico: se expande hacia la creación de un sonido dotado de un apoyo del cuerpo. Para Liszt, el efecto sonoro y la proyección expresiva eran prioritarios. Cada obra debía asumirse de forma diferente, si bien condicionada por la dimensión musical, también por el espacio acústico y el público receptor. Amy Fay (2003), una de sus alumnas más reconocidas, describía que “cada sonido parecía tener vida propia, como si naciera del movimiento de su brazo” (p. 31). Este testimonio coincide con la visión de sus contemporáneos, quienes lo consideraban un verdadero pintor del sonido, modelando colores y matices mediante una gestualidad profundamente escénica.

En términos pedagógicos, Leimer y Giesecking (1938) afirmarían más tarde que el sonido pianístico de calidad surge de la unión entre la imagen mental del sonido y la sensación física de su producción. Liszt, sin teorizarlo sistemáticamente, aplicaba esta relación de manera intuitiva: su control del timbre, la dinámica y la resonancia provenían de una interiorización emocional del sonido, donde postura y libertad corporal estaban al servicio de la expresión.

Esta concepción de la postura, entendida como un principio de libertad y no como una estructura rígida, preparó un terreno fértil para las innovaciones técnicas que caracterizan su producción pianística. La coordinación corporal, la gestión del peso y el uso consciente del gesto constituyen las bases del complejo sistema técnico que Liszt desarrolló y que será analizado en el siguiente apartado.

2.3. Clasificación y resolución de los problemas técnicos de Franz Liszt

En sus clases, Liszt abordaba los principales desafíos técnicos del piano, no como ejercicios mecánicos, sino como situaciones expresivas que debían resolverse mediante el control del movimiento y la imaginación sonora. Entre los problemas recurrentes que trabajaba con sus alumnos se encontraban las octavas, los trinos, los trémolos y las notas simples y dobles. Su enfoque pedagógico consistía en buscar un movimiento eficiente que garantizara libertad, comodidad y un sonido pleno, vinculando siempre la técnica con la intención expresiva.

Liszt recomendaba un movimiento de antebrazo libre y el uso del peso natural del brazo, principio que hoy se asocia con la “técnica de la inercia controlada” (Banowetz, 1992, p. 7), que describe el uso eficiente del peso natural del brazo y del movimiento del antebrazo para generar un impulso pianístico sin tensión muscular excesiva. Esta técnica se basa en permitir que la inercia del brazo fluya de manera controlada para producir velocidad, potencia y estabilidad, especialmente en pasajes de octavas y acordes rápidos. Las octavas se clasifican en:

Octavas simples

Intervalo de dos notas iguales ubicadas a diferente altura tocadas simultáneamente (Figura 4).

Octavas partidas:

Las mismas notas, pero ejecutadas en orden alternado; de arriba abajo o viceversa, todo en función de generar direccionalidad sonora. (Figura 5)

Figura 4

Fragmento del Concierto Núm. 1 en Mi \flat mayor, comp. Franz Liszt



Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Figura 5

Fragmento de *Un sospiro*, comp. Franz Liszt



Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Las octavas podían realizarse a través de dos enfoques:

- **Octava de muñeca:** en función de pasajes breves, ágiles y con articulación definida
- **Octava de brazo:** en función de conseguir un sonido grande.

Fétis observaba con fascinación esta libertad técnica: “Distendiendo el brazo se consigue más rapidez y ligereza, pudiéndose modificar con mayor facilidad la intensidad del sonido” (Chiantore, 2001, p. 101).

Liszt empleaba transferencias de peso, movimientos elásticos y una muñeca móvil para facilitar la velocidad y evitar el desgaste muscular. Este principio aparece con claridad en obras como la *Rapsodia Húngara Núm. 6* o la *Sonata en si menor*, donde las octavas adquieren función dramática y, si no realiza la respectiva relajación, se impedirá que el pasaje salga de la forma adecuada.

Trinos

El trino alterna rápidamente la nota base con la superior dentro de la escala. Se utiliza para resaltar notas largas y crear tensión expresiva. Se escribe el trino 'tr' seguido a menudo con pequeñas 'olas'. La extensión de estas denota la cantidad de tiempos que hay que mantener el trino. Según su estilo, puede clasificarse en:

- **Trino clásico:** comienza en la nota principal
- **Trino barroco:** incorpora apoyatura inicial
- **Trino romántico:** evoluciona desde una articulación más amplia hacia velocidad progresiva (Figura 6).

Liszt sugería mantener una rotación mínima del antebrazo, buscando un equilibrio entre velocidad y relajación (Sandor, 1981). Para él, el trino no era un adorno mecánico, sino un foco de energía expresiva que debía 'crecer' acústicamente dentro del fraseo.

Figura 6

Fragmento del Concierto Núm. 1 en Mi_b mayor, comp. Franz Liszt



Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Trémolos

El trémolo consiste en la rápida alternancia de intervallos (segundas, terceras, cuartas, etc.), ejecutados mediante un ligero movimiento pendular de muñeca. Liszt concebía este recurso como una corriente sonora continua, sin rigidez, semejante a un flujo que respira, como se muestra en la Figura 7.

Fink (1975) relaciona este movimiento con la biomecánica del ‘péndulo humano’, término utilizado en la biomecánica del piano para describir el movimiento natural, oscilatorio y relajado del antebrazo y la muñeca, cuyo vaivén permite generar continuidad sonora sin tensión, destacando su eficiencia y continuidad. En Liszt, el trémolo sirve para crear oleajes orquestales como en la *Rapsodia Húngara Núm. 2* o, en *Totentanz*, donde la textura adquiere un carácter épico.

Figura 7

Fragmento del Concierto Núm. 1 en *Mi* mayor, comp. Franz Liszt



Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Notas simples y dobles:

Notas simples: linealidad técnica, como escalas y pasajes rápidos que requieren anticipación y una dirección clara del brazo (Figura 8).

Figura 8

Fragmento de *Rapsodia Húngara Núm. 2*, comp. Franz Liszt. Transcripción realizada por F. Illera (2011)



Nota. Illera (2011).

Notas dobles: intervalos tocados simultáneamente con equilibrio entre resistencia muscular y tacto ligero (véase Figura 9).

En ambos casos, Liszt promovía una coordinación global del gesto:

- Digitaciones no convencionales
- Agrupación del movimiento para facilitar velocidad
- Jerarquización de planos sonoros para claridad polifónica

La biomecánica moderna confirma que esta concepción global reduce la tensión muscular y aumenta la eficiencia técnica (Parncutt y McPherson, 2023).

Figura 9

Fragmento del *Concierto Núm. 1 en Mi_b mayor*, comp. Franz Liszt

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Cada uno de estos aspectos revela la unidad conceptual de su técnica: el movimiento no era un medio puramente funcional, sino una manifestación del pensamiento musical. El virtuosismo lisztiano, lejos de ser ostentación vacía, reflejaba una búsqueda filosófica del equilibrio entre control y libertad, precisión estructural y emoción desbordada. La técnica se convertía en extensión directa de la expresión y se integraba al sonido como su dimensión corporal. Esta profunda transformación del enfoque técnico prepara el terreno para otro de los aportes fundamentales del compositor, como el uso del pedal como herramienta para crear nuevas atmósferas, lo que se desarrollará en el siguiente apartado.

2.4. El pedal: un nuevo universo sonoro

El uso del pedal en Franz Liszt marcó una ruptura significativa con la tradición pianística heredada del clasicismo. Mientras que compositores como Beethoven, Haydn y Mozart lo empleaban de forma controlada y puntual, privilegiando así la claridad armónica y respetando los silencios como parte estructural de la obra, Franz Liszt expandió su función hasta convertirlo en un elemento expresivo y estructural esencial dentro del lenguaje pianístico (Banowetz, 1992). A partir de él, el pedal no solo fue un recurso para sostener la armonía, sino un instrumento dentro del instrumento, capaz de modificar la percepción del timbre, el espacio y la emoción.

Como ya se expresó, los pianos de la época, en especial los Érard, Broadwood y posteriormente Steinway, ofrecían innovaciones mecánicas, como una mayor longitud de las cuerdas, mejoras en el mecanismo de repetición doble y un sistema de pedales más sensible. Estas características inspiraron a Liszt a explorar nuevas posibilidades tímbricas, especialmente mediante el pedal de resonancia, que permitía prolongar la vibración de las cuerdas, incluso tras levantar los dedos del teclado (Gooley, 2004; Rink, 2012). Así, la sonoridad del piano se aproximó a un ideal orquestal,

en el que los armónicos se superponían y respiraban con libertad dentro del espacio acústico.

Liszt comprendió que el pedal podía transformar radicalmente la textura musical. A diferencia del enfoque clásico que se caracterizó por estar centrado en la claridad y la limpieza contrapuntística, el húngaro utilizó el pedal para conectar las ideas musicales, crear atmósferas envolventes y amplificar la resonancia emocional del discurso. Incluso, en silencios aparentes mantenía el pedal ligeramente apoyado, logrando que la vibración residual sostuviera la tensión del relato sonoro. Este gesto, profundamente romántico, respondía a su concepción estética del infinito y la trascendencia, donde la música parece extenderse más allá de sus límites físicos (Walker, 1993). Desde un plano técnico, Liszt dominó variantes sutiles del pedal que al día de hoy se siguen utilizando e, inclusive, representan un desafío interpretativo:

- **Medio pedal:** control parcial de la resonancia para definir niveles tímbricos
- **Pedal fraccionado o vibratorio:** limpieza parcial de armónicos sin romper la continuidad del sonido
- **Pedal sincopado**⁶: reinicio del pedal tras el ataque para clarificar el contrapunto actualizando sonoridades previas.

Su uso avanzado del pedal exigía una sincronización total entre el gesto del pie y el movimiento del cuerpo, de modo que su uso fuera, en el mayor de los casos, acorde y se integrara al fraseo, a la direccionalidad melódica y al control del peso del brazo. Como afirma Neuhaus (1973), Liszt inauguró un modo de pensar el pedal como “la respiración del piano” (p. 70), una extensión directa de la sensibilidad del intérprete.

⁶ **Síncopa:** desplazamiento del acento natural del compás hacia un tiempo débil o a una parte no acentuada, creando una sensación de tensión rítmica o de suspensión (Benward y Saker, 2009).

Ejemplos paradigmáticos se hallan en los *Études d'exécution transcendante* o en la Sonata en si menor, donde el pedal actúa como un agente dinámico que agranda los planos sonoros, unifica los registros y potencia la densidad simbólica del discurso. En obras de carácter escénico, como Totentanz, el pedal refuerza el dramatismo mediante masas sonoras que sugieren un órgano o una orquesta completa.

Su concepción del pedal trascendió lo pianístico para transformarse en una revolución estética. Liszt inspiró una nueva manera de pensar el color, la profundidad armónica y el espacio sonoro, influyendo en compositores como Debussy, Rachmaninov y Scriabin, quienes heredaron de él la idea de que el pedal es tan necesario como la propia escritura musical (Hamilton, 2009).

En síntesis, el pedal en Liszt no fue solamente accesorio técnico, sino una fuerza creadora de significado. Su aporte abrió las puertas a un universo expresivo donde el timbre se convierte en narrador y la resonancia en símbolo. Esta ampliación del mundo sonoro, fundada en una sensibilidad casi corporal del sonido, nos conduce directamente hacia otra dimensión esencial de su arte: la estética del gesto y la expresividad total.

2.5. La estética del gesto y la expresividad total

Como ya se ha dicho, Liszt comprendió que la técnica debía servir a la emoción. Su gestualidad, descrita por testigos como Amy Fay, no era teatralidad superficial o algún gesto sobreactuado, sino por el contrario, se trataba de una prolongación natural del discurso musical. En él, el movimiento corporal no surgía como adorno visual, sino como emanación directa de la música interior. Como sostienen Godøy y Leman (2010), el gesto en la interpretación musical no solo acompaña al sonido: le da significado, lo crea y lo transforma.

En su manera de tocar, el cuerpo se convertía en símbolo, en metáfora del sonido, una extensión más de la música. La respiración, la rotación del torso, la movilidad de los brazos y el brillo expresivo de sus manos sobre el teclado eran parte de una semántica física del sonido, donde la emoción adquiriría forma visible. Las crónicas de la época describen a Liszt como un médium sonoro: su energía se desplazaba desde el centro del cuerpo hacia el piano, haciendo del escenario un espacio de transferencia espiritual entre intérprete y público.

Sus recitales crearon un fenómeno sin precedentes; la intensidad de su gesto fue capaz de desbordar la recepción tradicional de la música, transformando la interpretación en un acto performativo donde la estética romántica se hacía tangible. Para Liszt, el intérprete no debía ocultar la emoción: debía expresarla, encarnarla y permitir que la música animara el cuerpo hasta convertirlo en vehículo de trascendencia.

Este enfoque estético encuentra eco hoy en los estudios del movimiento en escena, que consideran el gesto como código comunicativo, como medio entre la intención mental y la percepción del oyente. Su postura expansiva, su mirada penetrante, la gestualidad casi sacerdotal con la que levantaba los brazos tras un clímax, configuraban un ritual donde la música adquiriría dimensión teatral y espiritual. Liszt convirtió el recital en una experiencia estética total: concierto, ceremonia y revelación emocional al mismo tiempo.

Su legado técnico debe comprenderse entonces desde este horizonte: no se mide únicamente por la dificultad de sus obras, sino por haber instaurado un nuevo modo de entender el cuerpo como extensión de la música. En Liszt, la técnica es arte encarnado: cada movimiento tiene intención y cada sonido una raíz física. Su revolución consiste en haber devuelto el alma al cuerpo en el piano, y haber hecho del gesto una forma de pensamiento musical.

De este modo, la interpretación pianística posterior heredó de él un principio irrenunciable: el arte no está solo en las notas, sino en el cuerpo que las hace vibrar. La expresividad total de Franz Liszt abre un paradigma en el que la música no se escucha únicamente con los oídos, sino que su presencia se siente y se experimenta como fenómeno humano integral. Su figura sintetiza lo que hoy se reconoce como el intérprete total: aquel en quien la técnica, el sonido y el gesto se funden en un solo acontecimiento poético.

Capítulo III

El legado compositivo y formal



Franz Liszt no solo transformó la manera de tocar el piano: redefinió también, el modo de escribir para él. Su catálogo musical, amplio y diverso, constituye un laboratorio creativo donde se ensayan nuevas posibilidades de la armonía, la forma y la narrativa musical. La obra Liszt se convierte así en un punto de inflexión entre la tradición romántica y los lenguajes que marcarían la estética años más tarde en el siglo XX.

En su producción pianística se sintetizan varios ideales: indudablemente, la expansión técnica del instrumento, la exploración del color y una visión estructural que rompe con los moldes heredados años atrás. Estos elementos dieron origen a un lenguaje musical propio, caracterizado por la transformación continua del material temático, el cromatismo expresivo y la integración de referencias extra musicales, especialmente de carácter literario, religioso y filosófico.

Este capítulo se centra en describir algunas de las innovaciones compositivas más características que Liszt introduce en el contexto del piano: su aporte armónico, la renovación de las formas clásicas, la creación del poema sinfónico como entidad estructural y programática, y el desarrollo de géneros pianísticos que marcaron el romanticismo tardío. Finalmente, el capítulo propone un acercamiento analítico a obras emblemáticas, donde puede observarse con claridad cómo su pensamiento musical derivó en una estética moderna que influyó decisivamente en generaciones posteriores.

3.1. Liszt, creador de un nuevo lenguaje musical

Franz Liszt se caracteriza como una de las figuras más influyentes en la evolución del lenguaje pianístico y musical del siglo XIX. Su producción para piano no solo exigió una técnica revolucionaria, sino que amplió el espectro expresivo del instrumento,

anticipando texturas, colores y sutilezas tímbricas que más tarde caracterizarían al impresionismo (Samson, 2014). Mediante una escritura que exploró al máximo la resonancia, la superposición de planos sonoros y el cromatismo, Liszt desbordó los límites de la tonalidad clásica y estableció una nueva forma de concebir la expresividad pianística.

En este sentido, su concepción armónica se apartó drásticamente de la tradición heredada anteriormente y, por el contrario, empezó a experimentar con progresiones cromáticas inusuales, acordes de funciones ambiguas y modulaciones hacia regiones tonales remotas. Para Liszt, ningún acorde debía considerarse extraño a la tonalidad: la armonía podía expandirse tanto como lo permitiera la imaginación del compositor. Esta postura, como señala Walker (1996), transformó la función armónica en un campo abierto a la intuición y la emoción. Así, su música se acerca a un discurso sonoro en constante movimiento, donde la tensión, el color y el misterio adquieren un papel importante.

Liszt desarrolló estas ideas en un contexto de profundas transformaciones tecnológicas del piano. Los avances mecánicos introducidos por Érard, Broadwood y Steinway como lo vimos en el capítulo I, ampliaron el registro, la potencia y la sensibilidad del instrumento. Lejos de limitarse a explotar estas mejoras como un mero recurso virtuoso, Liszt las integró a su pensamiento musical, reforzando la idea del piano como un mundo orquestal. Rosen (1995) enfatiza que Liszt fue “el primer pianista en pensar orquestalmente el piano” (p. 91), concibiendo el teclado como un espacio total donde confluyen densidades sinfónicas, diálogos entre varios instrumentos y líneas vocales.

El propio compositor lo expresó con claridad:

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 un instrumento u otro. (Chiantore, 2001, p. 21)

A través de este enfoque, Liszt convirtió al piano en una suerte de ‘orquesta en miniatura’, capaz de emular timbres, texturas y dinámicas antes impensables. Su escritura, rica en arpeggios amplios, octavas en las dos manos en diferentes direcciones, glissandos, trinos y acordes superpuestos, se constituye como un lenguaje sonoro expansivo que marcó una nueva estética romántica centrada en el color, la resonancia y la teatralidad del gesto (Hamilton, 2021).

Como afirmaba Richard Wagner (1995), al reflexionar sobre el impacto artístico de Liszt:

Cuando los artistas desean provocar un efecto y llegar al público, ¿qué es lo que tocan? ¡Liszt! [...] Su música no solo es genial, no solo derrama copiosas perlas y diamantes por todo el teclado, sino que alcanza grandes altitudes, sobrepasa todos los límites y te transporta con la vehemencia de la pasión, como un torbellino. (p. 33)

Sin embargo, reducir el lenguaje interpretativo de Liszt únicamente al virtuosismo, sería una mirada incompleta. Su obra explora también la espiritualidad, la delicadeza y un lirismo íntimo que convive con la espectacularidad. Dahlhaus (1996) definió con precisión esta dualidad al afirmar que la técnica, en Liszt, es una “retórica del sentimiento” (p. 14): un medio expresivo al servicio de la emoción.

En el plano estructural, Liszt renovó los modelos heredados con una propuesta que marcaría la historia del pensamiento musical:

la transformación temática. A diferencia de la variación tradicional, este procedimiento permite que un mismo motivo se metamorfosee en aspectos rítmicos, melódicos o armónicos, sin perder su identidad esencial. Obras como la Sonata en si menor o los Poemas sinfónicos muestran la trascendencia de esta técnica, cuya influencia se extiende a Wagner, Strauss y Mahler (Gooley, 2009).

Este impulso transformador se relaciona con la visión de Liszt de la música como arte total, en la que convergen literatura, pintura, religión y filosofía. A lo largo de su producción pianística, el compositor buscó trascender la forma musical autónoma, para construir una estética programática donde el sonido deviene metáfora del espíritu y medio de reflexión interior. Ciclos como *Années de pèlerinage* y *Harmonies poétiques et religieuses* revelan su aspiración a convertir el piano en un vehículo de contemplación, memoria y trascendencia, integrando experiencia estética y dimensión espiritual (Walker, 1993). En definitiva, Liszt redefinió el lenguaje del piano y, con ello, el rumbo del arte musical occidental. Su obra representa la superación del intérprete virtuoso para dar paso al creador total y completo: un compositor que hizo de la técnica un modo de revelación estética. Su legado perdura como un paradigma, donde imaginación, emoción y sonido se funden en una misma búsqueda: la de un arte que transforma.

3.2. Innovaciones armónicas en la escritura pianística de Liszt

Durante el siglo XIX, la armonía experimentó una transformación profunda y radical que redefinió los límites de la tonalidad clásica. En ese contexto de expansión expresiva y de ruptura con los cánones del clasicismo, Franz Liszt se consolidó como una de las figuras más innovadoras y transgresoras, desarrollando un nuevo lenguaje armónico; su evolución armónica no fue un proceso repentino, sino el resultado de décadas de exploración técnica, conceptual y estética, en las que el compositor buscó ampliar los

tratados tradicionales y superar las estructuras heredadas, especialmente, del clasicismo vienés. En su pensamiento musical coexistieron el rigor formal de la escuela alemana, la intuición poética del romanticismo y un espíritu visionario que lo llevó a concebir la armonía como un organismo vivo y mutable.

Dentro de este proceso creativo, la armonía se convirtió en uno de los pilares más destacados de su renovación del lenguaje pianístico. Su escritura para piano se caracteriza por una búsqueda constante de nuevos colores, tensiones y direcciones tonales que desbordaron los límites del sistema armónico tradicional. Uno de los recursos más representativos es el cromatismo expresivo, empleado no solo como ornamento melódico, sino como verdadero motor de modulación, difuminando la relación jerárquica entre los centros tonales y generando atmósferas cargadas de ambigüedad expresiva (Samson, 2014).

La armonía lisztiana se distingue también por el uso estructural de ciertos acordes hasta entonces considerados inestables o transitorios. Entre los recursos más frecuentes destacan:

- Acorde de séptima disminuida como núcleo de tensión dramática y pivote modulante.
- Acorde aumentado como elemento de ambigüedad armónica, frecuentemente asociado a figuras demoniacas o sobrenaturales.
- Acordes de sexta aumentada, particularmente en función expresiva, cargados de dramatismo teatral.
- Acordes de novena y oncenava con funciones libres.

Gracias a estos procedimientos, la modulación deja de seguir rutas predecibles o conocidas, como anteriormente se hacía en el clasicismo, para adquirir un carácter libre, intuitivo y emocional. Dahlhaus (1996) afirma que “Liszt amplía el campo de la armonía no solo a través de nuevas combinaciones de acordes, sino mediante

la transformación del sentido estructural del acorde mismo” (p. 87); es decir, el acorde se independiza de su necesidad funcional, para convertirse en entidad expresiva autónoma.

En sus obras tardías se evidencia un paso aún más audaz: la suspensión de la tonalidad. En piezas como *Nuages gris* (1881) o *La lugubre gondola* (c. 1882), Franz Liszt evita la gravitación funcional y reduce la cadencia a un efecto perceptivo ambivalente. Para ello, se apoya en escalas de tonos enteros, acordes simétricos y progresiones por terceras que fragmentan el sentido tonal tradicional. En este contexto, *Bagatelle sans tonalité* (1885), considerada por la musicología como un manifiesto de libertad armónica previo al modernismo, confirma esta tendencia y anticipa las exploraciones armónicas del impresionismo y de las primeras vanguardias (Walker, 1996).

Aunque Liszt recibió una fuerte influencia del cromatismo wagneriano, su lenguaje adquirió un grado mayor de imprevisibilidad. Mientras Wagner muestra la continuidad del drama musical, Liszt explora el contraste, la discontinuidad y la ruptura meditativa. De la Motte (2000) señala que, en Liszt “cada situación armónica reclama ser interpretada de forma concreta” (p. 30), lo que significa que la armonía no obedece a esquemas universales, sino a razones expresivas y espirituales específicas. Esta libertad creativa convierte su obra en un laboratorio armónico que desafía los sistemas teóricos heredados.

El legado armónico de Liszt trasciende ampliamente el Romanticismo. Su música actúa como un puente entre el extremo cromatismo alemán, el colorismo francés y la emancipación disonante que culminaría en Schönberg. Su concepción del acorde como metáfora expresiva inaugura un pensamiento moderno donde la tensión, lo inacabado y lo enigmático constituyen elementos esenciales del discurso musical. Más que un virtuoso del teclado, Liszt fue un arquitecto visionario de la ambigüedad tonal. Su aporte

confirma su papel como uno de los grandes transformadores del arte sonoro de Occidente y uno de los precursores innegables de la modernidad musical.

3.3. La forma sonata: transformación y expansión romántica

La forma sonata, entendida como uno de los pilares estructurales más representativos del clasicismo, experimentó durante el siglo XIX un proceso de profunda transformación que marcó un antes y un después en la concepción del discurso musical. Si en el siglo XVIII la sonata clásica con su forma base: exposición, desarrollo y reexposición claramente delimitados representaba el ideal de equilibrio formal y la lógica tonal que sustentaban el pensamiento de Haydn, Mozart y Beethoven, los compositores románticos de la generación nacida en torno a 1810, entre ellos Schumann, Chopin y Liszt, se sintieron cada vez menos identificados con ese modelo de simetría y clausura estructural (Rosen, 1988). La nueva sensibilidad romántica buscaba liberar la expresión emocional y subjetiva del compositor, otorgando a la forma una flexibilidad antes impensable, donde la espontaneidad poética sustituyera el orden racional.

En este contexto, los músicos del siglo XIX comenzaron a desplazar el centro de gravedad expresiva hacia el final de la obra, situando el clímax o punto de máxima tensión en el cierre de la sonata, en contraste con la concepción clásica que privilegiaba la estabilidad tras el desarrollo. Este cambio respondió a una necesidad estética de intensificar la progresión dramática y terminar en un estado de exaltación emocional, reflejo del espíritu romántico (Dahlhaus, 1989). Así, la sonata dejó de ser una construcción lógica y racional, para concebirse como un proceso orgánico, en el que las emociones dictaban el curso estructural.

Entre 1825 y 1850 surgió una tendencia hacia la apertura formal, donde los compositores aspiraron a crear una sensación de improvisación controlada, como si la obra se desplegara en el instante mismo de su creación. Este ideal condujo a la consolidación del concepto de sonata cíclica: una estructura en la que los diferentes movimientos se relacionan mediante la transformación temática, conformando una sola unidad orgánica (Rosen, 1995). Si bien Beethoven insinuó este principio — como en la *Quinta Sinfonía en do menor*, unificada por un motivo principal, fue en Mendelssohn, Schumann, Berlioz y, especialmente, en Liszt, donde el principio cíclico se desarrolló con mayor fortaleza.

Liszt llevó este ideal a su expresión más radical, al condensar el concepto de sonata en un único movimiento de amplias proporciones. *La Sonata en si menor* (1853), considerada por muchos teóricos como la culminación de la forma sonata romántica (Walker, 1987), constituye un punto de inflexión en la historia de la estructura musical. El compositor rompe la división tradicional en movimientos y los integra en una continuidad discursiva. La obra se articula mediante la metamorfosis de un reducido grupo de motivos iniciales, cuyas transformaciones rítmicas, melódicas y armónicas mantienen una identidad esencial a lo largo del discurso (Schmidt-Beste, 2011).

De este modo, la unidad de la sonata ya no depende de la función tonal, sino del desarrollo del motivo como elemento expresivo. La transformación temática sustituye el principio clásico de contraste, por el de coherencia orgánica; el motivo no es un elemento estático, sino un personaje simbólico que evoluciona, lucha y se redefine a lo largo del texto musical.

Este cambio conceptual implicó una nueva relación entre forma, armonía y expresión. Mientras el clasicismo sostenía la coherencia formal sobre la tonalidad, Liszt y sus contemporáneos desplazaron el foco hacia la narrativa temática y las asociaciones

poéticas. Las modulaciones se tornaron más libres, las transiciones más abruptas y las cadencias menos previsibles. En la Sonata en si menor, la alternancia entre secciones intensas y pasajes suaves construye un proceso interno que evidencia la aspiración romántica de usar la música como vehículo de significado profundo.

La concepción lisztiana de la forma no responde únicamente a una innovación técnica, sino a una visión filosófica del arte como proceso vital. Para él, la forma debía surgir del contenido y no imponerse sobre él. Su pensamiento se aproxima a la noción del poema sonoro: una arquitectura que brota del impulso expresivo y que encuentra su propia lógica en el devenir de las ideas musicales. Este ideal influyó también en el desarrollo del poema sinfónico y redefinió la función estructural de la música programática en el siglo XIX.

En síntesis, la forma sonata romántica representó una conexión entre libertad expresiva y unidad estructural, un terreno donde Liszt brilló con luz propia. Su aportación no consistió únicamente en la expansión pianística del género, sino en la concepción espiritual y filosófica de la forma como relato interior. En sus manos, la sonata dejó de ser una composición cerrada para convertirse en una trayectoria emocional y simbólica que reflejó el espíritu del Romanticismo.

3.4. El poema sinfónico: la fusión entre música, literatura y filosofía

El poema sinfónico constituye una de las innovaciones más importantes del pensamiento musical de Franz Liszt y, sin duda, uno de los mayores aportes a la música del siglo XIX. Este género, concebido para orquesta en un solo movimiento, buscó fusionar música y literatura dentro de una estructura formalmente libre, capaz de narrar, evocar o sugerir ideas extramusicales sin depender de textos verbales. Liszt acuñó el término en la década de 1850, y su ciclo de doce poemas sinfónicos, entre ellos: *Les*

Préludes, Tasso, Orpheus, Mazeppa y Prometheus— transformó para siempre la manera de concebir la forma orquestal.

Más que una simple innovación estructural, el poema sinfónico encarnó la visión estética y filosófica de Liszt sobre la unidad de las artes, principio heredado del romanticismo alemán y del ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*⁷. En esta perspectiva, la música se convierte en instrumento de pensamiento poético, capaz de traducir la dimensión simbólica de la experiencia humana. En palabras del propio Liszt: “El músico que se inspira en la naturaleza exhala en sonidos, sin copiarlos, sus más tiernos secretos... No carece de propósito que el compositor comunique al oyente la idea que le ha servido de base para su creación” (Lago, 1978).

A través de esta concepción, Liszt llevó a plenitud lo que Beethoven y Schumann solo habían insinuado: un lenguaje orquestal que narra sin palabras. La transformación temática, técnica que sistematizó y que influiría en Wagner, Franck y Strauss, por ejemplo, permitió que un mismo motivo se transformara simbólicamente a lo largo de la obra, adquiriendo distintos significados emocionales y psicológicos (Samson, 2005). De este modo, la organización musical se sustenta en la evolución del motivo, no en la repetición estructural clásica.

El interés de Liszt no fue ilustrar argumentos literarios de manera literal, sino revelar su esencia espiritual. En *Orpheus* (1854), por ejemplo, la música expresa la función civilizadora del arte frente a la barbarie; en *Prometheus* (1855) por su parte, el motivo temático encarna la lucha humanista contra el sufrimiento; y, en *Les Préludes* (1854), inspirado en Lamartine, la forma musical representa el camino de la vida humana. Dahlhaus (1989) señala que esta concepción implica una “poetización del discurso

⁷ *Gesamtkunstwerk*: término alemán asociado a Richard Wagner que significa ‘obra de arte total’ y designa la integración de múltiples artes (música, poesía, teatro, imagen) en una unidad expresiva (Dahlhaus, 1989).

sinfónico” (p. 28), donde la música adquiere autonomía expresiva y capacidad significativa.

Un aspecto decisivo es que esta revolución estética no surgió únicamente de la orquesta; fue el piano su laboratorio originario y por eso el porqué de la mención en esta sección; desde sus transcripciones, paráfrasis y fantasías, Liszt concibió el teclado como una orquesta reducida, capaz de sugerir timbres, masas sonoras y contrastes dinámicos. Sus exploraciones de textura y color pianístico anticiparon el pensamiento orquestal que luego cristalizaría en los poemas sinfónicos, confirmando que su imaginación sinfónica nació del piano y regresó siempre a él como espacio de experimentación creativa.

El impacto del poema sinfónico de Franz Liszt fue trascendental; en Strauss, con obras como *Don Juan o Así habló Zarathustra*, Jean Sibelius o Bedřich Smetana, reconocieron en Liszt al pionero de la música programática moderna. Su idea de una estructura en un solo movimiento, articulada por transformaciones temáticas, redefinió el concepto mismo de forma musical y anticipó la narrativa sonora del siglo XX (Taruskin, 2013).

Los tres cuadernos de *Années de pèlerinage*, aunque escritos para piano, participan también de esta estética. Piezas como *Sposalizio*, *Il penseroso* o *Vallée d'Obermann* exploran la pintura, la escultura y la literatura mediante una síntesis poético y musical que convierte al piano en vehículo de contemplación filosófica; en ellas, Liszt demuestra que la música programática no pertenece solo a la orquesta, sino a la esencia misma de su lenguaje creativo.

El poema sinfónico lisztiano no solo significó una expansión formal, sino una redefinición del papel de la música como medio de pensamiento. Liszt concibió la obra musical como metáfora filosófica, capaz de iluminar el espíritu humano y su búsqueda trascendente. Así, su legado no se limita al siglo XIX, sino que

proyecta una visión moderna del compositor como creador de mundos sonoros donde la emoción, la forma y la idea se fusionan en una experiencia artística total.

3.5. Formas pianísticas en la obra de Franz Liszt

3.5.1. Los estudios. Franz Liszt llevó el concepto de estudio pianístico a una dimensión artística sin precedentes. Sus obras en este género no solo buscaban el desarrollo técnico del intérprete que, como ya se ha dicho, fue un elemento característico, sino que aspiraban a la creación de verdaderas piezas de concierto, donde la dificultad se conecta con la expresión poética. Con él, el estudio dejó de ser un ejercicio estrictamente pedagógico y elemental en su forma, para convertirse en música destinada a la sala de conciertos y capaz de provocar la misma conmoción estética que cualquier obra maestra del repertorio romántico (Samson, 2014).

Dentro de su producción se distinguen principalmente dos conjuntos fundamentales: los *Études d'exécution transcendante* y los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*.

Los Estudios de Paganini, compuestos inicialmente en 1838 y revisados en 1851 bajo el título Grandes estudios de Paganini, se basan en seis piezas inspiradas en los célebres Caprichos para violín de Niccolò Paganini, apodado 'el violinista del diablo'. Estas obras trasladan al piano los efectos técnicos del violín: amplios saltos interválicos, trinos prolongados, octavas veloces, arpeggios y virtuosas escalas cromáticas. Entre ellas destaca *La Campanella*, basada en el Rondó final del Concierto para violín núm. 2 en si menor, Op. 7. Su escritura exige una coordinación precisa entre manos, control refinado del timbre y una articulación cristalina que recuerdan el sonido de pequeñas campanas, convirtiéndose en paradigma del virtuosismo romántico (Walker, 1993). Más adelante se hará un respectivo análisis de la pieza.

Por su parte, los *Études d'exécution transcendante* representan la culminación del pensamiento pianístico lisztiano. Aunque la versión definitiva fue publicada en 1852, su historia se remonta a la adolescencia del compositor, quien reescribió la obra varias veces a lo largo de su vida, como una declaración de sus progresos técnicos y artísticos. La colección consta de doce estudios que, más allá del desarrollo técnico, constituyen auténticos poemas sonoros. Cada pieza ofrece una dimensión poética individual: *Mazeppa* retrata la lucha heroica de un personaje arrastrado por su destino; *Feux follets* refleja un virtuosismo casi inhumano mediante figuraciones ligeras y diminutas; *Harmonies du soir* despliega una escritura armónica densa y resonante, anticipando colores propios del impresionismo (Hamilton, 2009).

El hecho de que muchos estudios posean títulos programáticos revela el interés de Liszt por dotar a la técnica de una función expresiva y simbólica que pueda ser mostrada perfectamente en el escenario. El virtuosismo se convierte en metáfora del conflicto humano, de la búsqueda espiritual o del deslumbramiento frente a la naturaleza.

Liszt concibió los estudios como un campo de experimentación donde el cuerpo y el sonido se vinculan para formar un gesto expresivo total. Su intención no fue únicamente desafiar al pianista, sino elevar el estudio al rango de obra de arte. Este enfoque influyó en toda la línea posterior de estudios de concierto, desde los *Études-Tableaux* de Rachmaninov hasta los estudios para piano de Debussy y los estudios para piano de Ligeti en el siglo XX (Samson, 2014), quienes retomaron la idea lisztiana de la técnica como imaginación sonora.

3.5.2. Las variaciones. Dentro de la vasta producción lisztiana, las variaciones ocupan un lugar especial como espacio de síntesis entre técnica, simbolismo y espiritualidad. Entre las obras más representativas se encuentran las Variaciones sobre un tema de

Bach, escritas originalmente para órgano y luego adaptadas al piano. Basadas en el pasacalle cromático del coro *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de la Cantata BWV 12, estas variaciones constituyen un homenaje a la profundidad expresiva del maestro barroco, pero filtrada a través de la sensibilidad romántica de Liszt. Como señala Lago (1978), “el compositor alemán había tratado este tema romántico y doloroso como protestante, en tanto que Liszt encontró en él la expresión del catolicismo y de la grandeza litúrgica” (p. 5). La obra combina austeridad contrapuntística con sonoridades monumentales que evocan la liturgia y el éxtasis religioso.

El interés de Liszt por las variaciones no se limita a esta obra. En piezas como las Variaciones sobre un tema de Bach (para piano), las Variaciones de *Weinen, Klagen* y la *Fantasy and Fugue* sobre *‘Ad nos, ad salutarem undam’* inspirada en Meyerbeer, el compositor transforma el principio variacional en un proceso continuo, donde el tema no se repite ornamentado, sino que se integra en un relato dramático y espiritual. La variación se convierte así, en vehículo de cambio emocional y no en un artificio ornamental.

Este enfoque está profundamente vinculado a la transformación temática, concepto que Liszt convirtió en eje de su pensamiento formal. Más que presentar variaciones sucesivas claramente delimitadas, Liszt articula el discurso mediante la evolución del motivo inicial, el cual cambia de carácter, de función y de identidad sonora a lo largo de la obra. De ahí que la variación en Liszt se vuelva inseparable de la narración musical.

La Sonata en si menor (1853) es un ejemplo paradigmático de cómo Liszt trasciende la variación tradicional. Aunque se trata de una obra sin programa explícito, su progresión temática en donde motivos iniciales se transfiguran en contextos heroicos, líricos o contemplativos, genera una unidad simbólica que supera los límites del modelo clásico. La dedicatoria a Robert Schumann refuerza el vínculo con la tradición romántica, pero es en su

audacia estética, donde la obra anuncia caminos futuros, tanto en lo armónico como en lo formal (Samson, 2007).

De este modo, el tratamiento lisztiano de las variaciones inaugura un nuevo paradigma: el motivo ya no es un objeto que se decora, sino una entidad viva en constante transformación. Su aporte influiría decisivamente en compositores como Frank, Mahler y Rachmaninov, quienes entenderían la variación como un proceso emocional y espiritual, antes que como técnica de ornamentación.

3.5.3. Rapsodias húngaras: el espíritu nacional en el piano. Las Rapsodias húngaras, que en realidad se basan principalmente en melodías y prácticas interpretativas de tradición gitana (zúngara)⁸ más que puramente húngara, constituyen uno de los aportes más originales y representativos de Franz Liszt a la literatura pianística del siglo XIX. Estas obras, concebidas entre 1846 y 1853, revelan el profundo vínculo emocional del compositor con la identidad musical de su tierra natal, aunque mediado por una estética internacional y orientada al virtuosismo de concierto. Liszt no pretendió realizar una recopilación auténticamente etnográfica, sino evocar el espíritu nacional mediante un lenguaje pianístico exaltado, libre y apasionado (Walker, 1993).

Su estilo se caracteriza por la alternancia entre secciones lentas y melancólicas (*lassan*) y pasajes rápidos y festivos (*friska*), siguiendo la estructura de las danzas zúngaras tradicionales, en las que la improvisación y la variación espontánea del material temático desempeñan un papel primordial. Liszt integró recursos idiomáticos propios de los instrumentos de la tradición gitana, como los *portamenti* y florituras del violín, o los patrones rítmico-armónicos del címbalo, y los trasladó al teclado con un virtuosismo que amplió las posibilidades sonoras del piano

⁸ 'Zíngaro' o 'gitano' es un término histórico utilizado en los siglos XVIII y XIX para referirse a los pueblos romani de Europa Central; en musicología se emplea para describir las prácticas interpretativas y estilísticas asociadas a estos grupos en Hungría (Bellman, 1993).

(Hamilton, 2009). Entre los elementos más representativos de su lenguaje rapsódico se encuentran:

- El uso reiterado del modo húngaro (o escala zíngara)⁹, con su llamativa segunda aumentada, que confiere un color armónico distintivo.
- La presencia de ritmos irregulares, acentuaciones súbitas y cambios de tempo extremos.
- Amplias cadencias improvisatorias que evocan al príncipe, violinista líder del conjunto gitano.
- Sonoridades orquestales logradas mediante octavas masivas, glissandos, escalas cromáticas vertiginosas y pedales resonantes.

La escritura de Liszt convierte cada Rapsodia en un despliegue teatral, donde la música adquiere un carácter casi operático; un héroe musical, el pianista se enfrenta a un repertorio cargado de emociones extremas, exuberancia sonora y brillantez técnica. Dentro de la serie, la *Rapsodia húngara núm. 2* es la más célebre, transformada en un símbolo de virtuosismo pianístico.

Este ciclo rapsódico contribuyó, asimismo, a difundir una visión idealizada de la cultura húngara en Europa occidental, aunque la historiografía contemporánea ha reconocido que Liszt confundió elementos de música rom con la tradición musical campesina verdaderamente magyar¹⁰. Aun así, esta interpretación del folclor romantizada pero profundamente sincera, forma parte inseparable del nacionalismo musical del siglo XIX y anticipa los esfuerzos más sistemáticos que emprenderían posteriormente, Bartók y Kodály.

⁹ El 'modo húngaro' o 'escala zíngara' es una escala menor propia de la tradición romani de Europa Central, caracterizada por la presencia de una segunda aumentada y una sensible elevada, rasgos que le otorgan un color melódico y armónico muy distintivo (Bellman, 1998).

¹⁰ Rom, pueblos romaníes cuya tradición interpretativa —virtuosa, estilizada y ampliamente difundida en Hungría durante el siglo XIX— influyó decisivamente en la imagen musical del país. Magyar, tradición campesina del pueblo magiar, es decir, al folclor húngaro auténtico, distinto del estilo rom, aunque históricamente confundido con él (Bellman, 1993).

En las Rapsodias húngaras, Liszt concibe el virtuosismo como exaltación nacional: el gesto pianístico es portador de identidad cultural. Así, estas obras no solo amplían el repertorio del piano, sino que revelan una perspectiva artística donde la música se vuelve vehículo de la memoria colectiva y del orgullo patriótico. En manos de Liszt, el piano canta, improvisa y baila como un pueblo entero.

El propio Liszt explicó su intención en una carta:

Con la palabra 'rapsodia' hemos querido indicar el elemento fantástico y épico que se creía reconocer en ella. Estas piezas no narran hecho alguno, pero oídos capaces de entender se sorprenderán al hallar en ellas la expresión de estados de ánimo en los que se resume el ideal de una nación. (Walker, 1996, p. 73).

Las Rapsodias húngaras no solo marcaron un hito en la historia del piano, sino que influyeron en generaciones posteriores de compositores, desde Brahms, con sus Danzas húngaras, hasta Ravel, quien retomó su esencia rítmica y tímbrica. Además, Liszt logró con estas piezas un equilibrio entre lo popular y lo académico, entre lo improvisado y lo estructurado, demostrando que el folclor podía ser una fuente legítima de arte elevado dentro del romanticismo europeo (Saffle, 2009).

3.5.4. Las Consolaciones. *Les Consolations* representan un aspecto más íntimo y contemplativo del arte lisztiano. Se trata de una serie de seis piezas breves para piano, publicadas en 1850, que revelan la faceta espiritual, introspectiva y poética de Liszt, en contraste con su producción más virtuosa y espectacular. Aunque carecen de un programa explícito, están inspiradas en los poemas homónimos de Charles-Augustin Sainte-Beuve, cuyas meditaciones sobre el consuelo, la fe y la redención resonaron profundamente en el compositor (Gooley, 2004).

Estas obras surgieron en un momento crucial de la vida de Liszt, cuando comenzó a alejarse del brillo escénico para orientarse hacia una dimensión religiosa y filosófica. A partir de la década de 1850, su creación pianística se volvió más reflexiva, despojada de excesos técnicos y centrada en el valor espiritual de la música. Las Consolaciones son un testimonio de esa transición estética, donde la emoción no se expresa mediante el deslumbramiento virtuoso, sino a través de la interioridad del sonido.

La tercera Consolación, en re bemol mayor, es la más célebre de la serie. Su lirismo sereno y su carácter casi vocal evocan el canto llano, con una línea melódica cantáble que se despliega sobre una armonía cálida y transparente. La textura, de apariencia sencilla, revela un refinado control del timbre y del pedal, anticipando una concepción pianística basada en la resonancia y la pureza expresiva que posteriormente explorarán compositores como Fauré y Debussy (Hamilton, 2009).

Desde el punto de vista técnico, estas piezas sustituyen los grandes desafíos mecánicos por un virtuosismo de naturaleza espiritual: el del control sonoro, el fraseo depurado, el equilibrio polifónico y la respiración musical. En lugar de la lucha heroica característica del Liszt virtuoso, las Consolaciones ofrecen un espacio de contemplación donde el piano se convierte en instrumento de oración silenciosa.

Como afirma Walker (1987), este ciclo muestra a un Liszt “más humano, más cercano y más universal” (p. 59), capaz de conmovir sin recurrir al artificio ni al dramatismo extremo. La escritura se centra en la sencillez elevada, la claridad melódica y un uso expresivo del ritmo flexible, que invita a un tiempo interior: el de la reflexión devota.

Las Consolaciones constituyen así, un puente entre la dimensión pública del genio virtuoso y la intimidad del artista espiritual.

En ellas, Liszt demuestra que la música puede ser refugio, un arte que consuela y transfigura. Estas piezas confirman que su legado pianístico no se limita a la exhibición técnica, sino que abarca una profunda exploración del alma a través del sonido.

3.5.5. Fantasías, paráfrasis y transcripciones. Dentro de las múltiples facetas de Franz Liszt, una de las más notables y trascendentales es su capacidad para transformar materiales pre-existentes en obras de arte autónomas. Las fantasías, paráfrasis, reminiscencias y transcripciones constituyen una parte esencial de su legado pianístico y reflejan la amplitud de su pensamiento musical, su virtuosismo incomparable y su profundo sentido de la comunicación artística. Estas creaciones no deben entenderse como simples adaptaciones o arreglos pianísticos, sino como recreaciones compositivas donde Liszt proyecta su sensibilidad estética, su dominio del instrumento y su visión del espíritu de cada obra.

Como señala Walker (1993), su tarea como transcriptor fue una labor “de fidelidad creativa” (p. 44), donde el respeto por la fuente original coexistía con una libertad imaginativa que convertía al piano en un medio expresivo capaz de emular la voz humana y la orquesta. En este sentido, la transcripción se convierte en un acto de mediación artística y de diálogo entre creadores.

Liszt transcribió y reimaginó obras de los más diversos compositores: desde Bach y Beethoven hasta Schubert, Berlioz, Verdi o Wagner. Su empresa más monumental consistió en trasladar al teclado las nueve sinfonías de Beethoven, un logro sin precedentes en la historia de la música occidental. Este proyecto evidenció su respeto por la tradición clásica y permitió al público del siglo XIX, sin acceso a grabaciones y con limitadas oportunidades de escuchar orquestas sinfónicas, conocer repertorios que de otro modo habrían permanecido inaccesibles. Con estas obras, Liszt “convirtió el piano en una orquesta en miniatura” (Walker, 1993, p. 23), expandiendo radicalmente sus posibilidades tímbricas y expresivas.

Por otro lado, sus transcripciones de los Lieder de Schubert revelan un sentido poético excepcional. En ellas, el piano asume la entonación, la respiración y el dramatismo emocional de la voz humana. Obras como *Erlkönig*, *Ave María* o *Ständchen* adquieren en sus manos una dimensión totalmente nueva, donde el discurso instrumental mantiene la esencia melódica del texto original y, al mismo tiempo, la enriquece mediante armonías más audaces y resonancias más expansivas (Stanley, 2001).

Un capítulo fundamental de este aporte lo constituyen las fantasías y paráfrasis de ópera. Piezas como la Paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto* de Verdi, la Reminiscencia de Don Juan basada en *Don Giovanni* de Mozart, o la Fantasía sobre motivos de *La Traviata*, reconfiguran los temas operísticos mediante difíciles transformaciones armónicas, contrapuntísticas y rítmicas. Aquí, Liszt conserva los núcleos melódicos esenciales, pero los impulsa hacia una nueva vida artística, revelando el potencial expresivo del piano como teatro sin palabras.

Estas paráfrasis no son simples ejercicios de exhibición técnica; fueron también, instrumentos de difusión cultural. En un tiempo en que la ópera constituía el centro de la vida musical europea, Liszt acercó al público las creaciones de Verdi, Bellini o Wagner a través del piano. Como se observa, en estas piezas, Liszt logra la fusión del arte popular y el arte culto, anticipando el ideal romántico de la obra de arte total.

Asimismo, estas reelaboraciones muestran su convicción de que toda música puede renacer bajo una nueva luz, si el intérprete aporta imaginación y respeto. La transcripción se convierte así en una forma de homenaje, pero también de actualización artística: tradición y modernidad.

Como concluye Stanley (2001), Liszt entendió el arte de la transcripción como un acto de creación, no de copia, sino de

transformación. En este sentido, cada paráfrasis o reminiscencia es un diálogo entre maestros, una síntesis entre el genio individual y el espíritu colectivo del Romanticismo. A través de estas obras, Liszt no solo enriqueció el repertorio pianístico, sino que consolidó su papel como mediador entre la historia musical y la nueva sensibilidad de su tiempo.

3.5.6. Los conciertos para piano y orquesta. Franz Liszt revolucionó la concepción tradicional del concierto para piano y orquesta, transformándolo de un formato basado en la oposición entre solista y acompañamiento sinfónico, en una estructura integrada y simbiótica. Su propósito era hacer que tanto el piano como la orquesta dialoguen orgánicamente, compartiendo motivos, protagonismo y desarrollo temático. Los Conciertos para piano núm. 1 en mi bemol mayor y núm. 2 en la mayor, son paradigmas de esta nueva concepción, en la cual la forma sonata clásica cede su rigidez a favor de una continuidad cíclica y fluida.

En el Concierto núm. 1, Liszt plantea una estructura en un solo movimiento articulado en secciones contrastantes, pero derivadas todas de una misma célula temática inicial. Este principio de transformación temática sustituye la función del desarrollo tradicional y se convierte en una de sus mayores contribuciones a la historia musical (Kregor, 2010). El tema inicial, de carácter marcial, reaparece transformado en diferentes formas expresivas; así, la unidad orgánica prevalece, reforzando la idea romántica de la música como un único discurso continuo.

El Concierto núm. 2, por su parte, despliega un lirismo íntimo y una orquestación más refinada. En él, Liszt recurre con frecuencia a la técnica del recitativo pianístico, evocando la libertad declamatoria de la voz humana, mientras la orquesta acompaña y amplifica las emociones del solista. La relación entre ambos elementos deja de tener un orden ya tradicional, haciendo que el piano no domine a la orquesta, sino que participe en una construcción colectiva del

discurso sonoro (Hamilton, 2009). En este sentido, los conciertos de Franz Liszt pueden entenderse como poemas sinfónicos en miniatura.

La escritura pianística en ambos conciertos renueva el lenguaje del instrumento: amplias figuraciones, octavas virtuosas, glissandos y resonancias llenas de colores se integran plenamente al entramado sinfónico, evitando la exhibición gratuita del virtuosismo. La orquesta, por su parte, adquiere un papel dramático, con intervenciones solistas para instrumentos como el clarinete, el violonchelo o el corno, que contribuyen a la narración musical.

El impacto de esta innovación fue profundo: compositores como Saint-Saëns, Grieg, Rachmaninov o Ravel asumieron el modelo lisztiano de continuidad estructural y del concierto como unidad poético-sinfónica. Obras como el *Concierto núm. 3 de Rachmaninov* o el *Concierto en sol de Ravel* reflejan directamente la concepción de un piano que no lucha contra la orquesta, sino que se disuelve en ella como extensión tímbrica y expresiva.

3.6. Catálogo del repertorio pianístico de Franz Liszt

El repertorio pianístico de Franz Liszt constituye una de las obras más extensas, influyentes y transformadoras de la historia de la música occidental. Su producción para piano solo supera las cuatrocientas piezas, abarcando desde obras de carácter pedagógico hasta creaciones tardías con gran madurez compositiva. Más allá de su magnitud cuantitativa, este repertorio refleja una evolución artística sin precedentes: el Liszt virtuoso heredero del *bel canto*¹¹ y de la técnica de Nicolás Paganini, el Liszt poeta que explora nuevos horizontes tímbricos y simbólicos y, finalmente,

¹¹ El término *bel canto* designa el estilo vocal italiano de los siglos XVIII y XIX, caracterizado por líneas melódicas largas, legato refinado, fraseo expresivo y un virtuosismo que prioriza la belleza del sonido; es el sello distintivo de compositores como Bellini, Donizetti y Rossini.

el Liszt visionario que anticipa sensibilidades impresionistas, expresionistas (Hamilton, 2009).

A diferencia de sus contemporáneos, Liszt no concibió las sonatas, conciertos y piezas breves como géneros aislados, sino como piezas de una misma búsqueda estética. Su escritura para piano se articula en ciclos y colecciones que exploran paisajes espirituales, literarios o filosóficos, y que transforman el piano en un medio para narrar y reflexionar. En este sentido, su catálogo pianístico puede considerarse un completo contexto sonoro donde el compositor experimenta con nuevos modos de tocar, escuchar y comprender el instrumento.

Esta amplitud estilística y conceptual ha exigido diversas aproximaciones clasificatorias. Musicólogos como Searle (1966), Arnold (2002), Saffle (2009) y Hamilton (2009) han propuesto metodologías para ordenar esta producción monumental, destacando tanto su función pedagógica como su relevancia artística. Para los fines del presente estudio, enfocado únicamente en la práctica pianística y en el análisis de los géneros más representativos, se propone la siguiente organización, que permite apreciar la diversidad y coherencia interna del repertorio lisztiano para piano.

3.6.1. Ciclos y obras originales de gran formato. Obras de concepción amplia, carácter unitario y fuerte carga poética, en las que Liszt articula virtuosismo, narratividad y reflexión estética.

Années de pèlerinage (Años de peregrinaje):

Colección en tres volúmenes que constituye el ciclo pianístico más emblemático de Liszt y una síntesis de su ideario artístico:

- Première Année: Suisse (1855)
- Deuxième Année: Italie (1858)
- Troisième Année (1877)

Obras como *Vallée d'Obermann*, *Après une lecture du Dante* y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* marcan hitos fundamentales en la evolución del poema pianístico, anticipando técnicas de color, resonancia y escritura acuática que influirán posteriormente en Debussy y Ravel.

Harmonies poétiques et religieuses (1853)

Conjunto de diez piezas que explora la dimensión espiritual, metafísica y contemplativa del piano romántico. Incluye obras capitales como *Bénédiction de Dieu dans la solitude* y *Funérailles*, pilares del repertorio pianístico del siglo XIX.

Liebesträume, S. 541 (1850)

Ciclo de tres nocturnos inspirados en textos poéticos. El *Liebestraum* núm. 3 (*O lieb, so lang du lieben kannst*) se convirtió en una de las obras más difundidas del repertorio pianístico universal, aunque el título *Liebesträume* designa al conjunto completo.

Otras obras originales de gran formato

- Sonata en si menor (1853)
- Consolations (1850)
- Valse-Impromptu (1852)
- Weihnachtsbaum (1874–1876)

3.6.2. Estudios y obras de orientación pedagógica. Conjunto de obras destinadas al desarrollo técnico, expresivo y virtuoso del pianismo moderno, cuya vigencia se mantiene hasta la actualidad.

Études d'exécution transcendante (1852; versiones previas de 1826 y 1837)

Doce estudios que constituyen el núcleo del virtuosismo lisztiano. Piezas como *Feux follets*, *Chasse-neige* y *Harmonies du soir* integran exigencia técnica extrema con una elaboración poética sin precedentes.

Trois études de concert (1848)

- Il lamento
- La leggierezza
- Un sospiro

Grandes Études de Paganini (1851)

Reelaboración pianística del violinismo de Paganini, entre las que destaca *La Campanella*.

Estudios tardíos y materiales pedagógicos

- Zwei Konzertetüden (1862): *Waldesrauschen*, *Gnomenreigen*
- Technische Studien (48 estudios)
- Piezas didácticas tardías (*Kinderstücke*, 1879)

3.6.3. Paráfrasis, fantasías y reminiscencias. Género creado prácticamente por Liszt, en el que materiales preexistentes son transformados en poemas pianísticos de carácter dramático. Estas obras exceden la noción de arreglo y consolidan el recital virtuoso como espectáculo del siglo XIX.

Obras representativas:

- *Réminiscences de Don Juan* (Mozart, 1841)
- *Paraphrase de Rigoletto* (Verdi, 1859)
- *Réminiscences de Norma* (Bellini)
- *Réminiscences de Robert le Diable* (Meyerbeer)
- *Fantaisie sur des thèmes de Rienzi* (Wagner)
- *Isoldes Liebestod* (Wagner, 1867)

3.6.4. Rapsodias húngaras y obras de carácter nacional. Síntesis del folclor húngaro, el estilo verbunkos¹² y la imaginación pianística virtuosa. Las 19 Rapsodias húngaras (1846–1885) fundan una estética nacionalista basada en la improvisación y la dicotomía *lassan*–*friska*.

La Rapsodia núm. 2 es la más difundida; la núm. 15 se basa en el *Rákóczi-Marsch*. A este grupo se suman obras como *Czárdás macabre* y *Czárdás obstiné*, donde Liszt ensaya lenguajes armónicos radicales para su época.

3.6.5. Obras tardías y experimentales. Conjunto de piezas escritas entre 1879 y 1886 que anticipan la estética del siglo XX mediante texturas austeras, cromatismo extremo y sonoridades no funcionales.

Obras esenciales:

- Nuages gris (1881)
- La lugubre gondola I y II (1882–1885)
- Unstern! Sinistre (1881)
- Bagatelle sans tonalité (1885)
- R.W. – Venezia (1883)
- Mephisto-Polka

Estas obras ejercieron una influencia decisiva en compositores como Debussy, Bartók y Messiaen (Samson, 2005).

3.6.6. Transcripciones para piano solo. Parte esencial de la identidad lisztiana: el piano como instrumento total y vehículo de traducción orquestal.

¹² El verbunkos es un estilo musical húngaro de los siglos XVIII y XIX asociado originalmente a las danzas de reclutamiento militar; se caracteriza por su alternancia entre secciones lentas y rápidas, abundante ornamentación, uso expresivo del rubato y giros melódicos propios de la tradición rom y magyar, elementos que influyeron decisivamente en la música de Liszt (Bence, 1999).

De obras orquestales propias

- Les Préludes
- Tasso
- Orpheus
- Mazeppa
- Héroïde funèbre

De óperas y canciones (Schubert, Wagner, Schumann, Berlioz, Verdi)

Estas transcripciones desempeñaron un papel central en la difusión del repertorio sinfónico y operístico en el contexto del recital pianístico decimonónico.

3.7. Análisis armónico y técnico-interpretativo de obras seleccionadas

El repertorio pianístico de Franz Liszt se caracteriza por una notable diversidad de formas, recursos técnicos y planteamientos musicales que reflejan la amplitud de su pensamiento compositivo. A lo largo de su catálogo se encuentran obras que exploran distintas configuraciones estructurales y discursivas, así como un tratamiento del instrumento que amplía sus posibilidades sonoras y expresivas, esta variedad permite aproximarse a su lenguaje desde múltiples perspectivas, evidenciando la riqueza y complejidad de una escritura pianística que ha marcado de manera decisiva la evolución del repertorio.

El conjunto de obras analizadas en esta sección se configura a partir de criterios orientados a ofrecer una comprensión amplia y diferenciada de dicho lenguaje. En primer lugar, se seleccionaron obras que presentan diversas configuraciones formales dentro de su catálogo, lo que permite abordar su pensamiento compositivo desde múltiples perspectivas y evidenciar distintas formas de

organización estructural y discursiva, evitando una lectura homogénea del repertorio y favoreciendo una aproximación que dé cuenta de la amplitud de recursos técnicos y musicales presentes en su obra.

A su vez, se consideró la relevancia de estas piezas dentro de la tradición pianística, en tanto constituyen obras ampliamente reconocidas y recurrentes en el repertorio académico, situando el análisis en relación directa con prácticas interpretativas consolidadas y contextos reales de ejecución y por último la selección se enriquece, además, con la experiencia interpretativa directa del autor sobre el repertorio abordado, integrando una dimensión performativa que articula la comprensión teórica con el conocimiento práctico de las obras y profundiza en los procesos técnicos y expresivos implicados en su interpretación.

3.7.1. Estudio de concierto núm. 3 – ‘Un suspiro’. Los Seis estudios de concierto, compuestos entre 1845 y 1849, constituyen una de las manifestaciones más claras de la concepción madura de Franz Liszt acerca del estudio pianístico como forma artística. En estas obras, el compositor transforma el estudio tradicional que está orientado al desarrollo mecánico de la técnica, en un espacio de síntesis entre virtuosismo, lirismo y profundidad armónica, donde la exigencia instrumental se encuentra al servicio de una intención poética y expresiva (Hamilton, 2009).

Dentro de este ciclo, *Un suspiro* ocupa un lugar emblemático, no solo por su difusión en el repertorio pianístico, sino por la manera como Liszt articula textura, gesto y armonía para construir un discurso de carácter contemplativo y continuo.

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

armonioso y melódico. En el romanticismo y específicamente en Liszt; el 'suspiro' hace referencia a un gesto emocional suspendido, asociado a la respiración, la expansión y contracción del sonido, y una sensación de anhelo o contemplación interior; por eso, dicha idea en esta pieza se materializa a través de un flujo sonoro continuo, sin interrupciones abruptas, que genera la impresión de una respiración prolongada y ondulante.

El estudio se inicia con dos compases de acompañamiento en la tónica, distribuidos entre ambas manos. El tema principal (tema A) se presenta entre los compases 3 y 5, construido a partir de sencillas notas en corcheas que articulan los grados de Re bemol mayor y Mi bemol menor séptima (Figura 10). Este primer tema es repetido entre los compases 6 y 8. A continuación, el material temático conserva su carácter inicial, pero se desplaza al tercer grado de la escala, funcionando como dominante secundaria de Do mayor entre los compases 9 y 12, donde aparece el tema B (Figura 11). En este pasaje, Liszt desarrolla un movimiento en cuartas en los bajos, concluyendo con una cadencia simple.

Seguidamente, se presenta la primera variación, en la cual el tema A aparece entre los compases 13 y 15, esta vez expuesto en octavas. El tema se repite entre los compases 16 y 18, para luego dar paso al tema B, que se desarrolla entre los compases 19 y 21. Posteriormente, la obra modula momentáneamente a La mayor, introduciendo el tema A como segunda variación entre los compases 22 y 26, junto con su respectiva repetición. La sección continúa en esta tonalidad prestada y concluye con el tema B en los compases 27 a 29.

Entre los compases 30 y 34, el tema A aparece nuevamente transformado, correspondiente a la tercera variación, en la que se articula mediante grandes semicorcheas en la mano derecha, mientras el tema es asumido por la mano izquierda. El tema B se presenta en el compás 35, y la sección concluye entre los compases

37 y 38 con una cadencia cromática, recurso característico con el que Liszt intensifica el efecto expresivo de la obra.

La sección siguiente corresponde a la cuarta variación, la cual se traslada a Mi mayor, un grado inusual que rompe con la práctica tonal desarrollada anteriormente. Aquí se presenta nuevamente el tema A, junto con su repetición, entre los compases 39 y 43. A continuación, se desarrolla una serie de arpeggios como parte B entre los compases 44 y 51, para concluir con una cadencia ligera y delicada en los compases 53 y 54.

En la quinta variación, la obra retorna a la tonalidad inicial de Re bemol mayor, presentando el tema A transformado, con la frase distribuida entre ambas manos y un acompañamiento arpegiado en la tónica. Este fragmento se desarrolla entre los compases 55 y 60. El tema B aparece de forma similar durante dos compases y concluye con una cadencia en el compás 63.

A continuación, se inicia una nueva variación, en la que el tema A es repetido a lo largo de cuatro compases. El tema B, presentado en el compás 69, adopta esta vez una textura de amplios y armoniosos arpeggios, distribuidos entre ambas manos, con bajos que delinear claramente el tema hasta el compás 72.

La séptima y última variación se caracteriza por un tempo más lento, en el que el tema A adquiere un carácter más introspectivo. Liszt introduce un efecto quasi arpa, que conduce progresivamente a un morendo, apoyado en acordes asociados al tema B, cerrando la obra de manera delicada y suspendida.

Cuadro Analítico

Estudio de concierto núm. 3 'Un suspiro'

Tabla 1

Análisis armónico de Un sospiro. Comp. Franz Liszt

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

Nota. Adaptado de Illera (2011).

Va. Variación

T. Transformación

3.7.2. Estudio núm. 3 'La Campanella'. La muy reconocida obra *La Campanella* forma parte de los Grandes estudios de Paganini, publicados en su versión definitiva en 1851; constituye uno de los ejemplos más representativos del diálogo artístico y admiración que Franz Liszt sentía hacia la figura de Niccolò Paganini. Fascinado por el virtuosismo del violinista italiano, Liszt emprendió la tarea de trasladar al piano no solo los efectos técnicos del violín, sino también su impacto teatral y sonoro, demostrando que el piano podía asumir, al igual o mejor que el violín, un grado comparable de brillantez, agilidad y proyección tímbrica (Hamilton, 2009).

El estudio se basa en el rondó final del Concierto para violín núm. 2 de Paganini, cuyo uso reiterado de armónicos y campanillas inspiró el carácter campanil que da nombre a la obra. En la versión pianística de Liszt, este efecto se traduce en registros extremos, saltos amplios y una escritura que exige un control preciso del toque ligero y del staccato, integrando la dificultad técnica dentro de una concepción formal clara y coherente.

Este estudio virtuoso adopta una forma de tema y variaciones, se desarrolla en la tonalidad de Sol sostenido menor y mantiene de manera constante una métrica de seis octavos, cuya regularidad rítmica contribuye a un carácter danzable y ligero que recorre toda la obra, a pesar de su elevada exigencia técnica.

La Campanella busca evocar el tintineo de las campanas mediante una escritura basada en el toque staccato, los saltos amplios y recurrentes entre registros extremos y el uso insistente del Re sostenido como nota pedal, recurso que refuerza tanto la estabilidad tonal como la ilusión sonora que da nombre a la obra.

El estudio comienza con la exposición del tema A, el cual se establece como el núcleo estructural de la obra y será reiterado a lo largo de esta mediante diversas variaciones (Figura 12). A partir del compás 22 aparece el tema B, ya en modo mayor, donde Liszt

explora distintos grados de Si mayor, articulando el discurso a través de respuestas dominantes. Desde el compás 29 se introducen ostentosos saltos, presentando el tema en registros agudos del teclado; este motivo se concluye en el compás 40.

En el compás 42 comienza la primera variación del tema A, en la cual el tema es interpretado por la mano izquierda, mientras la mano derecha ejecuta saltos de dos octavas. Este pasaje concluye con una cadencia simple en el compás 49, y a partir del compás 50 el compositor expone nuevamente el tema A, ahora articulado en tresillos.

En la sección siguiente se presenta el tema B como primera variación, la cual se desarrolla y se extiende mediante complejos fragmentos cromáticos, dando paso nuevamente a una segunda variación del tema A en el compás 83, esta vez expuesta en la mano izquierda, acompañada por figuras ejecutadas con los dedos anular y meñique. El discurso continúa con el tema A presentado a través de veloces fusas, donde los dedos pulgares, anular y meñique articulan el motivo de esta variación a partir del compás 99. Como cierre de esta sección, Liszt despliega una amplia cadencia cromática, expandiendo el fragmento y aumentando la tensión musical.

En el compás 103 se produce un cambio de tempo (*più mosso*). El tema B es presentado nuevamente en la relativa mayor, explorando diferentes octavas y grados cromáticos. A partir del compás 122 se desarrolla una fuerte cadencia que da paso otra vez al tema A, expuesto en octavas potentes con un sencillo acompañamiento de octavas en la mano izquierda; este fragmento se concluye mediante movimientos cromáticos en diversas direcciones. Finalmente, en el compás 137, la obra culmina con una coda animada y virtuosa, de carácter contrastante respecto a las secciones precedentes.

Motivo melódico 1

Figura 12

Fragmento de *La Campanella*, comp. Franz Liszt

The image displays a musical score for a fragment of Franz Liszt's 'La Campanella'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) playing a melodic line with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic of 'p'. The left hand (bass clef) provides accompaniment. The second system continues the melodic motif in the right hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Cuadro Analítico

Estudio núm. 3 Sobre un tema de Paganini 'La Campanella'

Tabla 2

Análisis armónico de *La Campanella*. Comp. Franz Liszt

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

Nota. Adaptado de Illera (2011).

Va. Variación

T. Transformación

3.7.3. Rapsodia Húngara núm. 2. Antes de analizar la obra, es importante aclarar el concepto de rapsodia en Liszt. Sus rapsodias se caracterizan por estar construidas a partir de secciones contrastantes, frecuentemente en diferentes tonalidades, inspiradas en modelos de la música húngara. La obra adopta una forma de rondó y se organiza en dos grandes secciones claramente diferenciadas: *Lassan* y *Friska*.

La Rapsodia húngara núm. 2, una de las más célebres tanto por su elevado nivel de dificultad como por sus múltiples versiones orquestales, está compuesta en Do sostenido menor, con una métrica de dos cuartos.

La obra comienza con ocho compases introductorios, de carácter lento y marcadamente expresivo (*Lento ed a capriccio*), en los que Liszt juega principalmente con el primero y quinto grado. Tras un cambio de tempo, y como inicio de la sección *Lassan*, aparece el primer motivo A en el compás 9, caracterizado por un motivo rítmico que combina corchea ligada a todo el compás, semicorchea y negra, configurando el carácter húngaro distintivo presente a lo largo de la obra (Figura 13). Este motivo se presenta en Do sostenido mayor, alternando con la subdominante mayor y la medianta (Mi mayor). El tema es expuesto en su primera transformación en el compás 18, concluyendo con un pasaje ligero en Sol sostenido menor que funciona como cadencia en el compás siguiente.

En el compás 30, una sección de carácter caprichoso da inicio al tema B, acompañado de numerosos ornamentos, principalmente achacaturas. A continuación, se desarrolla una primera transformación del tema B, con ligeras variaciones dentro del mismo grado armónico, que se extiende hasta el compás 45. En el compás 46 comienza el desarrollo de este tema como segunda variación del tema B, ahora en Do sostenido mayor, manteniendo el ritmo húngaro característico. Este desarrollo concluye en el compás 53 con una gran cadencia, dando paso nuevamente al tema introductorio como A prima en el compás 54.

A partir del compás 63, se presenta una transformación de esta introducción, en la que el tema es delineado por la mano izquierda, mientras la mano derecha acompaña, concluyendo con una estrepitosa cadencia en el compás 77. La segunda transformación del tema A dentro de esta sección se desarrolla desde el compás 78 hasta el compás 110, donde finaliza con un morendo.

La segunda gran sección, Friska, comienza en el compás 111. Se trata de una sección vivace, en la misma métrica, caracterizada por una escritura más brillante y abundante en ornamentos. A partir del compás 135, se inicia un desarrollo basado en la repetición constante de la nota Do, mientras la mano izquierda presenta el tema que, progresivamente, se transforma hacia el modo mayor.

En el compás 171 se introduce un motivo A que se extiende hasta el compás 186, seguido de una modulación a Fa sostenido mayor junto con un cambio de tempo (tempo giusto – vivace). Aquí aparece un ritmo característico de corchea con puntillo seguida de semicorchea, en una sección marcada, de carácter forte, que alterna cadencias de quinto a primero con el uso de dominantes secundarias (Figura 14). En el compás 187, se presenta un motivo B en la dominante, el cual es sometido a ligeras variaciones en los compases siguientes hasta el compás 226.

A partir del compás 227 se desarrolla una transformación de este tema en la misma tonalidad, pero explorando otros grados de la escala. En el compás 257 aparecen octavas cromáticas en diferentes direcciones, dando inicio a una nueva transformación que conduce nuevamente al tema B en el compás 283.

Posteriormente, en el compás 299 se presenta una transformación del tema A, en la que la mano izquierda asume la melodía con achacaturas, mientras la mano derecha acompaña con corcheas y cadencias simples. En el compás 323 se desarrolla una

variación de esta misma transformación, ahora mediante acordes, culminando la sección con una gran cadencia cromática en el compás 337, seguida de un complejo pasaje cromático.

En la misma tonalidad, pero ahora en Mi mayor, como dominante secundaria de la dominante, entre los compases 354 y 369 se presenta una nueva transformación del tema A, siguiendo el mismo procedimiento expuesto. En el compás 370, correspondiente al clímax de la obra, aparece una cuarta gran transformación, en la que, mediante la mano derecha, se ejecutan ágiles fusas y poderosas escalas, simulando el efecto de glissando característico del violín. Este pasaje se repite en la dominante para, finalmente, regresar al tema B en el compás 386.

Para concluir, en el compás 402 se presenta una última transformación del tema A en modo menor, con un metro más libre, que da paso a lo que puede considerarse una coda. Se produce un cambio de velocidad (*Prestissimo*), y la obra culmina con potentes martellatos ascendentes y descendentes a lo largo de todo el teclado, finalizando con acordes en Fa sostenido mayor, que sellan de manera brillante y majestuosa esta obra.

Motivo melódico 2

Figura 13

Fragmento de *Rapsodia Húngara Núm. 2*, comp. Franz Liszt

The musical score for Motivo melódico 2 is presented in two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked "Andante mesto". The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments include a mordent and a grace note. The score includes dynamic markings such as *l'accompagnamento pesante* and *mf*. The piece concludes with a fermata over the final note.

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Motivo melódico 3

Figura 14

Fragmento de *Rapsodia Húngara Núm. 2*, comp. Franz Liszt

The musical score for Motivo melódico 3 is presented in two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The left hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Ornaments include a mordent and a grace note. The score includes dynamic markings such as *mf* and *Simile*. The piece concludes with a fermata over the final note.

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011)

Rapsodia Húngara núm. 2

Tabla 3

Análisis armónico de Rapsodia Húngara Núm. 2. Comp. Franz Liszt

Lento eda capriccio		LASSAN									
Tema Intro.	Tema A	1ra T. Aa	Tema B	1ra T. Ba	2da T. Ba	Tema Intro.	1ra T. Tema Intro.	Cadencia	2da T. Aa	2da T. Tema Intro.	
1-8	9-21	22-29	30-37	37-45	46-53	54-61	63-75	76-77	78-97	98-110	
C# (m)	C# (E)	(G#)	%	%	%	C#(m)	%	(A)	%	C# (m)	
FRISKA		Tempo gusto – vivace									
3ra T. Ba	4a T. Ba	Tema C	Tema D	1ra T. Da	2da T. Da	1ra T. Ca	Tema E	1ra T. Ea	Cadencia	3ra T. Da	
111-124	135-170	171-186	187-194	195-210	211-218	219-228	227-242	243-256	257-265	266-282	
C#	%	F#	(B)	%	(F#)	%	(C#)	%	(F#)	(F#)	
Tempo gusto – vivace		Tempo gusto – vivace									
2da T. Ca	Tema F	1ra t. Fa	Cadencia	4a T. Da	5a T. Da	3ra T. Ca	2da T. Ea	2da T. Fa			
283-298	299-314	315-336	337-353	354-369	370-385	386-401	402-412	413-441			
(B)	(F#)	(C#)	(A)	%	(F#)	(F#m)	(F#)	(F#)			

Nota. Adaptado de Illera (2011).

Va. Variación
T. Transformación

3.7.4. Nocturno núm. 3 'Un sueño de amor'. Aunque Franz Liszt es ampliamente reconocido por sus estudios de gran virtuosismo y por rapsodias de marcada complejidad técnica, su producción pianística también incluye un importante material de obras de carácter lírico, introspectivo y cantábil, estrechamente vinculado a la estética romántica. En este contexto se inscriben los Tres nocturnos, *Liebesträume*, publicados en 1850, concebidos como piezas poéticas que exploran el ideal romántico del amor, el ensueño y la interioridad emocional. Estas obras tienen su origen en canciones previas de Liszt, lo que explica su clara orientación vocal y su escritura profundamente melódica.

El Nocturno núm. 3, subtítulo *Un sueño de amor*, es el más difundido del ciclo y ocupa un lugar central dentro del repertorio pianístico romántico. Su popularidad se debe no solo a la belleza de su melodía, sino a la manera como Liszt integra expresividad lírica, riqueza armónica y expansión formal, transformando un material aparentemente sencillo en un discurso de gran profundidad emocional. A diferencia de los nocturnos de tradición chopiniana, en esta obra Liszt amplía el marco formal y dinámico, llevando el lirismo hacia un clímax de carácter casi sinfónico, sin perder el tono íntimo que define el género.

La obra está escrita en forma de tema y variaciones, en la tonalidad de La bemol mayor, con una métrica de seis cuartos, elementos que contribuyen a su carácter amplio y contemplativo. *Un sueño de amor* inicia con la exposición del tema A, presentado de manera dulce y serena en antecompás, con alternancia entre ambas manos (Figura 15). El tema se caracteriza por su sencillez melódica y por una textura en la que la mano derecha mantiene constantemente el acompañamiento. En el compás 7, el tema es repetido con una ligera variación, que se desarrolla a partir del compás 9.

En el compás 13 comienza lo que puede denominarse motivo B, articulado mediante cadencias simples y un recorrido armónico basado en dominantes secundarias, hasta concluir en una cadencia en el compás 23, reforzando el carácter expresivo que distingue a la obra.

La segunda sección, que se inicia en el compás 27, presenta una transformación del tema A con un carácter más animado y apasionado, ahora en la tonalidad de Si mayor, incorporando pequeñas variaciones rítmicas y expresivas. En el compás 38 se produce una modulación momentánea a Do mayor, donde la mano izquierda introduce un acompañamiento en corcheas. A partir del compás 43, y sobre el tercer grado de esta tonalidad, aparecen saltos amplios, seguidos por la presentación del tema mediante acordes fuertes en la mano derecha, intensificando el clímax expresivo. La obra retorna progresivamente a la tonalidad inicial, alcanzando un gran pasaje culminante en el compás 60, donde una sucesión de terceras menores descendentes cromáticamente funciona como cadencia, conduciendo gradualmente a un proceso de distensión sonora.

En el compás 63, Liszt replantea el tema inicial a modo de reexposición. La mano derecha, especialmente el dedo meñique, asume la melodía principal, mientras los demás dedos continúan con el acompañamiento en sencillas corcheas. La mano izquierda refuerza los bajos asociados al tema inicial, incorporando también acordes en registros superiores. De manera progresiva, se introduce un *ritenuto*, que conduce a la conclusión de la obra en el compás 78, mediante una coda construida a partir de acordes disminuidos y tonales, cerrando el nocturno con un carácter íntimo, contemplativo y evocador.

Motivo melódico 4

Figura 15

Fragmento de *Liebesträume* Núm. 3, comp. Franz Liszt

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked **Poco allegro, con affetto** and includes the instruction *dulce cantando*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked *sempre Pedale* and concludes with a double bar line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature.

Nota. Illera (2011).

Cuadro Analítico

Nocturno núm. 3 ‘Un sueño de amor’

Tabla 4

Análisis armónico de Liebesträume Núm. 3. Comp. Franz Liszt

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

Nota. Adaptado de Liszt 200 años después (Illera, 2011)

Va. Variación

T. Transformación

3.7.5. Concierto núm. 1 en Mi bemol mayor. Franz Liszt compuso dos conciertos para piano y orquesta que representan una profunda renovación del género concertante en el Romanticismo. Lejos del modelo clásico heredado de Mozart y Beethoven, Franz Liszt concibe el concierto como un organismo unitario, en el que los contrastes formales, temáticos y expresivos se integran dentro de un discurso continuo. Como se mencionó, esta concepción responde a su ideal de forma cíclica, en la que los materiales temáticos reaparecen transformados a lo largo de la obra, reforzando la cohesión estructural y expresiva.

El Concierto núm. 1 en Mi bemol mayor fue iniciado en la década de 1830 y revisado en varias ocasiones hasta su versión definitiva, estrenada en 1855. La obra refleja tanto la experiencia virtuosa de Liszt como pianista, como su creciente interés por la orquestación, el color instrumental y la síntesis formal. En este concierto, el piano deja de ser únicamente un solista enfrentado a la orquesta, para convertirse en un compañero y músico más de la orquesta dentro del tejido sinfónico, dialogando constantemente con los distintos grupos instrumentales.

Formalmente, la obra presenta una estructura en forma sonata ampliada, en la que Liszt globaliza cuatro movimientos internos dentro de un solo movimiento continuo, eliminando las pausas tradicionales entre secciones. Esta organización responde a una lógica dramática y narrativa, más cercana al poema sinfónico que al concierto clásico. Los cuatro movimientos internos se distribuyen de la siguiente manera:

- Primer movimiento: del compás 1 al 118
- Segundo movimiento: del compás 119 al 194
- Tercer movimiento: del compás 195 al 369
- Cuarto movimiento (coda): del compás 370 al 528

Esta concepción unitaria permite que los contrastes de carácter, tempo y textura se sucedan fluidamente, reforzando el sentido de continuidad y transformación temática característico del lenguaje lisztiano.

Primer movimiento – Allegro maestoso

El concierto en Mi bemol mayor, uno de los más conocidos y frecuentemente interpretados de Liszt, está escrito en una métrica de cuatro cuartos, y su carácter de allegro maestoso se manifiesta desde el inicio mediante un motivo rítmico distintivo, basado en negra con dos puntos, semicorchea y negra, que actúa como elemento generador y unificador del discurso musical (véase Figura 16).

La primera gran sección de la obra comienza con fuertes acordes de la orquesta en la tonalidad de Mi bemol mayor, los cuales son inmediatamente repetidos en Mi mayor, creando un contraste armónico que intensifica el gesto inicial y prepara la entrada del piano en el compás 5. Ya en la dominante con séptima, el piano introduce poderosas octavas articuladas en tresillos y corcheas, repetidas en dos ocasiones, para concluir en Si disminuido, interpretado conjuntamente por la orquesta y el piano, funcionando como sensible y dando paso a la primera cadencia en el sexto grado de la tonalidad de Do mayor.

A través de diferentes inversiones, el discurso se desplaza por todo el teclado hasta el compás 10, concluyendo en la dominante y permitiendo la presentación del tema inicial. Liszt recurre a acordes disminuidos, dirige el material hacia la subdominante y posteriormente hacia la dominante, Si bemol mayor, en el compás 19, la cual, mediante progresiones por quintas, conduce a un fragmento virtuoso que funciona como cadencia característica dentro del lenguaje del compositor.

Un potente trino fortissimo, ejecutado por el piano con el acompañamiento de los timbales, conduce a la conclusión de esta cadencia mediante una escala en Do menor, tras lo cual la orquesta retoma el tema inicial en el compás 27.

La subdominante menor, La bemol menor, abre paso a una tonalidad pasajera, en este caso Mi mayor, donde en el compás 18 se presenta un pasaje de carácter lírico, en diálogo entre el piano y la orquesta, retomando el tema inicial en el compás 34. Do mayor se establece como la siguiente tonalidad pasajera y, a través de Fa mayor, su subdominante, se desarrollan acordes conducidos por cuartas, que desembocan en un amplio pasaje cromático.

En el compás 44 se expone una sección melódica que continúa en la tonalidad de Do mayor, incorporando dominantes secundarias para modular hacia Do menor. En el compás 52 comienza una nueva melodía, en la que el piano presenta un tema que posteriormente es alternado por el clarinete y el violín, con un carácter tranquilo y *cantabile*. De manera progresiva, mediante el uso de grados armónicos, esta sección se expande hacia un pasaje amplio y virtuoso.

En el compás 66 la obra retorna a Do mayor, y el piano desarrolla un discurso basado en arpegios ascendentes y descendentes, articulados mediante movimientos por cuartas, mientras la orquesta sostiene notas fundamentales del arpeggio. Esta sección concluye con la presentación del tema en Fa mayor a partir del compás 73, para luego, mediante octavas en Si disminuido, modular pasajeramente a Si menor. En esta nueva tonalidad, y a través de octavas cromáticas descendentes en el compás 81, se refuerza el carácter de la sección, la cual es repetida tres veces, mientras la orquesta mantiene acordes sencillos en la dominante.

A partir del compás 90 se retoma la sección de arpegios presentada anteriormente, funcionando como una reexposición,

aunque ahora en la dominante de la tonalidad previa. El tema reaparece en el compás 84, esta vez interpretado por el fagot, acompañado por el piano, que lo desarrolla dentro de la sección melódica. En el compás 101 la orquesta introduce un nuevo tema en la relativa mayor, el cual conduce, mediante octavas, a una gran cadencia.

La sección final de la orquesta se establece en Mi bemol mayor, mientras el piano lo hace en Si mayor. El tema aparece en el compás 109 en la orquesta, mientras el piano desarrolla arpeggios en seiscillos, evocando un efecto de arpa. Estos pasajes se repiten tres veces, para finalmente concluir con una escala cromática en el compás 119, ejecutada por ambas manos, que conduce a una disolución progresiva del discurso sonoro.

Segundo movimiento – Quasi Adagio

El segundo movimiento, Quasi Adagio, constituye el centro lírico y expresivo reflejando la influencia del bel canto y del pensamiento vocal en la escritura pianística de Liszt. En esta sección, el compositor desplaza el protagonismo del virtuosismo hacia la cantabilidad, el color orquestal y el diálogo íntimo entre el piano y la orquesta, estableciendo un fuerte contraste con el carácter majestuoso y enérgico del primer movimiento o primera gran sección. Esta concepción responde a la idea de Liszt de integrar dentro de una forma continua distintos estados expresivos, sin ruptura formal, pero con marcada diferenciación de carácter.

La sección se desarrolla en la tonalidad de Si mayor, con una métrica de doce octavas, en la que los tresillos constantes en la mano izquierda generan una sensación de pulso regular, asimilable a un cuatro cuartos, aportando estabilidad y fluidez al discurso musical.

La orquesta inicia el movimiento exponiendo el tema principal, construido a partir de notas sencillas y expresivas, con un carácter *smorzando*, que prepara la entrada del piano en el compás 129 (Figura 17). Tras un compás de acompañamiento, el piano presenta el tema en la tonalidad principal, alternando con la dominante. Esta sección es repetida, aunque con una variación en la medianta, donde el discurso adquiere progresivamente un carácter *appassionato* y *agitato*.

A partir del compás 144 se desarrolla una sección en la que la mano izquierda mantiene los tresillos, mientras la mano derecha articula el discurso mediante corcheas, generando una superposición métrica que refuerza la sensación de expansión expresiva. Gradualmente, se produce un crescendo, mientras la mano izquierda desciende por semitonos, conduciendo hacia una cadencia que concluye con corcheas simples en la mano derecha.

En el compás 154 la orquesta reingresa presentando nuevamente el tema, ahora interpretado por el violonchelo y el piano con un carácter pesante. Mientras la orquesta sostiene trémolos, el piano desarrolla el material mediante octavas divididas entre ambas manos, todo ello en la relativa menor. Esta sección se repite en el compás 164, incorporando una variación en la que las octavas son articuladas a través de quintas disminuidas, intensificando la tensión armónica y expresiva.

El tema reaparece en el compás 169, para luego concluir de manera enérgica mediante tritonos, en un pasaje fortissimo en la tonalidad de Do mayor. En el compás 172 Liszt introduce una cadencia tranquila en la que el tema es presentado por la mano izquierda, preparando el cierre del movimiento.

Finalmente, en el compás 177, el piano despliega un extenso trino, sobre el cual la flauta expone un tema cálido y cantábil, acompañado por el piano mediante una progresión armónica

de primero, cuarto y quinto grado. Este nuevo tema continúa desarrollándose en el compás 184, manteniéndose en la misma tonalidad, pero incorporando alteraciones en Mi mayor. De manera progresiva, mediante un *ritenuto*, el discurso se disuelve: el piano concluye con un trémolo, mientras la orquesta cierra con notas simples, extinguiendo el movimiento en un clima de introspección y suspensión sonora.

Tercer movimiento – Allegro vivace

El tercer movimiento, indicado como Allegro vivace, introduce un cambio radical de carácter dentro de la arquitectura cíclica de la obra. Tras la conclusión introspectiva del segundo movimiento, Liszt reactiva el impulso rítmico y el virtuosismo mediante una sección de carácter juguetón, rítmico y marcadamente percutido, en la que el piano y la orquesta establecen un diálogo constante. Esta sección cumple una función de contraste dramático y, al mismo tiempo, de articulación formal, preparando la reaparición y transformación de materiales temáticos previamente expuestos.

La transición hacia este movimiento se produce mediante un acorde disminuido que cierra la segunda sección y abre paso al Allegro vivace. La métrica es de tres cuartos, y la orquesta, apoyada por el triángulo y las cuerdas, introduce un fragmento de carácter incisivo, basado en un ritmo percutido que combina tresillos seguidos de semicorchea, corchea, silencio de semicorchea y semicorchea, todo ello en la dominante de la tonalidad de Mi bemol mayor.

El piano ingresa en el compás 207 mediante una apoyatura en Mi bemol menor, desplazándose posteriormente por la dominante y la subdominante. Esta sección es repetida, a lo que la orquesta responde con intervenciones del triángulo y el corno, reforzando el carácter dialogante del pasaje (Figura 18). En el compás 213, dos

acordes disminuidos, precedidos por un trino a modo de anacrusa, dan lugar a un nuevo intercambio entre el piano y la orquesta, que conduce a una modulación momentánea a La mayor. En esta sección de carácter juguetón, el piano desarrolla arpeggios descendentes precedidos por apoyaturas, mientras la flauta participa mediante trinos con pequeñas apoyaturas, en estrecha relación con el piano, utilizando grados propios de esta tonalidad.

Esta sección reaparece en el compás 224, aunque concluye ahora con tresillos ascendentes cromáticos, que conducen nuevamente a la tonalidad inicial y permiten a la orquesta retomar el tema que abre este movimiento.

En el compás 236 el piano reingresa descendiendo por tonos enteros y semitonos, en una sección de carácter *scherzando*, mientras la orquesta presenta nuevamente el tema inicial. Este diálogo se repite y concluye mediante acordes disminuidos en diversas inversiones, ejecutados por el piano y simulando el efecto de trinos.

La sección de carácter juguetón reaparece en el compás 250 donde, mediante apoyaturas y arpeggios descendentes, el piano y la orquesta presentan acordes disminuidos, esta vez en la tonalidad de Do sostenido mayor. El pasaje concluye con un fragmento cromático tritonal por parte del piano en el compás 249, mientras la orquesta vuelve a exponer el tema inaugural.

Posteriormente, el piano avanza en seiscillos a lo largo de todo el teclado para retomar el tema inicial en el compás 266, ahora presentado con una variación en fusas, que se repite en dos ocasiones. A continuación, se desarrolla una sección en la que el piano expone octavas en grados disminuidos, a las que la orquesta responde con acordes breves. Esta sección adquiere un carácter marcial, con un crescendo progresivo que desemboca en un clímax a modo de cadencia cromática. El último tema aparece

como transformación del motivo en el compás 220, esta vez en Si menor, presentado por la orquesta mediante el uso de dominantes. El piano retoma el tema en el compás 287, mientras la orquesta sostiene un acompañamiento sencillo en tresillos.

Para concluir el movimiento, el piano inicia en el compás 302 una cadencia en la que reaparece el tema inicial del primer movimiento, preparando lo que puede entenderse como una re-exposición cíclica del concierto. Continuando en la tonalidad de Si menor, a partir del compás 313 se presentan octavas descendentes ya desarrolladas en el primer movimiento, las cuales se repiten en tres ocasiones por el piano, dando paso a la orquesta en el compás 321, donde reaparece el tema del primer movimiento, ahora en modo menor y ascendiendo por quintas.

Este proceso conduce a un pasaje forte y virtuoso, en el que el tema vuelve a aparecer en Do sostenido mayor, y posteriormente, ya en la tonalidad de Mi bemol mayor, se exhiben nuevamente las octavas del primer movimiento, repetidas en el compás 334 mediante acordes disminuidos. La sección concluye con acordes cromáticos, dialogados entre el piano y la orquesta.

Finalmente, grandes arpeggios recorren todo el teclado, seguidos de extensos trinos ejecutados por el piano, mientras la orquesta presenta el tema del segundo movimiento transformado, alcanzando un clímax pleno. A través de octavas se cierra esta idea, conduciendo nuevamente a las octavas en tresillos y corcheas del primer movimiento, y mediante un diálogo en acordes con la orquesta, se da término a esta sección.

Cuarto movimiento – Allegro marziale

El cuarto movimiento, indicado como *Allegro marziale*, funciona como la gran síntesis conclusiva del concierto. En esta sección final, Liszt retoma y transforma de manera cíclica los principales

materiales temáticos presentados a lo largo de la obra, integrando elementos del primero, segundo y tercer movimiento dentro de un discurso de carácter afirmativo, enérgico y triunfal. Este procedimiento confirma la concepción unitaria del concierto, en la que la recapitulación no se limita a una repetición literal, sino que se manifiesta como una reinterpretación transformada del material previo, orientada hacia un cierre de gran impacto sonoro y expresivo.

El movimiento se inicia con octavas en la dominante, que dan entrada en el compás 372 a la orquesta, la cual presenta una transformación del tema del segundo movimiento, expuesto en tres ocasiones (Figura 19). El piano, mediante un acorde disminuido, abre paso a octavas en tresillos, concebidas a modo de recitativo, para luego introducir el tema del violonchelo proveniente del segundo movimiento. Este fragmento es repetido en modo menor y, posteriormente, en el compás 396, el piano presenta el tema lírico anteriormente asignado al violonchelo, mientras la orquesta acompaña con trémolos, concluyendo la sección con un acorde disminuido disuelto en arpeggios.

A continuación, la obra modula momentáneamente a Si mayor, donde se presenta nuevamente el tema final del segundo movimiento, ahora transformado con un carácter más gracioso y juguetón. La orquesta acompaña mediante notas sencillas en el primer tiempo, y el tema es repetido dos veces, concluyendo con ligeras variaciones que permiten el retorno a la tonalidad inicial.

El tema de carácter gracioso reaparece en el compás 410, nuevamente acompañado por la orquesta, repitiéndose en dos ocasiones. La sección concluye con una variación en Fa sostenido menor séptima o Sol bemol armónico, que actúa como sensible, dando paso a arpeggios ascendentes en el compás 417, presentados en Sol mayor. Este fragmento se repite dos veces, recorriendo ampliamente el teclado, y conduce en el compás 426, mediante

antecompás, a arpegios en Mi bemol mayor, acompañados por octavas en distintos registros del teclado. Los arpegios se presentan nuevamente, mientras las octavas se desplazan y se articulan en la dominante.

El tema inicial del movimiento, expuesto previamente por la orquesta, es presentado ahora por el piano en el compás 434, desarrollando arpegios y notas repetidas alternadas con la octava. El tema reaparece en el compás 438, con variaciones en las notas repetidas, que ascienden y descienden hasta desembocar en una cadencia pianística.

En el compás 445 se introduce el tema del tercer movimiento, acompañado por un bajo y acordes en la mano izquierda, todo ello en modo menor. Este segmento se repite y, en una tercera presentación, se transforma al modo mayor, incorporando movimientos ascendentes por terceras, mientras la orquesta refuerza el discurso mediante notas cordales. La sección concluye en el compás 453 con un *acelerando* tanto del piano como de la orquesta, articulado a través de acordes disminuidos y un ascenso cromático de la mano derecha, seguido por un movimiento descendente a lo largo de todo el teclado.

El discurso continúa en el compás 460 con un recuento del tercer movimiento, articulado mediante arpegios descendentes por grados conjuntos en la tonalidad de Mi bemol mayor, mientras la orquesta acompaña con notas estructurales cada acorde. Posteriormente, en el compás 464 se desarrolla una sección virtuosa en la que el material desciende mediante acordes disminuidos y asciende a través de acordes diatónicos, organizados por movimientos de cuartas, recurso característico del lenguaje armónico de Liszt. Esta sección conduce al compás 471, donde se presenta una breve cadencia cromática.

En el compás 474 se produce un cambio de tempo (*alla breve*). En un pasaje de carácter *appassionato* y altamente virtuoso, se expone una nueva transformación del tema principal del movimiento, caracterizada por una compleja superposición rítmica: la mano derecha del piano articula semicorcheas, mientras la mano izquierda ejecuta tresillos, ambas descendiendo sobre una armonía disminuida, mientras la orquesta, a través del violín, presenta el tema en notas sencillas. Este fragmento se repite de manera literal; en su tercera aparición se presenta una octava inferior. A partir del compás 483, el discurso comienza a ascender, ya sea desde los bajos o desde el pulgar de la mano derecha, mientras la armonía continúa descendiendo cromáticamente, hasta que en el compás 488 el tema reaparece nuevamente, ahora articulado únicamente en corcheas y con un incremento progresivo del tempo, que conduce a acordes en Re bemol mayor y culmina en octavas disminuidas.

En el compás 503 la orquesta retoma el tema inicial del primer movimiento, acompañado por el piano mediante tresillos por segundas a lo largo de todo el teclado. En el compás 509, el piano exhibe trémolos ostentosos y un gran arpeggio descendente, que conducen en el compás 515 a las octavas cromáticas descendentes ya presentadas en el primer movimiento. Estas octavas se repiten tres veces en tempo presto para, finalmente, ascender hacia trémolos que desembocan en acordes contundentes en Mi bemol mayor, cerrando la obra con un carácter majestuoso y afirmativo.

Motivo melódico 5

Figura 16

Fragmento del Concierto Núm. 1 en Mi_b mayor, comp. Franz Liszt

Allegro maestoso. Tempo giusto

ff marc. e deciso

ff

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

Motivo melódico 2

Figura 17

Fragmento del Concierto Núm. 1 en Mi_b mayor, comp. Franz Liszt

Les 2 pedales

Nota. Illera (2011).

Motivo melódico 6

A.

Figura 18

Fragmento del *Concierto Núm. 1 en Mi \flat mayor*, comp. Franz Liszt

Allegretto Vivace

Trgl. *pp* 3 Trgl. *p* 3

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011).

B.

Figura 19

Fragmento del *Concierto Núm. 1 en Mi \flat mayor*, comp. Franz Liszt

Allegretto Vivace

p 3 3 3

Nota. Transcripción realizada por Illera (2011)

Cuadro analítico

Tabla 5
Análisis armónico del concierto No 1 en Mi bemol mayor, Comp. Franz Liszt

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

Quasi Adagio													
Exposición		Desarrollo				Vivace							
Aa		Aa		Ba		Bb		Aa					
Tema	Principal	T1	T2	T3	T1	T2	T3	T9	T10	T11			
119-127	137-150	151-173	174-187	187-194	195-226	227-257	258-283	284-301	302-309	310-327	328-339	340-355	356-369
B	(G#)	(C)	%	Eb(m)	(Bm)	(G#)	(Bm)	(Bm)	%	(Eb)	(Bb)	(Eb)	

Allegro Marcial										
Exposición		Desarrollo				Re exposición				
Aa		Aa		Ba		Bb		Aa		
Tema principal	T1 Tema A	T2	T3	T4	T5	T6	T12	T13	T14	
370-386	386-398	399-406	407-420	421-430	432-441	442-456	457-468	470-496	497-508	509-528
Eb	(G#)	B	Eb	%	(Em)	(Eb)	%	%	%	%

Nota. Illera (2011).

Capítulo IV

Liszt: el hombre y el mito



Más allá del revolucionario del teclado y del arquitecto de un nuevo lenguaje musical, Franz Liszt fue un personaje profundamente humano, lleno de contrastes: virtuoso adorado como una celebridad moderna, creyente fervoroso, intelectual inquieto, filántropo generoso y maestro influyente. Su vida atravesó casi todo el siglo XIX y reflejó muchas de sus tensiones: el auge de las nacionalidades, el nacimiento del artista 'estrella' y la transformación del arte en experiencia pública de masas.

Este capítulo aborda a Liszt como ser humano: su relación con la fama, su mundo afectivo y espiritual, su compromiso social y su labor pedagógica. El objetivo no es repetir los análisis técnicos y estilísticos de capítulos anteriores, sino mostrar a Liszt como la persona que dio origen a ese universo sonoro, mostrando cómo su biografía, sus creencias y sus vínculos marcaron de manera decisiva su legado musical.

4.1. El fenómeno Liszt: celebridad, virtuosismo y culto a la personalidad

La década de 1840 presenció un fenómeno cultural sin precedentes: un pianista capaz de desatar pasiones, movilizar multitudes y transformar cada concierto en un acontecimiento social. Franz Liszt se convirtió en la primera gran celebridad global de la historia de la música occidental, un artista cuya presencia trascendió el ámbito estrictamente musical, para conquistar diferentes ámbitos sociales. Como se vio previamente, la crítica de la época acuñó el término 'lisztomanía' para describir la histeria colectiva que acompañaba sus recitales, reflejo de una sociedad fascinada por una figura que combinaba virtuosismo técnico, carisma escénico y un magnetismo personal extraordinario (Walker, 1993).

Liszt surgió como ícono cultural en un momento histórico de profundas transformaciones sociales. Las ciudades europeas

crecían aceleradamente; la prensa se expandía como medio de difusión masiva; los ferrocarriles conectaban territorios antes aislados y, el concepto moderno de espectáculo comenzaba a consolidarse. Liszt supo leer y aprovechar estos cambios: organizó largas giras de alcance internacional con una planificación cercana a lo empresarial, cuidó de manera consciente su imagen pública, supervisó la circulación de sus publicaciones y seleccionó repertorios capaces de impactar tanto al músico como al público general. De este modo, su figura se instaló en el centro de la cultura urbana moderna, anticipando prácticas propias del artista mediático contemporáneo (Hamilton, 2009).

Los testimonios contemporáneos describen la reacción del público en términos que hoy asociaríamos con los grandes ídolos del entretenimiento: gritos, aglomeraciones, desorden en las salas de concierto y una auténtica devoción materializada en gestos simbólicos, como la disputa por obtener un mechón de su cabello o un guante, o la conservación de cuerdas rotas del piano como reliquias. Incluso, el silencio previo a su interpretación era capaz de provocar un estado de expectación colectiva. Liszt transformó la experiencia del concierto en un ritual de fascinación, consolidando la figura del intérprete, como protagonista absoluto del acontecimiento musical y redefiniendo la relación entre artista, obra y público en el siglo XIX (Rosen, 1995).

Una de sus contribuciones más revolucionarias fue la creación del formato de recital solista. Antes de él, era habitual que los pianistas actuaran para la cohorte o como parte de programas mixtos junto a cantantes y orquestas. Liszt decidió que el piano podía sostener una velada completa y una vida de concertista propia. Presentarse solo en el escenario, con un repertorio cuidadosamente construido, implicaba un nuevo paradigma: el intérprete como figura central del arte, no como complemento; este modelo, que hoy parece natural en la vida musical, fue en su momento, una apuesta audaz que cambió la historia de la interpretación.

El virtuosismo de Liszt desempeñó un papel decisivo en su ascenso ya que, como se vio en capítulos anteriores, su técnica

superaba ampliamente los estándares de su tiempo: control del sonido, velocidad, salto entre registros, potencia física, uso expresivo del pedal, resonancias inéditas. Pero su habilidad nunca se limitó a la destreza mecánica; cada artificio técnico era parte de un discurso emocional que electrizaba al oyente. El público no solo veía un prodigio; sentía la unión perfecta entre técnica, pasión y poesía musical.

A pesar del entusiasmo popular, Liszt también enfrentó críticas. Algunos intelectuales de la época consideraban la 'lisztomanía' como un síntoma de superficialidad o decadencia cultural. Otros desconfiaban de que el espectáculo pudiera convivir con el arte profundo. Sin embargo, Liszt no ignoró esta tensión; comprendió que la fama era un instrumento poderoso y decidió ponerla al servicio de ideales más altos. Donó grandes fortunas recaudadas en conciertos a causas humanitarias, apoyó a compositores jóvenes y utilizó su notoriedad para difundir repertorio sinfónico y operístico en ciudades alejadas de los grandes centros culturales.

Su figura, sin duda, moldeó un nuevo arquetipo: el artista moderno. En él confluyen la sofisticación intelectual del creador, el magnetismo del intérprete y la estrategia comunicativa de un personaje público. Liszt fue un virtuoso convertido en símbolo cultural: un puente entre el genio romántico y el surgimiento del fenómeno mediático en la música. No solo tocaba para un público; lo construía, lo educaba y lo transformaba.

Así, el fenómeno Liszt no puede entenderse únicamente como un capítulo extravagante de la historia del espectáculo. Representa la irrupción de un nuevo modelo de interacción entre el artista y la sociedad, en el que la música se convierte en experiencia colectiva y el intérprete asume un rol central en la vida cultural. Liszt inauguró la figura del pianista como estrella internacional, transformando para siempre el papel del músico en el mundo contemporáneo.

Sin embargo, este lugar central que Liszt llegó a ocupar en la vida cultural europea, no se sostuvo únicamente sobre el deslumbramiento exterior del virtuosismo y el papel de celebridad. La intensidad de la exposición pública, el peso simbólico de la admiración colectiva y la exigencia constante de encarnar un ideal artístico terminaron por abrir en el propio Liszt una interrogación más profunda sobre el sentido de su existencia y de su arte. De este modo, el mismo músico que había encarnado de manera paradigmática el espectáculo moderno, comenzó a experimentar una necesidad creciente de repliegue interior, reflexión y transformación espiritual, iniciando un tránsito decisivo desde la figura del artista idolatrado hacia una vida marcada por la búsqueda de significado trascendente.

4.2. El giro espiritual de Liszt: fe, introspección y trascendencia

Tras la etapa de giras incansables que le otorgó una fama sin precedentes, Liszt inició un proceso de transformación interior que cambiaría definitivamente el rumbo de su vida. El agotamiento físico y emocional del periodo virtuoso, sumado también a desilusiones amorosas y a una creciente inquietud existencial, lo llevó a buscar un sentido espiritual más profundo a su arte y a su propia existencia. A partir de 1848, con su establecimiento en Weimar, se alejó gradualmente de la figura pública del 'ídolo del piano', para convertirse en un artista reflexivo, compositor, maestro y, finalmente, un hombre de fe.

Aunque su relación con el catolicismo desde siempre, a muy temprana edad, doctrina impuesta por su madre y por los sacerdotes que acompañaron su educación, Liszt vivió la espiritualidad como una búsqueda dinámica, no exenta de tensiones y contradicciones (Ramann, 1880). En sus cartas reflexiona sobre el dolor, el sacrificio y la misión del arte como mediación entre el mundo humano y lo divino (Liszt, cartas cit. en Walker, 1993). En su madurez, su fe adquirió una forma concreta: durante su residencia en Roma se acercó a los círculos eclesiásticos y, finalmente, recibió las órdenes menores en 1865, hecho por el cual fue

conocido desde entonces como el “Abate Liszt” (Saffle, 2018, p. 9). Esta consagración no significó un retiro absoluto, pero sí marcó una renuncia simbólica a la vida de celebridad que lo había rodeado años atrás (Walker, 1987).

Su espiritualidad se reflejó en una parte significativa de su producción musical. Obras como la Gran Misa de Santa Cecilia, el oratorio *Christus*, los *Via Crucis* o el ciclo pianístico *Harmonies poétiques et religieuses* revelan una sensibilidad religiosa que va más allá de la retórica litúrgica tradicional (Rosen, 1995). Allí, la música opera como experiencia contemplativa: armonías cromáticas, silencios cargados de sentido, texturas que parecen suspender el tiempo, y una sonoridad que sugiere la presencia de lo trascendente (Hamilton, 2009). Incluso, en sus piezas tardías para piano como *Nuages gris*, *La lugubre gondola* o el fragmentario *Unstern*, la espiritualidad adopta el tono de un recogimiento íntimo, marcado por la fragilidad humana, la muerte y el misterio (Samson, 2007).

La dimensión espiritual de Liszt no se limitó a su relación con la Iglesia. Fue un pensador que buscó puentes entre tradición y modernidad, entre la fe cristiana y los movimientos filosóficos progresistas del siglo XIX. Mantuvo cercanía intelectual con autores como Lamennais, quien proponía una renovación del catolicismo desde la justicia social y la empatía humana. Para Liszt, la música no solo debía ser bella: debía elevar, transformar y servir. La caridad, entendida como amor al prójimo, ocupó un lugar central en su vida interior y también en su actividad pública.

Así, la espiritualidad en Liszt fue mucho más que una inclinación religiosa: constituyó el eje interno que articuló su evolución artística y humana. La renuncia a la vida espectacular como virtuoso, la entrega a la enseñanza y a la creación, y su profunda reflexión sobre el sufrimiento y la redención muestran un testimonio de coherencia vital. Su música se volvió expresión de una fe que no exigía certezas, sino apertura al misterio. En esa búsqueda constante de sentido, Liszt construyó una obra que trasciende el virtuosismo externo para convertirse en una meditación sonora sobre el espíritu, el destino y la trascendencia.

4.3. Amores, amistades y dramas personales, la dimensión afectiva de Liszt

La vida afectiva de Franz Liszt fue tan intensa y compleja como su legado artístico. Detrás del virtuosismo deslumbrante que conquistaba auditorios enteros, existía un ser humano marcado por pasiones profundas, desengaños, pérdidas irreparables y vínculos que influyeron decisivamente en su trayectoria vital y estética. En Liszt, lo sentimental y lo espiritual convivieron en constante tensión: por un lado, el hombre carismático y admirado; por otro, el creyente que aspiraba a la renuncia y la elevación moral.

Uno de los capítulos más importantes de su vida personal, expone Walker (1993), fue su relación con la condesa Marie d'Agoult, escritora y figura intelectual en los círculos parisinos del Romanticismo. Su unión, iniciada en 1833, provocó un notable escándalo en la aristocracia francesa, ya que ella abandonó a su esposo para huir con Liszt por diversas ciudades de Europa. De esta relación nacieron sus tres hijos: Blandine, Cosima y Daniel, y se desarrolló también un diálogo artístico e ideológico que influyó de manera significativa en la evolución temprana del compositor. Con el paso del tiempo, sin embargo, el vínculo se deterioró, marcado por los celos, las tensiones sociales y la vida errante del pianista. Tras la separación definitiva, Marie d'Agoult escribió bajo el seudónimo de Daniel Stern una serie de textos 'personales' que ofrecieron un retrato severo de Liszt, reflejo del conflicto emocional y del dolor no resuelto entre ambos.

Años más tarde, Liszt vivió otra de las relaciones más decisivas de su existencia junto a la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, a quien conoció en 1847. Intelectual, de gran formación y profundamente religiosa, Carolyne alentó a Liszt a reducir progresivamente su actividad como virtuoso itinerante, para dedicarse con mayor profundidad a la composición y a la reflexión estética (Walker, 1993). Fue en este contexto que Liszt se estableció en Weimar, período durante el cual su producción alcanzó una madurez que la historiografía reconoce como una de

sus contribuciones más duraderas al arte musical occidental (Rosen, 1995). Ambos proyectaron un matrimonio que nunca llegó a concretarse debido a complejos impedimentos jurídicos derivados del derecho canónico. La imposibilidad de esta unión afectó profundamente al compositor, quien vivió esta relación como una combinación de amistad incondicional, estímulo intelectual, inspiración artística y renuncia dolorosa (Walker, 1996).

El plano afectivo de Liszt también estuvo marcado por pérdidas trágicas. La muerte temprana de sus hijos Daniel en 1859 y Blandine en 1862, dejó cicatrices emocionales imborrables. Estos episodios de intenso sufrimiento están estrechamente vinculados al giro espiritual de su música en la década de 1860 y al tono elegíaco que caracteriza muchas de sus obras en el periodo final. Su relación con Cosima, quien acabaría uniéndose al círculo wagneriano y rompiendo vínculos con su padre durante algunos años, fue igualmente compleja. A pesar de ello, Liszt apoyó los grandes proyectos artísticos de Wagner, incluso en los momentos en que la relación personal entre ambos no fue la mejor.

Más allá del amor romántico, Liszt cultivó amistades profundas con poetas, pintores, religiosos y músicos. Entre ellas, destacó la relación con Richard Wagner, que osciló entre la admiración mutua y el conflicto. Liszt fue uno de los primeros defensores del genio wagneriano, dirigiendo y promoviendo su música con fervor. Sin embargo, el vínculo se vio opacado en ciertos momentos por tensiones ideológicas y familiares, especialmente tras la unión de Cosima con el compositor alemán. Incluso así, Liszt eligió siempre el camino del apoyo generoso, colocando el arte por encima del orgullo personal.

En el ámbito de las relaciones artísticas, Liszt también mantuvo una amistad estrecha y compleja con el pianista polaco Frédéric Chopin, basada en la admiración mutua, pero con algunas diferencias estéticas. Ambos compartieron el París romántico de la década de 1830 y se influyeron recíprocamente, aunque Liszt se inclinó hacia una concepción más orquestal y expansiva del piano, mientras Chopin defendía una poética de la intimidad

y el refinamiento. A pesar de tensiones personales y estéticas, Liszt fue uno de los primeros en reconocer públicamente la grandeza artística de Chopin, a quien dedicó reflexiones elogiosas tras su muerte (Rosen, 1995).

Otra figura determinante fue Héctor Berlioz, con quien Liszt sostuvo una relación de complicidad intelectual y artística. Liszt apoyó activamente la música de Berlioz, dirigiendo estrenos, promoviendo sus obras y realizando transcripciones pianísticas que contribuyeron decisivamente a su difusión. Esta amistad se basó en una visión compartida del arte como experiencia total, capaz de integrar literatura, filosofía y música en una misma concepción romántica (Saffle, 2009).

Liszt mantuvo vínculos relevantes con Robert y Clara Schumann. Aunque Robert Schumann observó inicialmente el virtuosismo lisztiano con cierta reserva crítica, reconoció progresivamente la originalidad de su lenguaje compositivo. Clara Schumann, por su parte, admiró la fuerza interpretativa de Liszt, aunque mantuvo una postura más distante frente a su estética expansiva, reflejando así las tensiones internas del Romanticismo musical alemán (Rosen, 1995).

Como se vio en el primer capítulo, uno de los músicos que impactó profundamente a Liszt fue Niccolò Paganini; más que una amistad íntima, la relación con Paganini representó un punto de inflexión técnico y estético. Asimismo, Liszt sostuvo relaciones de respeto y diálogo con figuras como Meyerbeer y Camille Saint-Saëns, así como con artistas y pensadores de su tiempo. Estas redes de intercambio intelectual consolidaron su figura no solo como pianista y compositor, sino como mediador cultural del Romanticismo europeo, capaz de articular tradiciones, estéticas y generaciones distintas (Saffle, 2009).

La existencia de Liszt fue la representación viva del ideal romántico: un hombre dividido entre el amor humano y el amor divino, entre el deseo de pertenecer a alguien y la misión de entregarse al mundo. Su vida personal, lejos de ser un detalle

anecdótico, explica gran parte de la evolución espiritual de su música y de su paso del virtuosismo espectacular a la contemplación interior.

En sus amores apasionados, en sus rupturas amargas y en sus duelos más íntimos, Liszt encontró la materia emocional que luego transfiguró en sonido. Su música no solo refleja al artista; revela al hombre que amó, sufrió y buscó en el arte una respuesta al misterio profundo de la existencia.

4.4. Liszt como filántropo: el artista al servicio de los demás

Más allá de su virtuosismo y su genio artístico, Franz Liszt fue reconocido por sus contemporáneos como un ser humano extraordinariamente generoso. Su vida demuestra que comprendió la fama, no como un fin en sí mismo, sino como un instrumento para servir a los demás (Saffle, 2009). En un siglo donde el artista comenzaba a ocupar una posición privilegiada en la sociedad, él eligió convertir su prestigio en una plataforma para la solidaridad, la educación y el apoyo a la creación musical.

Ya en su juventud, durante los años de giras, Liszt destinó grandes sumas de dinero a causas benéficas. Se ha documentado que donó la totalidad de los ingresos de numerosas presentaciones para la reconstrucción de instituciones esenciales: hospitales, iglesias, monumentos y escuelas (Walker, 1993). Un ejemplo emblemático fue su contribución al monumento en homenaje a Beethoven en Bonn, proyecto que apoyó con conciertos, campañas y su propia influencia personal. También financió la recuperación de ciudades afectadas por desastres naturales, como Pest tras la inundación de 1838, donde su ayuda fue de vital importancia para la reconstrucción y los damnificados (Saffle, 2009).

Pero su filantropía no se limitó al ámbito material. Liszt fue un verdadero impulsor de otros creadores. En un mundo musical competitivo y con gran auge de músicas que marcarían la historia,

su actitud resultó inusual: promovió y defendió con entusiasmo la música de jóvenes talentos. Entre ellos, Richard Wagner fue quizá el caso más notable; no solo dirigió estrenos fundamentales de su obra en Weimar, sino que lo asistió económicamente cuando el compositor atravesaba serias (Rosen, 1995). Su apoyo se extendió a otras figuras del futuro de la música occidental, como Grieg, Borodin y Saint-Saëns, quienes encontraron en Liszt un aliado generoso, dispuesto a orientar, comentar y difundir sus obras (Saffle, 2009).

En Weimar, donde residió durante su etapa más productiva como compositor, ejerció una labor cultural de enorme trascendencia. Transformó la ciudad en un centro artístico de vanguardia, estrenando obras innovadoras y defendiendo sinfónica y operísticamente a autores que todavía no gozaban del favor del público (Walker, 1996). Su visión no solo enriqueció la vida musical local, sino que preparó el terreno para las estéticas que dominarían el último tramo del siglo XIX. Además, su compromiso con la educación fue central en su legado humano. La pedagogía de Liszt nunca tuvo carácter lucrativo: impartió clases sin cobrar a cientos de jóvenes pianistas de toda Europa, práctica ampliamente certificada y documentada por sus alumnos y biógrafos (Walker, 1993). A muchos los ayudó también a costear sus estudios o sus viajes. Su casa en Weimar se convirtió en un espacio de crecimiento intelectual y humano donde recibía a alumnos, artistas y pensadores para compartir música, ideas y experiencias vitales. Su enseñanza no se limitaba al piano: buscaba formar personas conscientes del poder transformador del arte.

La filantropía de Liszt estuvo alimentada por una convicción espiritual profunda: el arte debía contribuir al bien común. Creía que la belleza musical podía elevar al ser humano y que la misión del artista incluía el compromiso ético con la sociedad (Walker, 1987). Su vida constituye un ejemplo de coherencia entre pensamiento y acción, entre creación y entrega. Incluso en sus últimos años, ya enfermo y debilitado, nunca dejó de participar en conciertos benéficos o de apoyar instituciones culturales.

El Liszt filántropo es una figura imprescindible para comprender al hombre detrás del mito. Su generosidad no fue ocasional, sino que fue parte de su identidad artística. Al ayudar a otros, al donar sus recursos y al abrir caminos, Liszt amplió el significado del virtuosismo más allá del escenario. Su grandeza no residió únicamente en la música que compuso o interpretó, sino en su capacidad de transformar la vida de quienes lo rodearon.

4.5. Maestro de maestros: su legado humano en la enseñanza

Si su vida pública estuvo marcada por el virtuosismo y su imagen como celebridad, la etapa final de la trayectoria de Liszt encontró su sentido más profundo en la enseñanza. En Weimar, Roma y finalmente en Budapest, el compositor dedicó su tiempo y energía a la formación de las nuevas generaciones de pianistas. No lo hizo desde una perspectiva convencional ni académica, sino desde una comprensión humanista del arte: enseñar, para Liszt, significaba transmitir espíritu, visión y propósito, no únicamente técnica y repertorio.

Su estilo pedagógico rompió con la rigidez de la instrucción musical tradicional. Las célebres ‘clases magistrales’ de Weimar se desarrollaban como encuentros públicos en los que los alumnos tocaban y Liszt comentaba con una mezcla de franqueza, humor y poesía. Su objetivo era despertar la imaginación del intérprete; exigía un sonido que comunicara emociones, una postura corporal libre y una conexión profunda con el significado de la obra. Su enseñanza nunca consistía en correcciones mecánicas: demostraba en el piano, provocaba, contaba anécdotas, citaba poesía o filosofía y, sobre todo, inspiraba. Para él, el virtuosismo era solo el punto de partida de un arte que debía conmovir.

Este enfoque ha sido descrito de manera particularmente vívida por Amy Fay (2003), una de sus alumnas más cercanas, quien relató que Liszt no “enseñaba lecciones” (p. 14), sino que despertaba ideas, imágenes y estados emocionales en sus estudiantes.

Según su testimonio, Liszt se interesaba menos por la exactitud literal de las notas que, por la verdad expresiva, insistiendo en que cada intérprete encontrara una voz propia sin traicionar el espíritu del compositor.

Liszt formó a más de cuatrocientos discípulos provenientes de toda Europa, quienes luego ocuparon los puestos más influyentes en conservatorios, salas de concierto y centros culturales del mundo. Entre sus alumnos directos destacan nombres como Hans von Bülow quien fue uno de sus discípulos más brillantes, encarnando el ideal lisztiano del intérprete-intelectual: pianista, director y pensador musical. Carl Tausig, por su parte, fue considerado por Liszt como uno de los talentos más extraordinarios que había conocido, admirado por su disciplina y su fuerza interpretativa. Arthur Friedheim y Moriz Rosenthal dejaron valiosos testimonios sobre el método de Liszt, coincidiendo en que su enseñanza se centraba más en la comprensión profunda de la obra que en la repetición técnica (Saffle, 2009).

Pero su legado pedagógico no se reduce a la técnica ni al repertorio. Liszt enseñó la responsabilidad del intérprete frente a la música. Pedía honestidad artística, atención al detalle, respeto al compositor, pero también, valentía para recrear y transformar. Enseñaba a escuchar, a reflexionar, a sentir y a pensar el sonido como una manifestación del alma. En sus palabras y en su práctica, la interpretación era una forma de ética: una forma de vivir.

Numerosos alumnos relataron que Liszt podía detener una clase, no para corregir una digitación, sino para reflexionar sobre el carácter moral de una frase musical o sobre la actitud interior del intérprete. Para él, tocar bien no era suficiente: había que tocar con verdad. Esta concepción ética de la interpretación ha sido subrayada por sus biógrafos como uno de los rasgos más distintivos de su pedagogía (Walker, 1987).

Otro aspecto esencial de su labor educativa fue la accesibilidad. Liszt jamás cobró por sus clases, convencido de que el conocimiento musical no debía convertirse en un privilegio de

élites económicas. A muchos alumnos los ayudó económicamente, incluso ofreciéndoles pensiones, alojamiento o mediación con mecenas, quienes eran personas adineradas que brindaban ayuda para patrocinar los estudios y la carrera artística de los músicos.

Este compromiso personal se reflejó igualmente en su disposición a recibir estudiantes sin importar su origen social o nacionalidad. Liszt veía en cada joven músico una responsabilidad humana antes que un proyecto artístico, y en numerosas ocasiones utilizó su prestigio para abrir puertas profesionales a sus alumnos, recomendándolos para cargos, conciertos o publicaciones (Saffle, 2009).

En Budapest, ya en sus últimos años, impulsó la fundación de instituciones que serían decisivas para la cultura húngara; entre ellas, la Academia de Música, donde contribuyó al diseño curricular y a la orientación artística de todo un país. Desde allí, reforzó el vínculo entre tradición nacional, excelencia académica y apertura internacional.

Su figura como maestro revela una faceta esencial de su personalidad: Liszt encontró su plenitud más duradera en la entrega a los otros. Mientras su virtuosismo juvenil transformó la historia del piano, su trabajo pedagógico transformó la vida de las personas que lo rodearon y el futuro mismo de la música. Fue maestro no solo en la destreza, sino en la generosidad, en la escucha, en la inspiración.

Así se entiende la verdadera grandeza de Liszt: más allá del mito del virtuoso, se erige como un ser humano que hizo de su arte una misión esencial de transformación. Su enseñanza sigue viva en cada escuela pianística del mundo, en la manera como los intérpretes conciben el sonido, el gesto y el alma del piano. Fue, para siempre, un maestro de maestros.

Capítulo V

El legado vivo de Franz Liszt



Franz Liszt no solo revolucionó el piano en su propia época: transformó de manera decisiva el rumbo de la interpretación musical en los siglos siguientes. Su influencia técnica, estética, pedagógica y cultural continúa actuando en el presente, modelando la identidad del pianista moderno y el modo como el público experimenta la música en vivo. Si en el siglo XIX Liszt encarnó la figura del virtuoso visionario, en los siglos XX y XXI se convirtió en una referencia esencial para comprender la relación entre tradición y contemporaneidad.

El repertorio pianístico de Franz Liszt hasta el día de hoy sigue siendo un eslabón primordial en la literatura y formación académica de los estudiantes; su concepción del recital solista constituye el modelo dominante en los exámenes finales de la carrera musical y, especialmente, en salas de concierto; su forma de pensar la técnica como expresión total del cuerpo y del espíritu ha inspirado a los grandes pedagogos de la técnica pianística moderna; su figura permanece presente en la cultura popular global, ya sea en el cine, la animación y, hasta en los videojuegos o medios actuales, como lo son las redes sociales.

El objetivo de este capítulo es analizar cómo y por qué el legado de Liszt permanece vivo en la técnica, en la interpretación, en la cultura musical y en la sociedad contemporánea. No se trata únicamente de evaluar su influencia histórica, sino de reconocer que Liszt continúa configurando la manera como se concibe y se practica el arte pianístico hoy en día. Heredar a Liszt significa mantener encendida la llama de un pensamiento musical que hizo del piano un territorio ilimitado, donde la imaginación, el espectáculo, la espiritualidad y la inteligencia se unifican en un mismo acto creativo.

5.1. Influencia en la técnica pianística del siglo XX y XXI

El impacto técnico de Franz Liszt se extiende mucho más allá del siglo XIX: su concepción del piano como un instrumento de posibilidades ilimitadas transformó la técnica moderna y continúa vigente en el repertorio contemporáneo. Según Walker (1987), Liszt fue el primer pianista en comprender el piano como un medio total, capaz de unir poder orquestal y lirismo vocal en un solo gesto instrumental. Esa comprensión produjo un nuevo estándar de virtuosismo que serviría de modelo para las generaciones posteriores.

Uno de los aportes fundamentales de Liszt fue la expansión de las capacidades mecánicas de la mano y del aparato pianístico en su conjunto. Introdujo y normalizó procedimientos técnicos como el cruce de manos a gran velocidad, los saltos amplios en octavas y acordes, como se evidencia desde el inicio del Primer Concierto para piano y orquesta en Mi \flat mayor, con sus potentes desplazamientos en octavas, así como el uso sistemático de dobles notas y digitaciones no tradicionales. Estos recursos liberaron al pianista de los esquemas clásicos heredados de Clementi y Czerny, y contribuyeron a una concepción técnica más flexible, expansiva y orientada a la proyección sonora y gestual del discurso musical (Gooley, 2009). Estas innovaciones no fueron solo habilidades de exhibición para impresionar a la audiencia, sino pilares de una técnica basada en la economía del movimiento y la eficiencia corporal, resaltando principios básicos defendidos en la pedagogía pianística del siglo XX por figuras como Matthay (1932) o Neuhaus (1973), quienes reconocieron la centralidad del gesto libre para producir un sonido pleno y expresivo.

Asimismo, Liszt transformó de forma decisiva la concepción de la resistencia física y la preparación corporal del pianista. Obras como los *Études d'exécution transcendante* o la *Sonata en si menor* impulsieron una nueva relación con el cuerpo del intérprete, orientada hacia el desarrollo de la fortaleza muscular sin

sacrificar la flexibilidad y la elasticidad del gesto. En este sentido, Baadjou et al. (2015) propone que Liszt dio origen a un modelo que puede entenderse como antecedente del concepto moderno del pianista-atleta, en el cual la técnica no constituye un fin en sí mismo, sino un medio al servicio de la expresividad musical.

Cabe resaltar, además, que al ser Liszt precursor del recital pianístico integral y de la interpretación de memoria, el intérprete se ve obligado a desarrollar una preparación física y mental capaz de sostener programas extensos, habitualmente superiores a los cuarenta minutos de ejecución continua, lo que redefine de manera radical las demandas corporales y cognitivas del acto interpretativo. Otro aspecto crucial reside en la exploración del timbre. Al utilizar el pedal de manera innovadora y concebir la sonoridad pianística como una extensión del cuerpo, Liszt abrió el camino hacia una estética de carácter orquestal y sinfónico. Esta visión influyó de forma decisiva en compositores-pianistas como Rachmaninov, Debussy, Prokófiev, Bartók y Ligeti, quienes ampliaron el colorido, la resonancia y la textura del piano hacia territorios sonoros hasta entonces inexplorados. Durante el siglo XX, pianistas virtuosos como Horowitz, Arrau y Cziffra asumieron esta herencia, reinterpretándola desde enfoques personales que, no obstante, preservaron el espíritu transformador del legado lisztiano (Schonberg, 1987).

En la actualidad, la presencia de Liszt sigue siendo evidente en la formación técnica de conservatorios y universidades de todo el mundo. Sus estudios y obras continúan constituyendo un eje indispensable para el desarrollo de destrezas motrices avanzadas, el control tímbrico y la comprensión estructural del instrumento. Como señala Hamilton (2021), “tocar Liszt” (p. 20) representa un momento clave en la trayectoria del pianista profesional: una experiencia que contribuye a la construcción del carácter artístico y fortalece la relación del intérprete con el piano, entendido como una forma de arte total.

En síntesis, la técnica pianística de los siglos XX y XXI no puede comprenderse sin la revolución iniciada por Liszt. Su legado

no es solo histórico; es un fenómeno vivo que sigue remodelando las posibilidades del cuerpo, del sonido y de la imaginación pianística.

5.2. Liszt en el repertorio de conciertos contemporáneos

La figura de Franz Liszt continúa siendo un pilar en la programación pianística de la actualidad. Sus obras, concebidas para un nuevo tipo de intérprete y para un público lleno de experiencias estéticas intensas, se mantienen vigentes no solo por su riqueza técnica, sino por la profundidad expresiva y filosófica que contienen. Según Hamilton (2021), interpretar a Liszt en el siglo XXI implica enfrentarse a una tradición artística compleja, donde el virtuosismo se integra a un discurso poético y narrativo que interpela la sensibilidad contemporánea.

En la mayoría de los concursos internacionales de piano, como el Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin, el concurso Tchaikovsky o el Liszt de Utrecht, es frecuente encontrar como requisito, obras de Franz Liszt como parte obligatoria o recomendada del repertorio. Los *Études d'exécution transcendante*, las Rapsodias húngaras y la Sonata en si menor, representan pruebas esenciales para evaluar la madurez técnica, el control tímbrico y la capacidad de proyección emocional del pianista. De acuerdo con Schonberg (1987), Liszt se ha convertido en un “canon dentro del canon” (p. 71): un repertorio que legitima el nivel profesional del intérprete y refleja su capacidad de trascender la mera ejecución mecánica.

En el ámbito de la programación de sala, muchas de sus obras continúan siendo éxitos asegurados en recitales y temporadas sinfónicas. La tradición del espectáculo virtuoso, que él mismo impulsó con los primeros recitales solistas de la historia, se transforma hoy en día en un espacio donde el público puede experimentar una catarsis emocional intensa gracias a la teatralidad del gesto sonoro. Sin embargo, la vigencia de Liszt no responde únicamente al virtuosismo y al carácter característico:

nuevas aproximaciones interpretativas ponen en relieve dimensiones espirituales, filosóficas y existenciales en obras como *Vallée d'Obermann*, *Nuages* u obras como *Mephisto waltzes*, que exploran sonoridades anticipatorias del modernismo.

Además, el repertorio lisztiano se ha convertido en un campo fértil para la investigación interpretativa contemporánea. Pianistas como Argerich, Berezovsky, Volodos, Trifonov, Pletnev, Buniatishvili y Kissin continúan renovando su lectura mediante elecciones de tempo, uso riguroso del pedal, timbres saturados o acercamientos teatralizados al cuerpo y al escenario. Estas reinterpretaciones, lejos de alejarse del espíritu lisztiano, recuperan su esencia de experimentación y riesgo artístico. Walker (1987) destaca que Liszt no pretendía crear una escuela de imitación, sino un horizonte de libertad técnica y creativa que cada generación debe reformular.

En un contexto musical globalizado y tecnológicamente mediado, su repertorio se adapta con facilidad a los nuevos formatos de difusión, desde transmisiones digitales en vivo hasta grabaciones. Este fenómeno amplifica el alcance emocional de la obra lisztiana y reafirma su lugar privilegiado en el repertorio de concierto internacional.

Por todo ello, Liszt se mantiene no solo como un compositor histórico, sino como un interlocutor permanente del presente musical. Su obra desafía, inspira y transforma al intérprete y al oyente, asegurando su vigencia como un clásico en movimiento: un repertorio que continúa escribiéndose en la experiencia de cada nueva ejecución.

5.3. Su impacto en la formación del intérprete moderno

La influencia de Franz Liszt trasciende su legado como compositor y virtuoso: se manifiesta de modo decisivo en la manera como hoy se concibe la formación del pianista profesional. Liszt

transformó la pedagogía musical al situar en el centro de la enseñanza no solo el dominio técnico del instrumento, sino el desarrollo integral del artista como sujeto expresivo, intelectual y espiritual. Según Walker (1987), la enseñanza lisztiana se fundaba en “una misión ética del arte” (p. 59), donde el intérprete debía ser el vehículo sensible de un mensaje trascendente.

En las instituciones académicas contemporáneas, este enfoque se refleja en múltiples dimensiones. En primer lugar, la práctica técnica se entiende como un medio para lograr una comunicación expresiva más profunda. Neuhaus (1973) subraya que la técnica no puede desligarse del pensamiento emocional: cada gesto del pianista debe ser una extensión de su mundo interior. Este principio, presente ya en Liszt, ha orientado la pedagogía moderna hacia estrategias que integran biomecánica, análisis del sonido y autoconciencia corporal.

En segundo lugar, la formación del intérprete moderno mantiene una relación estrecha y constante con el escenario. Liszt fue pionero en otorgar al concierto un valor formativo, al exponer de manera sistemática a sus discípulos al público y concebir la performance como un laboratorio de autoconocimiento artístico y personal. En la actualidad, conservatorios y universidades han institucionalizado esta concepción a través de clases magistrales, recitales estudiantiles y simulaciones de audición, cuyo propósito es fortalecer la presencia escénica y la gestión emocional del pianista, integrando la experiencia performativa como parte esencial del proceso pedagógico (Gellrich, 2010).

Asimismo, el énfasis lisztiano en la lectura crítica y en la ampliación del horizonte cultural del músico sigue guiando la formación superior. Liszt promovía la literatura, la filosofía y la historia como fuentes de comprensión interpretativa; del mismo modo, la educación musical actual incorpora seminarios de musicología, análisis estilístico y estudios interdisciplinarios que permiten a los pianistas construir una identidad artística consciente y contextualizada (Taruskin, 2013).

Otra dimensión igual de importante a las anteriores es el reconocimiento de la personalidad individual del intérprete. Frente a los métodos rígidos del siglo XIX, Liszt alentaba a cada estudiante a encontrar su propia voz; este concepto de autenticidad interpretativa se ha convertido en un valor crucial en la pedagogía contemporánea, donde se busca que el pianista desarrolle una personalidad musical fundamentada en la reflexión, la curiosidad y la creatividad. Como afirma Hamilton (2021), la “escuela lisztiana” (p. 19) no es un conjunto de recetas, sino una invitación a la libertad artística.

En síntesis, el pensamiento pedagógico de Liszt ha cambiado a través del tiempo, la educación pianística moderna. La formación del intérprete, hoy más que nunca, se concibe como un proceso integral que articula técnica, emoción, cultura y presencia escénica. El músico que se forma bajo estos principios no solo adquiere habilidades ejecutivas, sino la capacidad de transformar la experiencia del público a través del arte. Ese es, sin duda, uno de los legados más perdurables de Franz Liszt.

5.4 Lineamientos pedagógicos para la interpretación del repertorio lisztiano

En el ámbito pedagógico, y a partir de lo desarrollado a lo largo del presente libro, resulta pertinente delimitar y simplificar los principios fundamentales que orientan la enseñanza del repertorio de Franz Liszt, abordando su complejidad desde una perspectiva pedagógica que permita organizar de manera consciente los procesos de aprendizaje.

Inicialmente, antes de centrar la atención en las dificultades técnicas que caracterizan este repertorio, conviene situar el estudio en los fundamentos que lo sustentan. El abordaje de estas obras exige una comprensión integral que trascienda la resolución técnica para situarse en la articulación entre gesto, sonoridad y construcción musical; en este marco, el docente orienta el estudio hacia una concepción del piano como instrumento de proyección orquestal, en la que cada acción motriz

responde a una intención sonora clara. Como señala Heinrich Neuhaus (1973), “el sonido es el alma del piano”, de modo que toda acción técnica se subordina a una idea sonora previamente concebida; esto implica desarrollar desde las primeras etapas del aprendizaje, una conciencia corporal que favorezca la economía del movimiento y evite tensiones innecesarias, promoviendo una organización funcional del brazo, la muñeca y los dedos como un sistema interdependiente.

Sobre esta base, la dimensión técnica adquiere su verdadero sentido dentro del proceso formativo. Para los pianistas, la interpretación de Franz Liszt constituye siempre un desafío, siendo la técnica, por lo general, el aspecto que mayor preocupación suscita en el abordaje de este repertorio. Los pasajes de gran exigencia virtuosa requieren estructurarse mediante estrategias de estudio conscientes que favorezcan una asimilación progresiva y significativa. El trabajo a tempo lento resulta esencial para organizar el movimiento, consolidar digitaciones y estabilizar patrones motrices eficientes; la práctica con variaciones rítmicas por su parte, flexibiliza el control interno del pulso y evita la mecanización rígida del discurso. Esta misma lógica de organización se hace especialmente evidente en las cadencias y en los pasajes virtuosos particularmente aquellos basados en motivos cromáticos y en intervalos de terceras, sextas y octavas, cuya comprensión exige abordarlos no como bloques de velocidad, sino como unidades con dirección, respiración y puntos de apoyo claramente definidos. El reconocimiento de sus ejes internos de organización (agrupaciones, acentos y direccionalidad) permite que la velocidad emerja como consecuencia de una adecuada organización del movimiento, y no como una imposición externa. Tampoco puede pasarse por alto la articulación de la producción del sonido, que, a partir de la relación entre peso, velocidad y punto de contacto con el teclado, amplía la paleta tímbrica sin recurrir a esfuerzos innecesarios. En estrecha relación con esta dimensión sonora, el manejo del pedal constituye un elemento central en la construcción del discurso, no como recurso únicamente resonante, sino como herramienta de articulación tímbrica y modelación armónica. Como señala György Sándor (1981), su uso debe estar

guiado por el oído y no por la costumbre mecánica, lo que exige una escucha activa capaz de ajustar su aplicación en función de la claridad armónica. Aun dentro de la estética romántica, el uso del pedal en Liszt no conduce a la mezcla indiscriminada del sonido ni a la pérdida de definición de las voces; por el contrario, requiere un control preciso que preserve la inteligibilidad del tejido musical, entendiendo el pedal como parte activa de la organización sonora e integrado al gesto pianístico como un medio que contribuye a la proyección y claridad del discurso, y no como un recurso de compensación técnica.

Finalmente, resulta fundamental estructurar el proceso de enseñanza a partir de una progresión didáctica que articule comprensión, experimentación y consolidación. El aprendizaje del repertorio lisztiano no se plantea como la resolución inmediata de la complejidad, sino como un proceso escalonado en el que el estudiante descompone, reorganiza y reconstruye el material musical de manera consciente; en este recorrido, el error adquiere un valor formativo, en tanto permite identificar desajustes en la organización del movimiento, la percepción auditiva o la comprensión estructural, convirtiéndose en una herramienta para el ajuste fino del gesto pianístico. Este trabajo técnico y musical también se debe proyectar hacia las condiciones reales de la interpretación mediante la incorporación progresiva de estrategias de simulación escénica, que facilitan la transferencia de lo desarrollado en el estudio al contexto performativo; de esta manera, el pianista no solo consolida la estabilidad técnica, sino que también desarrolla la capacidad de sostener la concentración, gestionar la energía corporal y proyectar una intención sonora clara bajo condiciones de exposición. La actuación en público, pone a prueba de manera directa tanto la memoria como la resistencia física del intérprete, especialmente en el repertorio lisztiano, cuya complejidad armónica que en sus obras tardías es expandida y cercana a procedimientos del siglo XX, exige altos niveles de seguridad mental, al tiempo que su escritura virtuosa demanda una adecuada administración de la energía corporal, de ahí la importancia de integrar, desde el proceso de estudio, estrategias que permitan no solo la resolución técnica, sino también la sostenibilidad física y la solidez interpretativa en el escenario

5.5. Liszt en la cultura actual: cine, videojuegos, literatura y redes

La presencia de Franz Liszt en la cultura contemporánea va más allá de la sala de conciertos. Su figura y su música han trascendido fronteras disciplinares, encontrando nuevos significados en los lenguajes audiovisuales, digitales y mediáticos del siglo XXI. Este fenómeno confirma que su legado no pertenece únicamente al pasado, sino que continúa en evolución, abriéndose camino en la sensibilidad de nuevas audiencias y en contextos creativos que Liszt difícilmente habría imaginado. Como señala Hamilton (2021), Liszt permanece vigente porque su estética “dialoga con lo espectacular y con lo íntimo” (p. 20), cualidades altamente valoradas en la cultura actual.

En el ámbito cinematográfico, su música ha sido utilizada tanto para potenciar climas dramáticos, como para representar lo demoníaco, lo sublime o lo virtuoso. La célebre segunda rapsodia húngara ha sido incorporada en numerosas producciones del cine clásico y animado, incluyendo filmes de Warner Bros. y MGM como un símbolo de desenfreno técnico y cómico. Sin embargo, otras piezas como *Liebesträume* núm. 3 y *Totentanz* han profundizado su vínculo con el universo expresivo del séptimo arte, subrayando tensiones existenciales, atmósferas de misterio o pasajes de intensa espiritualidad (Cooke, 2008). Así, el cine ha contribuido a que su música se asocie en la imaginación colectiva con emociones límite y transformaciones del espíritu.

Entre los ejemplos más reconocidos se encuentra el uso de la *Rapsodia húngara* núm. 2 en cortometrajes animados clásicos como *Rhapsody Rabbit* (Warner Bros, 1946) y *The Cat Concerto* o *Tom y Jerry* (MGM, 1947), donde la obra es reinterpretada con fines humorísticos y virtuosísticos. Asimismo, *Liebesträume* núm. 3 ha sido empleada en películas contemporáneas como *Eyes Wide Shut* (Ojos bien cerrados —en español—, cuyo director fue Stanley Kubrick, 1999), asociándose a estados de intimidad, deseo y ensoñación, mientras que fragmentos de *Totentanz* han

aparecido en documentales y producciones de corte histórico o simbólico vinculadas a la muerte y lo trascendente.

La expansión cultural del repertorio lisztiano también se manifiesta en el ámbito de los videojuegos, donde obras como el *Mephisto Waltz núm. 1*, la *Sonata en si menor* y fragmentos de las *Rapsodias húngaras* acompañan escenas de combate, niveles finales o personajes dotados de un alto poder simbólico. En el universo digital, la energía virtuosa de Liszt ha sido reinterpretada como emblema de desafío, intensidad y épica contemporánea (Collins, 2008), generando una nueva vía de acceso a su estética para generaciones inmersas en la cultura *gamer*. Esta apropiación no solo resignifica su música, sino que amplía sus horizontes de recepción hacia contextos profundamente comunitarios y tecnológicos.

Ejemplos concretos de esta presencia incluyen la utilización de música de Liszt en juegos de ritmo y plataformas narrativas como *Eternal Sonata* (2007), *Cytus* y *Deemo*, donde el piano romántico es asociado a pruebas finales de alta dificultad o a personajes de fuerte carga simbólica. En otros casos, fragmentos de la *Sonata en si menor* o del *Mephisto Waltz* han sido empleados en videojuegos de ambientación oscura o fantástica, reforzando la imagen de Liszt como emblema sonoro de lo demoníaco, heroico y transgresor.

En el campo literario y audiovisual biográfico, la figura de Liszt se ha establecido como arquetipo del artista romántico: apasionado, virtuoso y carismático; novelas históricas, series televisivas y documentales han representado su vida como una síntesis de genio y celebridad moderna, destacando su magnetismo público, su rol en la invención del recital y su capacidad para conectar emocionalmente con las masas (Walker, 1993). A través de estos relatos, Liszt se convierte en un antecedente cultural del artista globalizado y mediático del siglo XXI.

Esta construcción se refleja, por ejemplo, en películas biográficas como *Song without end* (1960), dirigida por Charles Vidor, así como en documentales producidos por cadenas culturales

europas como Arte y BBC, donde Liszt es presentado como figura fundacional del virtuosismo moderno y de la cultura del espectáculo musical. En la literatura, su figura aparece en novelas históricas y ensayos narrativos que exploran la relación entre genio, fama y espiritualidad, consolidando su imagen como mito romántico perdurable.

Las redes sociales constituyen otro espacio donde el legado lisztiano se reinventa con especial fuerza. Plataformas como YouTube, TikTok e Instagram han visibilizado interpretaciones de alta intensidad técnica, memes musicales, análisis didácticos y versiones para nuevos formatos instrumentales. En la era digital, el ecosistema de redes sociales y plataformas de video ha favorecido la viralización de fragmentos de repertorio clásico, incluidos pasajes icónicos asociados a virtuosismo pianístico como *La Campanella* o la *Rapsodia húngara núm. 6* de Liszt. Estas plataformas han permitido que público de todo tipo redescubra diferente repertorio a partir de prácticas de escucha más contemporáneas y actuales, como parte de un proceso más amplio de transformación en el consumo mediado por las redes sociales (Siles et al., 2024).

Canales especializados como Piano World, Tonebase, Nahre Sol o intérpretes con gran alcance digital han difundido estudios, retos técnicos y análisis de obras de Liszt, mientras que en TikTok se popularizan fragmentos de *La Campanella* o del *Mephisto Waltz* como símbolos de virtuosismo extremo. Estas prácticas resignifican la figura de Liszt como un creador afín a la cultura del desafío, la espectacularidad y la viralidad hasta nuestra época actual.

Finalmente, la investigación artística contemporánea encuentra en Liszt un paradigma temprano de experimentación performativa. La manipulación tímbrica avanzada, la teatralidad escénica y el cruce entre artes y rasgos constitutivos de su propuesta estética son hoy asumidos como parte natural del quehacer interpretativo y creativo. En este sentido, su figura inspira performances actuales que incorporan proyecciones visuales, escenografías digitales, improvisación, transcripciones personales y exploración sonora ampliada, reactivando el espíritu lisztiano

de innovación constante dentro de los marcos contemporáneos de la creación artística (Michaels, 2019).

En festivales contemporáneos y espacios de investigación artística, obras de Liszt han sido reinterpretadas mediante instalaciones audiovisuales, performances interdisciplinarias y formatos híbridos que combinan piano, electrónica y visuales en tiempo real, confirmando la vigencia de su pensamiento estético como antecedente directo de la creación expandida actual.

Para concluir este capítulo, Liszt ocupa un lugar dinámico en la cultura popular y académica del siglo XXI. Su música se adapta a nuevos relatos y tecnologías sin perder su fuerza originaria. Este carácter mutante y expansivo confirma que la herencia lisztiana es un organismo vivo: un repertorio en permanente relectura, capaz de resonar entre públicos heterogéneos y de afirmar que el arte, cuando nace de la imaginación sin límites, nunca envejece.

Capítulo VI
Conclusión general
¿Qué significa heredar a Liszt hoy?



Heredar a Franz Liszt hoy significa asumir un legado que no está hecho únicamente de obras, técnicas o simples anécdotas históricas, sino de una visión artística que continúa transformando la manera como nos relacionamos con el piano, con el escenario y con la música misma. A lo largo de este libro se han recorrido las múltiples dimensiones de su figura: el hombre, el virtuoso, el compositor, el pedagogo, el revolucionario técnico y el símbolo cultural, no como compartimentos aislados, sino como expresiones conectadas de una misma concepción del arte. De este recorrido emerge una idea central: Liszt no pertenece al pasado; sigue operando como una fuerza creativa viva que redefine una y otra vez lo que significa ser pianista.

Desde esta perspectiva, la investigación no se ha limitado a describir su figura, sino que ha buscado reinterpretarla de forma integral, articulando historia, técnica, estética, pedagogía y cultura. Esta mirada permite comprender a Liszt como un modelo complejo de artista total, cuya herencia pierde sentido cuando se fragmenta y solo revela su profundidad cuando se aborda como un sistema orgánico.

Reconocer el alcance de su legado implica, en primer lugar, dimensionar su contribución histórica. Liszt encarnó plenamente el espíritu del Romanticismo musical, otorgando al piano un protagonismo sin precedentes. Supo leer su tiempo y brindar al instrumento la potencia de una orquesta, la intensidad del lenguaje poético y la profundidad expresiva de la voz humana. En este proceso transformó la técnica pianística al liberar el cuerpo del intérprete, proponiendo una relación más amplia y consciente entre postura, movimiento y sonido. Interpretar el piano dejó así de ser un acto mecánico, para convertirse en un acontecimiento estético total, donde el gesto corporal, la energía física y la intención expresiva se integran en una misma experiencia artística.

Esta transformación fue simultáneamente técnica, corporal y simbólica, ya que replanteó la relación entre intérprete e instrumento. Liszt inauguró una concepción del pianista como sujeto activo, creador y físicamente comprometido con el sonido y el arte; desde esta mirada, su legado resulta especialmente relevante para las discusiones contemporáneas sobre el cuerpo del intérprete, la ergonomía, la resistencia física y la dimensión casi atlética que caracteriza la interpretación del piano en la actualidad.

En el plano compositivo, su aporte exploró campos nunca antes vistos hasta entonces en la organización del discurso musical. La audacia de su lenguaje armónico anticipó procesos de emancipación tonal que marcarían el camino de la música del siglo XX, mientras que su aproximación de forma flexible a la forma, reflejó una concepción del arte profundamente ligada a la libertad interior. Incluso, en las obras de mayor virtuosismo, la música de Liszt nunca se limita a impresionar; por el contrario, busca conmover, elevar y transformar, concibiendo la obra musical como proceso, experiencia y acontecimiento.

Esta manera de entender la creación musical anticipa enfoques actuales que conciben la música como un discurso expandido, donde la interpretación, el contexto y la subjetividad del intérprete forman parte inseparable del acto artístico. En este sentido, Liszt no solo amplió el lenguaje musical de su tiempo, sino que redefinió el concepto mismo de obra, desplazándolo de la mera estructura hacia una experiencia viva.

La dimensión pedagógica completa este conglomerado de ideas respecto a sus influencias. Liszt no concebía la enseñanza como un proceso de reproducción técnica, sino como un camino de formación integral del artista; su práctica pedagógica, basada en el ejemplo, el acompañamiento y la confianza en la singularidad del intérprete, promovía el desarrollo del pensamiento crítico, la sensibilidad estética y la espiritualidad. Tocar música significaba para él, asumir una responsabilidad ética frente a la obra, el compositor y el público, una concepción que mantiene plena vigencia en un contexto educativo contemporáneo marcado por la estandarización y la presión por el rendimiento.

En la escena actual, la presencia de Liszt continúa siendo imborrable; su obra forma parte del repertorio que define la madurez artística del pianista profesional y sigue exigiendo valentía, resistencia, imaginación y compromiso emocional. Abordar su música implica enfrentarse a un ideal de arte que no rehúye el exceso ni el riesgo, y que persigue la verdad expresiva por encima de cualquier dogma. Aunque algunas ideas contemporáneas reformulan su lenguaje, la llama original permanece: la música como comunicación intensa y apasionada con el público.

Esta vigencia trasciende el concierto tradicional. Liszt se proyecta hoy en la formación del intérprete moderno, en la investigación artística, en los nuevos formatos escénicos y en los cruces interdisciplinarios que caracterizan la creación actual. Su figura se convierte así, en un punto de referencia para pensar la tensión permanente entre tradición e innovación, entre fidelidad al texto y libertad creativa.

Liszt encarna una forma de transgresión que no destruye, sino que abre caminos; una búsqueda constante de horizontes más amplios donde cada sonido posee un sentido vital. Su influencia se extiende tanto en el imaginario erudito como en el popular, confirmando que la verdadera innovación no desaparece, sino que se transforma y se reencuentra con nuevas generaciones.

Este proceso plantea, sin embargo, desafíos interpretativos y pedagógicos relevantes: cómo preservar la profundidad artística de Liszt en contextos de consumo acelerado y espectacularización. Más que una amenaza, esta tensión puede entenderse como una oportunidad para renovar el diálogo entre la tradición pianística y las sensibilidades del siglo XXI.

Heredar a Liszt implica, en última instancia, asumir una responsabilidad creadora; significa comprender que el piano no es simplemente un instrumento, sino un organismo vivo que responde a la energía del intérprete; que el virtuosismo puede ser un vehículo de dimensión espiritual; que la técnica existe al servicio de la expresividad; y que el cuerpo es un aliado poético del

pensamiento musical. Su legado no se presenta como un modelo cerrado, sino como un campo abierto de posibilidades que invita a investigar, cuestionar y reinventar el acto interpretativo.

En esta herencia vibra una idea de libertad permanente. Liszt transformó el escenario en un espacio de autenticidad radical, donde cada interpretación se convierte en un acto de entrega. Su ética del espectáculo entendía el brillo, no como superficialidad, sino como la manifestación visible de una interioridad desbordante. Así, su figura recuerda que el intérprete no reproduce la obra: la encarna, la reactualiza y la ofrece al público como experiencia única.

Finalmente, heredar a Liszt hoy significa continuar una tradición de riesgo creativo; implica no conformarse con lo establecido, sino cuestionar los límites y buscar nuevas formas de decir lo que aún no ha sido dicho. Más que un conjunto de partituras, Liszt nos dejó un impulso: la invitación a cruzar fronteras técnicas, emocionales y culturales para que cada generación escriba su propio relato del piano. Aceptar esa herencia es aceptar el reto de crear donde él abrió camino, de arder donde él encendió luz y de concebir el arte, no como exhibición, sino como revelación, porque en última instancia, Liszt nos enseña que la música no se interpreta: se vive. Y su legado perdura, no como un recuerdo glorioso, sino como una práctica que se renueva cada vez que un pianista decide que el sonido debe nacer del alma.

Esa es la verdadera herencia lisztiana: una invitación permanente a que el arte sea intensidad, descubrimiento, pasión y trascendencia.

Referencias

- Arnold, B. (2002). *The Liszt Companion*. Bloomsbury Academic.
- Baadjou, V. A., Verbunt, J. A., van Eijsden-Besseling, M. D., Huysmans, S. M., & Smeets, R. J. (2015). The musician as (In) active athlete? Exploring the association between physical activity and musculoskeletal complaints in music students. *Medical Problems of Performing Artists*, 30(4), 231-237. <https://doi.org/10.21091/mppa.2015.4042>
- Banowetz, J. (1992). *The pianist's guide to pedaling*. Indiana University Press.
- Bellman, J. (1993). *The style Hongrois in the music of Western Europe*. Northeastern University Press.
- Bence, S. (1999). *Hungarian folk music*. Corvina Press.
- Benward, B., & Saker, M. N. (2009). *Music in theory and practice* (8th ed.). McGraw-Hill.
- Berlin, I. (2013). *Against the current: Essays in the history of ideas* (2nd ed.). Princeton University Press.
- Boes, T. (2008). A portrait of the artist as a young man and the 'individuating rhythm' of modernity. *ELH*, 75(4), 767-785. <https://doi.org/10.1353/elh.0.0028>
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A history of Western music* (10th ed.). W. W. Norton & Company.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.
- Collins, K. (2008). *Game Sound: An introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. The Mit Press.

- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge University Press.
- Cormac, J. (2021). *Liszt in context*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.
- Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la música*. Edition Reichenberger.
- De la Motte, D. (2000). *Armonía*. Ediciones Akal.
- Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Franz Liszt*. Intervalic Press.
- Fink, S. (1975). *Mastering piano technique: A guide for students, teachers, and performers*. Amadeus Press.
- Gellrich, M. (2010). Mental representations and motor skills in music performance. In R. Parncutt & G. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance* (pp. 259–276). Oxford University Press.
- Gray, A. (1996). *Breve guía de la música clásica*. Vergara.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Goebl, W., Bresin, R., & Fujinaga, I. (2014). Perception of touch quality in piano tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 136(5), 2839–2850. <https://doi.org/10.1121/1.4896461>
- Gooley, D. (2004). *The Virtuoso Liszt*. Cambridge University Press.
- Gooley, D. (2009). *The Virtuoso Liszt*. Cambridge University Press.
- Hamilton, K. (2005). *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge University Press.

- Hamilton, K. (2009). *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge University Press.
- Hamilton, K. (2021). *After the golden age: Romantic pianism and modern performance*. Oxford University Press.
- Illera, F. (2011). *Liszt 200 años después* (Tesis de pregrado, Universidad El Bosque). Repositorio Institucional <https://repositorio.unbosque.edu.co/items/479f9537-709f-45be-a746-d7bd327c9a80>
- Kregor, J. (2010). *Liszt as transcriber*. Cambridge University Press.
- Lago, P. (1978). *La música de la historia*. Instituto Colombiano De Cultura.
- Leikin, A. (2016). *The performing style of Alexander Scriabin*. Routledge.
- Leimer, K., & Giesecking, W. (1938). *Rhythmics, dynamics, pedal and other problems of piano playing*. Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Matthay, T. (1932). *The act of touch in all its diversity*. Oxford University Press.
- Michaels, J. (2019). *Performance, experimentation, and artistic research*. Routledge.
- Neuhaus, H. (1973). *The art of piano playing* (K. A. Leibovitch, Trans.). Barrie & Jenkins Ltd.
- Parakilas, J. (2002). *Piano roles: a new story of the piano*. Yale University Press.
- Parncutt, R., & McPherson, G. (2018). *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.

- Parncutt, R., & McPherson, G. (2023). *The science and psychology of music performance* (2nd ed.). Oxford University Press.
- Pulver, J. (1936). *Paganini, the Romantic virtuoso*. Reprint Services Corp.
- Ramann, L. (1880). *Franz Liszt als Künstler und Mensch* (Vol. 1). Breitkopf & Härtel.
- Rink, J. (2002). Análisis y (¿o?) Interpretación. En J. Rink (Ed). *La interpretación musical* (pp. 55-80). Alianza Editorial.
- Rink, J. (2012). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739>
- Rosen, C. (1988). *Sonata forms* (Rev. ed.). W. W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Harvard University Press.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.
- Saffle, M. (2009). *Franz Liszt: A research and information guide*. Routledge.
- Saffle, M. (2018). *The music of Franz Liszt: Stylistic Development and Cultural Synthesis*. Routledge.
- Samson, J. (2007). *Virtuosity and the musical work. The transcendental studies of Liszt*. Cambridge.
- Samson, J. (Ed.). (2014). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press.
- Sandor, G. (1981). *On piano playing: Motion, sound, and expression*. Schirmer Books.

- Santisteban, I. E., Anguera, M. T., Granda-Vera, J., & Pastrana-Brincones, J. L. (2024). Analysis of motor behavior in piano performance from the mixed methods approach. *Frontiers in Psychology, 15*, 1433441. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1433441>
- Schmidt-Beste, T. (2011). *The Sonata (Cambridge Introduction to Music)*. Cambridge University Press.
- Schonberg, H. (1987). *Los grandes pianistas*. Alianza Editorial.
- Searle, H. (1966). *The Music of Liszt*. Dover Publications.
- Serres, J-M. (2025). Apuntes sobre Études d'exécution transcendante, S.139 de Franz Liszt, información, análisis e interpretaciones. <https://jeanmichelserres.com/2025/05/18/apuntes-sobre-etudes-dexecution-transcendente-s-139-de-franz-liszt-informacion-analisis-y-interpretaciones/#gsc.tab=0>
- Siles, I., Valerio-Alfano, L. y Arriagada, A. (2024). "Music is just right there on social media!": Discovering, exploring and incorporating songs across platforms. *USC Annenberg International Journal of Communication, 18*, 3480-3550.
- Stanley, S. (2001). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Akal.
- Taruskin, R. (2013). *The Oxford history of Western music*. Oxford University Press.
- Wagner, R. (1995). Richard Wagner's prose works (Vol. 5: Actors and singers; trans. W. Ashton Ellis). University of Nebraska Press. (Trabajo original publicado en 1879).
- Walker, A. (1987). *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811–1847*. Cornell University Press.

Walker, A. (1993). *Franz Liszt, Vol. 2: The Weimar Years, 1848–1861*. Cornell University Press.


Walker, A. (1996). *Franz Liszt: The final years, 1861–1886*. Cornell University Press.

Wright, W. (2016). Czerny and Liszt, 1823-1825 and 1826. En *Liszt and England* (pp. 77-82). Franz Liszt Studies. Boydell & Brewer.

èditorial

Universidad de **Nariño**

Año de publicación: 2026
San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



Franz Liszt ocupa un lugar decisivo en la transformación del arte pianístico moderno. Más allá del estereotipo del virtuoso deslumbrante, su figura se revela como la de un pensador musical, reformador técnico y creador de una nueva concepción estética del piano, en la que el instrumento deja de ser un medio limitado para convertirse en un espacio de exploración sonora, expresiva y simbólica sin precedentes. La revolución lisztiana no se limita al aumento de la dificultad técnica, sino que implica una redefinición profunda del lenguaje pianístico y del papel del intérprete en la construcción del discurso musical.

Desde un enfoque histórico, analítico e interpretativo, esta obra examina cómo Liszt replantea la relación entre gesto, sonido y forma musical, ampliando radicalmente los recursos del piano y proponiendo una concepción orquestal del teclado. La técnica aparece aquí no como un fin en sí misma ni como un fenómeno aislado, sino como la consecuencia natural de una imaginación musical que exige nuevas formas de organización corporal, nuevas sonoridades y una libertad expresiva acorde con las aspiraciones estéticas del romanticismo.

El recorrido aborda los principales ejes de esta transformación: la expansión y sofisticación del uso del pedal, la proyección sinfónica del piano, la transformación temática como principio estructural, la audacia armónica y la progresiva disolución de los modelos formales heredados. Estas innovaciones redefinen la escritura pianística e inciden directamente en la configuración del recital solista, entendido como una experiencia artística integral en la que confluyen música, gesto, presencia escénica y dramaturgia sonora.

Especial atención se concede al legado interpretativo de Liszt y a su influencia duradera en la tradición pianística posterior. Sus aportes continúan modelando la técnica, la estética y la pedagogía pianística hasta nuestros días, proyectándose en compositores, intérpretes y enfoques que atraviesan el tránsito hacia el siglo XX. Desde esta perspectiva, Liszt emerge no solo como una figura central del romanticismo, sino como un punto de inflexión histórico que anticipa muchas de las búsquedas musicales de la modernidad.

Con una escritura académica rigurosa y reflexiva, este libro se dirige a pianistas, docentes e investigadores interesados en comprender de qué manera la revolución lisztiana transformó para siempre la concepción del piano, del intérprete y del acto mismo de interpretar.

ISBN: 978-628-7864-90-0



9 786287 864900



Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1944

ai
Universidad de Nariño

ACREDITADA EN ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 00022 - ENERO 11 DE 2023

èditorial
Universidad de Nariño