EL PRECURSOR O EL VIRTUOSISMO TRASCENDIDO

La Historia de la música está llena de asociaciones que son difíciles de quebrar o de superar. Una de ellas, sin duda alguna, es la alianza entre Ferenc Liszt (sólo) con su obra más difundida para piano, en especial las rapsodias húngaras, el *Liebesträume n° 3* o las *Consolations*. Otra es ligar a Ferenc Liszt (sólo) con la figura del pianista virtuoso. Decía André Gauthier: "Dos o tres obras han convertido a Liszt en un músico popular y, por ese título, poco amado. Ya mientras vivía, no se veía en él más que al machacador del teclado y hablar de Liszt compositor sonaba igual que Ingres violinista"[1]. La misión de estas páginas es, pues, mostrar otras muchas facetas de su gigantesca producción para piano, así como de su personalidad como intérprete, con el fin de ofrecer una visión mucho más ecuánime y profunda de lo que ha significado su aportación artística, un legado fundamental en el camino hacia la nueva música que tuvo consecuencias no sólo en su época (Wagner) sino también en el abandono de la tonalidad tradicional (Debussy, Escuela de Viena, Scriabin).

Empecemos por la segunda asociación, la más llamativa sin duda para sus afortunados oyentes. Es cierto que son muchos los testimonios que se conservan de sus conciertos, escritos en ocasiones por otros pianistas, que no tuvieron más remedio que reconocer la enorme superioridad técnica y la facilidad pasmosa con la que Liszt se enfrentaba a las más intrincadas dificultades del repertorio propio y ajeno. Es algo generalmente aceptado que "Liszt fue no sólo el más grande pianista de su tiempo, sino posiblemente de todos los tiempos; desde el punto de vista de la técnica pianística sus logros no han tenido apenas rival, ni tampoco han sido sobrepasados", como recuerda el especialista lisztiano Humphrey Searle[2]. En este sentido se puede recordar, por ejemplo, que la serie de los *12 Études d'exécution trascendante* de 1851 —la edición "oficial" que circula desde entonces y cuyas formidables dificultades son bien conocidas por los pianistas que se atreven a enfrentarse con ellos— no es más que una versión "facilitada" de la escrita en 1839, que evidentemente sólo estaba al alcance de sus prodigiosas manos[3].

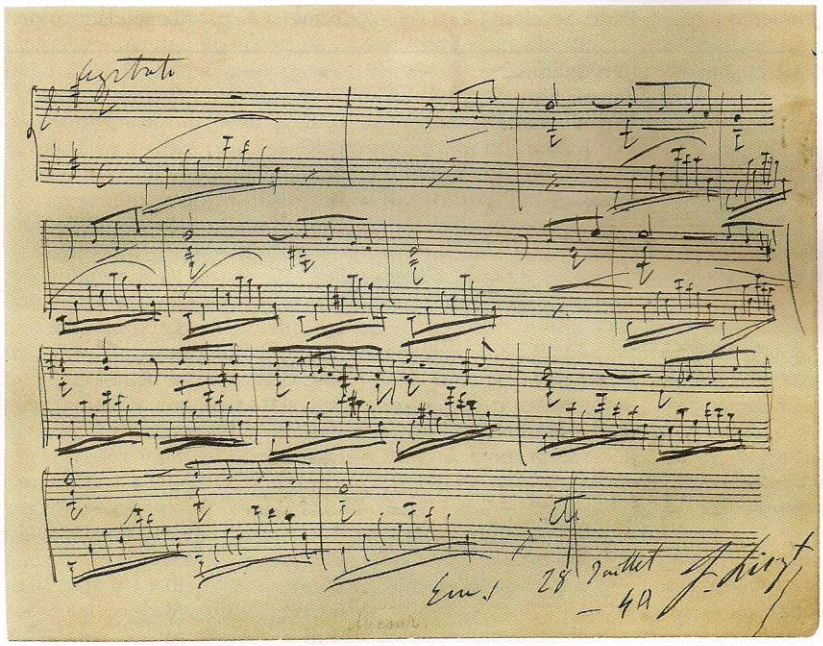
Es cierto, además, que tenía una incomparable capacidad de lectura a primera vista, algo que le permitía incorporar nuevas obras a su repertorio a gran velocidad, lo que unido a su facilidad para la improvisación (ampliamente demostrada en sus giras de conciertos) y para la composición tanto original como basada en obras ajenas, explica la extraordinaria amplitud de su repertorio como pianista. El citado Searle muestra una lista, elaborada por August Conradi y revisada por el propio Liszt, que incluye las obras que interpretó en los conciertos ofrecidos durante el período de 1838 a 1848[4].

Pero todo este poderío técnico no es más que una parte de su personalidad como intérprete, la más "popular", si cabe; hay otra, más difícil de comprobar, a la que nos remiten algunos de los testimonios antes aludidos. Se trata de su musicalidad, de su capacidad expresiva, bien contrastada por estos expertos oyentes, que recuerdan como algo inolvidable "la claridad cristalina de su ejecución, el brillo tranquilo de los pasajes rápidos, la noble proporción mantenida entre las partes y el significado y efecto que otorgaba a la música que interpretaba"[5]. Berlioz también alabó la musicalidad de Liszt, y con motivo de su interpretación de la *Sonata op. 106 "Hammerklavier"* de Beethoven (por entonces considerada casi inejecutable), declaró: "...ese poema sublime, que ha sido hasta hoy el enigma de la esfinge para la práctica totalidad de los pianistas. Liszt, un nuevo Edipo, lo ha resuelto, y de un modo que, de haber podido escucharle, el mismo compositor se habría estremecido de gozo y orgullo en su tumba [...] Fue sobre todo en el Adagio, ese himno que el genio de Beethoven, suspendido solitario en el infinito, parece haberse dedicado a sí mismo, donde Liszt se mantuvo constantemente a la altura del pensamiento del autor"[6].

El punto central de nuestra argumentación, no obstante, es el recorrido por los extensos dominios que configura su ciclópea obra pianística, en especial la menos difundida y la más visionaria. Para ello hay que empezar por echar un vistazo a la magnitud de dicha obra y a los intentos de clasificación y catalogación. Los catálogos vigentes hoy en día son los realizados por Peter Raabe[7] (de ahí una de las letras —R— seguidas de un número que se ven en el enunciado de sus creaciones) y Humphrey Searle (es la otra letra habitual —S— en el nombre de las producciones lisztianas)[8]. Recientemente se han elaborado otros dos catálogos temáticos y/o cronológicos. Uno es obra de Luciano Chiappari (C)[9], y el último es obra de Rena Charnin Mueller y Maria Eckhardt, y en este caso se utiliza la abreviatura LW (Liszt Werke), además de una letra para cada grupo de obras (la A es para piano, por ejemplo)[10]. Así, una obra como las *Harmonies poétiques et réligieuses* lleva la cuádruple indicación S. 173, R. 14, C. 294/347-350 y LW A. 158, lo que significa que ocupa el número 173 en el catálogo de Searle, el número 14 en el de Raabe, los números 294 y 347 a 350 en el de Chiappari y el A. 158 en el de Eckhardt/Mueller. No obstante, en la inmensa mayoría de las referencias discográficas se siguen utilizando sólo los de Raabe y Searle, ya que no ha habido casi tiempo para incorporar las numeraciones recientes.

El catálogo temático realizado por Searle de la obra de Liszt se puede consultar —junto con el de Raabe— en el *New Grove Dictionary* (edición 1980). Para ver el catálogo de Chiappari y el de Eckhardt/Mueller hay que acudir a la edición 2001 del citado diccionario. Las obras originales para piano a dos manos ocupan desde el número S. 136 hasta el S. 254 (casi 120), y están clasificadas por estudios y ejercicios (*Études d'exécution trascendante* S. 139, *Grandes études de Paganini* S. 141, por ejemplo); miscelánea (*Années de pèlerinage I, II* y *III*, S. 160, 161 y 163; *6 Consolations* S. 172; *Harmonies poétiques et réligieuses* S. 173; *2 Légendes* S. 175; o *Sonata en si menor* S. 178, entre las obras extensas más conocidas, así como muchas de las obras breves que estudiaremos enseguida); obras en forma de danza (*Mephisto Waltz* S. 216); y obras basadas en temas nacionales (incluye obras basadas en música austríaca, checa, inglesa, alemana, italiana, polaca, rusa, española —la *Rhapsodie espagnole (Folies d'Espagne et jota aragonesa* S. 254– y, como no podía ser menos, húngara, y aquí se encuentran, entre otras, las célebres *19 Rapsodias húngaras* S. 244). No hay que olvidar que también escribió Liszt para piano a cuatro manos, dos pianos y para órgano, instrumento al que dedicó alguna de sus páginas más avanzadas.

El otro gran apartado de su obra pianística lo constitu-



Autógrafo de Liszt, firmado y fechado, de su arreglo de la canción *Autrefois!* de Wielhorsky

yen las paráfrasis de obras propias o ajenas y las transcripciones operísticas, que ocupan desde el S. 384 hasta el S. 577 (casi 200 entradas). Aquí se incluyen, entre otras, las versiones para piano de las nueve sinfonías de Beethoven, varios preludios y fugas de Bach, la *Sinfonía fantástica* y otras obras de Berlioz, decenas de Lieder de Schubert y Schumann, así como una cantidad abrumadora de elaboraciones pianísticas de preludios, oberturas y otros fragmentos operísticos de autores que van desde Bellini, Donizetti, Rossini, Weber, Gounod o Meyerbeer hasta Chaikovski, Verdi y Wagner, entre los más conocidos.

Si hubiera que elegir una obra como paradigma de las novedades visionarias en la obra de Liszt, compuesta además en su período central, no cabe duda de que esa obra sería la *Sonata en si menor* S. 178, escrita entre 1852-53. Acompañada por la polémica desde su estreno (Berlín, 1857) a cargo de Hans von Bülow, aunque pronto aclamada como una de las grandes sonatas de todo el repertorio, es una de las aportaciones fundamentales al género tras las de Beethoven y, con diferencia, la que más lejos apunta en su visión de futuro, como luego se demostró. La obra ha dado lugar a multitud de propuestas de análisis, casi todos diferentes, consecuencia lógica de su complejidad constructiva y de las múltiples lecturas que permite[11]. Walker lo resume diciendo que Liszt ha compuesto "una sonata a través de una sonata", y afirma que el material temático realiza contribuciones a dos formas de sonata simultáneamente, dentro de una estructura de "doble función" que no tendría parangón hasta la *Sinfonía de cámara* de Schoenberg (1906). Es decir, cada tema tiene una función local (como parte de los diversos grupos temáticos) y a la vez una función de mayor alcance como parte de alguno de los cuatro grandes bloques formales.

La primera dificultad que se encuentra el oyente ante esta obra es, como es sabido, la continuidad de la música, es decir, la carencia de movimientos separados según el esquema de la forma de sonata clásica (Allegro – Adagio – Scherzo – Finale, por ejemplo), y esto supone un tipo de audición donde hay que retener varios temas durante toda la obra. En realidad, Liszt ha escrito una sonata en tres movimientos —un extenso Allegro, un Andante y un Finale—, pero ha fraccionado el Allegro en dos partes, la primera incluyendo la Exposición y el comienzo del Desarrollo, interrumpiéndolo para dar entrada al Andante, tras lo cual se completa el Desarrollo (basado en una Fuga) y llega la Recapitulación, seguidos del Finale y de una Coda. De esta forma, a gran escala la obra también se puede interpretar como un gigantesco movimiento de sonata donde el primer bloque tendría función de Exposición, el segundo de Desarrollo, el tercero de Recapitulación y el cuarto de Coda final.

No es difícil abordar una descripción temática de la *Sonata*, ya que todos los temas tienen un acusado perfil melódico y rítmico. El tema A es una lenta escala descendente que recorre casi una octava y que presenta muchas variantes melódicas en sus reapariciones (incluida alguna con la característica 2ª aumentada de la escala húngara). El tema B empieza con dos enérgicos saltos de octavas, pero lo más característico es el salto descendente de 7ª disminuida seguido de 2ª y 3ª ascendentes y un arpegio descendente, un material temático que aparece en diversas variantes de comienzo a fin de la obra, y que aquí enlaza enseguida con el tema C, reconocible por las cinco notas repetidas en el registro grave con las que empieza. Este tema es el que sufre la mayor transformación temática al convertirse en el lírico tema C^1, empleado como parte del 2º grupo en un *tempo* mucho más sosegado. El tema D es uno de los típicos temas heroicos de Liszt, ejecutado en *fortissimo* sobre un fondo de acordes y un ritmo de sarabanda, al que llega por primera vez tras una prolongada preparación basada en un pasaje de octavas y en la escala inicial sobre un la mantenido. Por último, el tema E es también una melodía de tipo *cantabile* que se escucha tras un *recitativo* que alterna con una versión sombría del tema D y del C. Con todo esto y lo dicho anteriormente sobre la forma, presento aquí una propuesta de "guía para la audición" que permita transitar por el complejo pero apasionante mundo sonoro de esta portentosa creación.

Al tratar de la *Sonata* no hemos aludido más que someramente a cuestiones armónicas, y esto por dos motivos. En primer lugar, sería improcedente y además imposible explicar en un artículo de estas características ni siquiera algunas de las complejidades del lenguaje armónico de Liszt. Pero —en segundo lugar— es que incluso en el ámbito académico superior (y esto es una experiencia personal) el estudio de la armonía lisztiana en todos sus períodos —con toda su profundidad y diversidad— resulta ser una de las partes más enrevesadas del temario de Análisis musical, que se afronta con más temor incluso que la música atonal o dodecafónica. En efecto, no me duelen prendas al afirmar que los logros armónicos de Liszt —en lo que atañe a la complejidad de los procesos armónicos, lejanía de las modulaciones, construcción de nuevos acordes por el movimientos de las voces, empleo de escalas y acordes modales, liberación de la funcionalidad armónica, etc.— están muy por delante de lo más avanzado que pudieron aportar sus coetáneos, desde Mendelssohn y Schumann hasta Brahms, incluyendo las aportaciones de Chopin y Berlioz, y anticipando en muchos años las armonías más atrevidas del que ha sido a veces asociado en exclusiva con el progresismo y

Tempo	Comp.	Movimiento	Parte, Sección	Tema	Tonalidad
Lento assai	1	Primer movimiento	Introducción	A	sol
Allegro energico	8	«	Exposición - 1° grupo	B, C	si
	55	«	Exp. - transición	B, C, A	
Grandioso	105	«	Exp. - 2° grupo	D, C¹	RE
	179	«	Exp. - grup. conclusivo	B	
	205	«	Desarrollo (1ª parte)	B, C¹, A	
Recitativo	301	«		D, C, B	do sostenido, fa
Andante sostenuto	331	Movimiento lento		E	Fa sostenido
Quasi adagio	349	«		C¹, D, B	LA, FA sostenido
	393	«		E, C¹, A	FA sostenido
Allegro energico	460	Primer movimiento	Desarrollo (2ª parte)	B+C (Fuga)	si bemol
	531	«	Recapitulación - 1° grupo	B, C	si
	555	«	Rec. - transición	B, C, A	si
	600	«	Rec. - 2° grupo	D, C¹	SI
Stretta quasi Presto	650	Finale		C¹	
Presto	673	«		A	SI
Prestissimo	682	«		B	SI
(Grandioso)	700	«		D	SI
Andante sostenuto	711	(Coda)		E	SI
Allegro moderato	729	«		C, B	SI
Lento assai	750	«		A	SI

el camino hacia la disolución de la tonalidad, Richard Wagner. No sólo llevó Liszt hasta el extremo la ampliación de la armonía tonal, sino que traspasó en algunos casos la línea roja que señala la entrada en el ámbito de la atonalidad o de la no-tonalidad, de la negación de las funciones armónicas clásicas. Siendo muy llamativos otros muchos aspectos de su música, es el lenguaje armónico y sus consecuencias en la tonalidad el que más ha concitado la atención de los estudiosos, a pesar de lo cual todavía hay mucho que investigar en este campo.

Por otro lado, a pesar de la fama de las obras tardías de Liszt en lo que concierne a la suspensión de la tonalidad, no hay que olvidar que ya en su producción del período temprano y medio hay muchas creaciones en las que se encuentran alteraciones de acordes, ampliaciones del sistema tonal, técnicas de elaboración temática y procesos formales que adelantan un futuro muy próximo en su propia obra y más lejano en la de otros. Hemos visto la compleja imbricación formal entre las partes y el todo en la *Sonata*, pero es que la mayor parte de sus obras utiliza esquemas formales abiertos, creativos y poco ligados a cualquier estructura clásica, algo que está en íntima relación con las frecuentes referencias poéticas y pictóricas aludidas en ellas[12].

Para los restantes aspectos técnicos mencionados y su repercusión posterior propongo un breve recorrido final a modo de muestreo por algunas de las creaciones en las que estos rasgos visionarios son más notorios. Muchos de ellos, como se ha dicho, se observan ya en obras de los años 30 y 40. Así sucede en la obra más extensa para piano de Liszt, entendida como creación monográfica, la integrada por las tres series de los *Années de pèlerinage*. Como es sabido, cada una de las series está compuesta por varias piezas cuyos títulos las acercan a la categoría del poema sinfónico, aunque en versión pianística. El primer libro (*Années de pèlerinage I: Suisse*, 1848-55) está formado por la revisión de varias piezas anteriores (incluidas en el *Album d'un voyageur* de 1835-36), junto con algunas nuevas añadidas para su publicación. La referencia es aquí la evocación de escenas naturales. El segundo libro (*Années de pèlerinage II: Italie*, 1837-49) está más centrado en las obras de arte y en el legado literario de Italia. El tercer libro (*Années de pèlerinage III*, 1867-77) carece de título para la serie, pero sus piezas muestran claras alusiones a lugares de Italia o al tema de la muerte.

Pues bien, ya en *Années I* se encuentran relaciones tonales poco habituales como las que hay entre el do menor y el fa sostenido mayor que muestran dos de las secciones de *Orage*, o las mucho más lejanas que abren el *Vallée d'Obermann* (de mi menor a si bemol menor —máxima distancia tonal— en sólo ocho compases, aunque pasando por sol menor). En esta obra la estructura en dos partes muy diferenciadas en carácter responde claramente a los dos poemas de Senáncour y Byron citados al comienzo. Además, el *Vallée* es un excelente ejemplo de una de las técnicas de construcción melódica asociadas con Liszt, la *transformación temática*, que consiste en emplear uno o dos motivos para toda una obra y someterlos a todo tipo de variaciones sin perder su identidad con el fin de obtener materiales de muy diferente carácter: cambios en la armonización, en el *tempo*, alteración de los intervalos sin perder el perfil melódico, cambio de la figuración rítmica, prolongación con otros materiales, ornamentación, etc. Esta técnica tiene su fuente en el Beethoven de la unidad temática, y también es audible en algunas obras de Chopin (*Ballade op. 23*), además de tener bastante afinidad con otra técnica del siglo XIX que ha tenido importantes consecuencias posteriores, la *variación progresiva*[13]. Así le sucede al motivo de tres sonidos que se escucha en la mano izquierda (sol-fa sostenido-mi en corchea-negra-corchea) justo al comienzo, motivo omnipresente a lo largo de toda la obra, que muestra tanto un carácter de lamento resignado al principio como más esperanzador y brillante según avanza hacia el final[14]. La penúltima pieza del ciclo, por su parte, *Le mal du pays*, se abre con un motivo de dos compases prácticamente idéntico al que utilizará años más tarde en una de sus obras emblemáticas, *Nuages gris*.

La serie de *Années II* se abre con *Sposalizio*, cuyo comienzo quasi-pentáfono, su uso de acordes no funcionales y sus breves motivos sin continuación anticipan a Debussy, y sigue con *Il penseroso*, cuyo interés reside en los acordes alterados y de 5ª aumentada (una sonoridad ésta

habitual en su música desde estos años) que sostienen la melodía, y que termina con una armonía cromática al estilo del *Tristan* (veinte años posterior). Tras los tres *Sonetos de Petrarca* llega el último número, titulado *Après une lecture du Dante* (*Fantasia quasi Sonata*), una pieza de bravura en la que Liszt parece conciliar su estructura con la forma de sonata, aunque el lenguaje armónico utilizado supera con mucho las expectativas del esquema clásico, especialmente en aquellos pasajes confusos y caóticos en los que intenta una descripción del infierno.

El tercer ciclo, *Années III*, corresponde a los años en los que el estilo de Liszt empieza a cambiar en muchos aspectos: más austeridad y mucho menos virtuosismo, empleo frecuente de líneas melódicas sin acompañamiento alguno, frecuentes acordes de 5ª aumentada (cuya función es ambigua), regiones armónicas lejanas yuxtapuestas por enarmonía, escala de tonos enteros (*Sursum corda*), escala húngara (*Sunt lachrymæ rerum*) y evitación de cadencias, favoreciendo finales abiertos. Todo esto es audible en las dos piezas tituladas *Aux cyprès de la Villa d'Este 1 & 2*, a las que sigue la más popular de la serie, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, cuya armonía impresionista fabricada sobre acordes de 9ª, 11ª y 13ª tuvo digna continuación en Debussy y en particular en los *Jeux d'eau* de Ravel.

En esos años finales —como consecuencia de los desengaños mundanos— su música también se tornó oscura y depresiva, alternando momentos de protesta con resignados suspiros y lamentos, como escribe Walker[15]. *Nuages gris* (*Trübe Wolken* – Nubes grises), con su empleo de acordes paralelos de 5ª aumentada, su melodía-ostinato, su textura basada en capas que aparecen y se esfuman y su final abierto, podría pasar por un preludio más de Debussy. No en vano fue también Liszt un precursor en la construcción de acordes por 3ª formados por cuatro, cinco, seis y hasta siete sonidos (como en el coro con órgano *Ossa arida* de 1879, S. 55)[16], así como pionero en el empleo de acordes por 4ª y 5ª (los tres *Mephisto Waltzer*), en la superposición de acordes disonantes (*Unstern! Sinistre*), en el empleo de acordes paralelos (*La lugubre gondola 2*), de acordes derivados de la escala de tonos enteros y hasta en la teorización de la futura atonalidad, al afirmar que "los acordes del futuro consistirán en la exclusión arbitraria de ciertos intervalos", como se lee en Walker, algo que él mismo anticipó en la *Bagatelle sans tonalité*

Enrique Igoa

[1] André Gauthier, *Liszt*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

[2] Humphrey Searle, "Franz Liszt", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Londres, McMillan Press Limited, 1980.

[3] Alan Walker, "Franz Liszt", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Londres, McMillan Press Limited, 2001.

[4] Además de transcripciones de oberturas de Beethoven, Berlioz, Mozart, Rossini y Weber, de sinfonías de Beethoven (las *nºs 5, 6* y *7*) y Berlioz, interpretó conciertos de Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Henselt, Hummel y Moscheles. También abordó la música de cámara (Hummel, Spohr y especialmente Beethoven). Aparte de sus propias obras, Liszt tocaba diez de las sonatas de Beethoven y sus *Variaciones Diabelli*, cuatro obras mayores de Schumann, así como numerosas obras de Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Czerny y Hummel. Además, Liszt era de los pocos pianistas de aquella época que incluía en sus recitales fugas del *Clave bien temperado*, transcripciones de las fugas para órgano y las *Variaciones Goldberg* de Bach, así como suites y fugas de Haendel y sonatas de Scarlatti. Sería muy difícil encontrar un solo pianista en cualquier época que haya incorporado a su repertorio de conciertos en sólo diez años semejante cantidad de obras de tan diferente signo.

[5] Cita en Searle.

[6] Wolfgang Dömling, *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Esta excelente monografía, sin duda la mejor en español, recoge al final los testimonios de alumnos, poetas y compositores sobre la figura de Liszt.

[7] Peter Raabe, *Franz Liszt*. Stuttgart, Cotta, 1931 (rev. 2/1968).

[8] Humphrey Searle, *The music of Liszt*. Londres, Williams & Norgate, 1954 (rev. 2/1966).

[9] Luciano Chiappari, *Liszt: "Excelsior", op. 1400: Catalogo delle composizioni cronologico, tematico, alfabetico*. Pisa, Pacini, 1996.

[10] Rena Charnin Mueller y Maria Eckhardt, "Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Liszts", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Londres, McMillan Press Limited, 2001. Próxima edición aislada en Múnich.

[11] He aquí algunos de estos análisis: Dömling (op. cit.), pp. 87-90. Searle (op. cit.), pp. 37-39. Walker (op. cit.), pp. 774-775. Márta Grabócz, "La Sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe". *Revue Analyse musicale* nº 8, 1987. Los tres primeros abordan fundamentalmente aspectos temáticos, armónicos y formales, pero el artículo de Márta Grabócz (centrado en cuestiones semánticas y semióticas, en el uso de tópicos y de aspectos figurativos o narrativos) es un ejemplo de otra línea de análisis que ha intentado extraer aspectos referenciales de esta obra (el tema de Fausto, una descripción del Jardín del Edén o un retrato autobiográfico del propio Liszt).

[12] Todavía hoy se piensa que Liszt alimentó la idea de que la música es un arte 'representativo'. Lo que en realidad dijo Liszt (en el prefacio a sus poemas sinfónicos) fue muy diferente: "Es obvio que las cosas que sólo se presentan objetivamente a la percepción humana no pueden de ninguna manera suministrar puntos de contacto con la música; el peor de los aprendices de pintura paisajística podría dibujar con unos pocos trazos una reproducción mucho más fiel que un compositor operando con todos los recursos de la mejor orquesta. Pero si estas mismas cosas están sujetas a la ensoñación, a la contemplación, a la inspiración emocional, aunque no tengan una peculiar afinidad con la música, ¿no podría ser la música capaz de traducirlas a su misterioso lenguaje?" (cit. en WALKER). Esta afirmación se inserta en la más amplia controversia musical decimonónica entre 'conservadores' (Mendelssohn, Schumann, Brahms) y 'progresistas' (Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner incluso), capitaneados los primeros por el crítico Eduard Hanslick y los segundos por el propio Liszt y sus festivales en Weimar con música de Berlioz, Wagner y la suya propia. El problema central, como cuenta Walker, es el de la vigencia de la forma de sonata (asumida por los primeros) o el de su evolución —alimentada por referencias externas— hacia formas más libres (como hizo Liszt y más tarde Richard Strauss). Según esto, el poema sinfónico (el *Tondichtung* alemán, poema sonoro) es la alternativa lisztiana a la sinfonía clásica y un género en el que desarrolló sus nuevas técnicas de elaboración temática y su lenguaje armónico ampliado.

[13] En alemán, *entwicklende Variation*, variación en desarrollo. Consiste en derivar cada segmento de un tema del segmento anterior por variación o citando sólo la parte final para construir un nuevo segmento, y así sucesivamente hasta elaborar temas a veces muy extensos. Algunos ejemplos son el segundo tema del IV movimiento de la *Sinfonía nº 1 op. 68* de Brahms o el tema inicial del I movimiento de la *Sinfonía nº 9* de Mahler.

[14] Otros ejemplos de transformación temática en Liszt se encuentran en los poemas sinfónicos. *Les préludes* se basa en el motivo inicial en los violines do-si-mi) o la *Sinfonía Fausto*.

[15] Son los años de *Resignazione*, *La lugubre gondola 1 & 2*, *Am Grabe Richard Wagners*, *R. W. Venezia*, *Romance oubliée* o *Trauervorspiel und Trauermarsch*, entre otras, cuyos títulos denotan claramente su estado de ánimo.

[16] Este acorde de siete sonidos por 3ª anticipa el quasi-cluster también por 3ª del primer movimiento de la *Sinfonía nº 10* de Mahler que se escucha justo antes de la entrada de la trompeta sola hacia el tercio final.