



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, análisis comparativo de tres versiones históricas y propuesta escénica.

Trabajo fin de grado

Alumna: Carmen Lloret Pérez

Director del TFG: F. Javier Esplugues Esplugues

Especialidad: Interpretación/Piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

A través de un enfoque comparativo y contextualizado, se analiza en profundidad *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt, compuesta en 1877. El estudio se centra en tres interpretaciones contrastantes, Claudio Arrau, Lázar Berman y Leslie Howard, con el objetivo de identificar las diferencias estilísticas, técnicas y expresivas que definen sus respectivas versiones. A partir de este análisis crítico, se desarrolla una propuesta interpretativa propia que integra elementos seleccionados de las versiones estudiadas e ideas desarrolladas durante las sesiones del curso. Esta propuesta aspira a ofrecer una lectura coherente y personal de la obra, entendiendo la interpretación como un proceso consciente y fundamentado.

Palabras clave

Liszt, propuesta interpretativa, análisis comparativo, *Villa d'Este*, *Jeux d'eaux*.

RESUM

Mitjançant un enfocament comparatiu i contextualitzat, s'analitza profundament *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt, composta en 1877. L'estudi es centra en tres interpretacions contrastants, les de Claudio Arrau, Lázar Berman i Leslie Howard, amb l'objectiu d'identificar les diferències estilístiques, tècniques i expressives que defineixen les seues respectives versions. A partir d'aquesta anàlisi crític, es desenvolupa una proposta interpretativa pròpia que integra elements seleccionats de les versions estudiades i idees desenvolupades durant les sessions del curs. Aquesta proposta aspira a oferir una lectura coherent i personal de l'obra, entenent la interpretació com un procés conscient i fonamentat.

Paraules clau

Liszt, proposta interpretativa, anàlisi comparativa, *Villa d'Este*, *Jeux d'eaux*

ABSTRACT

Through a comparative and contextualized approach, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* by Franz Liszt, composed in 1877, is analyzed in depth. The study focuses on three contrasting interpretations —those of Claudio Arrau, Lázar Berman, and Leslie Howard— with the aim of identifying the stylistic, technical, and expressive differences that define their respective versions. Based on this critical analysis, a personal interpretative proposal is developed, integrating selected elements from the studied versions and ideas refined during the course sessions. This proposal aims to offer a coherent and personal reading of the piece, understanding interpretation as a conscious and well-founded process.

Keywords:

Liszt, interpretative proposal, comparative analysis, *Villa d'Este*, *Jeux d'eaux*

AGRADECIMIENTOS

A Javier Esplugues, tutor y profesor durante estos años de formación, por su acompañamiento, su implicación y sus valiosas orientaciones.

A mis padres y hermanas por su apoyo constante y paciencia.

A todos los amigos que he conocido en el conservatorio, por haber compartido momentos que han hecho este camino más llevadero y enriquecedor.

A todos, gracias por formar parte de este recorrido.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

compases = cc.

Revolución por minuto = RPM

Pulsaciones por minuto = p. p. m.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	1
1.3.	Hipótesis y objetivos	3
1.4.	Metodología y estructura	5
2	CONTEXTO DE LA OBRA	7
2.1.	Franz Liszt	7
2.2.	<i>Troisième année</i> S. 163	8
3	ANÁLISIS	14
4	VERSIONES DISCOGRÁFICAS MÁS RELEVANTES DEL SIGLO XX	23
4.1.	Análisis de las interpretaciones seleccionadas	26
4.1.1.	Claudio Arrau, grabación de 1969	26
4.1.2.	Lázar Berman, grabación 1977	30
4.1.3.	Leslie Howard, grabación 1990	33
4.2.	Comparativa de las interpretaciones seleccionadas	36
4.3.	Las interpretaciones seleccionadas en el entorno digital	39
5	VERSIÓN PROPIA	45
6	CONCLUSIONES	49
7	BIBLIOGRAFÍA	54
8	FONOGRAFÍA	56
9	FILMOGRAFÍA	57
10	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	58
10.1.	Índice de ilustraciones	58
10.2.	Índice de tablas	59

11	APÉNDICE DOCUMENTAL	60
11.1.	Partitura de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	60

1 INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo tiene como objetivo investigar las interpretaciones existentes de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt y a partir de este estudio, proponer una nueva versión interpretativa basada tanto en las ideas expresadas por el propio compositor como en las interpretaciones realizadas por pianistas del siglo XX.

Este proyecto surge de la necesidad de contrastar el análisis de la obra realizado previamente con otras interpretaciones, recurriendo para ello a las grabadas en el siglo XX, al detectar la ausencia de estudios específicos en esta línea. Además, se busca aportar nuevos conocimientos que enriquezcan la interpretación de la obra tanto en el contexto académico como en el pedagógico.

1.2. Estado de la cuestión

Tras un exhaustivo análisis de diversas fuentes bibliográficas, incluyendo trabajos académicos, tesis doctorales y libros especializados, se ha constatado que no existe información específica relacionada con la directriz principal de investigación de este trabajo, lo que pone de manifiesto un campo de investigación vacío en el ámbito de estudio seleccionado. Sin embargo, se han identificado distintas publicaciones relevantes que abordan de manera general o parcial el análisis de la obra *Années de pèlerinage*, de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* o bien su contexto histórico, cultural e interpretativo, lo cual aporta un marco teórico de referencia.

Entre los estudios más destacados se encuentra el de Karen Sue Wilson (1977), titulado *A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. En este trabajo, la autora propone un enfoque estructurado que parte del análisis de las fuentes extramusicales que influyeron en la creación de la obra, tales como paisajes naturales, obras de arte o literatura. A través de este enfoque contextual, Wilson establece una conexión directa entre estos elementos y el título del ciclo, para posteriormente abordar con

profundidad los aspectos musicales que configuran su lenguaje estilístico. Este estudio es especialmente relevante, ya que plantea una lectura de la música desde su dimensión evocadora y simbólica, contribuyendo así a una interpretación más rica y fundamentada.

De forma complementaria, el trabajo de Pierpaolo Fabri, publicado en 2002 bajo el título *La poética musicale di Franz Liszt nelle Années de pèlerinage*, ofrece una aproximación desde la estética y la poética musical. En él, Fabri realiza un análisis detallado de la obra desde una perspectiva histórica, pero también reflexiona sobre el discurso musical de Liszt y su capacidad para trascender lo puramente sonoro. Su enfoque se alinea con la idea de que *Années de pèlerinage* no es simplemente una colección de piezas pianísticas, sino una obra de profundo contenido expresivo, en la que se entrelazan pensamiento filosófico, espiritualidad, naturaleza y memoria.

En lo que respecta a las perspectivas interpretativas vinculadas con la imagen sonora evocada por la música de Liszt, destaca la reciente tesis doctoral de F. Javier Esplugues Esplugues (2023), titulada *Procedimientos y recursos descriptivos del lenguaje pianístico de Franz Liszt. Los tres Années de pèlerinage S.160, S.161 y S.163*. En esta investigación, Esplugues propone un modelo interpretativo basado en la identificación de microestructuras musicales con funciones expresivas específicas, lo que permite establecer una relación lógica entre la forma musical y el contenido expresivo. Su planteamiento sugiere que, más allá del virtuosismo, el lenguaje pianístico lisztiano está estructurado para comunicar ideas e imágenes concretas, lo que proporciona al intérprete herramientas conceptuales para construir una interpretación coherente y significativa.

En el ámbito de la interpretación histórica, la publicación *Performing Music History* de J.C. Tibbets (2018) aporta una visión panorámica sobre la evolución de la interpretación musical a lo largo del siglo XX. A través de una serie de entrevistas y conversaciones con músicos, historiadores e intérpretes, Tibbets ofrece una visión rica y diversa sobre las prácticas interpretativas de distintas épocas, incluyendo referencias relevantes al repertorio de Liszt. Esta obra resulta útil para entender cómo ha evolucionado la recepción e interpretación de Liszt entre los pianistas contemporáneos a lo largo del tiempo.

Asimismo, dentro del corpus de fuentes que abordan directamente la interpretación pianística de Liszt, se encuentra *Conversations with Arrau*, una publicación de Joseph

Horowitz (1982), centrada en la figura del célebre pianista *Claudio Arrau*. En este libro, Horowitz recoge una serie de entrevistas en las que *Arrau* reflexiona sobre su manera de interpretar a diversos compositores, entre ellos Liszt, cuya música ocupó un lugar central en su repertorio. *Arrau* menciona en varias ocasiones *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, destacando su importancia como pieza clave no solo desde el punto de vista técnico, sino también por su profundidad expresiva y espiritual.

En el caso del pianista Lázar Berman, su enfoque interpretativo ha sido recogido en la entrevista realizada por Alain Duault en 1989 para la televisión francesa. En dicha entrevista, Berman relata sus experiencias artísticas, sus primeros contactos con el repertorio de Liszt, y las lecciones fundamentales que, según él, definieron su estilo interpretativo.

Por último, resulta especialmente significativa la aportación de *Leslie Howard*, uno de los intérpretes más reconocidos del repertorio lisztiano. En 2022, *Howard* ofreció una masterclass titulada *Troisième année de pèlerinage, S.163 explained by Leslie Howard*, organizada en el marco del festival Liszt Utrecht. En esta sesión, el pianista proporciona un análisis interpretativo en profundidad sobre el tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*, explicando aspectos técnicos, estilísticos y expresivos esenciales para su correcta ejecución. Su testimonio, sustentado en décadas de estudio e interpretación de la obra completa de Liszt, representa una fuente de conocimiento invaluable para pianistas e investigadores interesados en el enfoque interpretativo de este repertorio.

1.3. Hipótesis y objetivos

En este estudio, se busca realizar un análisis profundo de tres interpretaciones de la obra *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt, a través de un enfoque comparativo que permita entender las variaciones interpretativas desde una perspectiva histórica, técnica y estilística. A su vez, se pretende examinar el impacto actual de estas grabaciones a través de las interacciones que han alcanzado en distintas plataformas digitales, consideradas hoy en día como un canal de acceso directo al público y un indicador relevante del interés. Se plantean

las siguientes hipótesis para esclarecer los factores que condicionan las interpretaciones y proponer una versión que enriquezca el panorama interpretativo y pedagógico de la pieza:

1. Las tres interpretaciones seleccionadas presentan enfoques significativamente distintos, condicionados por la formación y el contexto histórico de cada intérprete.
2. Las diferencias estilísticas y técnicas entre las versiones responden a la influencia de distintas escuelas pianísticas y preferencias individuales.
3. Los tiempos empleados en cada interpretación influyen directamente en la percepción del carácter, la articulación y la dinámica de la obra.
4. Las diferencias en el funcionamiento y el formato de las plataformas digitales condicionan la visibilidad y el impacto de las grabaciones de música clásica.
5. La recepción digital de una obra musical puede no coincidir con la valoración histórica o especializada, reflejando nuevas formas de consumo cultural en la actualidad.
6. Una propuesta interpretativa propia basada en un análisis riguroso puede aportar una visión original y pedagógicamente valiosa sobre la obra.

Asimismo, se plantean los siguientes objetivos para abordar las hipótesis anteriormente expuestas:

1. Analizar, contextualizar y contrastar tres interpretaciones de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt.
2. Identificar las similitudes y diferencias estilísticas y técnicas entre las tres versiones seleccionadas, según la época y escuela pianística de cada intérprete.
3. Estudiar cómo las variaciones de *tempo* en cada grabación afectan aspectos expresivos como el carácter, la articulación y la dinámica.
4. Comparar el impacto de una misma grabación en distintas plataformas digitales atendiendo a cómo cada plataforma media y configura la experiencia de escucha y la interacción con el público.

5. Contrastar la recepción crítica tradicional de las grabaciones con su impacto actual en plataformas digitales, para identificar posibles desplazamientos en la valoración artística.
6. Formular una propuesta interpretativa propia, basada en el análisis comparativo, que contribuya al estudio y enseñanza de la obra.

1.4. Metodología y estructura

La investigación emplea una metodología mixta, combinando enfoques cualitativos y cuantitativos para un análisis integral de las grabaciones seleccionadas. Se desarrolla un tipo de investigación analítica, interpretativa y contextual, utilizando herramientas propias del método científico. El enfoque analítico permite examinar en detalle los aspectos técnicos y estilísticos de las interpretaciones, mientras que la dimensión interpretativa se centra en la comprensión y comparación de las decisiones artísticas de los intérpretes. Por otro lado, el componente contextual sitúa cada grabación en su marco histórico, técnico y estético, proporcionando una visión completa de la evolución interpretativa de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Liszt.

Se seguirá una estructura clara en la que en primer lugar se situará la obra en el contexto biográfico del compositor y dentro del tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*. A continuación, se realizará un análisis estructural y temático de la pieza, complementado con anotaciones armónicas, estableciendo asimismo una relación entre la música y el paisaje acuático que inspira la composición. Seguidamente, se procederá al estudio comparativo de diversas interpretaciones pianísticas de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* registradas a lo largo del siglo XX, seleccionando aquellas versiones que se consideren más relevantes para la investigación.

A continuación, se llevará a cabo una contextualización tanto de las grabaciones elegidas como de sus intérpretes. Cada una de las versiones seleccionadas será analizada conforme a la estructura temática previamente establecida en el análisis de la obra, incorporando datos

relativos al *tempo* empleado en las distintas secciones mediante una comparación metronómica entre la indicación del metrónomo y la grabación.

Además, se recogerán otros aspectos como el uso del pedal y las dinámicas aplicadas en cada fragmento. Sobre esta base, se diseñarán gráficos que sintetizarán y facilitarán la comparación de la información recopilada. Tras el análisis musical de las grabaciones se evaluará el impacto actual de estas a través del estudio de datos extraídos de plataformas digitales. La recopilación de información extraída del contexto, el análisis y la experiencia permitirá crear una propuesta interpretativa propia. Por último, se extraerán las conclusiones derivadas del presente estudio.

2 CONTEXTO DE LA OBRA

2.1. Franz Liszt

Franz Liszt (1811-1886) fue uno de los músicos más influyentes del siglo XIX. Con una vida marcada por el virtuosismo, la exploración armónica y la innovación en la forma musical, su legado abarca desde la creación de nuevas técnicas pianísticas hasta la transformación de la música orquestal y el desarrollo del poema sinfónico. Nació en Hungría, pero pronto deja su país natal recibiendo su educación musical en Viena y París. Con una personalidad cosmopolita Liszt pasó su longeva vida viajando por Europa siendo consciente en todo momento de los problemas sociales de su tiempo y viéndose profundamente influenciado por ellos. Muestra respeto por el arte coetáneo enriqueciéndose de un amplio círculo de creadores, que incluye pintores, escritores, literatos e intelectuales (Fabbri, 2002, p. 6).

Renuncia al meramente papel formalista, adoptando con firmeza la postura de que el contenido debe ser el que determine la forma, una metodología que otorgaría libertad a los compositores que se hallaban restringidos por las formas preestablecidas. De manera análoga, los títulos y los programas pasaban a constituir una parte fundamental de la obra, sirviendo como medio para manifestar y plasmar la concepción poética que la animaba (Fabbri, 2002).

Liszt's attitude toward programme music is acknowledged also in letters. In one letter he defends programme music by quoting Niecks's 3 statement, «Programm-musik is a legitimate genre of the art.» Pourtales cites another letter in which Liszt says, «of giving new life to music by a more intimate alliance with poetry. The idea of such a development that would be freer and, so to speak, more adequate to the 4 spirit of the times has always kept me on the alert. » (Wilson, 1977 p. 48)

En sus últimos años, la espiritualidad se erige como el eje central de sus composiciones. La música descriptiva es un medio para difundir la importancia que adquiere la presencia de lo divino siendo trascendental en su existencia y otorgando un sentido al final del camino de su vida terrenal.

2.2. *Troisième année* S. 163

Dos colecciones bajo el título *Années de pèlerinage* la primera Suiza y la segunda Italia publicadas respectivamente en 1855 y 1858, preceden esta tercera tan distinta publicada en 1883 (Fabbri, 2002 p.40). Mientras que las colecciones previas describen impresiones de viajes relacionadas con los paisajes, temas pictóricos o literarios, el tercer cuaderno es música que describe un viaje espiritual, una peregrinación religiosa. Se hace evidente con oraciones en los títulos de las piezas n.º 1 *Ángelus* y n.º 7 *Sursum corda*, y aunque en la pieza de estudio, n.º 4 *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, parece que sigue una línea descriptiva paisajística como en las colecciones precedentes, F. Liszt trasciende mediante el vínculo del agua y el cristianismo. Un cuaderno concebido mayormente (cuatro de las siete piezas) en Villa d'Este, Tívoli, en el que se abordan los temas de la muerte y la resurrección desde una perspectiva bíblica llevadas a la música mediante símbolos que hacen una interpretación compleja (Fabbri, 2002).

En este cuaderno Liszt tiende a la búsqueda de una sonoridad más meticulosa, las melodías se aproximan al recitativo y los acompañamientos en muchos de los casos se reducen a lo esencial. Una música que busca la igualdad evidenciada en las pocas indicaciones dinámicas. En esta fase compositiva escribe desde un punto de vista introspectivo, su espiritualidad se ve directamente reflejada en la música con la creación de atmósferas siendo como un precursor del impresionismo. La evolución hacia un lenguaje más íntimo se hace presente en los últimos tres números del cuaderno donde Liszt experimenta con una concepción formal más flexible, la búsqueda tímbrica o las secuencias tonales.

A continuación, se presentan las obras que comprenden el tercer cuaderno con su fecha estimada de composición: (Wilson, 1977, p. 48)

1. *Angélus! Prière aux Anges Gardiens* (compuesta en 1877)
2. *Aux Cyprès de la Villa d'Este I : Thrénodie* (compuesta en 1877)
3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este II : Thrénodie* (compuesta en 1877)
4. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (compuesta en 1877)
5. *Sunt Lacrymae Rerum (En Mode Hongrois)* (compuesta en 1872)
6. *Marche Funèbre* (compuesta en 1867)
7. *Sursum Corda* (compuesta en 1877)

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este resta il pezzo più brillante dell'ultima fase compositiva lisztiana: in esso il maestro ungherese riuscì a coniugare virtuosismo, completezza formale, ricchezza sonora, magia della perfetta imitazione e ascesi spirituale, raggiungendo il culmine di un'arte pianistica, dove il terreno e il celeste s'incontrano e si fondono insieme come testimonianza della sintesi del suo pensiero e del significato della sua esistenza e della sua arte. (Fabbri, 2002, p. 108)

Como se ha señalado previamente, el tercer cuaderno de *Années de pèlerinage* se distingue por la integración de la dimensión espiritual, dando lugar a una música de carácter exploratorio. En su búsqueda por renovar el lenguaje, integra modos antiguos junto a una ambigüedad tonal y modal que, facilita la creación de temas y la construcción de una atmósfera armónica idónea. El desarrollo imitativo de los movimientos del agua en las fuentes se transforma a través de una gran variedad de recursos mediante la renovación de la técnica pianística permitiéndole imitar salpicaduras, piletas, estanques o cascadas. En lo que respecta al concepto de obra total, Liszt se convierte en un sólido referente para compositores posteriores, especialmente para los impresionistas (Esplugues, 2023, p. 422).

Según una carta que Liszt envía a su hija Cosima el 10 de noviembre de 1877, los primeros esbozos de la obra fueron tomados durante su estancia en la Villa d'Este en los meses de septiembre y octubre. Estos primeros trazos resultaron insuficientes para cumplir sus pretensiones creativas por lo que decide posteriormente reescribir las ideas. Este proceso muestra como Liszt tiene una clara intención descriptiva y enseña una técnica de trabajo basada en la transformación de las ideas a partir de una imagen claramente imaginada (Esplugues, 2023, p. 423).

Para la comprensión total de la obra es importante conocer las principales fuentes de la Villa d'Este que se hacen realidad gracias a un sistema de tuberías que traen el agua del río Aniene para la construcción de los juegos utilizando únicamente el principio de los vasos comunicantes sin usar ninguna fuerza motriz (Musumarra, 2017). A continuación, se describen las principales fuentes:

Fuente de Neptuno: La Fuente de Neptuno, telón de fondo de lo Estanque, es sin duda la fuente más importante de la Villa y fue diseñada y ejecutada recientemente. Se debe a Attilio Rossi, Encargado Honorario de la Conservación de la Villa d'Este, que con rara sensibilidad artística y sabia audacia, consiguió ensamblar sobre el motivo original de la cascada de Pirro Ligorio (la que tiene encima el Órgano Hidráulico) los otros juegos de agua, formando un conjunto hidráulico de altísima belleza y extraordinario valor arquitectónico. De hecho, la

masa de equilibrio y de planos distintos ofrece una armonía verdaderamente perfecta (Saverio, 2019).

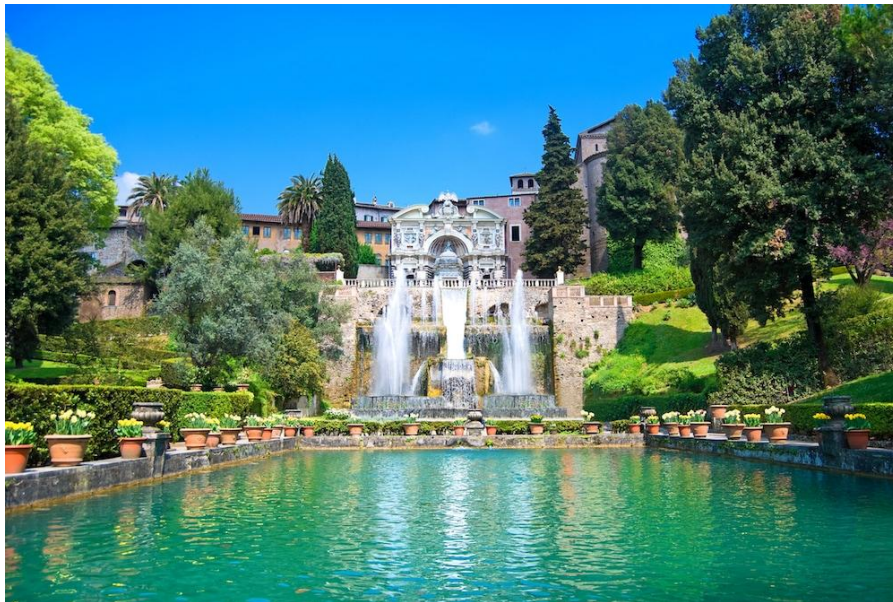


Ilustración 1. *Fuente de Neptuno*. (Musumarra, 2017)

Fuente de los dragones: La Fuente de los Dragones o de la Girándula constituye el motivo dominante de la perspectiva central de la Villa d'Este, debido a su ubicación en el corazón mismo del jardín. Esta es una fuente muy sugestiva en cuyo centro está situado un grupo de cuatro aterradores dragones, «con las alas y las bocas abiertas para asustar a los hombres que los miraban» realizados, según la leyenda, durante una sola noche, en septiembre de 1572, cuando el Pontífice Gregorio XIII (los dragones aparecían en su escudo) fue huésped de la Villa (Saverio, 2019).

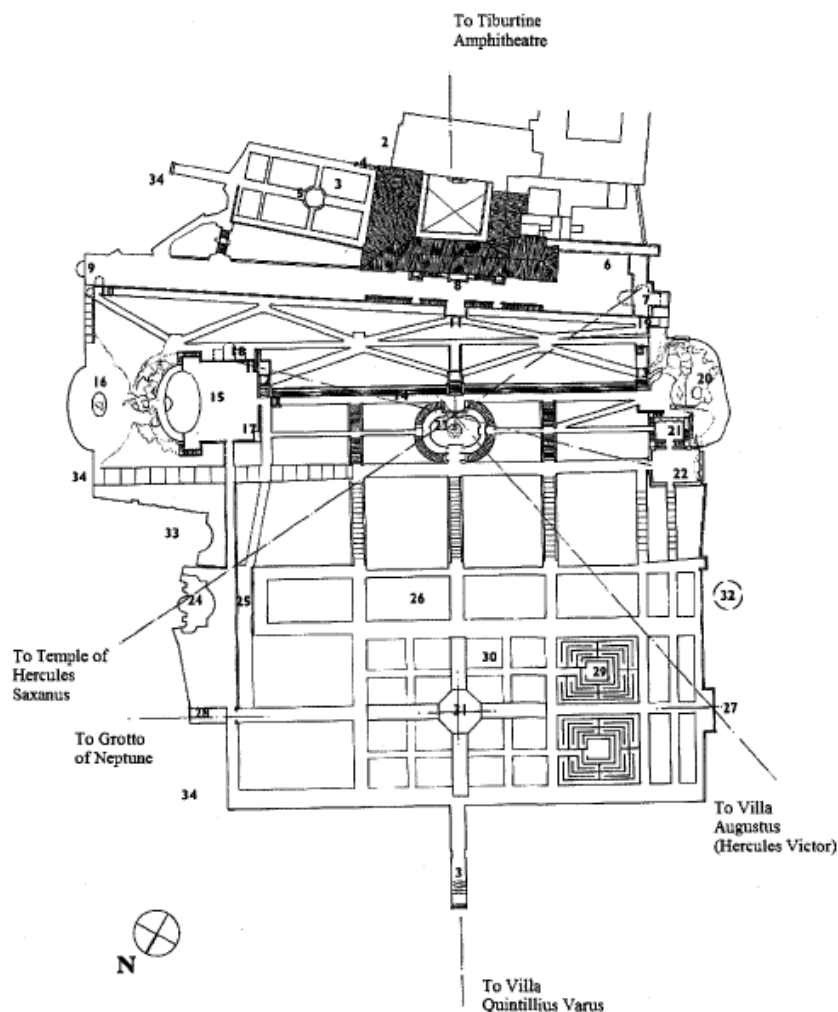


Ilustración 2. *Fuente de Los dragones*. (Musumarra, 2017)

Fuente del óvalo: La Fuente del Oval, construida sobre la base de un diseño de Pirro Ligorio, se llama así por su forma particular. Es quizás la fuente más barroca de la Villa, por el estilo de sus partes arquitectónicas y escultóricas, además de por el afán con que Cencio Maccarone acumuló peñascos y masas ornamentales que servirían para una escenografía del Monte Helicán que aun siendo salvaje en sus intenciones, resultó ser ampulosa. La perspectiva general resulta, no obstante, imponente y armoniosa, de modo que la fuente, en conjunto, puede ser considerada de un agradable efecto estético. Sobre la cima de la construcción se colocó el Caballo alado de Pegaso que parece, dada su particular posición, estar a punto de emprender el vuelo (Saverio, 2019).



Ilustración 3. *Fuente del óvalo.* (Musumarra, 2017)



ABOVE: Plan, partial reconstruction, drawing by David Demie based on a survey by the Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio (1) villa (2) entrance to the courtyard (3) main entrance to garden, Viale della Prospettiva (4) Fountain of the Unicorn (5) pavilion (6) tennis court (7) dining loggia (8) Fountain of Leda (9) Fountain of Thetis (10) Fountain of Aesculapius and Hygieia (11) Fountain of Pandora (12) Fountain of Pomona (13) Fountain of Flora (14) Line of a Hundred Fountains (15) Oval Fountain (16) Fountain of Pegasus (17) Fountains of Bacchus (18) Grotto of Venus (19) Grotto of Diana (20) Fountain of Rome (21) Fountain of the Emperors (22) Fountain of the Owls (23) Fountain of the Dragon (24) Water Organ (25) Grottoes of the Sibyl (26) fish pools (27) Fountain of Neptune, author's interpretation (28) Fountain of Venus Cloacina (29) labyrinth (30) herb gardens (31) octagonal pavilion (32) position of Neptune Fountain according to Du Pérac (33) Church of S Pietro della Carità (34) secondary entrances.

Ilustración 4. Plano de los jardines y las fuentes de *La Villa d'Este*, Tivoli. David Demie, *The Villa d'Este at Tivoli* (London: Academy Group Ltd., 1996, p. 9)

Asimismo, la vinculación directa con la simbología religiosa mediante el dibujo que hace en la partituran con la señal de la cruz y el versículo de San Juan completan la comprensión de la obra (Esplugues, 2023, p.437). Liszt escribe en el manuscrito «Sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam» (San Juan 4-14), “pero el que beba del

agua que yo le daré nunca más tendrá sed: el agua que yo le daré se convertirá dentro de él en un surtidor de agua que salta hasta la vida eterna” con una clara intención espiritual que se relaciona con las fuentes de La Villa d’Este.

Con el ascenso de los chorros de agua hacia el cielo y la belleza de las fuentes, Liszt encuentra el paralelismo perfecto con el versículo de San Juan Bautista, junto a la admiración que siente por cualquier obra de arte, como lo son las bellezas arquitectónicas en las fuentes, catapultan su inspiración e imaginación por captar la belleza artística y espiritual de este maravilloso conjunto, en el que a la vez se combinan: naturaleza, arte y espiritualidad, lo que son las tres directrices en la vida artística de Liszt de los tres cuadernos de *Années de pèlerinage* (Esplugues, 2023, p. 421).

3 ANÁLISIS

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este es una obra de 278 compases cuya estructura sigue una forma rapsódica. Está precedida por una introducción en Fa # Mayor con un comienzo anacrúsico que abarca los compases 1-13, la cual sitúa al oyente en la escena de las fuentes de la Villa d'Este. La obra se desarrolla a través de tres temas que se transforman dando lugar a los distintos espacios acuáticos. Liszt concluye la obra con una coda, desde el compás 244 hasta el final, en la que a modo de resumen y con la indicación *un poco più Lento*, con un carácter reflexivo y contemplativo se finaliza el discurso musical en la tonalidad de inicio. Se utilizará como referencia el siguiente análisis temático (Esplugues, 2023, p. 442).

INTROD. + A + A^I + A^{II} + CODA
T introd. + (T1 + T2) + (T1 + T2 + T3) + (T1 + T2 + T3 + T introd.) + CODA

Ilustración 5. Análisis temático de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (Esplugues, 2023, p. 442).

El tema introductorio, expuesto por primera vez en los compases 1-13 con un inicio anacrúsico y dinámica *piano*, establece la atmósfera de la obra a través de arpeggios ascendentes, que posteriormente se transforman en descendentes evocando chorros de agua con un claro inicio y final.

INTRODUCCIÓN
Tema introductorio (cc. 1 - 4)
Fa # M

Ilustración 6. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 1-4.

Este tema reaparece en los compases 220-243, ahora con un comienzo tético, en *fortísimo* y la indicación agógica *Brioso*. Su escritura dos octavas por debajo de la primera exposición,

junto con el refuerzo de octavas en el registro grave, aporta la grandiosidad necesaria para evocar la imagen de una gran fuente.



Ilustración 7. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 220-227.

El tema 1 aparece en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, desempeñando un papel fundamental en su desarrollo estructural y expresivo. La primera exposición de este material temático se produce en el compás 40, donde se presenta en la tonalidad de Fa# Mayor. Bajo la indicación *Un poco più Moderato*, se aborda por primera vez el tema por terceras, acompañado por un trémolo y por una subida en arpeggio.

SECCIÓN A
Tema 1 (cc. 40-47)
Fa # M

un poco più Moderato

pp *smorz.* *dolcissimo tranquillo*

tremolando
P u. c.

un poco marcato la Melodia e legatissimo

sempre pianiss. *tr*

un poco espressivo

Ilustración 8. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 40-47.

La segunda aparición del tema tiene lugar en el compás 64, en condiciones similares a las de su primera exposición. Sin embargo, en esta ocasión, se introduce un contracanto que emerge en la línea del bajo.

SECCIÓN A'
Tema 1 (cc. 64-71)
Fa # M

pp

pp *tr*

un poco espressivo

Ilustración 9. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 64-71.

Posteriormente, en el compás 132, el tema 1 se expone nuevamente, aunque esta vez en la tonalidad de Mi Mayor. Este cambio tonal cumple una función transicional, conduciendo hasta el compás 144, donde el tema, ahora escrito en tres pentagramas y acompañado por arpeggios, adquiere un significado trascendental. En este pasaje, Liszt establece una conexión con el versículo 4-14 del Evangelio de San Juan, dotando al material temático de una dimensión simbólica en la que el agua es representada como fuente de vida.

SECCIÓN A''
Tema 1 (cc. 144-147)
Re M

pp dolcissimo
L. H.

*) *Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam* (Evang. sec. Joannem 4-14)
Sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillet (Luther)

Ilustración 10. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 144-147.

Finalmente, en el compás 206, el tema reaparece en la tonalidad de Si mayor siendo el acompañamiento del desarrollo del tema 3. En este punto, Liszt introduce la indicación dinámica y agógica *poco a poco accelerando e sempre più f*, con el propósito de intensificar la tensión y evocar la fuerza incontenible del agua. Este progresivo aumento de la intensidad sonora y la agitación rítmica refuerzan el carácter dramático del pasaje, contribuyendo a la construcción de un clímax.

Siguiendo el esquema planteado, el tema 2 hace su primera aparición en los compases 48-61, inmediatamente después de la exposición del tema 1. Este nuevo material se caracteriza por su carácter más *cantabile*, en contraste con el tratamiento del tema anterior. En un primer momento, se presenta acompañado por trémolos en el registro agudo, los cuales se transforman en arpeggios por terceras en *staccato*, otorgando mayor ligereza y movilidad a la textura pianística.

SECCIÓN A
Tema 2 (cc. 48 - 61)
Fa # M

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 48-54) features a piano part with chords and a bass part with arpeggiated figures. The second system (measures 55-61) continues the piano part with staccato chords and the bass part with a more active line. The third system (measures 62-68) shows the piano part with a descending melodic line and the bass part with a simple accompaniment. The score is annotated with performance instructions like 'un poco marcato', 'sempre pianiss.', 'un poco espressivo', and 'sempre stacc.'.

Ilustración 11. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 48 - 61.

La segunda aparición del tema se produce en el compás 72, diferenciándose de la primera por una variación en la modulación: en esta ocasión, modula a La# menor en lugar de Do# Mayor, tonalidad a la que había modulado en su exposición inicial. El tema reaparece por tercera vez en el compás 158, ahora con un tratamiento más denso y enfático. En este pasaje, la escritura se desarrolla por octavas, a las que en determinados momentos se les añade la tercera, con el propósito de incrementar la densidad armónica y reforzar la línea melódica. El acompañamiento, por su parte, se construye sobre arpeggios, contribuyendo a la continuidad y fluidez del discurso musical.

SECCIÓN A'
Tema 2 (cc. 76-85)
modulación a La $\sharp$ m

The musical score for Tema 2 (cc. 76-85) is presented in two systems. The first system features a piano introduction with a 'leggiero' marking and a 'stacc.' marking. The second system includes a 'diminuendo' marking and a 'NEXO' section. The score is written in La major and modulates to La minor. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 12. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 76-85.

De manera sucesiva, el tema 3 es siempre precedido por una célula melódica a modo de recitativo, que actúa como nexo entre este material temático y el tema 2. Se caracteriza por su fuerte carácter modulante, funcionando a modo de progresión armónica. Este tema aparece en dos ocasiones a lo largo de la obra. La primera exposición tiene lugar en el compás 88, donde se presenta como una melodía de una sola línea acompañada por arpeggios en terceras.

SECCIÓN A'
Tema 3 (cc. 88-92)

The musical score for Tema 3 (cc. 88-92) is presented in two systems. The first system features a piano introduction with a 'sempre staccato' marking. The second system includes a 'sempre legato e cantando' marking. The score is written in La major and modulates to La minor. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 13. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 88 - 92.

SECCIÓN A'

Tema 3 (cc. 108 - 115)

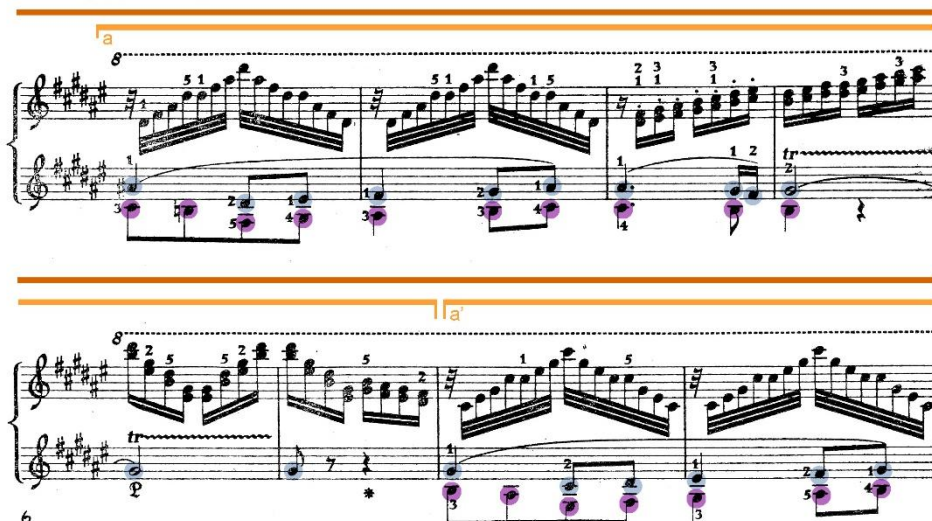


Ilustración 14. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 108 - 115.

En su segunda aparición, Liszt desarrolla el material con mayor profundidad, optando por una escritura en tres pentagramas. En este pasaje, el compositor expone dos voces desfasadas un compás entre sí, presentando el tema acompañado por un tratamiento textural que imita los trémolos previamente escuchados, reforzando así la continuidad y coherencia del discurso musical.

SECCIÓN A''

Tema 3 (cc. 182 - 185)

Re M

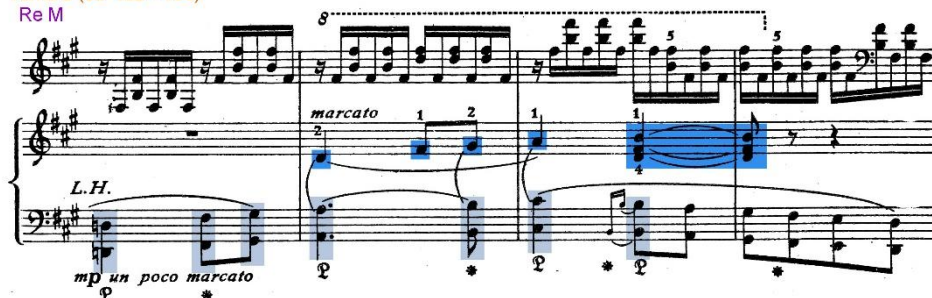


Ilustración 15. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 182 - 185.

Por último, la coda del compás 244 al compás final se construye a partir del material temático de los temas 1 y 2, aunque en esta sección el tema 2 precede al tema 1. Acompañado por un incesante trémolo, el discurso musical transita por las tonalidades de Mi♭ Mayor, Sol Mayor,

Do Mayor y Lab Mayor, generando una sensación de constante evolución armónica. Finalmente, el trémolo se detiene, dando paso a una serie de acordes que concluyen la obra solemnemente.

CODA

Tema 2

un poco più Lento

The musical score is presented in four systems. The first system includes a piano introduction with 'dim.' and 'crescendo' markings, followed by 'Tema 2' in a slower tempo. The second system features 'Tema 1' with a 'Mib M' marking. The third system shows a sequence of chords labeled 'Sol M', 'Do M', and 'La b M' with a 'crescendo' marking. The fourth system concludes with a series of chords marked 'f'.

Ilustración 16. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 244 - 278.

El carácter descriptivo de la obra se manifiesta en la selección de material, cuyo propósito no es únicamente estructurar un discurso ordenado, sino evocar una atmósfera. Más que representar un paisaje estático, Liszt busca transmitir la esencia dinámica del agua capturando su movimiento constante y su cambio a través de las diferentes texturas.

El simbolismo desempeña un papel fundamental en esta composición, pues permite que la música trascienda lo puramente sonoro y adquiera una dimensión pictórica. De manera abstracta sin embargo evocadora, Liszt logra trasladar al oyente su propia experiencia en los jardines de la Villa d'Este, siendo la obra un puente entre la realidad percibida por el compositor y la percepción subjetiva de quienes la escuchan.

	INTRODUCCIÓN	A		A'		
	Tema introductorio	Tema 1	Tema 2	Tema 1	Tema 2	Tema 3
Compases	1-13	40-47	48-61	64-71	72-85	88 - 131
Tonalidad	Fa # M	Fa # M	Fa # M	Fa # M	Fa # M	Re # m
Dinámica	p	pp	pp	pp	pp	p
Indicación	Vivace	Un poco più Moderato	Un poco espressivo	-	Un poco espressivo	Sempre staccato
		dolcissimo tranquillo	leggiero		leggiero	Sempre legato e cantado
		tremolando	Sempre stacc.		staccato	
Tipo de acompañamiento	Arpeggios	Trémolos mano izquierda	Trémolo - arpeggios por terceras	Trémolos mano izquierda + bajo	Trémolo - arpeggios por terceras	arpeggios por terceras - Arpeggios

A''						Coda
Tema 1		Tema 2	Tema 3	Tema 3 con aparición del 1	Tema introductorio	Coda
132-136	144-148	158 - 181	186-197	206-213	220-243	244-278
Mi M	Re M	Fa # M	Re M	Si M	Fa # M	Fa # M
p	pp	p	p	f	ff	p
-	dolcissimo	a tempo	Un poco marcato	poco a poco accelerando e sempre più f	Brioso	Un poco più Lento
	Versículo	Sempre dolcissimo e tranquillo	marcato		Rinforzando	
			poco a poco rinf.		Poco a poco meno f	
Trémolos mano izquierda	Arpeggios	Arpeggios	trémolo	octavas	Arpeggios	Trémolo

Tabla 1. Análisis de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* a partir del análisis propuesto por Esplugues. (Esplugues, 2023, p. 442)

4 VERSIONES DISCOGRÁFICAS MÁS RELEVANTES DEL SIGLO XX

Las grabaciones son un medio más para evidenciar la evolución del estilo interpretativo a lo largo del tiempo. Gracias a ella se puede comparar el estilo interpretativo actual con el de hace 50 años de una forma precisa. Tener acceso a esta información facilita el plantearse qué entendemos por estilo hoy en día y hasta qué punto los estilos interpretativos anteriores merecen la pena ser replicados (Philip, 2008, p. 35).

A lo largo del siglo XX, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt se consolidó como una obra fundamental dentro del repertorio pianístico. Desde las primeras grabaciones en discos de 78 RPM hasta las versiones digitales de finales de siglo, los avances tecnológicos permitieron capturar con mayor precisión la riqueza tímbrica y expresiva de esta pieza, célebre por su lirismo y exigencia técnica. Discográficas de renombre como Deutsche Grammophon, EMI Classics y Philips Records desempeñaron un papel crucial en la producción y difusión de estas interpretaciones, colaborando con pianistas de distintas tradiciones estilísticas.

Uno de los aspectos más reveladores en el análisis comparativo de estas grabaciones es la diversidad en la concepción de la obra, reflejada, entre otros factores, en la duración de cada interpretación. Claudio Arrau, en su versión de 1983, adopta un enfoque pausado y contemplativo, alcanzando los (8':44"). En contraste, Leslie Howard, en su grabación de 1996, presenta una ejecución más ágil y virtuosa, reduciendo la duración a (6':29"). Otras versiones, como las de Lázar Berman se sitúan en (7':44") y la de Georges Cziffra en (7':22"), se sitúan en un punto intermedio, reflejando diferentes aproximaciones estilísticas a la obra. Estas diferencias interpretativas no solo evidencian la evolución del gusto musical, sino también las transformaciones en la enseñanza y en la percepción del repertorio lisztiano.

A continuación, se presenta un cuadro que recoge una selección de ocho grabaciones destacadas de esta obra, realizadas a lo largo del siglo XX. Se incluyen, en orden cronológico, los pianistas más influyentes del período, junto con el año de grabación, la discográfica correspondiente y la duración de la interpretación. Todas ellas tienen en común

que la interpretación del texto es lo más exacta y clara posible siendo la prioridad para la correcta interpretación. La influencia de las dinámicas del estudio de grabación se refleja en las interpretaciones que finalmente se distribuyen debido al hecho de que la música deja de ser un elemento irreplicable ligado al paso del tiempo. Cada sección se puede repetir buscando la perfección en la ejecución.

Pianista	Grabación	Año de grabación	Discográfica	Duración
Claudio Arrau	3e Année: Italie	1928	Odeon	6':55"
Claudio Arrau	3e Année: Italie	1969	Philips	8':44"
Jerome Rose	Suite completa	1973	Monarch Classics	6':46"
Georges Cziffra	Années de Pèlerinage	1976	EMI Classics	7':22"
Lázar Berman	Liszt: Années De Pèlerinage	1977	Deutsche Grammophon	7':44"
Claudio Arrau	3e Année: Italie	1983	Philips	8':44"
Jeffrey Swann	Suite completa	1989	Akademica	7':23"
Leslie Howard	All 3 Années de Pèlerinage	1990	Hyperion Records	6':29"

Tabla 2. Grabaciones destacadas del s. XX de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.

Para el desarrollo del análisis comparativo que se llevará a cabo en el siguiente apartado, se han seleccionado tres grabaciones Claudio Arrau 1969, Lázar Berman 1977 y Leslie Howard 1990 respondiendo a la consideración de diversos factores interpretativos.

Las versiones sobre las que se ha realizado la investigación han sido:

Arrau, C. (Intérprete). (1969). *Années de pèlerinage : 3ème année, S.163: 4. Les jeux d'eau à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/54vt42rlppSAAAn5YAintqu>

Berman, L. (Intérprete). (1977). *Années de pèlerinage III, S. 163 : VI. Les jeux d'eau à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/0YPj4uJ30nqwSNP09pxWmW?si=71b10782796d461d>

Howard, L. (Intérprete). (1990). *Années de pèlerinage III, S. 163 : IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/0TmPSvbVvwAw0Y5E7ouPjX?si=c0fc0041c77f42bf>

La selección de estas grabaciones responde a los siguientes motivos:

En primer lugar, el tratamiento del *tempo* y la estructura de la pieza. La duración de la grabación de cada pianista refleja su concepción del *tempo* de la obra. La grabación de Arrau, con 8’:44”, es la más extensa de las ocho grabaciones preseleccionadas, en cambio, la grabación de Howard, con solo 6’:29”, es la más breve. De este modo, se pone de manifiesto una notable diferencia que facilita la comparación crítica entre enfoques.

La edad de los pianistas en el momento de la grabación también es un factor importante en la interpretación. Arrau, con 66 años en 1969, se encuentra en el punto culminante de su carrera. Su interpretación muestra la seguridad y la profundidad emocional adquiridas a lo largo de su experiencia. Lázar, con 47 años en 1977, se encuentra en una etapa en la que su técnica ya está perfectamente formada, pero todavía conserva la energía y la vitalidad necesarias para abordar la obra con gran intensidad. En el caso de Howard, que contaba con 42 años en 1990, su interpretación muestra una madurez técnica comparable a la de Lázar, aunque marcada por un enfoque distinto, influido en parte por los 13 años que separan su grabación de la de este último.

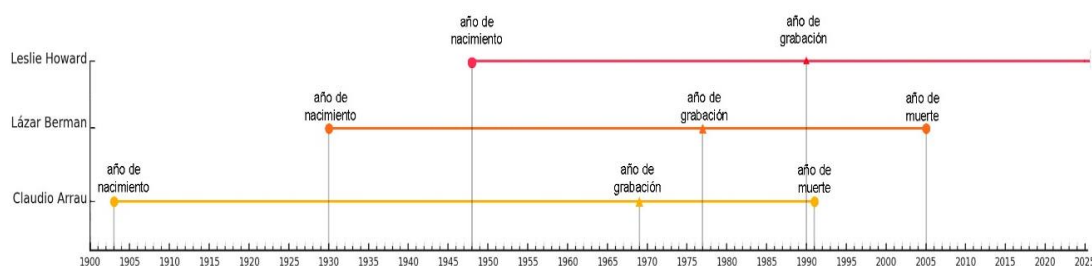


Ilustración 17. Año de nacimiento, grabación de *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* y muerte de los tres intérpretes seleccionados.

La música es un artículo de consumo por lo que la discográfica en la que se enmarcan estas versiones representa una variable a destacar. Se han seleccionado tres versiones distribuidas por diferentes sellos importantes en el mundo de la música clásica para poder valorar la proyección que la discográfica puede respaldar. La interpretación de Claudio Arrau para Philips, la de Lázar Berman para Deutsche Grammophon y la de Leslie Howard para Hyperion.

Finalmente, la Escuela pianística a la que pertenecen los tres intérpretes tiene un impacto directo en su aproximación. Arrau, discípulo de Martin Krause, uno de los últimos alumnos directos de Liszt, se encuentra profundamente influenciado por la tradición de la Escuela Lisztiana. Lázar representa a la Escuela Rusa y Howard, como pianista australiano, representa una tradición más moderna.

4.1. Análisis de las interpretaciones seleccionadas

Con el fin de profundizar en las particularidades de cada interpretación y establecer una comparación fundamentada entre ellas, se desarrolla a continuación el análisis individual de las tres grabaciones seleccionadas. En cada caso, se comienza por contextualizar al pianista en relación con la obra que interpreta, atendiendo tanto a su trayectoria profesional como a su vínculo artístico con el repertorio lisztiano. Asimismo, se recoge el impacto que haya tenido la grabación. Finalmente, se desarrolla el análisis interpretativo siguiendo el esquema previamente establecido en el apartado análisis, lo que permite examinar con detalle aspectos como el *tempo*, la articulación, la dinámica, el fraseo y otros recursos expresivos empleados en cada versión.

4.1.1. Claudio Arrau, grabación de 1969

Claudio Arrau (1903-1991) pianista chileno que con tan solo 8 años recibió una beca del Gobierno del presidente Montt para estudiar piano en Alemania. Según Horowitz (1982), «la relación de Arrau con Liszt proviene de su vínculo con Krause» (p. 133), mentor del pianista y discípulo directo de Franz Liszt. Krause era partidario de que los jóvenes alumnos tocaran el repertorio de Liszt desde edades tempranas para la adquisición de la agilidad de los dedos (Claro, 1993, p. 28). Por ello, Liszt ocupó un lugar destacado en los primeros programas y grabaciones de Arrau. Recibió el premio Liszt en 1919 y nuevamente en 1920. Aunque con el tiempo otros compositores adquirieron mayor protagonismo en su repertorio, *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* permaneció presente a lo largo de su vida.

Arrau siempre ha sido un fiel defensor de la tradición lisztiana. Tal y como expresa en la entrevista que le hizo Horowitz para el libro *Conversations with Arrau* (Horowitz, 1982), pese a la resistencia que había hacia la música de Liszt en los países de influencia germana, hispanos y portugueses existían otras miradas desde países como Inglaterra o Estados Unidos en los que la figura de Liszt se tomó como referente en los años sesenta. En cambio, en Francia se valoraba a Liszt en especial *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* ya que el impresionismo de Debussy y Ravel bebe directamente de esta fuente.

Por otro lado, la grabación de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* que realizó Arrau en marzo de 1969 en Países Bajos para Philips obtuvo el reconocimiento de un Edison Award en 1971 (ArrauHouse, 2025).

Tras una breve contextualización, se procederá al análisis de la interpretación de Arrau. Se seguirá un orden uniforme para todos los intérpretes, de modo que este esquema facilite la comparación al final del estudio. A partir del análisis temático de la fuente primaria, se examinará cada sección de la obra en detalle.

Arrau construye el discurso a partir de un uso flexible del *tempo*. Las fluctuaciones agógicas no obedecen a un deseo de exhibición, sino a una lógica interna del fraseo. A lo largo de la obra, los *ritardandi* aparecen en los cierres de frase o al llegar a puntos de reposo armónico, contribuyendo a una sensación de respiración natural de la música.

Inicia su interpretación con una concepción del *tempo* progresiva y expresiva. Desde la anacrusa y a lo largo de los dos primeros compases, adopta un pulso considerablemente más lento que el que predominará en el resto de la sección. Este planteamiento agógico permite una frase que va ganando gradualmente en impulso y vitalidad, tanto en términos dinámicos como rítmicos, hasta alcanzar el compás 10, punto de máxima expansión expresiva dentro de esta primera sección. A partir de ahí, Arrau inicia un descenso dinámico ejecutado mediante un *diminuendo* cuidadosamente articulado, que da cierre a este tema introductorio.

La primera vez que ejecuta el tema 1 lo aborda utilizando el pedal *una corda*, lo que introduce un cambio tímbrico significativo al modificar el color del sonido. Esta decisión interpretativa, sumada a una dinámica extremadamente *piano*, da lugar a una sonoridad

etérea, casi como si la música emergiera progresivamente del silencio. En los dos últimos compases de este tema, se percibe un crecimiento dinámico que se apoya principalmente en el arpeggio ascendente de la mano izquierda, el cual actúa como puente hacia el segundo tema. Este segundo tema se presenta ya con un *piano* más proyectado.

Una de las decisiones más destacables en esta sección es la que toma respecto al tratamiento de los arpeggios en tríadas del tema 2. En este fragmento, el intérprete opta por aumentar el *tempo* de forma perceptible, ejecutando esta parte con mayor fluidez y ligereza. En concreto, a partir del compás 54, el *tempo* se incrementa de aproximadamente 70 a 80 pulsaciones por minuto, aportando así una sensación de mayor liviandad y continuidad al discurso musical. Finalmente, Arrau concluye el segundo tema con un amplio *ritardando*, que actúa como transición expresiva entre el final de la sección A y el inicio la sección A'.

En la segunda exposición del primer tema, correspondiente a la sección A' de la obra, Claudio Arrau opta por resaltar con claridad la línea del bajo, otorgándole un protagonismo expresivo que responde a la transformación estructural que dicho tema experimenta en esta reaparición. Esta decisión interpretativa subraya el carácter variacional del discurso. En lo que respecta al segundo tema, Arrau reproduce la modulación hacia La $\sharp$ menor mediante un *crescendo* que va acompañado de un incremento progresivo del *tempo* como ya anteriormente se produjo en la sección A. El tercer tema se introduce de manera gradual y siguiendo una misma estructura de frase que siempre se finaliza mediante pequeños *ritardandi* al final de cada una de las frases. Arrau construye cada frase con claridad, intensificando paulatinamente la dinámica como si de una serie de escalones se tratara, lo que contribuye a una sensación de crecimiento orgánico en la evolución del tema.

Cabe destacar, además, el tratamiento que el intérprete hace del compás 105, en el que introduce un *diminuendo* muy marcado. Este gesto cumple una función estructural de transición, ya que permite distinguir con nitidez el nexo entre la exposición del tema monódico y la posterior aparición del tema a dos voces. Gracias a este *diminuendo*, Arrau logra que esta nueva sección se inicie con el mismo nivel dinámico que tuvo el tema en su primera presentación, generando así un efecto de simetría.

En la sección A'', el primer tema reaparece en la tonalidad de Mi mayor con un tratamiento particularmente delicado por parte de Arrau. Aunque el *tempo* elegido es ligeramente

superior al de las exposiciones anteriores (aproximadamente 75 pulsaciones por minuto, frente a las 70 p.p.m. previamente empleadas), esta ligera aceleración no compromete en absoluto la expresividad. Posteriormente, cuando el tema se presenta en Re Mayor, Arrau lo reviste de una notable amplitud sonora y de un aura de transcendentalidad, acentuando su dimensión lírica y elevando su significación poética dentro del discurso general de la obra.

El segundo tema, en esta nueva aparición se transforma a través de un desarrollo dinámico claramente intencionado. Arrau intensifica progresivamente la dinámica y el tempo, conduciendo la frase hacia su clímax en el compás 172, momento señalado por la aparición del acorde de Do $\sharp$ Mayor en posición fundamental, cuya sonoridad en el registro grave confiere al pasaje una fuerza conclusiva de gran impacto. En cuanto al tercer tema, se mantiene la lógica de desarrollo progresivo que había sido planteada en su primera exposición, aunque con una atención aún más acusada a la claridad de las voces.

La reaparición del tema introductorio en el compás 220 se produce esta vez con un pulso más lento. En comparación con las otras versiones analizadas, la elección de Arrau destaca por su extrema lentitud, con un *tempo* en torno a 55 pulsaciones por minuto. No obstante, dicha lentitud no se mantiene de manera uniforme, ya que al final de cada frase se percibe una ligera aceleración de los arpeggios, lo cual introduce una cierta inestabilidad agógica.

Finalmente, en la coda, Arrau presenta el segundo tema en primer lugar, esta vez con un *tempo* más lento como así Liszt indica. A continuación, retoma el primer tema con el pulso previamente establecido para él (75 p.p.m.), imprimiendo una sensación de continuidad formal. Cada una de sus frases se cierra con un pequeño *cedendo*. Los 8 compases finales de la obra se desarrollan en una dinámica *forte* y siguiendo las indicaciones dinámicas de la obra.

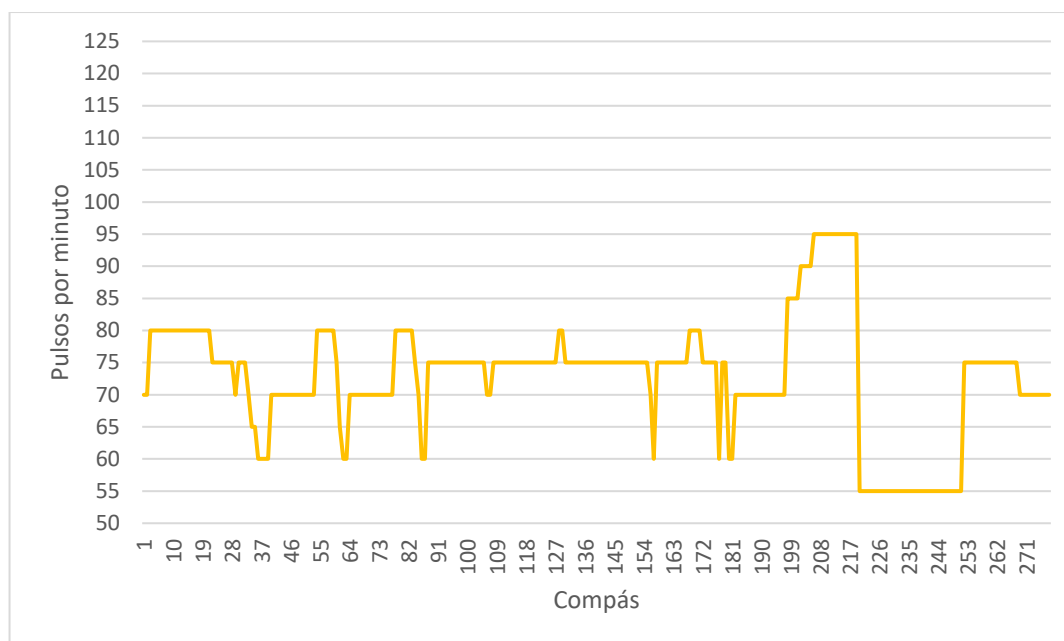


Ilustración 18. Análisis agógico de la grabación de 1969 de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* por Claudio Arrau.

4.1.2. Lázar Berman, grabación 1977

Lázar Berman (1930–2005), nacido en Leningrado, fue un pianista soviético reconocido por su técnica prodigiosa y una interpretación poderosa y detallada. Considerado un niño prodigio, inició sus estudios con tan solo cuatro años y pronto fue alumno del renombrado pedagogo Alexander Goldenweiser, con quien desarrolló una comprensión profunda del texto musical y una extraordinaria formación técnica. Graduado con honores del Conservatorio de Moscú, su carrera despegó dentro y fuera de la URSS, aunque el reconocimiento internacional llegó a partir de los años setenta, cuando sus recitales en Europa y América provocaron entusiasmo unánime entre críticos y público, que lo describieron como un “titán” y un “mago del teclado”. Su repertorio privilegiaba obras de gran dificultad técnica en las que su virtuosismo natural brillaba sin esfuerzo aparente. Sin embargo, más allá de su maestría técnica, Berman se distinguió también por una cultura interpretativa de alto nivel, que combinaba precisión analítica, sonoridad rica y una expresividad refinada (Tsypin, 1990).

En una entrevista de 1989, Lázar Berman destacó la influencia del bel canto en su formación pianística, especialmente en el *legato* y el fraseo. Inspirado por las grabaciones de cantantes italianos, desarrolló un enfoque pianístico orientado a "hacer cantar al piano" lo que marcó su estilo distintivo. (Berman, 1989)

La grabación de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* en 1977 fue un hito en su carrera, consolidándolo como uno de los grandes intérpretes del siglo XX. Aunque ya era reconocido en la Unión Soviética, su colaboración con Deutsche Grammophon le permitió proyectarse internacionalmente. Berman mismo afirmaba sobre Liszt:

"Casi siempre toco Liszt. Es posible que mi Liszt tenga algunas características distintas del resto. Lo cierto es que se trata de un compositor al que conozco profundamente. Me apasiona la gran libertad que hay en su música y la forma en que estimula a los pianistas para expresarse al margen de las reglas fijas." (Badí, 2001)

Esta grabación no solo reflejó su virtuosismo técnico, sino también su capacidad para infundir a la música una calidad vocal, transformando al piano en un instrumento capaz de "cantar".

A diferencia de Arrau, Lázar Berman inicia su interpretación manteniéndose estrictamente fiel al *tempo* elegido desde el comienzo, lo que otorga al desarrollo inicial de la obra una regularidad casi mecánica, si bien no exenta de sensibilidad. Esta estabilidad rítmica proporciona una estructura clara sobre la cual los matices dinámicos se despliegan con sutileza.

Al igual que en la interpretación de Arrau, el clímax de la sección introductoria se sitúa en el compás 10. Sin embargo, Lázar no recurre a ninguna modificación agógica para reforzar este momento, logra alcanzar dicho punto álgido únicamente mediante un tratamiento refinado de la dinámica.

Uno de los aspectos más destacables de su versión es la claridad en la ejecución del primer tema. Este tema se presenta con una dinámica *piano* y se va construyendo de manera gradual, con una articulación precisa que permite mantener la transparencia del tejido musical. A

medida que se aproxima al segundo tema, se percibe un cambio en el carácter ya que la primera parte del tema 2 adquiere más peso. A partir del compás 54, Lázar logra plasmar con claridad la indicación de *leggero* propuesta por Liszt, sin necesidad de alterar el *tempo*. Este efecto lo consigue mediante un cambio de toque, más ágil y ligero, y una reducción en la dinámica, lo que produce un contraste expresivo eficaz y respetuoso con la escritura original.

En la sección A', Lázar Berman presenta el primer tema con una organización jerárquica del tejido sonoro claramente delineada. La línea melódica principal, ya expuesta con anterioridad, se sitúa en primer plano, mientras que la nueva línea del bajo adquiere un papel secundario. En un tercer plano se sitúa el trémolo, que actúa como fondo textural. En el segundo tema, la modulación hacia La $\sharp$ menor se realiza sin recurrir a un *crescendo* especialmente marcado.

El tercer tema, por su parte, es concebido con una estructura fraseológica muy cuidada. Lázar articula cada frase mediante ligeros *ritardandi* al final de estas, si bien estos son más discretos que los empleados por Arrau, lo que otorga al pasaje una mayor continuidad rítmica. Al igual que en la interpretación de Arrau, la progresión dinámica se desarrolla en forma de *crescendo*, acompañando el crecimiento natural de las frases hasta alcanzar el compás 106. Es en este punto donde Lázar introduce un *diminuendo* que actúa como nexo articulador entre el final del tema y su posterior reexposición. Gracias a este *diminuendo*, se restablece el carácter *piano* con el que el tema fue presentado inicialmente.

En la sección A'', Lázar Berman retoma el primer tema con un *tempo* ligeramente más rápido que en sus exposiciones anteriores, pasando de aproximadamente 65 a 75 pulsaciones por minuto, en una decisión interpretativa que coincide con la adoptada por Arrau. Sin embargo, a diferencia de este último, Lázar mantiene una estricta fidelidad al pulso una vez establecido el *tempo*, sin introducir modificaciones agógicas dentro del desarrollo del tema.

En lo que respecta al tratamiento de los temas 2 y 3, la interpretación de Lázar se aproxima considerablemente a la concepción de Arrau, tanto en la estructuración fraseológica como en la elección del *tempo*. El segundo tema es desarrollado con un *crescendo* controlado y una intensificación gradual del *tempo* hasta alcanzar su punto culminante, mientras que el tercer tema mantiene la lógica progresiva de su primera aparición, articulado con claridad y

respeto por la polifonía, aunque sin la flexibilidad rítmica que caracteriza la versión de Arrau. La aparición del tema introductorio en esta sección se plantea inicialmente con un *tempo* algo más lento. No obstante, el *accelerando* progresivo de los arpeggios ascendentes pronto restituye la energía y el movimiento, devolviendo al tema una dimensión comparable a la que presentaba en la introducción de la obra.

Finalmente, en la coda, Berman mantiene un *tempo* más lento desde el compás 252 hasta el 268. A partir de ese punto, introduce un marcado *ritardando* acompañado de una dinámica en *piano* diferenciándose así de las demás versiones.

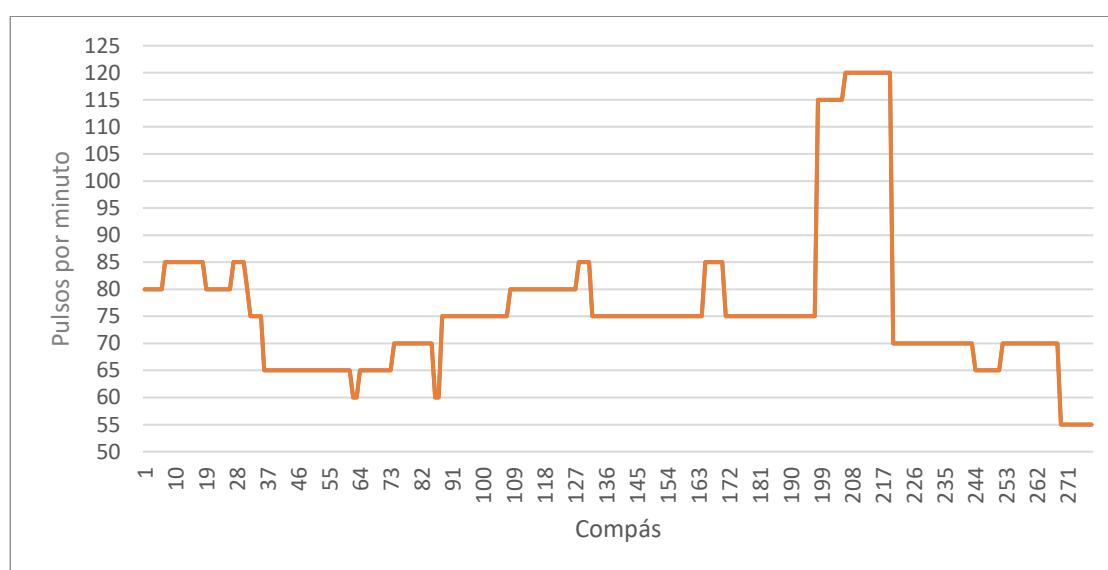


Ilustración 19. Análisis agógico de la grabación de 1977 de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* por Lázaro Berman.

4.1.3. Leslie Howard, grabación 1990

Leslie Howard, nacido en Melbourne en 1948, es una figura clave en la interpretación y estudio de la obra pianística de Franz Liszt. Desde temprana edad, mostró un talento excepcional para la música, destacando por su capacidad para tocar de oído y su memoria prodigiosa. A los trece años, ya había interpretado el Concierto para piano n.º 2 de Rachmaninoff, y poco después comenzó su exploración del repertorio de Liszt, quedando

impresionado por la *Sinfonía Fausto*, a la que describió como "una de la media docena de obras orquestales más grandes desde Beethoven". (Leung, 2020)

En 1986, con motivo del centenario de la muerte de Liszt, Howard ofreció una serie de diez recitales en el Wigmore Hall de Londres, interpretando la totalidad de las obras originales para piano solo del compositor. Este proyecto atrajo la atención de Hyperion Records, que le propuso grabar la integral de la obra pianística de Liszt. El resultado fue un conjunto de 99 CDs, que incluyó más de 300 grabaciones en estreno mundial y se convirtió en la mayor empresa discográfica jamás emprendida por un artista en solitario (Vantagemusic, 2020). Entre las piezas grabadas destaca su interpretación de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, incluida en el volumen 12 de la colección, publicado en 1990. (Brainz, s.f.)

Además de su labor como intérprete, Howard ha contribuido significativamente al estudio y difusión de la obra de Liszt. Ha editado numerosas partituras basándose en manuscritos originales y ha sido presidente de la Liszt Society desde 1987. Su compromiso con la música de Liszt ha sido reconocido con múltiples galardones, incluyendo la Medalla de Honor Ferenc Liszt otorgada por el gobierno húngaro y el Grand Prix du Disque en seis ocasiones. (Leung, 2020)

En su aproximación a la introducción de la obra Howard opta por una interpretación que, aunque en términos generales mantiene una estabilidad de *tempo*, introduce una leve cesura expresiva en la anacrusa. Tras este gesto inicial, el *tempo* se estabiliza con claridad, proporcionando una base sólida para el desarrollo posterior de la sección. Sin embargo, al llegar al compás 10, Howard introduce un *accelerando* notable, que intensifica la sensación de inmediatez y que parece estar inspirado por la imagen de la caída libre del chorro de agua.

El tratamiento que Howard ofrece del primer tema revela una concepción estructural elaborada. Desde el inicio, se percibe una atención muy consciente a las líneas melódicas y a su desarrollo horizontal. La melodía principal se presenta con claridad, pero no como un elemento aislado, sino como una línea en constante evolución, a la que progresivamente se incorporan otras voces.

En lo que respecta al tratamiento del segundo tema, Howard adopta una postura similar a la de Arrau en cuanto a la gestión del *tempo*. Concretamente, opta por un aumento ligero en la

velocidad a partir del pasaje marcado *leggero*, lo que introduce un contraste sutil dentro de la continuidad general del discurso. No obstante, a diferencia de Lázar, que recurre a modificaciones tímbricas y dinámicas más marcadas para subrayar esta indicación, Howard mantiene tanto el toque como la dinámica prácticamente inalterados.

En la reexposición del primer tema 1, correspondiente a la sección A', Leslie Howard vuelve a demostrar una notable sensibilidad hacia la estructura polifónica de la obra. Su interpretación permite que cada línea melódica conserve su dirección y autonomía. El tratamiento del segundo tema en esta sección sigue el mismo planteamiento interpretativo que Howard adoptó en su primera exposición. Sin embargo, cabe señalar una diferencia destacable: en el fragmento marcado *leggero*, el intérprete opta por una dinámica situada en torno a un *mezzo forte*.

Por otro lado, el tercer tema se presenta en su versión con un pulso particularmente estable y, entre las interpretaciones comparadas, el más rápido, con un pulso aproximado de negra igual a 90 pulsaciones por minuto. Esta elección imprime una sensación de continuidad y determinación en el discurso. Al igual que Arrau y Berman, Howard articula una progresión dinámica ascendente que culmina en el compás 105. A partir de este punto, introduce un *diminuendo* progresivo durante los compases 106 y 107, que actúan como nexo entre el final del tema y su reaparición.

En la sección A'', Leslie Howard retoma el primer tema con una interpretación que guarda similitudes con la de Lázar Berman, manteniendo un pulso constante y fluido, sin detenerse en modificaciones del pulso. Al reaparecer el tema en la tonalidad de Re Mayor, Howard introduce un breve momento de serenidad que actúa como transición antes de adentrarse en la exposición del segundo tema, el cual interpreta con una progresiva intensificación del *tempo* desde sus primeros compases, subrayando su carácter más agitado y dinámico. El tratamiento del tercer tema por parte de Howard se distingue nuevamente por un *tempo* ligeramente más rápido que el de los demás intérpretes analizados. Esta elección refuerza una concepción más impetuosa y enérgica del pasaje, alineada con la visión general de su interpretación, en la que prevalece una continuidad rítmica marcada por la urgencia del discurso musical.

La reaparición del tema introductorio en esta sección es ejecutada con el máximo grado de agitación rítmica, alcanzando un *tempo* considerablemente elevado en torno a negra igual a 120, lo que lo convierte en el más rápido de las versiones comparadas. La sensación de urgencia no se disipa en ningún momento, ya que el pulso permanece elevado hasta la coda, contribuyendo a un cierre cargado de energía y vitalidad, que contrasta con las conclusiones más contenidas de las otras versiones estudiadas.

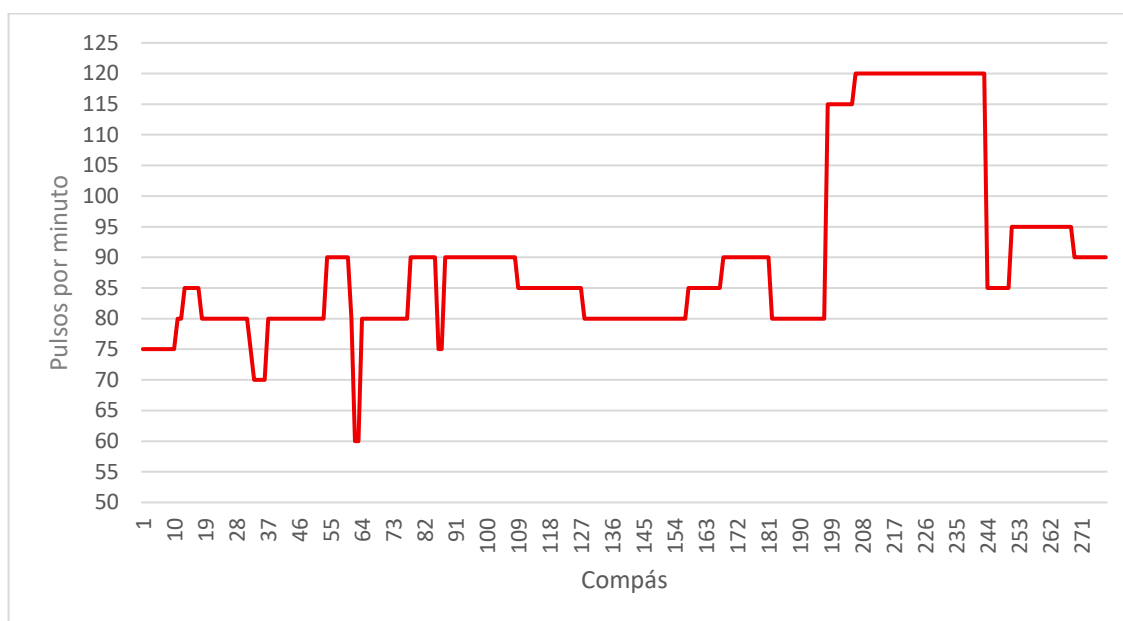


Ilustración 20. Análisis agógico de la grabación de 1990 de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* por Leslie Howard.

4.2. Comparativa de las interpretaciones seleccionadas

Gracias al análisis previo de las interpretaciones se puede comparar las versiones de los tres intérpretes seleccionados cuyas concepciones agógicas, dinámicas y estructurales permiten profundizar en las múltiples lecturas posibles del texto lisztiano.

Desde los primeros compases, se aprecian diferencias notables en el tratamiento del *tempo*. Arrau adopta un enfoque expresivo y progresivo, comenzando con un *tempo* sensiblemente más lento que se va acelerando hasta alcanzar el clímax en el compás 10. En contraste, Berman mantiene desde el inicio un pulso constante y regular. Su fidelidad al pulso otorga

claridad estructural, sobre la que se articulan con precisión las progresiones dinámicas. Howard, por su parte, introduce un leve *cedendo* en la anacrusa, seguido de una estabilización del *tempo*. Sin embargo, al llegar al compás 10, opta por un marcado *acelerando*, que intensifica la sensación de energía y evoca con eficacia la caída del agua, imagen central en la obra.

En la sección A, el tratamiento del tema 1 revela concepciones diferenciadas del lirismo lisztiano. Arrau lo presenta con una dinámica extremadamente piano, generando una atmósfera etérea que parece emerger del silencio. Berman destaca por la limpieza tímbrica y por una articulación que resalta la línea melódica sin artificios. Howard, en cambio, enfatiza la estructura horizontal de las voces, creando una polifonía claramente perceptible, donde la melodía principal se va enriqueciendo con líneas secundarias de manera progresiva.

En el tema 2, uno de los pasajes más característicos por sus arpeggios en tríadas y su indicación *leggero*, las decisiones agógicas y dinámica varían considerablemente. Arrau incrementa el *tempo* de forma notoria hacia el compás 54 (de 70 a 80 p.p.m.). Berman, por el contrario, mantiene el pulso inicial y consigue el carácter *leggero* mediante el cambio de toque y una reducción dinámica, lo que subraya la musicalidad de su enfoque sin necesidad de alteraciones métricas. Howard se aproxima a Arrau en la gestión del *tempo*, aunque mantiene una dinámica más estable y un toque menos contrastado, situándose así entre ambos enfoques.

Durante la sección A', donde se reexpone el primer tema, Arrau da mayor protagonismo a la línea del bajo, reflejando la transformación estructural del tema. Berman establece una jerarquía sonora clara entre la voz principal, el bajo y el trémolo, y mantiene una dinámica contenida y un pulso constante. Howard refuerza la independencia de las voces con un fraseo que preserva la autonomía melódica, sin alterar el *tempo*. En el tema 3, las tres versiones desarrollan una progresión dinámica hasta el compás 105, seguido por un *diminuendo* en los compases 106–107, que actúa como nexo hacia la reexposición del tema en *piano*. Arrau articula este pasaje con *ritardandi* al final de cada frase, construyendo un crecimiento escalonado. Berman emplea *ritardandi* más sutiles, favoreciendo la continuidad rítmica.

Howard, por su parte, adopta el tiempo más rápido de los tres (hasta 90 p.p.m.), con un carácter más agitado, sin abandonar la claridad polifónica.

En la sección A'', el primer tema es retomado por Arrau y Berman con un *tempo* de 75 p.p.m., ligeramente superior a la inicial. Arrau aporta una dimensión trascendental al pasaje en Re Mayor, mientras que Berman mantiene una fidelidad metronómica sin modificaciones agógicas. Howard retoma el tema de forma más estable, pero introduce una progresiva agitación que culmina en el tema introductorio, interpretado en su versión más rápida (hasta 120 p.p.m.).

Finalmente, en la coda, Arrau retoma el tema 2 con lentitud, según la indicación de Liszt, y cierra con el primer tema acompañado de *cedendi* al final de cada frase. Berman mantiene un *tempo* más lento hasta el compás 268 y realiza un marcado *ritardando* hacia el final, con dinámica *piano*. Howard, en cambio, conserva el pulso elevado hasta el cierre, otorgando al final una energía continua.

En conclusión, cada intérprete ofrece una lectura personal de la obra. Arrau se distingue por su profundidad expresiva y riqueza tímbrica; Berman por su control estructural y claridad técnica; y Howard por su impulso rítmico y tratamiento polifónico.

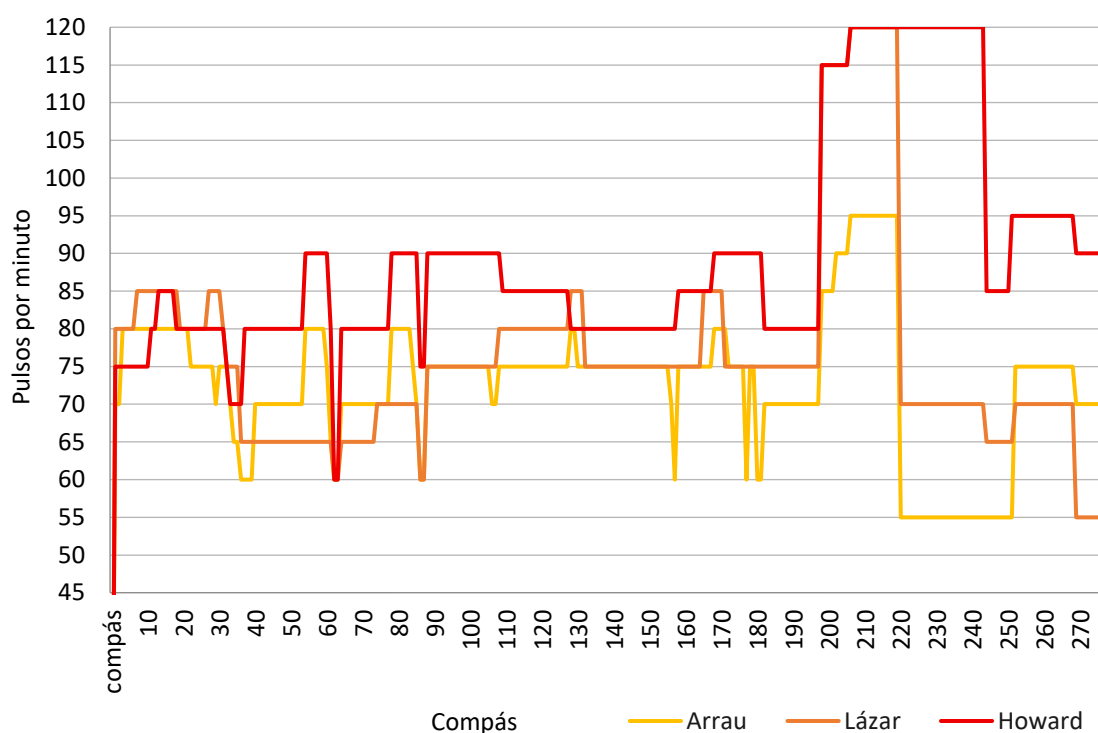


Ilustración 21. Comparativa del análisis agógico de las grabaciones seleccionadas de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.

4.3. Las interpretaciones seleccionadas en el entorno digital

En el contexto digital actual, el papel de los intérpretes y de las compañías discográficas sigue siendo esencial en la producción y difusión musical. Sin embargo, a esta cadena de valor se han incorporado nuevas plataformas de distribución comercial, como Spotify o YouTube, que desempeñan un papel clave en la circulación de la música. Estas plataformas operan mediante acuerdos de distribución y comercialización con las principales compañías discográficas multinacionales, lo que ha transformado la forma en que las grabaciones llegan al público, ampliando su alcance y visibilidad a escala global. Este nuevo entorno plantea desafíos y oportunidades tanto para los intérpretes como para los oyentes, y condiciona, en parte, el grado de popularidad y la proyección de cada versión (Calvi, 201, p. 125).

Las plataformas digitales representan un recurso clave para la evaluación de la recepción pública, ya que permiten acceder a datos cuantificables sobre la difusión, la interacción y la valoración de contenidos musicales por parte de una audiencia global. Asimismo, se ha considerado como criterio el grado de popularidad que han alcanzado hasta la fecha las tres versiones seleccionadas en la principal plataforma de reproducción musical en *streaming*, Spotify, por ser actualmente una de las fuentes más relevantes y accesibles para valorar la recepción de las grabaciones. Spotify contabiliza una reproducción cuando el usuario escucha la canción durante al menos 30 segundos (Spotify for Artists, s.f.). A fecha de 11 de mayo de 2025, la interpretación del pianista chileno Claudio Arrau se posiciona como la más escuchada, acumulando un total de 125.279 reproducciones, cifra que evidencia un notable interés del público por esta versión en particular. Le sigue la grabación de Lázar, con 90.314 escuchas, lo que también denota una acogida significativa, aunque algo más reducida en comparación con la de Arrau. Por último, la versión registrada por Howard presenta un impacto considerablemente menor en la plataforma, con menos de 1.000 reproducciones, lo que revela una visibilidad muy limitada en el panorama digital actual. Estas cifras a su vez reflejan el éxito que tienen en Spotify los intérpretes siendo Arrau el más escuchado con 143.000 oyentes mensuales, seguido por Berman con 38.000 oyentes mensuales y Howard con 5000 oyentes mensuales, siendo el que menor público alcanza.

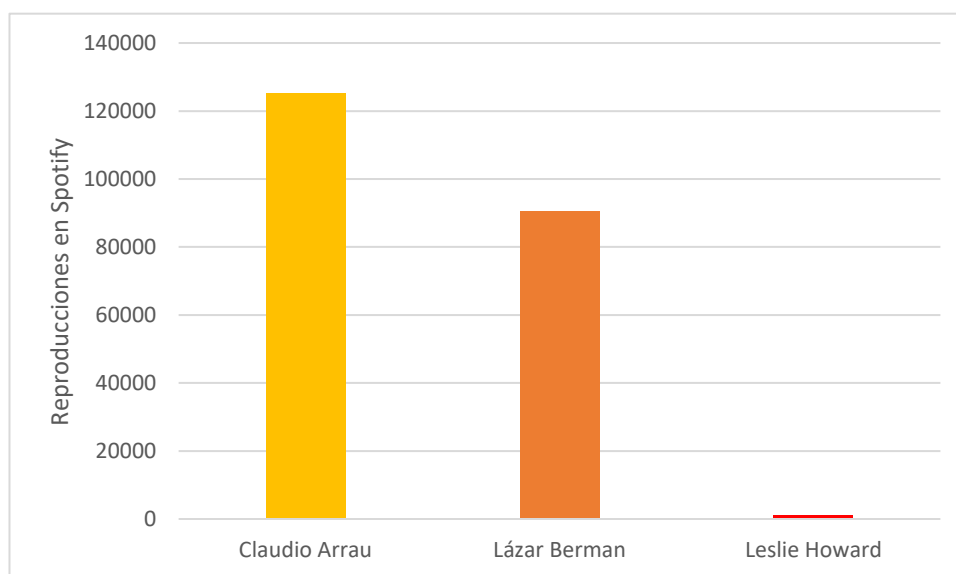


Ilustración 22. Reproducciones en la plataforma Spotify de las grabaciones seleccionadas de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*.

En paralelo, se ha llevado a cabo una comparación de las visualizaciones de estas mismas grabaciones en la plataforma YouTube, otra fuente de referencia para evaluar la difusión y recepción de contenidos musicales.

newFFL6. (2011, agosto 15). *Arrau plays Liszt 'Les jeux d'eaux à la Villa d'Este' (rec.1969)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CWN18ZozGs>

Lazar Berman Topic. (2022, febrero 28). *Franz Liszt: Années de pèlerinage, troisième année, S.163: IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4a8M2zw7Bg4>

Leslie Howard Topic. (2024, mayo 9). *Liszt: Années de pèlerinage III, S. 163: IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=go_SrQ0RQKA

Esta comparación entre plataformas ha ofrecido así una visión más amplia sobre el impacto y la proyección actual de cada una de las versiones seleccionadas. Sigue siendo la grabación más popular la de Arrau, que alcanza las 439.000 visualizaciones en YouTube, mostrando una difusión incluso mayor en esta plataforma que en la propia plataforma de música. Resulta significativo que el vídeo que ha alcanzado esta popularidad no está subido por un canal oficial del pianista, sino que es un usuario extraoficial quien lo subió en 2011. Además, los 205 comentarios que recibe este vídeo son unánimemente positivos, tanto hacia la interpretación como hacia el intérprete y la música de Liszt. En cambio, la grabación de Lázar Berman a pesar de haberse subido desde un canal oficial dedicado al pianista, pierde relevancia en este entorno, con tan solo 15.000 visualizaciones frente a las 90.314 escuchas en Spotify. Por último, la versión de Leslie Howard, publicada más recientemente en 2024, presenta una escasa presencia con tan solo 197 visualizaciones en YouTube, su limitada difusión confirma el reducido alcance que ha tenido esta interpretación en el entorno audiovisual contemporáneo.

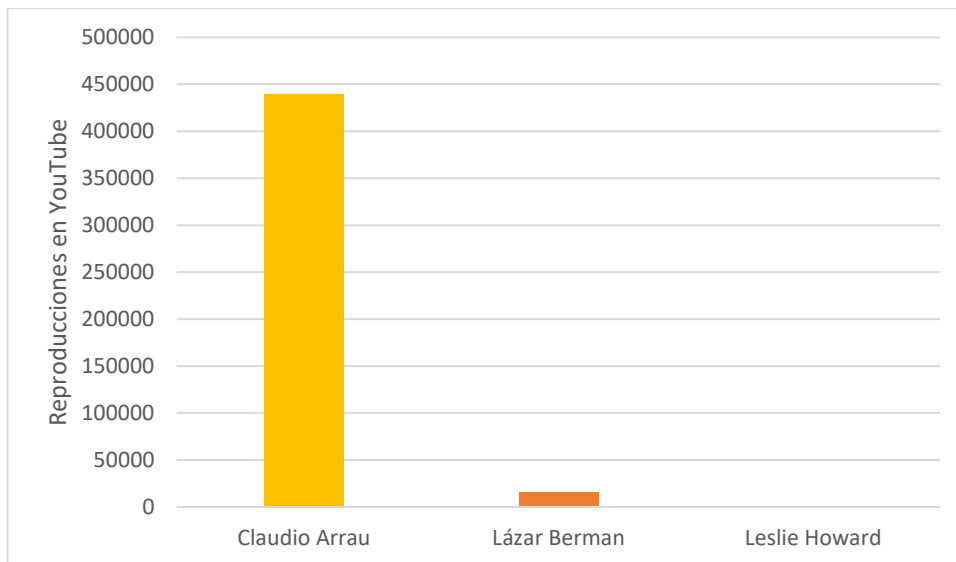


Ilustración 23. Reproducciones en la plataforma YouTube de las grabaciones seleccionadas de *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*.

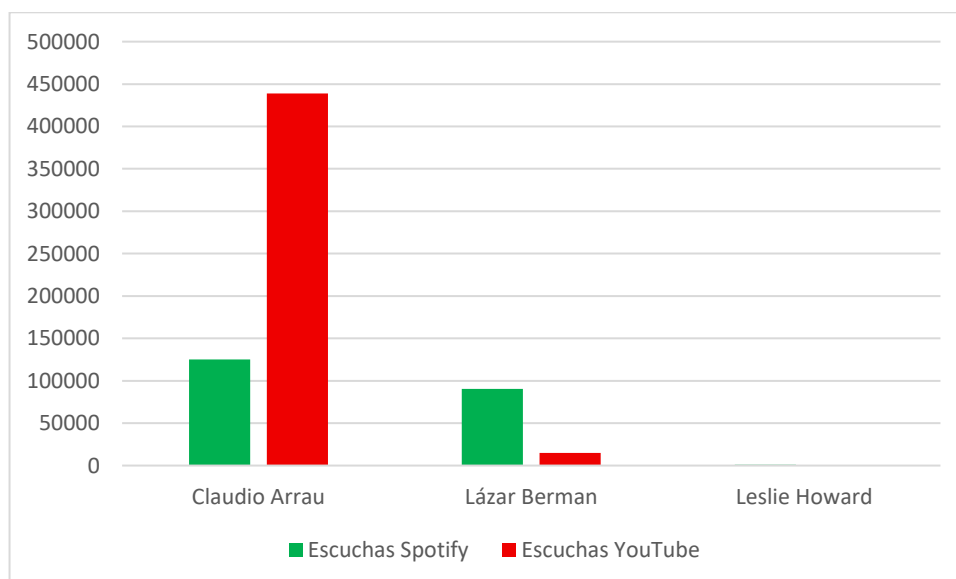


Ilustración 24. Comparación reproducciones en la plataforma YouTube y escuchas en Spotify de las grabaciones seleccionadas de *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*.

La notable popularidad de la grabación de *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* por Claudio Arrau puede entenderse a partir del reconocimiento generalizado que el pianista chileno ha alcanzado como una de las figuras más influyentes del piano en el siglo XX. En el contexto

de las plataformas digitales, donde muchos usuarios acuden en busca de versiones consideradas modélicas, la interpretación de Arrau suele destacarse como una de las más equilibradas y representativas. Esto hace que su grabación sea frecuentemente recomendada, enlazada en foros especializados, materiales educativos y posicionada entre los primeros resultados de búsqueda, lo que incrementa exponencialmente su visibilidad. Los más de 200 comentarios reunidos en el vídeo muestran una valoración unánimemente positiva, no solo hacia la ejecución técnica y expresiva, sino también hacia la música de Liszt en sí. Esta retroalimentación alimenta el algoritmo de recomendación de la plataforma, que tiende a priorizar vídeos bien valorados y con alta interacción, generando visibilidad y validación.

La diferencia entre las más de 90.000 escuchas en Spotify y las aproximadamente 15.000 visualizaciones en YouTube de la por Lázar Berman puede explicarse por el distinto funcionamiento de ambas plataformas y los hábitos de sus usuarios. Spotify, centrada exclusivamente en el audio, favorece la escucha continua a través de listas de reproducción, álbumes y recomendaciones personalizadas, lo que puede haber contribuido a la mayor difusión de esta interpretación, especialmente si forma parte de álbumes populares o colecciones temáticas de música clásica. En cambio, YouTube, como plataforma audiovisual más diversa, concentra la atención del usuario en una amplia variedad de contenidos, lo que reduce la visibilidad de grabaciones clásicas si no están acompañadas de elementos visuales atractivos o bien posicionadas por el algoritmo. Esta disparidad pone de manifiesto cómo el medio de difusión condiciona la recepción pública de una obra, más allá de sus cualidades musicales intrínsecas.

Las grabaciones de Leslie Howard, a pesar de su valor musicológico, tienden a tener una presencia digital mucho más limitada. En primer lugar, su enfoque interpretativo, más analítico y menos expresivo en comparación con otros pianistas como Arrau, puede resultar menos atractivo para un público general que busca una experiencia emocional inmediata. Además, Howard es conocido sobre todo por su labor monumental de grabar la totalidad de la obra pianística de Liszt, un proyecto de enorme importancia histórica, pero de menor impacto mediático, ya que muchas de esas piezas son poco conocidas para la audiencia no especializada. Por otro lado, la difusión de sus grabaciones ha estado tradicionalmente más vinculada a sellos especializados y circuitos académicos que a estrategias comerciales

orientadas al gran público, lo que limita su alcance en plataformas dominadas por algoritmos que premian la popularidad y la interacción constante.

5 VERSIÓN PROPIA

El estudio detallado de la partitura, complementado posteriormente con el análisis comparado de tres interpretaciones, ha permitido extraer una serie de conclusiones directamente aplicables a la elaboración de una versión propia de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Este proceso ha servido para contrastar las intuiciones iniciales con criterios más sólidos, favoreciendo una toma de decisiones interpretativas más consciente y fundamentada. La propuesta personal que se presenta a continuación es fruto de un trabajo técnico y expresivo desarrollado en estrecha colaboración con mi profesor de piano Javier Esplugues, cuya orientación ha sido clave en el proceso de estudio y maduración de esta interpretación. La edición utilizada para el estudio es la de Kalmus Piano Series.

En primer lugar, se ha buscado mantener una continuidad en el pulso a lo largo de la interpretación, evitando variaciones agógicas como Lázar Berman hace en su interpretación y reservando los cambios agógicos únicamente para aquellos momentos en los que el compositor explícitamente lo pide. En la sección introductoria, se ha optado por interpretar la anacrusa sin ningún tipo de *cedendo*, manteniendo así una entrada firme y clara hacia la caída del primer compás. La dinámica se incrementa de forma progresiva hasta alcanzar el punto culminante en el compás 10, donde se permite un leve *rubato* que intensifica la expresividad del clímax. A partir de ese momento, el gesto descendente del pasaje se acompaña de un *diminuendo*.

INTRODUCCIÓN
Tema introductorio (cc. 1 - 4)
Fa # M

Ilustración 25. Propuesta, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 1-4.

La sección A se interpreta en su totalidad utilizando el pedal *una corda*, conforme a la indicación expresa de la partitura. El tema 1 emerge progresivamente desde el silencio, en un tratamiento tímbrico inspirado en la versión de Claudio Arrau, destacando la voz superior. El *tempo* adoptado para esta sección es ligeramente más moderado que el empleado en la introducción. Los arpeggios ascendentes de la mano izquierda generan una progresiva densidad sonora que permite conducir de forma natural hacia la aparición del tema 2.

SECCIÓN A
Tema 1 (cc. 40 -47)
Fa # M

pp smorz. un poco più Moderato dolcissimo tranquillo tremolando P u. c. *

un poco marcato la Melodia e legatissimo sempre pianiss. tr P 1 3 2 > *

un poco espressivo P *

Ilustración 26. Propuesta, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 40-47.

En esta primera exposición, el segundo tema se aborda con más apoyo en su inicio, con el fin de resaltar su presencia y preparar el contraste dinámico y tímbrico que se produce en el compás 54, donde Liszt indica la entrada del pasaje *leggero*, buscando una sonoridad más fluida. En la sección A', se levanta el pedal *una corda* al comenzar el tema 1. En este pasaje, me ha servido como referencia la interpretación de Leslie Howard, ya que consigue hacer que las tres líneas principales se escuchen con mucha nitidez. En cuanto al tema 2, se toca con la intención de llegar a una dinámica de *mezzo forte*, pero manteniendo siempre un pulso estable, sin variaciones de *tempo*. El tema 3 se interpreta con continuidad rítmica, aunque, siguiendo el ejemplo de los grandes intérpretes se aplica un pequeño *ritardando* al final de

cada frase. Después, el *tempo* se recupera al inicio de la siguiente frase, manteniendo así un equilibrio entre flexibilidad y fluidez.

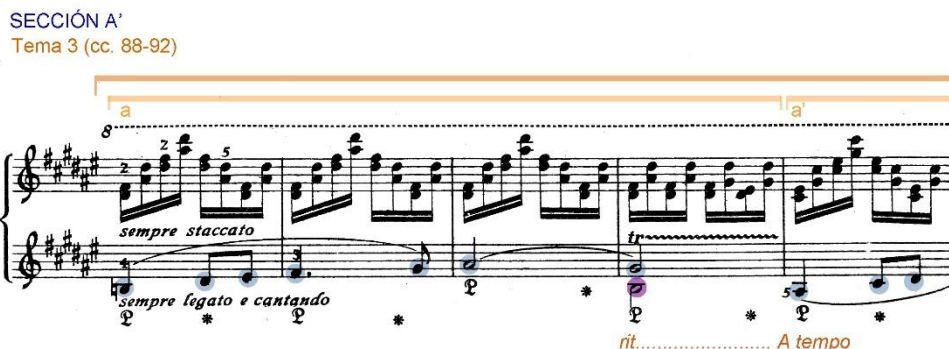


Ilustración 27. Propuesta, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 88 - 92.

La entrada del tema 1 en Mi Mayor, junto con el pasaje de transición que le sigue, se interpreta *dolcissimo*, actuando como preparación tímbrica y expresiva para la posterior aparición del tema en Re Mayor. En esta sección A'', el tema 1 se ejecuta con una intención muy expresiva y en una dinámica *piano*, cuidando especialmente el fraseo y la calidad del sonido. El tema 2 sigue una progresión dinámica ascendente hasta alcanzar su punto culminante en el compás 172, marcado por el acorde en Do# Mayor. Para ello, se acelera ligeramente el pulso conforme se avanza hacia ese clímax, y una vez alcanzado, se aplica un *ritardando* que facilite la transición hacia el tema 3, permitiendo retomarlo en el mismo *tempo* con el que fue presentado anteriormente. Este último tema es interpretado con un crecimiento dinámico progresivo, partiendo de *mezzo piano* y alcanzando un *forte*, respetando siempre la claridad de las voces y el equilibrio del conjunto. El tema introductorio, en su reaparición en esta sección, se toca con energía funcionando como el clímax de la obra y evocando la imagen del agua brotando con intensidad. A partir del compás 239 se inicia un amplio *diminuendo* que se prolonga hasta el compás 243, actuando como nexo hacia la siguiente sección y permitiendo una transición natural desde la máxima tensión hacia un carácter más contenido.

SECCIÓN A''

Tema introductorio (cc. 220 - 227)

Fa # M

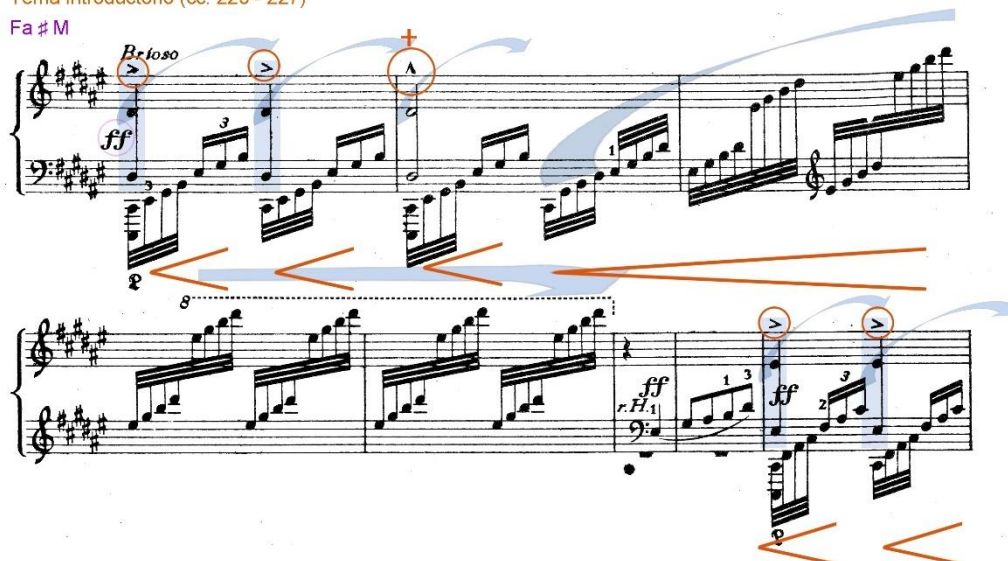


Ilustración 28. Propuesta, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, cc. 220-227.

La coda se caracteriza por la presencia de un trémolo incesante que asciende progresivamente en registro que, aunque relevante desde el punto de vista textural, no debe interferir con el desarrollo temático principal. Por ello, su ejecución debe situarse en un segundo plano sonoro, aportando atmósfera sin imponerse. El *tempo* se ve ligeramente modificado al inicio de la coda, conforme a la indicación *un poco più lento*, aunque no sufre más variaciones significativas hasta el cierre, donde se aplica un *ritardando* que conduce hacia la resolución final. Los ocho compases que concluyen la obra se interpretan en una dinámica *forte*, tal como está claramente indicado en la partitura, aportando así una conclusión firme del discurso musical.

6 CONCLUSIONES

A partir del análisis comparado de tres interpretaciones de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* de Franz Liszt y la posterior propuesta de interpretación propia, conforme a los objetivos y las hipótesis planteadas al inicio del trabajo, se exponen a continuación las conclusiones ordenadas para responder de forma directa y estructurada a cada una de ellas:

- En cuanto a la hipótesis 1 y el objetivo 1, el análisis de las grabaciones ha demostrado que las versiones de Claudio Arrau, Lázar Berman y Leslie Howard difieren notablemente en su concepción general, lo que confirma que el contexto formativo y el momento histórico en el que cada pianista desarrolla su carrera influyen profundamente en sus decisiones interpretativas. Arrau, formado en una época donde predominaba la visión romántica del repertorio, prioriza la expresión y el fraseo libre. Berman, en cambio, se sitúa en un momento de consolidación técnica en la Escuela Rusa, y su versión refleja ese enfoque más controlado y monumental. Howard, más cercano al presente, ofrece una versión que refleja criterios actuales: fidelidad textual, claridad formal y equilibrio dinámico. Esto demuestra que las decisiones interpretativas no son autónomas, sino el resultado de una trayectoria artística enmarcada en un entorno concreto.
- Con respecto a la hipótesis 2 y el objetivo 2, los contrastes entre las tres interpretaciones responden, en efecto, a distintas tradiciones pianísticas: Arrau, vinculado a la Escuela Alemana con una fuerte herencia lisztiana; Berman, representante de la Escuela Rusa, con un enfoque técnico muy controlado; y Howard, con una formación anglosajona, de orientación más analítica y moderna. Las elecciones interpretativas específicas como el uso del *rubato* por parte de Arrau o la claridad polifónica por parte de Howard reflejan tanto las escuelas como las preferencias personales de cada intérprete.
- Referente a la hipótesis 3 y el objetivo 3, las variaciones agógicas se han revelado como un factor clave en la construcción del carácter general de cada interpretación. Arrau tiende a *tempi* más lentos y flexibles, lo que refuerza el lirismo. Berman mantiene un *tempo* más constante y medido, que favorece la claridad. Howard, por su parte, presenta la versión más rápida y estable, lo que produce un efecto más brillante y directo. En todos los casos, el

tempo afecta directamente al modo en que se articulan las frases, a la construcción dinámica del discurso y a la percepción general de la obra.

- La hipótesis 4 y el objetivo 4, el análisis confirma que el formato y funcionamiento de cada plataforma digital condiciona de forma decisiva la visibilidad de las grabaciones de música clásica. Mientras que la interpretación de Arrau destaca en YouTube por su prestigio y alta interacción, la de Berman alcanza mayor difusión en Spotify gracias a su inclusión en álbumes y listas. En cambio, las grabaciones de Howard, más académicas y menos promovidas tienen escasa repercusión en ambos entornos. El impacto digital no depende solo de la calidad musical, sino de cómo cada plataforma media su recepción.

- En cuanto a la hipótesis 5 y el objetivo 5 la recepción digital de las grabaciones no siempre coincide con su valoración histórica o especializada. Aunque Leslie Howard es altamente respetado en el ámbito musicológico por su labor con la obra de Liszt, su escasa repercusión en plataformas digitales refleja un interés limitado por parte del público general. En contraste, Claudio Arrau, ampliamente reconocido tanto por la crítica como por la audiencia, mantiene su vigencia gracias a una presencia destacada en medios digitales. Esto evidencia un desplazamiento en los criterios de valoración, donde la accesibilidad, la emocionalidad interpretativa y la visibilidad en el entorno digital influyen tanto como el reconocimiento académico.

- Finalmente la hipótesis 6 y el objetivo 6 se ven confirmadas ya que el proceso de estudio ha culminado en la elaboración de una propuesta interpretativa personal, fundamentada tanto en el análisis comparativo como en el trabajo técnico realizado con el profesor de piano. Esta versión no pretende ofrecer una lectura definitiva de la obra, sino más bien una interpretación consciente, que recoge influencias de las versiones estudiadas y las adapta a una sensibilidad propia. La experiencia demuestra que este enfoque tiene un valor pedagógico significativo, ya que permite comprender cómo los recursos técnicos y las decisiones musicales pueden ser analizados, cuestionados y asimilados de forma crítica, ayudando así al desarrollo de un criterio interpretativo más sólido y autónomo.

El estudio ha permitido profundizar en la interpretación de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, una obra que, por su riqueza expresiva, técnica y simbólica, sigue siendo un reto para pianistas de todos los niveles. A través del análisis comparado, la contextualización histórica

y la elaboración de una propuesta propia, se ha aportado una visión que combina el rigor analítico con la sensibilidad interpretativa.

Se puede hablar de una diversidad interpretativa que confirma que las decisiones técnicas y expresivas están influenciadas por factores extramusicales. El análisis realizado sobre dos de las plataformas digitales más populares y accesibles para la escucha musical en la actualidad confirma que el prestigio académico, por sí solo, no garantiza el éxito ni la visibilidad en el entorno digital contemporáneo. La notable popularidad de la grabación de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* por Claudio Arrau responde no solo a su indiscutible prestigio histórico como uno de los pianistas más influyentes del siglo XX, sino también a la dinámica propia de las plataformas digitales, donde la interacción positiva y la recomendación constante elevan su presencia y alcance. Por otro lado, la disparidad en la recepción de la interpretación de Lázar Berman entre Spotify y YouTube ilustra cómo las particularidades de cada medio, así como los hábitos y expectativas de sus usuarios, condicionan de manera determinante la difusión y el impacto de una obra. Finalmente, la limitada proyección digital de Leslie Howard, pese a ser el único pianista actualmente vivo y activo en redes sociales, y a su indudable valor musicológico y académico, pone de manifiesto que la recepción en estas plataformas está condicionada también por factores como la accesibilidad emocional de la interpretación, las estrategias de difusión y los mecanismos algorítmicos que priorizan la interacción y la popularidad. En definitiva, estos resultados ponen de relieve que, en la era digital, la relevancia y el éxito de una grabación no dependen exclusivamente de su calidad artística o reconocimiento histórico, sino también de su capacidad para adaptarse a las nuevas formas de consumo cultural y a los sistemas mediáticos que las sustentan.

Por tanto, no puede hablarse de una única forma “correcta” de abordar esta obra, sino de múltiples caminos posibles, todos ellos legítimos si están sustentados por una reflexión consciente y la comprensión del texto musical.

Este trabajo ha representado oportunidad para abordar de manera rigurosa y consciente una de las obras más emblemáticas y significativas del repertorio pianístico de Liszt. Se ha encontrado un diálogo entre la tradición interpretativa, el juicio personal y la práctica

artística contemporánea, comprendiendo la interpretación musical como un fenómeno vivo, en constante evolución. No se trata simplemente de reproducir el pasado, sino de construir sentido y expresión partiendo del conocimiento histórico, técnico y la experiencia. El proceso ha permitido contrastar las ideas iniciales con criterios interpretativos más fundamentados, reforzando la toma de decisiones técnicas y expresivas en las grabaciones seleccionadas. Además, gracias a la colaboración con el profesor Javier Esplugues, la interpretación ha alcanzado un equilibrio.

La interpretación propuesta busca una continuidad rítmica, limitando los cambios agógicos a las indicaciones expresas de Liszt, evitando así libertades excesivas como las de Berman, y manteniendo una entrada clara y definida desde la anacrusa inicial. Inspirándose en la versión de Arrau, especialmente en el tratamiento tímbrico del primer tema, se presta especial atención al uso del pedal *una corda* en la sección A, favoreciendo una sonoridad más suave y equilibrada.

Para la sección A', la interpretación se apoya en la claridad y nitidez de las líneas principales, tomando como referencia la interpretación analítica y detallada de Leslie Howard, especialmente en la articulación del tema 1 y el equilibrio dinámico sin variaciones de *tempo*. La intención expresiva se mantiene presente a lo largo de la obra, con un fraseo cuidado y una dinámica progresiva que culmina en puntos clave.

La coda, con su trémolo ascendente, se aborda con una textura que no debe opacar el desarrollo temático principal, respetando la indicación de *tempo un poco più lento* y finalizando con un *ritardando* y una dinámica *forte* clara, que aportan un cierre firme y contundente al discurso musical.

De igual modo, este estudio ha permitido apreciar la proyección que la música clásica mantiene en la actualidad, particularmente en el ámbito digital, donde *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* sigue despertando un interés notable y una difusión considerable entre los oyentes. Aunque la música clásica suele asociarse a un público especializado, las plataformas digitales han abierto nuevas vías para su acceso y disfrute, facilitando que obras como esta lleguen a audiencias más diversas y amplias. El análisis de las grabaciones y su repercusión en plataformas como Spotify y YouTube evidencia no solo la vigencia de la

obra, sino también las transformaciones en los hábitos y modos de consumo cultural que influyen en su recepción.

Así, esta investigación no solo aporta al estudio y valoración crítica de la obra y las grabaciones seleccionadas, sino que reafirma que toda interpretación es un proceso abierto y dinámico, que se construye continuamente mediante la práctica, la reflexión y el aprendizaje. El camino recorrido no finaliza con este trabajo, sino que se proyecta hacia la práctica diaria y el compromiso con una aproximación exigente y sensible a la música.

7 BIBLIOGRAFÍA

- ArrauHouse*. (3 de Abril de 2025). Obtenido de Liszt Solo 2 - From 'I Lombardi' to 'Valse oubliée': https://arrauhouse.org/content/disc_liszt_solo2.htm
- Artists, S. f. (s.f.). *How we count streams*. Obtenido de Spotify: <https://support.spotify.com/es/artists/article/how-we-count-streams/>
- Badí, J. A. (22 de mayo de 2001). Berman toca con su hijo. *La nación*.
- Berman, L. (1989). Musicales. (A. Duault, Entrevistador)
- Brainz, M. (s.f.). *Music Brainz*. Obtenido de <https://musicbrainz.org/release/a87a698c-53c2-410c-9ad5-9bc80cdfa017>
- Calvi, J. C. (2011). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *ZER. Revista De Estudios De Comunicación*, 121-137. doi:<https://doi.org/10.1387/zer.3726>
- Claro, S. (1993). Rosita Renard, pianista chilena. En S. Claro, *Rosita Renard, pianista chilena* (págs. 27-29). Editorial Andrés Bell.
- Davidson, N. (Agosto de 2008). Liszt in Italy: Musical Representation in *Années de Pèlerinage, Deuxième and Troisième année*. Calgary: University of Calgary.
- E.F.-P. (29 de octubre de 2013). Funeral de la arquitecta Gloria Gonzalez, jefa de obras de educación los últimos años. *La Nueva España*.
- Esplugues, F. J. (noviembre de 2023). Procedimientos y recursos descriptivos del lenguaje pianístico de Franz Liszt. Los tres *Années de Pèlerinage* s.160, s.161 y s.163. Valencia, España: Universitat Politècnica de València.
- Fabbri, P. (2002). *La poetica Musicale di Franz Liszt*. Boloña: Università degli Studi di Bologna.
- Gómez, M. A. (18 de marzo de 2023). *geni.com*. Obtenido de <https://www.geni.com/people/Gloria-Gonzalez-Baschwitz/6000000192870498309>

- Horowitz, J. (1982). Liszt. En J. Horowitz, *Conversations with Arrau* (págs. 131-149). Knopf.
- Leung, C. (enero de 2020). *Vantage music*. Obtenido de A Life of Liszt: Interview with Leslie Howard: https://www.vantagemusic.org/magazine/a-life-of-liszt-interview-with-leslie-howard/?utm_source=chatgpt.com
- Liszt, F. (1969). *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Grabado por C. Arrau].
- Philip, R. (2008). Implicaciones de las grabaciones para la interpretación en el siglo XX. (U. d. Publicaciones, Ed.) *Quodlibet: revista de especialización musical*(41), 34-48.
- Saverio, F. (2019). *Tibursuperbum.it*. Obtenido de <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/>
- Tsylin. (14 de Mayo de 2025). *belcanto.ru*. Obtenido de belcanto.ru: <https://www.belcanto.ru/berman.html>
- Wilson, K. S. (1977). A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's *Années de Pélerinage*. Chapel Hill: University of North Carolina.

8 FONOGRAFÍA

Arrau, C. (Intérprete). (1969). *Années de pèlerinage : 3ème année, S.163: 4. Les jeux d'eau à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/54vt42rlppSAA5YAintqu>

Berman, L. (Intérprete). (1977). *Années de pèlerinage III, S. 163 : VI. Les jeux d'eau à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/0YPj4uJ30nqwSNP09pxWmW?si=71b10782796d461d>

Howard, L. (Intérprete). (1990). *Années de pèlerinage III, S. 163 : IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Canción]. En *Années de pèlerinage* [Álbum]. Spotify. Recuperado de <https://open.spotify.com/track/0TmPSvbVvwAw0Y5E7ouPjX?si=c0fc0041c77f42bf>

Lazar Berman Topic. (2022, febrero 28). *Franz Liszt: Années de pèlerinage, troisième année, S.163: IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4a8M2zw7Bg4>

Leslie Howard Topic. (2024, mayo 9). *Liszt: Années de pèlerinage III, S. 163: IV. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=go_SrQ0RQKA

newFFL6. (2011, agosto 15). *Arrau plays Liszt 'Les jeux d'eaux à la Villa d'Este' (rec.1969)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CWN18ZoqzGs>

9 FILMOGRAFÍA

lisztcompetition. (2022, julio 18). *Troisième année de pèlerinage, S163 explained by Leslie Howard* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7Gi0_Ob61VI

Piano Masters. (2023, febrero 4). *Lazar Berman talks about his debuts, Sofronitsky, Goldenweiser, Michelangeli & Bel Canto (1990)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g7KTzeigC9U>

10 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

10.1. Índice de ilustraciones

Ilustración 1. <i>Fuente de Neptuno</i> . (Musumarra, 2017)	10
Ilustración 2. <i>Fuente de Los dragones</i> . (Musumarra, 2017)	10
Ilustración 3. <i>Fuente del óvalo</i> . (Musumarra, 2017).....	11
Ilustración 4. Plano de los jardines y las fuentes de <i>La Villa d'Este</i> , Tivoli. David Dernie, <i>The Villa d'Este at Tivoli</i> (London: Academy Group Ltd., 1996, p. 9).....	12
Ilustración 5. Análisis temático de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> (Esplugues, 2023, p. 442).....	14
Ilustración 6. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 1-4.....	14
Ilustración 7. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 220-227.....	15
Ilustración 8. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 40-47.....	16
Ilustración 9. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 64-71.....	16
Ilustración 10. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 144-147.....	17
Ilustración 11. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 48 - 61.....	18
Ilustración 12. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 76-85.....	19
Ilustración 13. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 88 - 92.....	19
Ilustración 14. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 108 - 115.....	20
Ilustración 15. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 182 - 185.....	20
Ilustración 16. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 244 - 278.....	21
Ilustración 17. Año de nacimiento, grabación de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> y muerte de los tres intérpretes seleccionados.....	25
Ilustración 18. Análisis agógico de la grabación de 1969 de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> por Claudio Arrau.....	30

Ilustración 19. Análisis agógico de la grabación de 1977 de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> por Lázar Berman.	33
Ilustración 20. Análisis agógico de la grabación de 1990 de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> por Leslie Howard.	36
Ilustración 21. Comparativa del análisis agógico de las grabaciones seleccionadas de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	39
Ilustración 22. Reproducciones en la plataforma Spotify de las grabaciones seleccionadas de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	40
Ilustración 23. Reproducciones en la plataforma YouTube de las grabaciones seleccionadas de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	42
Ilustración 24. Comparación reproducciones en la plataforma YouTube y escuchas en Spotify de las grabaciones seleccionadas de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	42
Ilustración 25. Propuesta, <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 1-4.	45
Ilustración 26. Propuesta, <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 40-47.	46
Ilustración 27. Propuesta, <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 88 - 92.	47
Ilustración 28. Propuesta, <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , cc. 220-227.	48

10.2. Índice de tablas

Tabla 1. Análisis de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> a partir del análisis propuesto por Esplugues. (Esplugues, 2023, p. 442).	22
Tabla 2. Grabaciones destacadas del s. XX de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i>	24

11 APÉNDICE DOCUMENTAL

11.1. Partitura de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*

KALMUS PIANO SERIES

LES JEUX D'EAUX
À LA VILLA D'ESTE

Années de Pèlerinage III, No 4

for piano solo

by

Franz Liszt

EDWIN F. KALMUS

PUBLISHER OF MUSIC

NEW YORK, N. Y.

LES JEUX D'EAUX À LA VILLA D'ESTE

Allegretto
Vivace
p

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The piece begins with a treble staff melody marked with fingerings 1, 2, 3, 4. The bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The first system concludes with an asterisk (*). The second system continues the treble melody with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and includes dynamic markings of *poco* and *cresc.* in the bass staff. The third system features a more complex treble melody with a dotted eighth note and sixteenth notes, accompanied by a bass staff with a 5/4 time signature change and a *p* dynamic. The fourth system continues this pattern, ending with a *f* (forte) dynamic in the bass staff. The score is marked with several asterisks (*) and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

5 3 3 1 4 2

dimp - nuen - do

1 4 2 5 1 4 1 4 1 4

pp leggerissimo non legato

8 8 8

cre -

8 8 8

scendo molto

trillo

rinforzando

8 8 8

3

diminuendo

2 3 P * P * P * P *

p e sempre più diminuendo e un poco rall.

2 1 P * P * P * P *

un poco più Moderato

pp *smorz.* *dolcissimo tranquillo*

tremolando
P u. c.

3 P * P * P * P *

un poco marcato la Melodia e legatissimo

sempre pianiss.

un poco espressivo

2 P * P * P * P *

leggiere *sempre stacc.*

4 P * P * P * P *

First system of musical notation. The right hand features a series of eighth-note chords, with a dotted line above the first four measures. The left hand plays a bass line with a *p* dynamic. A *dim.* marking is present in the right hand towards the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand contains a series of chords, with a *pp* dynamic marking. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment. A *p* dynamic is marked in the left hand.

Third system of musical notation. The right hand features chords with some notes marked with an 'x'. The left hand includes a trill marked *Atr* and a *p* dynamic. The instruction *un poco espressivo* is written below the system.

Fourth system of musical notation. The right hand contains chords with a *stacc.* marking. The left hand features a *leggero* marking and a *p* dynamic. A *3* (triple) is indicated in the left hand.

Fifth system of musical notation. The right hand features eighth-note chords with a dotted line above the first four measures. The left hand plays a bass line with a *diminuendo* marking and a *p* dynamic.

8

sempre staccato

sempre legato e cantando

p * *p* * *p* * *p* *

8

p * *p* * *p* * *p* *

8

p * *p* *

8

p *

8

p *

8

p *

8

2 3 3 3 3 5 5 2 5

1 2 1 tr 2

4

*

8

1 2 1 2 1 3

5 3

8

3 2 3 1 4 2 4 1 1 4

cresc. P *

8

1 1 4 1 2 2 2

rinforzando P *

8

1 1 1

P *

8

P

*) *Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam* (Evang. sec. Joannem 4-14)
Sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillet (Luther)

8 *un poco rallentando e smorzando*

8 *a tempo*
sempre dolcissimo e tranquillo

8

8 *cresc.*

8

Musical score for "The Merry Widow" (Act II, Scene 1). The score is in 7/8 time, key of D major, and consists of 12 measures. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. The piano part includes a "marcato" section starting at measure 3. The orchestra part includes a "p" (piano) marking at measure 3. The score is marked with various performance instructions and dynamics.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 7/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated above the lower staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The tempo instruction *poco a poco accelerando* is written in the left margin. The music continues with similar rhythmic complexity. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated above the lower staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The dynamic instruction *e sempre più f* (and ever more forte) is written in the left margin. The music shows a clear increase in volume and intensity. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the lower staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with the same high energy and complex rhythms. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated above the lower staff.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The tempo instruction *vivo* and the dynamic instruction *ff* (fortissimo) are written in the left margin. The music reaches a peak of intensity. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated above the lower staff.

8^{va} bassa

Brio

ff

3

1

p

8

ff

r.H. 1

1 3

ff

2 3

p

8

1

3

p

8

ff

r.H. 1

1

ff

3

p

rinforzando

3

p

Musical score for the section "Poco a poco meno f". The score is written for piano (p) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass line is primarily eighth notes. The section ends with a fermata over the final note.

8

diminuendo

un poco più Lento

p

mf

* *p* * *p* * *p* *

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' and others with 'o'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and common time, featuring a series of chords, some marked with 'x'. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with chords, some marked with 'x'. The lower staff features a series of chords, some marked with 'x', and a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) is indicated. The score concludes with a final chord marked with an asterisk (*).

[illegible][illegible]