



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E  
INVESTIGACIÓN

**PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS DESCRIPTIVOS DEL  
LENGUAJE PIANÍSTICO DE FRANZ LISZT.**

**LOS TRES *ANNÉES DE PÈLERINAGE* S.160, S.161 Y S.163**

TESIS DOCTORAL

D. Francisco Javier Esplugues Esplugues

Directores

Dr. D. Jorge Sastre Martínez

Dr. D. Joan Carles Gomis Corell

Valencia, noviembre de 2023



## JUSTIFICACION

La realización del máster de estética y creatividad musical impulsó la necesidad de realizar una investigación que revelara los procedimientos que elaboran los compositores para conseguir imitar o transmitir la fuerza evocadora que sobresale en algunas obras musicales, en las que una de las facetas más destacadas de ellas es la necesidad de narrar en música una escena, imagen o historia en la que el compositor las relata desde su punto de vista.

A su vez, el estudio e interpretación a nivel personal en diversos conciertos de gran parte del repertorio de F. Liszt y en especial de las obras de los tres *Années de pèlerinage*, alimentan de gran modo los conocimientos técnicos, interpretativos y de una visión más global de la obra de este pianista que transforma de una manera tan significativa la literatura pianística del siglo XIX.

Esta investigación empezó a desarrollarse desde años atrás con todo este estudio y se ha continuado mediante una larga gestación de ideas e hipótesis que aparecen en este trabajo y que constituyen la génesis de un crisol repleto de hipótesis que se verán fraguadas a lo largo de la investigación y recogidas en sus conclusiones finales.



## **Agradecimientos**

A mi esposa Mayte Álvarez Martínez y a mis hijos Ariadna Esplugues Álvarez y Javier Esplugues Álvarez por su apoyo y comprensión por todo el tiempo que no les he podido dedicar por la realización de esta tesis.

A mis padres Francisco Esplugues Aragón y María Esplugues Marrahí por su impulso y soporte desde los inicios de mi carrera profesional y por todo su tiempo que han dedicado al cuidado de sus nietos mientras he trabajado en esta tesis.

A mis tías Remedio Marrahí Blasco (Póstumo) y Rosa Esplugues Marrahí por su motivación y respaldo mostrado en todos los momentos difíciles.

A mi cuñada Mariñe Álvarez Martínez, por la ayuda prestada en las cuidadas traducciones de los textos del italiano al español.

Al director de esta tesis, el catedrático de la U.P.V. Dr. D. Jorge Sastre Martínez, por su ayuda prestada en todo momento, guiándome de forma precisa en todas las cuestiones tratadas.

A mi amigo y director de esta tesis, el catedrático del Conservatorio Superior de Música de Castelló Dr. D. Joan Carles Gomis Corell, quien desde el inicio del trabajo del DEA estuvo a mi lado guiándome en todos los pasos del trabajo de la investigación y por la inmensidad de consejos, correcciones y enfoques que me han llevado a realizar y mejorar mi trabajo fraguado en esta tesis.

A todos, porque sin ellos no me hubiese sido posible realizar esta tesis. Mi gratitud siempre estará en deuda con vosotros.

F. Javier Esplugues Esplugues

## **RESUMEN**

El planteamiento inicial de esta investigación surgió buscando una justificación lógica que ayudara en la interpretación de la música que los compositores tratan de plasmar por escrito en la partitura, a través de indicaciones en ocasiones poco concretas, con la finalidad de explicar al oyente la trama argumental y la expresividad inherente de la pieza.

Con este estudio se pretende descubrir los patrones de trabajo utilizados por Franz Liszt en el diseño de estructuras pequeñas o microformas musicales, para así poder establecer el nexo entre éstas y lo que quiere evocar o describir con ellas. Para ello surge la propuesta de catalogar los recursos descriptivos y procedimientos compositivos y pianísticos usados por el pianista y compositor húngaro. El buscar e interrelacionar la idea programática de sus obras con el pensamiento descriptivo musical que las inspiró, analizar los recursos compositivos que utilizó para profundizar en la razón expresiva que motivó la importante transformación y renovación de las formas clásicas que efectuó y por último, estudiar el proceso de elaboración individual de la estructura formal de cada obra, así como buscar los paralelismos o semejanzas con las ideas descriptivas y las figuraciones o recursos musicales empleados por Franz Liszt.

## **RESUM**

El planteament inicial d'aquesta investigació va sorgir buscant una justificació lògica que ajudara en la interpretació de la música que els compositors intenten plasmar per escrit a la partitura, a través d'indicacions de vegades poc concretes, amb la finalitat d'explicar a l'oient la trama argumental i la expressivitat inherent de la peça.

Amb aquest estudi es pretén descobrir els patrons de treball utilitzats per Franz Liszt en el disseny d'estructures menudes o microformes musicals, per poder establir el nexa entre aquestes i el que vol evocar o descriure amb elles. Per això sorgeix la proposta de catalogar els recursos descriptius i procediments compositius i pianístics usats pel pianista i compositor hongarés. Buscar i interrelacionar la idea programàtica de les seves obres amb el pensament descriptiu musical que les va inspirar, analitzar els recursos compositius que va utilitzar per aprofundir en la raó expressiva que va motivar la important transformació i renovació de les

formes clàssiques que va efectuar, finalment, estudiar el procés d'elaboració individual de l'estructura formal de cada obra, així com cercar els paral·lelismes o semblances amb les idees descriptives i les figuracions o recursos musicals emprats per Franz Liszt.

## **ABSTRACT**

The initial approach of this research arose looking for a logical justification that would help in the interpretation of the music that the composers try to capture in writing in the score, through indications sometimes not awfully specific, to explain to the listener the plot and the inherent expressiveness of the piece.

The aim of this study is to discover the work patterns used by Franz Liszt in the design of small structures or musical microforms, to establish the link between them and what he wants to evoke or describe with them. For this, the proposal arises to catalog the descriptive resources and compositional and pianistic procedures used by the Hungarian pianist and composer. The search for and interrelate the programmatic idea of his works with the musical descriptive thought that inspired them, analyze the compositional resources that he used to delve into the expressive reason that motivated the important transformation and renewal of the classical forms that he carried out and finally, study the process of individual elaboration of the formal structure of each work, as well as looking for the parallels or similarities with the descriptive ideas and the figuracions or musical resources used by Franz Liszt.





# ÍNDICE

RESUMEN.....	VI
RESUM.....	VI
ABSTRACT.....	VII
ÍNDICE .....	IX
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	XVII
NOTACIÓN, ABREVIATURAS Y SIGNOS EMPLEADOS.....	XXI
ODS. VINCULACIÓN DE LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE AGENDA 2030 CON LA TESIS.....	XXII
1. MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES METODOLÓGICAS.....	1
1.1. DELIMITACIÓN DEL TEMA .....	1
1.2. ANTECEDENTES Y MOTIVACIONES.....	3
1.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	5
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	11
1.5. METODOLOGÍA.....	16
2. LISZT Y EL DESCRIPTIVISMO. CUESTIONES PRELIMINARES.....	23
2.1. TIPOS DE DESCRIPTIVISMO: REAL Y PSICOLÓGICO.....	23
2.1.1. DESCRIPTIVISMO REAL.....	27
2.1.2. DESCRIPTIVISMO PSICOLÓGICO.....	29
2.2. IMPROVISACIÓN Y DESCRIPTIVISMO .....	30
2.3. TRANSICIÓN DE MEJORAR LA TÉCNICA HACIA EL DESCRIPTIVISMO .....	37
2.4. INFLUENCIAS DE BEEThOVEN, BERLIOZ Y WAGNER SOBRE LISZT .....	40
2.5. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-BIOGRÁFICA AL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	45
3. <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> S. 160 .....	52
3.1. <i>La Chapelle de Guillaume Tell</i> .....	55
3.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	55
3.1.2. ANÁLISIS.....	64
3.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	73

3.2. <i>Au Lac de Wallenstadt</i> .....	76
3.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	76
3.2.2. ANÁLISIS.....	80
3.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	86
3.3. <i>Pastorale</i> .....	89
3.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	89
3.3.2. ANÁLISIS.....	91
3.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	96
3.4. <i>Au Bord d'une Source</i> .....	99
3.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	99
3.4.2. ANÁLISIS.....	101
3.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	112
3.5. <i>Orage</i> .....	115
3.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	115
3.5.2. ANÁLISIS.....	118
3.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	129
3.6. <i>Vallée d'Obermann</i> .....	132
3.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	132
3.6.2. ANÁLISIS.....	134
3.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	152
3.7. <i>Eglogue</i> .....	155
3.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	155
3.7.2. ANÁLISIS.....	160
3.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	165
3.8. <i>Le Mal du Pays</i> .....	169
3.8.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	169
3.8.2. ANÁLISIS.....	171
3.8.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	180

3.9. <i>Les Cloches de Genève</i> .....	183
3.9.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	183
3.9.2. ANÁLISIS.....	192
3.9.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	198
3.10. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	201
3.10.1. TABLA COMPARATIVA <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	204
3.10.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS.....	210
3.10.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS.....	213
3.10.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS.....	215
3.11. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y Matices EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	217
3.12. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	220
3.13. NECESIDAD DE LOS CAMBIOS Y DE LA VARIACIÓN DE LOS TIEMPOS, MUY FRECUENTES EN SUS OBRAS, ASÍ COMO SUS NÚMEROSAS ACOTACIONES DE TEXTO EN EL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	225
3.14. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL <i>PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE</i> .....	229
4. <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> S. 161.....	237
4.1. <i>Sposalizio</i> .....	241
4.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	241
4.1.2. ANÁLISIS.....	242
4.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	250
4.2. <i>Il Penseroso</i> .....	253
4.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	253
4.2.2. ANÁLISIS.....	256
4.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	258
4.3. <i>Canzonetta del Salvator Rosa</i> .....	261
4.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	261
4.3.2. ANÁLISIS.....	263
4.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	266

4.4. <i>Sonetto 47 del Petrarca</i> .....	269
4.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	269
4.4.2. ANÁLISIS.....	271
4.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	276
4.5. <i>Sonetto 104 del Petrarca</i> .....	279
4.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	279
4.5.2. ANÁLISIS.....	280
4.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	285
4.6. <i>Sonetto 123 del Petrarca</i> .....	288
4.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	288
4.6.2. ANÁLISIS.....	289
4.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	294
4.7. <i>Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata</i> .....	297
4.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	297
4.7.2. ANÁLISIS.....	305
4.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	329
4.8. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> .....	332
4.8.1. TABLA COMPARATIVA <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> .....	333
4.8.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS.....	340
4.8.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS.....	343
4.8.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS.....	346
4.9. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y MATICES EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> .....	350
4.10. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> .....	352
4.11. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i> .....	354
5. <i>TROISIÈME ANNÉE S. 163</i> .....	356
5.1. <i>Angélus! Prière aux Anges Gardiens</i> .....	361
5.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	361

5.1.2. ANÁLISIS.....	374
5.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	380
5.2. <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie</i> .....	383
5.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	383
5.2.2. ANÁLISIS.....	390
5.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	399
5.3. <i>Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Thrénodie</i> .....	402
5.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	402
5.3.2. ANÁLISIS.....	407
5.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	418
5.4. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> .....	421
5.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	421
5.4.2. ANÁLISIS.....	430
5.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	443
5.5. <i>Sunt Lacrymae Rerum (En Mode Hongrois)</i> .....	446
5.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	446
5.5.2. ANÁLISIS.....	452
5.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	459
5.6. <i>Marche Funèbre</i> .....	462
5.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	462
5.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	477
5.7. <i>Sursum Corda</i> .....	480
5.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	480
5.7.2. ANÁLISIS.....	482
5.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).....	486
5.8. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL <i>TROISIÈME ANNÉE</i> .....	489
5.8.1. TABLA COMPARATIVA <i>TROISIÈME ANNÉE</i> .....	489
5.8.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS.....	494

5.8.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS.....	498
5.8.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS .....	501
5.9. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y MATICES EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL <i>TROISIÈME ANNÉE</i> .....	506
5.10. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL <i>TROISIÈME ANNÉE</i> .....	509
5.11. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL <i>TROISIÈME ANNÉE</i> .....	515
6. CONCLUSIÓN FINAL.....	521
Compases y subdivisión.....	521
Introducción, cadencia y coda .....	524
La forma .....	527
Temas utilizados.....	528
Tonalidades y modos empleados .....	529
Los efectos descriptivos. Dinámicas y matices empleados. Su interrelación con el efecto. ....	536
Búsqueda y despliegue de recursos técnicos para conseguir nuevos efectos. ....	542
Tipos de descriptivismo: real y psicológico. ....	554
Descriptivismo real. ....	556
Descriptivismo psicológico. ....	557
Objetivos en la conclusión.....	558
Las hipótesis confirmadas a través de la investigación realizada han sido las siguientes: .....	563
7. BIBLIOGRAFÍA.....	566
8. ANEXO.....	574
8.1. Análisis de los temas descritos en cada obra .....	574
8.1.1. Formulario en Google para el Análisis iconológico semántico .....	574
8.1.2. Análisis de los temas descritos en cada obra – <i>Première Année: Suisse</i> .....	574
8.1.3. Análisis de los temas descritos en cada obra – <i>Deuxième Année: Italie</i> .....	574
8.1.4. Análisis de los temas descritos en cada obra – <i>Troisième Année</i> .....	574
8.2. Partituras de los tres <i>Années de pèlerinage</i> de Franz Liszt: .....	574
8.2.1. <i>Première Année: Suisse</i> S. 160 .....	574

8.2.2. <i>Deuxième Année: Italie</i> S. 161 .....	574
8.2.3. <i>Troisième Année</i> S. 163 .....	574
8.2.4. <i>Tre Sonetti del Petrarca</i> S. 270a .....	574





## TABLA DE ILUSTRACIONES

1. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º1 (22 enero 1822).....	6
2. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º 2 (22 enero 1822).....	7
3. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º3, (22 enero 1822).....	8
4. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º4, (22 enero 1822).....	9
5. Noticia-crítica sobre los conciertos de Liszt en Valencia, <i>El Clamor Público</i> , n.º 292, 6 de abril de 1845, p. 4. .....	32
6. Cartel del concierto de F. Liszt en el teatro de Valencia, el 27 de marzo de 1845. ....	33
7. Cartel del concierto de F. Liszt en el teatro de Valencia, el 29 de marzo de 1845. ....	34
8. Cartel del concierto de F. Liszt en el teatro de Valencia, el 31 de marzo de 1845. ....	35
9. Actual capilla de Guillermo Tell (Suiza), reconstruida en 1879.....	55
10. Capilla de Guillermo Tell (Suiza).....	56
11. Frescos de Ernst Stückelberg en la capilla de Guillermo Tell, reproducidos sobre una postal antigua. ....	56
12. Ilustración de la Capilla de Guillermo Tell, en el lugar donde estuvo ubicada su casa.....	57
13. Situación geográfica de la Capilla de Guillermo Tell, ubicada en el mapa.....	58
14. Ernst Stückelberger (1831-1903); <i>El disparo de la manzana</i> , fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).....	60
15. Ernst Stückelberger (1831-1903); <i>El salto de Tell</i> , fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).....	60
16. Ernst Stückelberger (1831-1903); <i>La muerte de Gessler en la Hoblen Gasse</i> , fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).....	61
17. Ernst Stückelberger (1831-1903); <i>El juramento de los confederados</i> , fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).....	61
18. Primera página de la leyenda de G. Tell en el <i>Libro Blanco de Sarnen</i> , p. 447.....	62
19. Juanjo M. Fuentes; Los Alpes Suizos, Fotografía 23 diciembre 2019.....	65
20. Lago Wallen (Wallenstadt), Suiza.....	76
21. Jean Jacques François Le Barbier (1738-1826); <i>Vue du Lac de Valenstat, Du côté de la Ville</i> . Grabado hacia 1780 por Dequevauviller François Nicolas Barthélemy (1745-1807). Colección privada. ....	78
22. William Callow (1812-1908); <i>Wallenstadt, de Weesen</i> . Acuarela 1842. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. ....	78
23. George Arthur Fripp (1813-1896); <i>El Lago de Wallenstadt</i> . Óleo sobre lienzo 1841. Bristol Museum and Art Gallery (UK).....	79
24. William Callow (1812-1908); <i>Lago Walensee (Lago du Wallenstadt)</i> . Acuarela 1839. Visto desde cerca de Weesen (Suiza), mirando hacia las montañas Churfirsten. Colección privada. ....	79
25. Situación geográfica del Lago de Wallenstadt (Suiza).....	80
26. Mapa del Lago de Wallenstadt (Suiza).....	80
27. Manantial de Taminaschlucht (Suiza).....	101
28. El anuncio del cacao Suchard, (principios del siglo XX), con las notas y palabras de la canción <i>Ranz des vaches</i> de la Gruyère. ....	158
29. Transcripción para piano de <i>Le Mal du Pays ou La Bâtelière de Brienz</i> (1828) de Adolphe Adam. ....	170
30. Foto con vistas de la catedral de San Pedro Ginebra (Suiza). ....	184

31. Foto con vistas del lago de la Ginebra actual. ....	184
32. Torre de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	185
33. Planta de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	186
34. Aguja en la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	189
35. Campanas del carrillón en la aguja de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	189
36. Campana “la Clémence” de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	190
37. Campana “la Bellerive” de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	190
38. Campana “l’Eveil” de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	191
39. Campana “le Rappel” de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	191
40. Campana “l’Accord” de la catedral de San Pedro en Ginebra. ....	192
41. Rafael Sanzio (1483-1520); <i>Lo sposalizjo della Vergine</i> . Óleo temple 1504. Pinacoteca Brera, Milán (Italia). .....	241
42. Figura número 1 de <i>Lo sposalizjo della vergine</i> de Rafael. ....	246
43. Figura número 2 de <i>Lo sposalizjo della vergine</i> de Rafael. ....	247
44. Figura número 3 de <i>Lo sposalizjo della vergine</i> de Rafael. ....	249
45. Miguel Ángel (1475-1564); <i>Tumba de Lorenzo II de Medici</i> . Mármol 1524-1531. Basílica de San Lorenzo, Florencia (Italia). ....	253
46. Miguel Ángel (1475-1564); <i>Il penseroso. Tumba de Lorenzo II de Medici</i> . ....	254
47. Salvator Rosa (1615-1673); <i>Autoretrato</i> . Óleo 1645. National Gallery de Londres. ....	261
48. Martín Cristal; Estructura de la <i>Divina Comedia</i> de Dante. ....	297
49. Jean François Millet (1814-1875); <i>L’Angélus</i> . Óleo 1859. Museo d’Orsay, París (Francia). ....	361
50. Paul von Joukowsky (1845-1912); <i>Tres ángeles músicos</i> : Blandine (laud), Eva (flautista) e Isolda (viola). ....	362
51. Guido di Piero “Fra Angelico” (1395-1455); <i>La Anunciación</i> . Témpera sobre tabla, hacia 1426. Museo del Prado. ....	364
52. Francisco Ribalta (1565-1628); <i>San Francisco confortado por un ángel músico</i> . Óleo sobre lienzo 1620. Museo del Prado. ....	367
53. Plano de las fuentes y vías de los jardines de Villa d’Este. ....	386
54. Situación exacta de los cipreses, declarados árboles monumentales en el jardín de Villa d’Este. ....	387
55. Vía Taddei y vía Campitelli, en los jardines de Villa d’Este. ....	387
56. Vía Campitelli, en los jardines de Villa d’Este. ....	388
57. Rotonda de los cipreses, en los jardines de Villa d’Este. ....	388
58. Vía lateral de la <i>fuelle de los dragones</i> (a la izquierda), en los jardines de Villa d’Este. ....	389
59. Vía Campitelli, al fondo <i>fuelle de los dragones</i> (derecha) y la <i>fuelle de Neptuno</i> (izquierda), en los jardines de Villa d’Este. ....	389
60. Vía Taddei en los jardines de Villa d’Este. ....	390
61. Rotonda de los cipreses. (Jardines de Villa d’Este). ....	404
62. Vía Taddei desde la parte alta. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d’Este). .....	404
63. Vía Taddei, desde la parte baja. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d’Este). .....	405
64. <i>Fuelle de los cien caños</i> . (Jardines de Villa d’Este). ....	406

65. <i>Fuente de Neptuno</i> (delante) y <i>Fuente del órgano</i> (detrás sobre esta), (Jardines de Villa d'Este).....	406
66. Vía Campitelli, (Jardines de Villa d'Este). .....	407
67. Vía Taddei desde la parte intermedia. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d'Este). .....	411
68. Autógrafo original de <i>Aux Cyprés de la Villa d'Este II</i> . .....	413
69. Autógrafo original de <i>Aux Cyprés de la Villa d'Este II</i> , (el Final).....	417
70. Vista frontal de la <i>f fuente de Neptuno</i> . (Jardines de villa d'Este).....	425
71. <i>Fuente de los dragones</i> . (Jardines de villa d'Este).....	426
72. <i>Fuente de los dragones</i> . Chorros de los dragones. (Jardines de villa d'Este). .....	426
73. <i>Fuente de los dragones</i> . (Parte trasera).....	427
74. <i>Fuente de los dragones</i> , con chorros exteriores restaurados. ....	427
75. <i>Fuente del óvalo</i> . (Jardines villa d'Este).....	428
76. <i>Fuente del óvalo</i> . Centro. (Jardines villa d'Este).....	428
77. Vista aérea de los jardines de Villa d'Este.....	429
78. Vista trasera de la <i>f fuente de Neptuno</i> (desde la altura de la <i>f fuente del órgano</i> ), (Jardines de villa d'Este).....	433
79. <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> , compases 34-36 junto a la vista trasera de la <i>f fuente de Neptuno</i> .....	434
80. Autógrafo original de <i>Les jeux d'eaux à la Villa d'Este</i> .....	438
81. Vista superior de los jardines de Villa d'Este.....	442
82. Édouard Manet (1832-1883); <i>L'exécution de Maximilien</i> . Óleo sobre lienzo 1867. National Gallery de Londres.....	466
83. François Aubert (1829-1906); <i>Fusilamiento de Maximiliano I</i> . boceto a lápiz (19/06/1867). Musée Royal de l'Armée, Bruselas.....	467
84. Camisa de Maximiliano I, en el fusilamiento, con seis agujeros de bala en el pecho. Impresión de albúmina 1867.....	469
85. El lugar de ejecución en Querétaro de Maximiliano y sus generales. Impresión de albúmina 1867. ....	469
86. Maximiliano I, Impresión en albumina 1866. ....	471
87. Santiago Rebull Gordillo (1829-1902), <i>Emperador Maximiliano I</i> , óleo 1865, Castillo de Miramar (Trieste, Italia).....	472
88. Autógrafo original de la partitura <i>Sursum Corda</i> .....	482



## NOTACIÓN, ABREVIATURAS Y SIGNOS EMPLEADOS

En cuanto a la escritura del nombre de las notas se ha realizado con la primera letra en mayúscula para evitar confusión con otras palabras. (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si).

Las tonalidades se escriben la primera letra en mayúscula incluyendo en cursiva la nota y el modo, para diferenciarlas de las notas. (*Do # menor* o *La b Mayor*).

m. i.: mano izquierda.

m. d.: mano derecha.

*Tocco*: Estilo de ataque empleado sobre el teclado del piano, para la ejecución de un tipo de toque musical en lo referente a la ligereza, profundidad, suavidad o dureza del sonido, etc.

Descriptivismo: Acción o intención de la música (descriptiva), que tiene como objetivo evocar ideas, sentimientos, estados de ánimo o imágenes en la mente del oyente de algún tipo.

# **ODS. VINCULACIÓN DE LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE AGENDA 2030 CON LA TESIS**

De los 17 ODS incluidos en la Agenda 2030 se ha reconocido una vinculación de algunos de estos en la investigación desarrollada, debido a que su implicación, ayuda y colaboración en el desarrollo de estos objetivos es claramente manifiesta. Con el fin de que la UPV pueda medir posteriormente el impacto de los marcadores, se facilita este apartado previo al cuerpo de la tesis en el que se registran los ODS vinculados:

## **ODS 1. FIN DE LA POBREZA.**

Distribución de la riqueza es un objetivo que se narra ejemplarmente en la biografía de F. Liszt, su contribución mediante la realización de conciertos benéficos para recaudar dinero para los damnificados de las inundaciones en Hungría y otras causas. La no discriminación hacia personas de todas las nacionalidades y estatus sociales, adoptando él mismo al ingresar en la orden de los franciscanos el voto de pobreza. Se narra en los aspectos biográficos la condición del propio F. Liszt como un refugiado en distintos países: Suiza, Italia y Alemania.

## **ODS 2. HAMBRE CERO.**

Se muestra en los aspectos contextuales del *Première Année: Suisse* una situación de ganadería sostenible y respetuosa con la naturaleza.

## **ODS 3. SALUD Y BIENESTAR.**

La comprensión de su contenido relacionado con la música y su capacidad de establecer estímulos imaginativos en el oyente, proporciona una interrelación con la salud mental, otorgando aspectos regenerativos psicológicos y funcionales, así como estableciendo un estímulo en el estado de paz mental.

## **ODS 4. EDUCACIÓN DE CALIDAD.**

Proporciona un acceso igualitario de hombres y mujeres a una formación superior de calidad en conocimientos musicales, junto a una preparación más desarrollada y extensa.

## **ODS 6. AGUA LIMPIA Y SANEAMIENTO.**

El tratamiento de obras relacionadas con manantiales, lagos, fuentes y la admiración de la naturaleza en el *Première Année: Suisse* promociona un uso sostenible de los recursos hídricos.

#### ODS 8. TRABAJO DECENTE Y CRECIMIENTO ECONÓMICO.

La investigación muestra los dos primeros cuadernos de años de peregrinación, un modo de viajar y de turismo sostenible para los pueblos y ciudades, mostrando la explotación sostenible de sus recursos naturales, artísticos y locales.

#### ODS 10. REDUCCIÓN DE LAS DESIGUALDADES.

La tesis muestra la vida de F. Liszt como un exiliado de su país que aparece totalmente integrado en la sociedad decimonónica europea, provocando una reflexión sobre la inclusión social, económica y política sin ninguna discriminación en la actualidad.

#### ODS 11. CIUDADES Y COMUNIDADES SOSTENIBLES.

Los paseos en barca por el lago Wallenstadt como medio de transporte y su integración en los recursos sostenibles, el patrimonio natural y cultural que aparecen mostrados en los cuadernos de Suiza e Italia, son una muestra clara de cómo pueden mantener su patrimonio las ciudades de un modo sostenible.

#### ODS 12. PRODUCCIÓN Y CONSUMO RESPONSABLES.

La tesis muestra la peregrinación de los dos primeros cuadernos como un turismo sostenible, estableciendo un tipo de viajes menos lesivos y más respetuoso con los pueblos y la ciudades, mostrando una explotación sostenible de sus recursos naturales, artísticos y locales.

#### ODS 13. ACCIÓN POR EL CLIMA.

Se encuentra información relativa a desastres naturales provocados por cambios climatológicos sucedidos entre los años 1835 al 1838, con abundantes lluvias e inundaciones por Francia y Hungría.





# 1. MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES METODOLÓGICAS

## 1.1. DELIMITACIÓN DEL TEMA

A pesar de que el descriptivismo aparece en casi todas las etapas de su obra musical, este trabajo, en la necesidad de acotar el ámbito de la investigación en base a los límites propios de sus características académicas, se centra en un estilo y momento concreto de su vida, exactamente en unas obras compuestas con un estilo parecido durante un largo espacio de tiempo en su vida, desde los años 1835 al 1877 en los que inicia un camino distinto al de otras obras compuestas hasta entonces en las que se mostraba más preocupado por la técnica (sobre todo después de 1831 cuando escucha a Paganini y se propone el objetivo de transformar la técnica para piano como Paganini lo realizó en el violín), que por la estética que le mostrará Berlioz (a quien conoce en diciembre de 1830) y su música revolucionaria, fundamentalmente por su *Symphonie Fantastique*, cambiando y buscando una nueva finalidad en la música: la de transmitir un contenido, las sensaciones y percepciones de admirar una obra de arte, un paisaje, etc.

*Años de peregrinaje* puede considerarse como la suma de las experiencias del autor sobre el teclado, porque en ellas se afirma además toda una conducta ética y estética de neta filiación romántica. En esas series, [...] se concretan ya las ideas del compositor húngaro sobre la necesidad de dar a través de la música un contenido, sea sentimental, filosófico, poético, pictórico o llamado a transmitir la impresión causada por un paisaje en el alma del creador.<sup>1</sup>

Estudiando la obra de Liszt, se comprueba que los dos ejes que guían su cauce estilístico son por una parte, la mejora y perfeccionamiento de la técnica pianística y por la otra, la concepción de la música programática, la cual será para él una herramienta que le servirá para plasmar los ideales románticos y a la vez el medio difusor de sus postulados, tanto políticos como religiosos.

---

<sup>1</sup> Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la música*. Buenos Aires: Editorial Claridad S.A., 2007, pp. 226 – 227.

[...] hace unos años parecía no estar claro para algunos aficionados: que la música de Liszt, aunque posea aspectos programáticos, no suele seguir musicalmente la lógica del programa.<sup>2</sup>

Por consiguiente, estas dos fechas arriba indicadas del concierto de Paganini y el concierto de Berlioz, serán decisivas en lo sucesivo en su vida (al menos en el terreno compositivo), a partir de las cuales aparecerá en Liszt sobre todo la necesidad contemplativa de la naturaleza, del ser humano y del mundo, como parece ocurrir también en todos los viajeros románticos.<sup>3</sup>

Hoy es ya moneda corriente que la lógica del discurso musical de Liszt no se atenía tanto a un programa como a un procedimiento compositivo propio, descubierto y madurado poco a poco [...] Liszt ambicionaba unir música y literatura en lo que podría haber sido una versión propia de la *obra de arte total*.<sup>4</sup>

El estudio abarca las obras que poseen un carácter descriptivo manifiesto con una diversidad notable y que están agrupadas en tres cuadernos, estas obras son los *Années de pèlerinage*, de los que existen tres volúmenes, revisados en diferentes versiones hasta quedar en la más conocida o interpretada en la actualidad y que en esta investigación solo se abarcará en las obras comprendidas en el S. 160, S. 161 y S. 163, debido por la monumentalidad del trabajo y porque en la trayectoria compositiva de estos cuadernos se ve una evolución clara de los recursos que ya se implementaban en el primer y segundo cuaderno, en los que se puede observar más claramente la intención de unir la música y la literatura para crear un *arte total*, que posteriormente afectaron también a algunas obras fuera de estos tres cuadernos.

Para completar la trayectoria de la investigación es necesario acotar el campo de estudio sobre el primero, segundo y tercer *Années de pèlerinage*, en el que sobre este último se mostrarán unos cambios importantes al igual que una evolución mucho mayor y distinta de los dos primeros *Années de pèlerinage*.

Puesto que la directriz de estos cuadernos alberga la misma génesis: plasmar en música las emociones que causan un profundo impacto en el alma de Liszt. La acotación del trabajo a los cuadernos de peregrinación es necesaria.

---

<sup>2</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «“El secreto”» *Scherzo*, n.º 6 (julio – agosto 1986), p. 56.

<sup>3</sup> López Ontiveros, Antonio: *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera*. Córdoba: Cajasur, 1991, pp. 33 y ss.

<sup>4</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «“El secreto”»... , p. 56.

El hecho de no profundizar o añadir en este trabajo de investigación otras obras descriptivas como: el *Vals de Mephisto*, las *2 Légendes de St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux*, y de *St. François de Paule marchant sur les flots*, o la *Ballade n.º 2*, es debido a que su valor en el desarrollo de los recursos técnicos y compositivos para evocar el descriptivismo son los mismos o similares, aunque no lleguen a ser exactamente iguales por la directriz general que guía los tres cuadernos de *Années de pèlerinage*, además de por el hecho de formar estos tres ciclos, un ciclo absoluto como se comprobará posteriormente.

## 1.2. ANTECEDENTES Y MOTIVACIONES

La figura de Franz Liszt ha sido de un gran valor en la historia de la música occidental por sus aportaciones e innovaciones en la composición y la estética de la música, y por una capital importancia en el desarrollo de técnica pianística, puesto que sus recursos no solo técnicos, sino también estéticos y estructurales, serán la fuente de la que partirán prácticamente todas las escuelas pianísticas posteriores a Liszt.

Estudiando e interpretando su música para piano, se llega a conocer aspectos que con ningún otro compositor se pueden encontrar con tanta inmediatez y claridad. Su estilo grandioso, poderoso, vehemente, intimista, con innumerables facetas, propaga en el piano sus sentimientos más secretos y ocultos, con un estilo repleto de momentos cargados de tensión, con constantes cambios, mutaciones de temas y transformaciones estructurales; En su sencillez y otras veces en lo diametralmente opuesto, en su brillantez con complejidades técnicas y paralelamente con una sensibilidad y delicadeza, hacen que su música tenga una especial atracción a la sensibilidad del oyente, provocando una inmediata inmersión musical con apenas tener leves conocimientos del argumento sobre el que guía el tema de la obra escuchada.

En la constante búsqueda de la justificación para interpretar aquello que está escrito en la partitura y la necesidad de explicar al oyente el contenido semántico, la trama argumental de la pieza, los mecanismos y los recursos que emplea Liszt para llevar esto a cabo, ha sido posible encontrar pocos trabajos, investigaciones o libros, en los que tan solo se aporta algo de luz sobre algunos aspectos de este tema.

En la posibilidad de intentar explicar aquello que se conoce o que se entiende, pero no se encuentra una manera de argumentarlo bajo un aspecto científico, es una de las problemáticas a la que se enfrenta un pedagogo de la interpretación cuando intenta aportar un punto de luz capital para la interpretación de la música y sobre todo para las obras de Liszt, que sin la comprensión de este, su interpretación será vacía y carente de ningún sentido.

Quando las obras de Liszt dan la impresión de ser huecas y superficiales, de hacer reverberar ilusiones, es preciso generalmente hacer responsable de ello al intérprete o al oyente (lleno de prejuicios)<sup>5</sup>

Todas estas directrices son la finalidad a la que se quiere llegar, pero el principal obstáculo que se encuentra en este proceso de búsqueda y análisis es que Franz Liszt (en tanto que personal y musicalmente romántico), no se caracteriza por seguir unas normas y estructuras preestablecidas, sino que en su obsesión de conseguir una música descriptiva que narrara y evocara toda clase de escenas, fue rompiendo todas estas normas en favor de conseguir una mayor libertad creadora.

Por otra parte, la realización de unos ciclos de recitales por la geografía española entre 1995 y 2008, en los que interpreto las obras de los cuadernos de *Années de pèlerinage* (al principio obras sueltas, junto a otras piezas dentro de programas de recitales y posteriormente tocándolas como un ciclo entero agrupadas por los cuadernos del: *Première Année: Suisse* S. 160; *Deuxième Année: Italie* S. 161; *Venezia e Napoli, Supplément aux Deuxième Année de Pèlerinage* S. 162 y *Troisième Année* S. 163), me lleva a un nivel de comprensión mayor de su estilo, de los avances técnicos, de la creación de recursos nuevos imitativos para desarrollar un lenguaje nuevo y distinto al que se conocía en su época. Viendo la conexión que establecen las obras y los recursos de su música en el público, la labor de más de 30 años como docente y pianista, junto a la realización de los estudios de doctorado me conducen a la idea finalmente, de realizar con un carácter formal la que será la investigación de este proceso con la que se ven sus frutos en la realización de esta tesis.

Este contexto ha sido el causante que ha impulsado esta investigación, la intención de descubrir patrones de trabajo en el diseño de las estructuras o microformas utilizadas por

---

<sup>5</sup> Brendel, Alfred: «Liszt: ese incomprendido.» *Scherzo*, n.º 6 (julio – agosto 1986), p. 53.

Liszt, para poder establecer el nexo con lo que quiere evocar o describir. Catalogar su paleta de recursos descriptivos, interrelacionar la idea programática de las obras con la idea descriptiva musical y analizar cómo consigue hacerlo. Encontrar el motivo por el que no utiliza las formas clásicas y decide transformarlas, además de cómo elabora su estructura formal en cada obra, son los planteamientos generales que presiden la presente investigación.

### 1.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Las hipótesis que se pretenden confirmar a través de esta investigación, consisten grosso modo en que tras la evolución del moderno piano con los nuevos pedales creados y patentados por Sébastien Érard y con su mecanismo de doble escape mejorando la repetición de notas en 1821<sup>6</sup> que comienza a fabricar a partir de 1822, y que con tanta ansia esperaba Kalkbrenner (véase al respecto la carta en la que Pierre Erard le cuenta a su tío Sébastien Erard como ha preguntado por la patente que ha depositado en Inglaterra y el gran entusiasmo que muestra Kalkbrenner por probar estos nuevos pianos, Fig. 1-4)<sup>7</sup>, Franz Liszt realiza una gran transformación de la técnica pianística y de los conceptos fundamentales que la sostenían, mejorando y obteniendo nuevas sonoridades y efectos pianísticos, que seguirán presentes con las necesidades expresivas de los artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Las sutilezas de esa nueva sonoridad pianística de Liszt, ofrecen una nueva capacidad evocadora (génesis de su música descriptiva), precisa y variada en sintonía con el ideal programático característico de la música germánica de su tiempo, mediante la cual desarrolla recursos musicales específicos, concretos e individuales para evocar definitivamente paisajes, relatos literarios, imágenes pictóricas y escultóricas, sentimientos, recuerdos biográficos y gran multitud de diferentes situaciones. El estudio de la naturaleza de dichos recursos creados en el lenguaje pianístico de F. Liszt será un tronco fundamental de esta investigación.

---

<sup>6</sup> Patente registrada en Inglaterra por Erard, Pierre: n.º 8.631 el 22 de diciembre de 1821 y por Erard n.º 3.512 en 1822 en Francia. <https://www.piano-tuners.org/history/erard.html>. (10/02/2022).

<sup>7</sup> «Fondo Gaveau-Erard-Pleyel, depositado por el grupo de seguros AXA en el Centro Sébastien Erard - Asociación Ad Libitum.», <http://www.sebastienerard.org> (11/02/2022).

Londres le 22 Janvier 1822.

Cher Oncle,

J'ai reçu vos lettres du 15 et du 21.  
J'ai lu les deux avec attention  
Je vous remercie des explications que  
vous me donnez de votre invention  
Je suis en vérité bien satisfait  
de ses effets.

La combinaison des trois points  
qui assure les effets les plus heureux  
est bien fondée. Je m'en suis bien  
pénétré.

Je suis avec plaisir le jugement  
que vous portez des plans que j'en  
ai fait passer, au premier moment  
cela m'a vexé et en y réfléchissant  
il m'a semblé comme vous me le  
marquez que ce n'est que la pièce

1. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º1 (22 enero 1822).

l'office au bout des touches du grand  
Corno d'Orléans, sur laquelle tombe et  
s'arrête le marteau, qui est mis en  
mouvement par un levier de cuivre  
moufflé par la position différente du  
marteau.

Dans votre lettre du 11, vous me dites  
Voici la description que j'ai faite pour  
Paris, Savoir,

Le Clavier que vous demandez comme  
Importation et perfectionnement consistant  
dans la construction de. &c.  
vous vous demandez le Clavier  
comme Importation?

Je lui suis en Orléans comme  
Importation et pour tout mettre bien  
en souvenir de ce qui a été fait ici.  
Je vous envoie copie sur l'autre page  
de ma demande de la Patente.

(a copy)

Pierre Erard of great skill and  
in the County of Middlesex, musical  
instruments maker, maketh oath that  
in consequence of communications made to  
him by a certain Foreigner residing  
abroad, he is in possession of an invention  
of certain improvements on Piano forte and  
other keyed instruments, that the same  
are new in this Kingdom and have  
never been practised herein by any other  
Person or Persons whomsoever to his  
knowledge or belief. and this deponent  
further saith that it is his intention  
to obtain Patents in Ireland and Scotland  
for the said Invention of his Majesty  
shall be graciously pleased to grant  
the same

Sworn at the Public Office  
London } this 25<sup>th</sup> Day of January 1821  
before me J. J. J. J.

3. Carta de Pierre Erard a Sébastien Erard, hoja n.º3, (22 enero 1822).



me croyez, vous pour que pour une chose  
d'autant d'importance il ne faille  
pas prendre son brevet en France  
et en l'étoffe sur son pourrait bien  
aller fabriquer à Edimbourg par la  
et importer par mer à Londres, les  
communications sont si faciles.

Il paraît que l'on soit maintenant  
que votre nouveau Piano va paraître  
tout le monde s'intéresse en parler  
Kalkbrenner est fort impatient de  
voir ce que cela est. Vous pourriez  
bien que je ne dis rien, et répondez  
le silence jusqu'à ce que nous soyons  
prêts.

Je vous prie avec bien de plaisir, cher  
Oncle que votre toute dévouée  
si parfaitement.

Votre dévoué Secrétaire

La poste de ce mois  
Languet

## **Hipótesis en la investigación**

1. Existe una vinculación de nombres relacionados con las piezas que están conexos con el nombre de notas musicales.
2. Hay una relación nominal de las tonalidades empleadas, con nombres de las personas a las que dedica sus obras o en su defecto son el tema principal de estas.
3. Implementa un sistema compositivo que busca la imitación, para enlazar con la intención descriptiva.
4. Adapta los recursos utilizados a la forma, habilitada a sus necesidades programáticas personales.
5. Crea un sistema compositivo propio, en el que tras elaborar los motivos descriptivos, posteriormente los reconstruye en grandes secciones, con un sistema basado en su improvisación pianística, que finalmente las reelaborará, dando una forma definitiva en cada una de sus abundantes revisiones que realiza a sus composiciones.
6. Reutiliza su modelo descriptivo para transmitir la revelación de sus creencias religiosas en un metasignificado total de la obra en el *Troisième Année*.
7. Albergan un sentido metaarmónico el conjunto de los tres cuadernos, descubriendo este con la configuración de acordes, elaborados con la aplicación de las notas de las tonalidades de cada una de las piezas, resultando estos acordes como un ciclo cada año de peregrinación, en el que a la vez confirman un ciclo armónico derivado de la armonización de los tres años siguiendo la misma metodología.

## **Objetivos de esta investigación**

1. Registrar y aislar los recursos que configuran su lenguaje programático.
2. Separar la fuente compositiva de su descriptivismo para obtener las células originarias musicales básicas usadas por Liszt con el fin de plasmar musicalmente cada cuestión evocada.
3. Identificar los patrones compositivos originarios de su música descriptiva.

4. Reconocer el tipo de procedimientos empleados en su discurso musical. Considerar cuáles son los más empleados.
5. Vincular su intención programática con la profunda transformación de la forma musical que realizó.
6. Establecer la relación de la necesidad descriptiva con la armonía utilizada y la definición de su estilo.
7. Definir el origen de la configuración de su estilo programático.
8. Identificar y reconocer la semiótica<sup>8</sup> y los motivos básicos<sup>9</sup> ocultos a simple vista de su lenguaje descriptivo.

#### 1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se encuentra abundante literatura sobre Liszt, pero entre los trabajos de investigación más importantes en la dirección investigada al respecto, lleva a tener en cuenta principalmente los siguientes:

Dufetel, Nicolas: «Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt: pour un "renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie".» *La modernité musicale française au temps de Berlioz*, Feb 2010.

En el que el eje principal será estudiar el lugar de las citas literarias y de las imágenes en la música programática de Liszt, que en este artículo se propone volver al vínculo entre su laboratorio experimental de la década de 1830 y sus logros en la década de 1850 en Weimar. Desde los bocetos hasta las primeras ediciones, las citas literarias y las imágenes, a veces íntimamente asociadas como en

---

<sup>8</sup> Hernández Salgar, Óscar: «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, vol. 7, n.º 1 (enero-junio 2012): pp. 39-77.

<sup>9</sup> Tagg, Philip: «¿Para qué sirve un musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia.» *V Congreso de LASPM-LA*, Río de Janeiro: Universidad de Montreal, 2004, p. 16.

los Años del Peregrinaje, participan de la “renovación de la Música a través de su alianza más íntima con la Poesía”, idea central de la estética de Liszt.<sup>10</sup>

Hoi-Ning Lee, Thomas: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. Tesis doctoral, Universidad de Washington, 2016.

Esta investigación tiene como objetivo relatar las formas en que Liszt sembró las semillas del impresionismo musical de Debussy y Ravel a través de la evocadora escritura de sus piezas para piano. Llenar ese vacío explorando las formas en que esta influencia llegó primero a través de un examen de sus piezas más significativas de música “natural”, seguido por un enfoque en el marco innovador de una escritura sugerente, del que fue pionero a través de estas piezas. Específicamente, el estudio detallará las formas en que Liszt logró una real sugerencia sensorial y pictórica a través de una serie de estrategias compositivas:

- 1) La revolución de prácticas tonales comunes.
- 2) El empleo del lienzo musical para influir en las percepciones del tiempo y la distancia física.
- 3) El desarrollo de un vocabulario para la sugerencia pictórica que fue propio del piano.
- 4) El uso del gesto performativo para mejorar el significado de este vocabulario.

Finalmente, este marco lo aplicará a las piezas impresionistas para piano de C. Debussy y de M. Ravel, para revelar sus lazos con la escritura innovadora de Liszt.<sup>11</sup>

Trippett, David: «Après une lecture de Liszt: Virtuosity and werktreue in the “Dante” sonata.» *19th-Century Music*, 32, n.º 1(2008): pp. 52-93.

Basándose en el material extraído de los manuscritos existentes, Trippet reconstruye la génesis de la Sonata de "Dante" y traza su historia compositiva y su evolución de género. Una presentación comparativa de revisiones, alternativas y variantes seleccionadas de la obra ilustra la coyuntura problemática entre la improvisación y la composición, hasta qué punto el autopréstamo y la intercambiabilidad de los textos plantean interrogantes sobre nuestro concepto de obra moderna, la noción de un texto musical, y las funciones de actuación dentro de un texto. Pero no plantea ningún aporte sobre el descriptivismo o el campo semántico en la obra de Liszt.<sup>12</sup>

Pesce, Dolores: «Liszt’s Années de pèlerinage, Book 3: A «Hungarian» Cycle?» *19th-Century Music*, vol.13, n.º3 (abril 1990): pp. 207-229.

---

<sup>10</sup> Dufetel, Nicolas: «Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt: pour un "renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie".» *La modernité musicale française au temps de Berlioz*, Feb 2010.

<sup>11</sup> Hoi-Ning Lee, Thomas: *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. Tesis doctoral, Universidad de Washington, 2016.

<sup>12</sup> Trippett, David: «Après une lecture de Liszt: Virtuosity and werktreue in the “Dante” sonata.» *19th-Century Music*, 32, n.º 1(2008): pp. 52-93.

Para Pesce la respuesta al significado del tercer ciclo de peregrinación sobre si es un ciclo húngaro, se encuentra en las imágenes que adornan la Santa Corona de Hungría entre las cuales establece una posible relación con las obras del *Troisième Année*.<sup>13</sup>

Wilson, Karen Sue: *A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. Chapel Hill: Tesis doctoral, University of North Carolina, 1977.

Esta tesis realizada sobre los tres *Années de pèlerinage* de Liszt, está realizada en 2 secciones: la primera histórica y la segunda analítica. La parte histórica de la tesis engloba seis partes. La primera parte explora las fuentes extra musicales que sirvieron de inspiración para las piezas del ciclo (escenarios, lugares históricos, obras de arte, literatura, poesía, melodías populares y objetos como campanas) y reflexiona su asociación con el título de las obras. Las siguientes partes estudian el contexto y el contenido de las fuentes literarias, la importancia de la elección de Liszt en el título de sus piezas, los acontecimientos biográficos que transcurren durante la composición de las piezas, sus comentarios y otros hechos relacionados con las piezas, la historia de la interpretación de estas piezas junto con el proceso de revisión de Liszt.

Respecto a la sección analítica incluye cuestiones sobre el uso de Liszt en el ciclo de material temático, ritmo, tempo, estructura, armonía, la textura y otros elementos de sonoridad, y su uso en el piano. En las áreas de estilo más innovadoras de Liszt en los *Années de pèlerinage* se incluye el uso de material temático (algunas escalas), armonías y tonalidades (progresiones en acordes y acordes inusuales, modulaciones cromáticas y enarmónicas, y modulaciones a tonalidades más remotas), la textura y la sonoridad (cambios de registro especialmente rápidos y extremos), estructura (variada, estructuras repetitivas, establecidas a menudo en la transformación temática), y su uso en el piano (respecto de las exigencias técnicas).<sup>14</sup>

Este estudio muestra una dirección de profundizar hacia el estudio histórico y un análisis estilístico de las obras de los *Années de pèlerinage*, en cuanto a su interpretación, haciendo alguna mención del estilo de Liszt en cuanto que viene a estar vinculado con la música programática, pero en el que a diferencia de esta investigación, no pretende indagar en la vinculación de los elementos descriptivos de su lenguaje.

Ray, Brenda C.: *Franz Liszt's Settings of Three Petrarch Sonnets*. Louisiana: Tesis doctoral, Louisiana State University, 1986.

El propósito del estudio de Ray es examinar las cuatro versiones de los *Sonetos* de Liszt (las canciones para tenor de 1838-1839, sus transcripciones para piano de 1846, las de 1858 y las canciones para barítono de 1861) desde una perspectiva histórica y estilística. En resumen, Ray usa estas canciones para

---

<sup>13</sup> Pesce, Dolores: «Liszt's Années de pèlerinage, Book 3: A «Hungarian» Cycle?» *19th-Century Music*, vol.13, n.º3 (abril 1990): pp. 207-229.

<sup>14</sup> Wilson, Karen Sue: *A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. Chapel Hill: Tesis doctoral, University of North Carolina, 1977.

demostrar cómo el estilo compositivo de Liszt se transformó con el tiempo, pero sin buscar ningún atisbo de descriptivismo en el estudio de sus obras.<sup>15</sup>

En conclusión tras el estudio de todos estos trabajos y libros, se encuentra la carencia y necesidad, de una investigación dirigida a mostrar una visión particular, global y profunda del lenguaje y los recursos utilizados por Liszt en su nuevo lenguaje descriptivo, en la que se ponga en relieve el procedimiento y los recursos utilizados para conseguir este descriptivismo en su música, para poder comprender mejor sus obras, su estilo y ser utilizado esto en una nueva orientación en la interpretación de estas piezas.

Es por esto, por lo que en los anteriores trabajos no se realiza una exploración con los diferentes puntos de estudio de esta investigación, aportando con esta nuevos enfoques que darán a la luz nuevas e importantes conclusiones, que con el estudio de las obras de los tres cuadernos de *Années de pèlerinage*, se añade la mejor forma de detallar este largo camino recorrido por el compositor en la creación del nuevo lenguaje descriptivo.

Por otra parte, la importancia del movimiento musical del Romanticismo llamado música programática representado por Berlioz, Wagner y Liszt, enfrentado a la música absoluta, representada por Bach, Beethoven y Brahms, es un momento significativo en la historia de la música encarnado por los anteriores compositores en los que la filosofía de la música toma dos caminos totalmente opuestos. La investigación del campo de la música descriptiva de F. Liszt, aporta una clarificación importante a las diferencias de concepción filosóficas entre ambas corrientes musicales para futuras investigaciones.

Así mismo en la evolución de los estilos de la música posteriores como el Impresionismo por ejemplo, del que parte con una gran herencia del estilo del compositor que revolucionó la escritura del piano y de la música, necesitan un estudio que investigue las aportaciones que evolucionaron su estilo, sobre los mecanismos con los que conseguía, describir o pintar en música cualquier personaje, objeto, lugar, aspecto psicológico, sentimientos, etc. puesto que fueron de trascendente importancia en este y otros movimientos posteriores.

---

<sup>15</sup> Ray, Brenda C.: *Franz Liszt's Settings of Three Petrarch Sonnets*. Louisiana: Tesis doctoral, Louisiana State University, 1986.

Desde la perspectiva de la historia de la música se juega un daño importante en la imagen de F. Liszt. El motivo por el cual Liszt aparece en numerosas ocasiones como el gran virtuoso del piano y nada más, es porque siempre se ha estudiado su obra sólo desde el punto de vista técnico, superficial y no de la globalidad de todos los otros aspectos que la conforman. Poco se habla del Liszt compositor, en cambio cuando se profundiza sobre sus obras como por ejemplo en el desarrollo en su *Sonata en Si menor*, se descubre cómo transforma la estructura formal de la sonata y con sólo cinco temas es capaz de crear una estructura que da forma a una sonata en la que ahora (al tener una estructura totalmente distinta de la forma clásica), en algunos tratados<sup>16</sup> la definen con el nuevo nombre de “sonata cíclica”. También otra de las superficialidades históricas es que una parte del éxito atribuido a Wagner con la música del porvenir o música programática se le ha expropiado a Liszt, quien veinte años antes estaba utilizando unos recursos cromáticos diferentes de los que utilizará después Wagner, aunque más tarde su música y la manera de tratar las armonías también maravillará a Liszt.

Partiendo del *Première Année: Suisse* que aunque aparece primeramente bajo el nombre de *Album d'un voyageur*, con posterioridad lo reelaboró hasta darle definitivamente dicho primer nombre, dado que esta colección de obras posee un variopinto abanico de formas y motivos en su estructura y compases. Su estilo de composición realizando un simple estudio estructural o con tan sólo un ligero análisis, ya revela un importante cambio (casi radical incluso), en su objetivo. Liszt abandona las complejidades técnicas para dar paso a un discurso musical en el que su preocupación es transmitir aquello que siente, la imagen pictórica que tiene en la mente y que de manera instintiva, intenta plasmar en música.

Su lenguaje se torna más simple, sobre todo en esta época, en la que comparándola con las anteriores o posteriores, en Liszt estará siempre latente la idea de evolucionar la perfección de la técnica pianística “llevándola a límites inimaginables”<sup>17</sup>, aunque a partir de 1852 cuando publica los estudios de ejecución trascendental, empieza a alejarse poco a poco de este propósito, se puede ver como las raíces que nacen en esta época serán determinantes en su

---

<sup>16</sup> De Pedro Cursá, Dionisio: *Manual de formas musicales*, Madrid: Nueva Carisch España / Real Musical, 2013.

<sup>17</sup> Monzón Gallardo, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, Madrid: Tesis doctoral, Facultad de Educación-UNED, 2013, p. 285.

música en etapas posteriores, revolucionaria o programática como la llamará él mismo, con todas estas formas llegando al punto más alto de su ambición de esta estética e ideales en el estilo orquestal, con sus poemas sinfónicos.

El propósito de conectar la música con las artes y con la literatura en el *Deuxième Année: Italie*, mostrará una continua evolución en el desarrollo de su lenguaje compositivo. Por último, el doble tratamiento significativo y místico del *Troisième Année*, junto a la evolución de su técnica compositiva de su madurez, necesitan una investigación para progresar en la intención y direccionalidad de este estudio en su totalidad.

En los últimos años, Franz Liszt ha sido estudiado desde numerosas perspectivas en su estilo compositivo, en su faceta pedagógica, en su actividad de concertista, en su vertiente como fenómeno artístico de masas y en su portentoso virtuosismo, sobre el que se cimienta la técnica pianística actual. A pesar de la existencia de abundantes trabajos sobre estas materias, se ha incidido muy poco en el estudio de la capacidad descriptiva de su sonoridad pianística, sobre el que cabe abordar un análisis de los recursos compositivos, acústicos y técnicos utilizados por Liszt para describir cuestiones materiales, situaciones, ideas y sentimientos en su obra pianística.

Esta necesidad que guía la investigación, demostrará el tipo de contribución que aportó F. Liszt a la música descriptiva encontrando la presencia de los recursos utilizados por Liszt en sus composiciones pianísticas. Así pues, esta investigación se centra en estudiar dicha cuestión.

## **1.5. METODOLOGÍA**

Se ha recurrido a elaborar un método de trabajo con el que poder deducir y comprobar las hipótesis que se han ido desarrollando a lo largo de este trabajo. Para ello, el método de trabajo que se aplica sigue el patrón del estudio comparativo, basado en el análisis de las partituras en cuanto a la forma y estructura musicales, melodías, tonalidades y todos aquellos otros aspectos musicales importantes para el objetivo marcado y el posterior contraste con los datos extraídos del tema o motivo de la obra compuesta.



El método que se utiliza es el análisis formal clásico o estructural de las partituras. No abordándose el análisis didáctico y tan solo el análisis armónico de un modo superficial, en los puntos concretos donde su implementación es conveniente y necesaria.

El método deductivo que se utiliza es el método científico, que sobre las datos ya a priori mostrando una dirección o tendencia, se formulan las hipótesis para comprobarlas con las gráficas y la estadística extraídas mediante el cotejo de datos para determinar si éstas son ciertas o no. El análisis de la obras de su forma estructural e incluso en algunos aspectos el análisis armónico, aportan una idea del estilo y concepción de cada objeto, paisaje, sentimiento, personaje o forma a describir. A su vez, la información encontrada en los textos, documentos, cartas, revistas, etc. que aporta más datos sobre el contenido de la obra, su historia o su significante, tanto sobre la imagen de una postal o paisaje pictórico, o sobre las intenciones compositivas de Liszt, ayudan a obtener una idea más exacta de aquello que inspiró la composición de estas obras y su verdadero fin interpretativo: narrar o sugerir con el lenguaje universal diferentes escenas, ambientes, bocetos o ideales propios, mediante los que prácticamente todos los ideales estéticos del Romanticismo que se pueden nombrar, se encarnan en la persona de Liszt, en su música y en su estilo de vida.

La elaboración de tablas de contenido que concentren aquello que se busca y estudia, son de gran ayuda. Estas muestran todos los datos estadísticos de una manera clara y concisa, revelando en ocasiones hipótesis que con la investigación singular de algunas obras nunca se podrían establecer, por falta de una visión global del conjunto de todas las piezas. Al mismo tiempo, se elaboran también gráficos parciales con distintos apartados y también con los grupos de estos apartados para establecer con mayor claridad las hipótesis.

Se extraen ejemplos para poder cotejar rápidamente las células o estructuras a tener en cuenta. Tras deducir si existen varios grupos o tipos similares para ser descritos y buscando ideas que sean comunes para cerrar todas estas agrupaciones, estas facilitan el acceso a toda la información, para que puedan dividir y segmentar el trabajo de estudiar el material de una manera más rápida, clara y cómoda. Dando como resultado que de estos grupos será más fácil establecer y deliberar hipótesis, sobre su similitud entre la música y lo descrito, junto a los recursos empleados por Liszt a lo largo de todas estas piezas.

Para proceder a estudiar la cuestión se aborda la obra pianística de Franz Liszt utilizando la catalogación de su obra realizada por Humphrey Searle<sup>18</sup> y la discografía de Leslie Howard<sup>19</sup>, recurriendo a algún comentario del propio artista. Además como selección de las fuentes principales de la investigación, se eligen aquellas que poseen mayor representatividad en la cuestión estudiada, recurriendo a primeras ediciones mencionadas en apartados de la tesis y por otra parte, recurriendo en numerosas ocasiones a ediciones de libros publicadas en fecha cercana a la de la composición de estas piezas.

Asimismo, se completa esta investigación con documentación abundante sobre el autor y su obra a través de recursos bibliográficos, hemerográficos, correspondencia personal, iconografía (fotografías, retratos, etc.), partituras originales, testimonios de sus contemporáneos y otras investigaciones ya realizadas cuyos logros paralelos a este estudio, aportan un soporte y un refuerzo colateral, a las tesis formuladas y probadas en esta investigación.

Una vez documentado el contexto del autor, su obra y realizada la selección de las fuentes, se procede a su análisis siguiendo los diversos procedimientos metodológicos:

1º. ANÁLISIS MUSICAL de las partituras en cuanto a la forma y estructura musicales, melodías, tonalidades y todos aquellos otros aspectos musicales importantes para el objetivo marcado y el posterior contraste con los datos extraídos del tema o motivo de la obra compuesta. Dicho análisis abarca los procesos siguientes:

a) Análisis motivico-formal o de la estructura temática. El proceso compositivo no se inicia desde una forma preestablecida, sino con un tema básico creado por el autor que desarrolla en la pieza por medio de continuas transformaciones por utilización de recursos de transposición, movimiento contrario, inversión, aumentación, repetición, paráfrasis, variaciones, confrontación, etc. A través de este análisis pueden seleccionarse motivos básicos utilizados por Liszt con algunas funciones descriptivas.

---

<sup>18</sup> Searle, Humphrey: *The music of Liszt*. Nueva York: Dover, 1966.

<sup>19</sup> Howard, Leslie: *Liszt: The complete piano music*. Comp. Franz Liszt. 2011. 99 CDs.

b) Análisis de los motivos básicos, examinando el discurso musical dentro del concepto de significante vs significado, para establecer los mecanismos más simples del sentido evocador musical. Al estudiar con detalle estas unidades mínimas, se hace posible clasificarlas musicalmente por categorías de pensamiento, lo que consecuentemente, facilita la comprensión de ciertos patrones subjetivos que forman el imaginario colectivo (previo conocimiento e identificación de los significantes musicales, que se muestran a través del texto, del título y de los conocimientos propios del sujeto), en los que se transforman, desarrollan y se extienden, hasta que finalizan dentro de la obra. El motivo básico puede estar basado sobre cualquier semblante que evoque de alguna manera aquello descrito: un sonido, un motivo melódico o un movimiento con carácter rítmico entre otros. En la investigación de estos motivos básicos se coteja el efecto, respecto de los datos aportados y su concordancia con la temática o historia programática de la obra, su título y el contexto aportado por los datos de los recursos bibliográficos, hemerográficos, correspondencia personal, iconografía, partituras originales, testimonios de sus contemporáneos y otras investigaciones ya realizadas.

c) Análisis estético, que permitirá al hermeneuta de la música<sup>20</sup>, organizar de forma ordenada la información.

2º. ESTUDIO CUALITATIVO. Que una vez realizado el análisis musical, permite reagrupar las obras según la naturaleza y finalidad descriptiva de los recursos musicales empleados por Franz Liszt.

3º. ESTUDIO CUANTITATIVO. En el que posteriormente a la realización del análisis musical, permite reagrupar y elaborar las gráficas y resultados, según la naturaleza de los datos recogidos a través del estudio de los recursos musicales utilizados en las piezas estudiadas.

---

<sup>20</sup> Minguet, Vicent: «Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI». *ARTSEDUCA*, n.º 15, pp. 48-68. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2232>.

4º. MÉTODO COMPARATIVO. Analizadas las obras se relacionan las conclusiones parciales obtenidas a través del estudio cualitativo de las fuentes seleccionadas para poder formular hipótesis.

5º. MÉTODO DEDUCTIVO. Por el cual se formulan hipótesis para después confirmarlas usando técnicas complementarias como la estadística, el cotejo de datos y otras que puedan resultar útiles. La documentación obtenida a través de la confirmación de hipótesis circunstanciales se va relacionando escalonadamente para obtener unas conclusiones finales sólidas que otorgan validez al estudio.

Medios que se utilizan:

Partituras, grabaciones, análisis, esquemas, cuadros, balances, libros y otros estudios obtenidos a través de recursos informáticos o procedentes de fondos y archivos privados y públicos a los que pueda tener acceso presencial, además de documentación procedente del archivo personal y la experiencia interpretativa propia de este repertorio.

Tomando en cuenta todo lo anteriormente relatado, se desarrolla un esquema de trabajo para implementarlo a las obras del primero, segundo y tercer *Années de pèlerinage* de F. Liszt y la temática de estas.

En el desarrollo de la investigación se siguen estos puntos para desarrollar el estudio de cada una de sus obras:

1. Definir cuál es la idea o concepto, pintura, paisaje, texto, en el que Liszt basa su composición y además acuña con este nombre el título de su obra para que no lleve a equívocos esta.
2. Buscar información de la idea o concepto, pintura, paisaje, texto, en el que Liszt basa su composición.
3. Establecer las posibles relaciones derivadas entre la música y la idea o concepto, pintura, paisaje, texto, en el que Liszt basa su composición.
4. Estudiar los pequeños fragmentos y células empleadas, que utiliza para describir o narrar y que forman parte de su estilo.
5. Analizar la forma o estructura empleada para narrar su obra.

6. Situar el contexto de la obra y posible motivación para su creación.
7. Realizar un estudio cuantitativo y estadístico de los recursos empleados.



## 2. LISZT Y EL DESCRIPTIVISMO. CUESTIONES PRELIMINARES

### 2.1. TIPOS DE DESCRIPTIVISMO: REAL Y PSICOLÓGICO

El ideario de Liszt en la orientación de la estética de su música encuadra perfectamente en el de Hegel, según se muestra en su *Sistema de las artes*:

Cualquier manifestación artística será más o menos perfecta según la aptitud que tenga para traducir el Ideal. Y el Ideal, en su pensamiento, es el Espíritu [...] mientras Hegel coloca en el peldaño más bajo a la arquitectura, seguida por la escultura y la pintura, las dos artes más perfectas para él serán la música y la poesía [...] La poesía estará en el rango más alto porque transmite conceptos. Refiriéndose a la música dirá que "su elemento propio es la interioridad misma, el sentimiento invisible sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino solamente por medio de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente y se borra a sí mismo. Así, el alma, el espíritu en su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión: todo esto constituye la esencia misma de la música."<sup>21</sup>

La innovación de Liszt en estos ciclos casi literarios crean un género distinto que no se puede equiparar a un ciclo de *Lieders*, a una serie de variaciones o a las escenas poéticas instrumentales de Schumann, sin embargo, las piezas pertenecientes a las *Harmonies poétiques et religieuses*, al *Album d'un voyageur* o los tres álbumes de los *Années de pèlerinage* se prestan a interpretaciones por separado como si de obras independientes entre sí se trataran, pero que a su vez se integran a una misma colección.

El primer ciclo de este tipo compuesto por Liszt, el *Album d'un voyageur* S. 156, escrito entre 1835 y 1836 (influenciado en la manera de pensar seguramente, ya que también el título recuerda a la obra literaria: *Lettres d'un voyageur* de George Sand). Este ciclo consta de dieciocho piezas breves, distribuidas en tres partes: *Impressions et poésies (I)*, *Fleurs mélodiques des Alpes (II)* y *Paraphrases (III)*. Las partes II y III son en el fondo complementarias, por lo que Liszt habla justificadamente en el prólogo de dos partes:

La primera abarca una serie de piezas que no están ligadas a ninguna de las formas tradicionales ni se ajustan a ningún género determinado, pero en las que se emplean ritmos, armonías y figuraciones melódicas que en general expresan adecuadamente los pensamientos, ensoñaciones y pasiones que la inspiran. La segunda parte es una colección de aires musicales (*Kubreigen - ranx des vaches* – [aire popular

---

<sup>21</sup> Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música*, p. 201.

suizo que se toca con la trompa alpina, traducido significa: *el canto de las vacas*], barcarolas, tarantelas, canzone, cantos sacros, aires populares húngaros, mazurcas, boleros, etc.) que, en la medida de mis posibilidades, pretenden recrear el ambiente en el que he vivido, el paisaje y el carácter peculiar de la nación de donde proceden.<sup>22</sup>

Como se puede observar del comentario de Liszt, emplea unos recursos técnicos y unas configuraciones para expresar debidamente las ideas que lo inspiran e intenta evocar el paisaje o los sentimientos vividos, no cabe duda ninguna de las intenciones descriptivas del compositor, aunque cabe remarcar que según Dömling:

Esta formulación tiene un carácter programático más que descriptivo, pues los libros II y III del Álbum no contienen nada de lo que Liszt designa como barcarola o boleros.<sup>23</sup>

Así pues, las *Impressions et poésies* según Dömling:

No son una recreación programática musical de impresiones “puras” producidas por la naturaleza, sino la reflexión sobre “lugares glorificados por la historia y la poesía”, tal como Liszt indica en el prólogo.<sup>24</sup>

De todas formas, en esta reflexión se sigue encontrando el carácter y la intención descriptiva de la que se habla. A lo largo del estudio se halla una dualidad existente entre descriptivismo y música programática, en la que muchas veces se llegan a confundir los términos, ya que la música programática está acuñada como un conjunto de ideales musicales, pero a la vez en innumerables ocasiones se habla de ella como música descriptiva.

Respecto a la música descriptiva se observan dos tipologías diferenciadas: el descriptivismo real y el descriptivismo psicológico, semejantes a las aportaciones de Kandinsky (1866-1944), que en su libro habla de las reacciones que producen los colores en el público que contempla las obras pictóricas llegando como conclusión que estas reacciones son principalmente dos:

Un efecto físico: el sujeto queda en un primer instante sugestionado por la hermosura y por las cualidades de los colores. Y un efecto psicológico: la fuerza y tonalidades de los colores crean una simpatía anímica en el alma del sujeto.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 66.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Kandinsky, Vasily: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor, 1991, pp. 55-59.



*La Chapelle de Guillaume Tell* está dedicada al héroe nacional Guillermo Tell, tal y como fue plasmado en el drama de Schiller; el *valle de Obermann* está situado en Suiza y se refiere al protagonista de la novela *Obermann*, de Étienne Pivert de Sémancour, quien sufre de angustia vital y *ennui*. Liszt da carácter literario incluso a piezas más plásticas como las reunidas en *Au Lac de Wallenstadt* y *Au Bord d'une Source*, mediante motivos de Schiller y Byron. Finalmente, *Lyon*, la pieza inicial del libro, dedicada a Lamennais (la única cuyo marco religioso es Suiza), refleja el compromiso social y religioso de Liszt, puesto que lleva por encabezamiento la consigna que gritaban los tejedores sublevados en Lyon en 1834: “Vivre en travaillant ou mourir en combattant”,<sup>26</sup> que se puede superponer de modo aproximado al motivo principal de la composición, de ritmo binario.

Todo su ideal compositivo en los cuadernos de *Années de pèlerinage* tiene su génesis en la intención de describir situaciones, personajes, paisajes, estados de ánimo, sensaciones, etc. Su intención es narrativa pero acompañada siempre de un contenido que no pretende contar siguiendo la trama narrativa original de una historia o un texto. Liszt utiliza el argumento como tema central de sus piezas, para contar o mostrar en estas sus sensaciones e impresiones que a través de su estudio meditado, y revisado en numerosas ocasiones, establecerá en la forma definitiva en sus piezas. Esta será la gran diferencia con la corriente estética musical antípoda: la música absoluta.

Examinando el concepto de *musique humanitaire*, tal como Liszt lo expone en el fragmento “Sobre la música sacra del futuro” de 1834,<sup>27</sup> este se puede entender como el rasgo característico de ese nuevo “lenguaje poético” de la “música instrumental”, que tan enfáticamente defiende en el prólogo a la primera de una de sus misceláneas:

A medida que progresa la música instrumental, liberándose de sus viejas cadenas, aspira cada vez más a llegar a ese grado ideal que constituye el punto culminante de las artes plásticas; pretende ya no ser una mera combinación de notas, sino un lenguaje poético, más apropiado quizá que la poesía misma para expresar todo aquello que ensancha nuestro horizonte diario, todo aquello que escapa a una fría

---

<sup>26</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 66.

<sup>27</sup> Liszt, Franz: “Sobre la música sacra del futuro”, 1834, p. 55, cit. por Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 66.

disección, moviéndose a las profundidades inaccesibles del anhelo insaciable, de infinitos presentimientos.<sup>28</sup>

Tras observar diferentes formas de utilizar este lenguaje poético en su manera de evocar las escenas que intenta describir y sus intenciones descriptivas, como se ha mencionado anteriormente, se procede a dividir este estilo descriptivista, según los elementos o tema que pretende describir, en dos grandes grupos. De un lado, aquel tipo de descriptivismo al que por su naturaleza de la imagen u objeto a describir es más tangible y por el otro, a aquel tipo del que por su naturaleza de la idea a describir es menos palpable y se remite a aspectos o sensaciones causadas en el ser humano. Pues bien, al primero se le llamará descriptivismo real y al segundo descriptivismo psicológico.

El compositor que intenta imitar aquello que está en la naturaleza como un paisaje o un caballo, a diferencia del pintor, el cual debe dominar la técnica del paisaje o las figuras ecuestres, este debe aplicar estas técnicas con precisión para traspasar al lienzo lo que ve, en cambio para el músico que intentar pintar en sonidos este paisaje o al caballo no será tarea fácil, porque habrá que pensar en que cosas que afectan no solo a la imagen, sino a la secuencia de la escena que transcurre como por ejemplo el ritmo o la lentitud. Las líneas melódicas se integran formando un paisaje mientras que para transcribir al caballo se recurrirá a otro tipo de recursos como el ritmo, siendo más lento para imitar un paseo o más rápido para imitar un galope por la pradera melódica.

El gran logro que intenta conseguir Liszt es un lenguaje que, aparte de describir estas cosas, sea capaz de imitar a un personaje y los pensamientos que le apasionan o le atormentan, etc. Esta obsesión es el motivo por el cual después de este *Première Année: Suisse*, con el *Deuxième Année: Italie* abandona un poco su obsesión por mejorar la técnica, y continua con su idea incesante de mejorar su estilo y su manera de evocar ideas o conceptos, siguiendo en conceptos similares a la corriente de la música programática.

---

<sup>28</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, pp. 66-67.

Más adelante se puede ver en las tablas procedentes del análisis, como las piezas poseen una utilización indistinta de las dos formas de descriptivismo: real y psicológico.

En la incipiente tendencia de los estilos del descriptivismo en sus primeros momentos y en su búsqueda de crear un lenguaje imitativo que le permita construir a partir de estos elementos una nueva estructura, en la que se observa que la forma pierde su importancia y ya no dicta el discurso musical, sino que son los elementos creados para imitar o evocar los que a través de su uso con transformaciones, forman el discurso musical. Son los personajes o temas descritos en la pieza, los que a través del programa (historia o argumento) establecerán la forma de cada nueva obra.

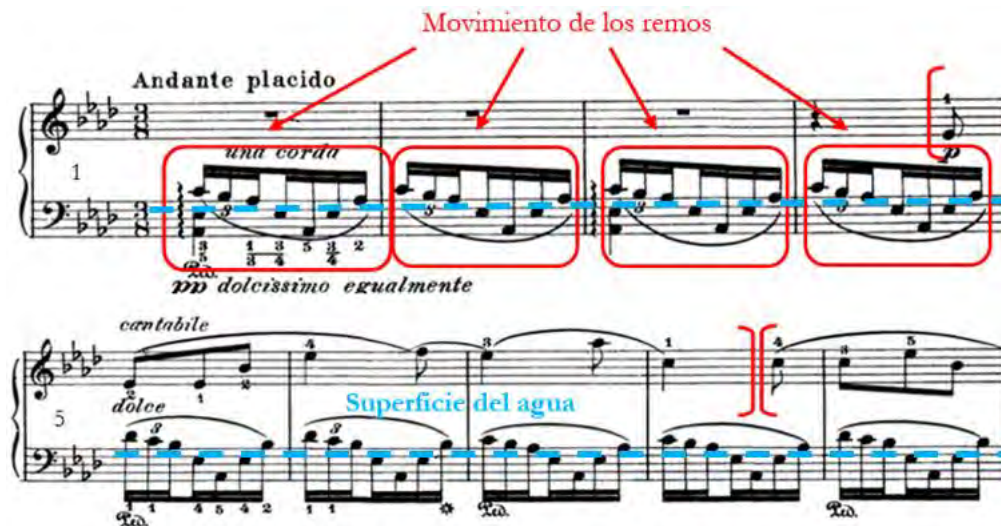
Con estas dos tendencias de descriptivismo, va estableciendo Liszt unas pautas y recursos de evocación. El compositor va explorando sobre estas laderas del descriptivismo, un vasto filón que va descubriendo, en el que la similitud de algunas acciones con el gesto, la afinidad de los movimientos: con el ritmo, con el tiempo, con el tipo de compás y el ritmo causado en su subdivisión, todos estos recursos sobre los que irá experimentando y está formada la música, son nuevas aportaciones que poco a poco se irán haciendo más conscientes en el lenguaje de Liszt, siendo necesario por todo esto establecer una división entre estos dos tipos para dotar de una mayor claridad y comprensión sus recursos y estilo.

### 2.1.1. DESCRIPTIVISMO REAL

Tipo de descriptivismo al que por su naturaleza de la imagen u objeto a describir es tangible o palpable en su tridimensionalidad.

Utiliza recursos como el ritmo para enlazarlos con los movimientos de un objeto o un personaje, mientras que recurre a la melodía para ensalzar otras características de aquello evocado. Por ejemplo, si un caballo va paseando y cambia su trote de pronto al galope, con el ritmo se evoca perfectamente este cambio de forma de movimiento, en el que aunque este ritmo no describa al caballo (esto lo puede describir una bella melodía que asocie su belleza con la del corcel), sí que se tiene una clara descripción de lo que hace este, siendo esto un hecho palpable, que por consiguiente sería lo que se acuña como: descriptivismo real.

Se encuentra este tipo de descriptivismo real, por ejemplo, en *Au Lac de Wallenstadt* (cc. 1-9), donde la m. i. realiza un dibujo con notas similar al recorrido de un remo en una barca, imitando al mismo tiempo como sale y entra de la superficie del agua del lago:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 1-9.

Una nueva sección aparece con unas indicaciones de cambio de tiempo y de matiz que evocan el movimiento más rápido del remo, junto a una mayor velocidad del paseo en barca.

Otra evocación clara de la naturaleza con el descriptivismo real aparece en *Orage* (cc. 1-4), con una imitación práctica y directa de los sonidos de la tormenta. El trueno suena con un estruendo fuerte y grave, mientras que los relámpagos que fluyen por el cielo lo hacen de una manera rápida y también estridente. De esta manera, Liszt recurre a los graves del piano y a una proyección distinta y fluida con los cromatismos para evocar los relámpagos:



*Orage*, compases 1-4.

Siempre en todas las acotaciones de Liszt aparece una exactitud del tipo de carácter o sentimiento, que conecta directamente con aquello que pretende evocar en cada pasaje de la

obra. Las notas son las mismas, pero en aquellas indicaciones reside una gran parte del espíritu interpretativo de la pieza que sin estas no se llegaría a entender en su totalidad.

### 2.1.2. DESCRIPTIVISMO PSICOLÓGICO

Tipo de descriptivismo al que por su naturaleza es necesario describir con otros elementos sugestivos, puesto que no evoca objetos tangibles o imágenes palpables. Se desarrolla normalmente por la armonía con efectos, atmósferas, etc. creados por el timbre, los armónicos o resonando en su conjunto. Por las consonancias o disonancias de los acordes, quietud, calma, locación en un lugar, movimiento, inquietud, fluctuaciones armónicas hacia otra resolución.

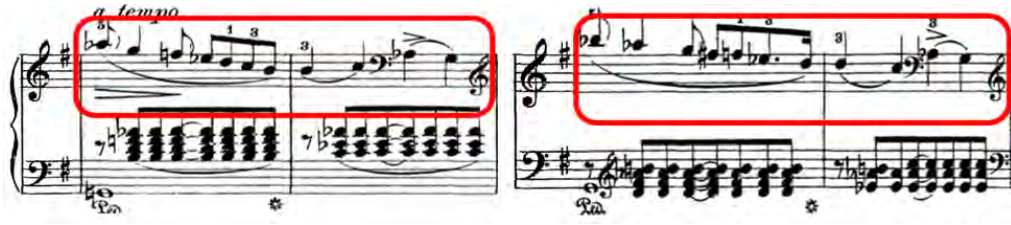
Estas percepciones son todas no tridimensionales ni tangibles, por las cuales su evocación en la música lleva directamente a pensar subjetivamente en lo descrito. En algunas ocasiones, no se describen características de un personaje, en cambio cuando describe la situación de dolor de un personaje, su lamento, no describe al personaje pero si lleva a entender que personaje es en la obra y como se encuentra anímicamente este. Por tanto, esto es una descripción de su estado de ánimo, no siendo su estado de ánimo algo palpable.

Ejemplo de este tipo de descriptivismo psicológico en la obra de Liszt lo hay en *Vallée d'Obermann* (cc.1-8), donde un tema descendente, en el que este ya refleja el estado de ánimo depresivo del personaje al emplazarlo con un tono menor, aunque sea al final de la frase:

The image shows a musical score for the piece 'Vallée d'Obermann' by Franz Liszt, specifically measures 1 through 8. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo marking is 'Lento assai'. The music consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a descending melodic line in the bass clef and complex chordal textures in the treble clef. A red bracket highlights the first measure of the bass line, which is marked 'espressivo'. The second system continues the piece, showing further development of the descending melodic line and chordal textures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Vallée d'Obermann*, compases 1-8.

A este momento le sucede el segundo tema como una transformación del primero, añadiendo elementos como las notas acentuadas en las que su presencia, marca como momentos precisos en la narración la dirección del tema y estado de ánimo del personaje:



*Vallée d'Obermann*, compases 13-16.

Cada vez que aparece este primer tema lo hace de manera diferente y con una forma distinta de armonización, junto con una distinta disposición en las manos. Esto muestra los distintos matices y situaciones del pensamiento depresivo del personaje y como se va consiguiendo su elaboración.

El problema que se encuentra a la hora de denominar si es un tipo de descriptivismo u otro, es que en más de un pasaje, puede aparecer un fragmento que sea descriptivismo Real y otro que sea Psicológico.

## 2.2. IMPROVISACIÓN Y DESCRIPTIVISMO

Los pianistas del siglo XVIII habían sido compositores e intérpretes. La faceta de compositores les ofrecía escribir de una forma continua y rápida, con prácticos conocimientos armónicos, pero la faceta de intérpretes les otorgaba la facilidad de leer muchas veces a primera vista, completando a menudo en el mismo momento, una parte incompleta de la partitura (véase el bajo cifrado), el pianista del siglo XVIII tuvo una gran formación y práctica improvisadora.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: SpanPress Universitaria, 1997, p. 118.

Este no será sin embargo, el concepto de pianista que estará vigente en el Romanticismo, sino que pasará a ser casi totalmente lo contrario. No obstante, algunos de sus papeles que habían sido implantados en los años anteriores al siglo XIX, continuaron utilizándose, aunque ahora con diferente finalidad. Ésta no era pues, demostrar principalmente una habilidad creadora y compositiva, sino que sobre todo consistía en demostrar una habilidad del dominio del instrumento, imitando o describiendo al piano cualquier cosa realizada a petición del público.

La improvisación fue para el intérprete otra actividad importante dentro de su práctica. Ejecutada correctamente, se fusionaba con las ideas musicales junto a las cuales el compositor iba desarrollando cualquier fragmento. Al mismo tiempo, cuando la improvisación formaba parte sobre un tema obligado, como en los finales de los conciertos de Liszt, se desenvolvía sobre unos roles más mecánicos, presentando los desarrollos o variaciones sobre el tema, unidos por recursos para transitar entre las modulaciones, los ritmos, fragmentos de gran habilidad y virtuosismo vinculados por recursos técnicos, pero siempre bien configurados.<sup>30</sup> Este sistema de improvisación fue el que continuó utilizándose, pero con la creación de nuevos recursos tímbricos y pianísticos, que en ocasiones se parecían a la función que tenían las cadencias del solista en los conciertos para piano y orquesta, siendo muchas veces la improvisación un pretexto para desplegar una gran habilidad de recursos técnicos puestos al servicio del virtuosismo y no al servicio de la musicalidad de la pieza.

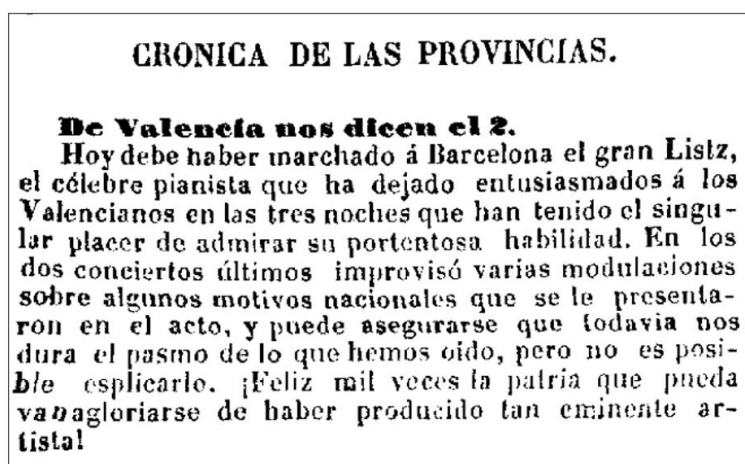
Este modo de improvisar provisto de una gran carga de artificios y recursos mecánicos, podía llegar a ser en ocasiones más interesante y en otras no tanto, pudiendo surgir fragmentos maravillosos, pero no desprovistos de que en ocasiones aparecieran otros fragmentos sin sentido alguno en la improvisación, puesto que dependía de los dominios del intérprete en los recursos técnicos y de sus soluciones compositivas aplicadas al momento. “Incluso a un Beethoven, como recordaban algunos que le escucharon, le salían muy mal las improvisaciones”.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 118.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

De todas formas, la improvisación empezó a caer en desuso cuando la ejecución empezó a desvincularse de la composición a finales del periodo de los fortepianistas (entre 1810 y 1828). En cambio, sobrevivió como prueba de poseer una particular habilidad, no se debe olvidar que las cadencias de los conciertos para instrumentos solistas con orquesta, tradicionalmente además de poseer fragmentos melódicos habían sido una exhibición de los dotes del ejecutante, improvisándolas a menudo y en otras ocasiones estando escritas por el mismo compositor, mientras que con la implantación del concierto como un nuevo evento artístico o espectáculo musical, se exigía al pianista la necesidad de improvisar sobre temas de óperas escogidos al azar por el público, como aparece en los programas de conciertos realizados por Liszt en Valencia<sup>32</sup> (y en ocasiones sus elecciones podían ser totalmente disparatadas, llegando a encontrarse desde peticiones de improvisación de composiciones sobre los ruidos del tren, de una máquina de vapor, sobre un paseo en una barca de remo, sobre chorros y surtidores de fuentes de agua, ...), hasta improvisaciones sobre temas populares sobre canciones del corpus, etc.



5. Noticia-crítica sobre los conciertos de Liszt en Valencia, *El Clamor Público*, n.º 292, 6 de abril de 1845, p. 4.

---

<sup>32</sup> «Colección de carteles teatrales valencianos del siglo XIX» *Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia*. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (31/08/2022)



TEATRO.

1315

**FUNCIÓN FILARMÓNICA EXTRAORDINARIA**  
PARA MAÑANA JUEVES 27 DE MARZO DE 1845.

La presencia en esta ciudad del célebre FRANC-LISTZ ha llamado la atención general, y no podía ménos de suceder aquí, lo que en las principales capitales de Europa; no es posible en este ligero anuncio hacer una relación de sus innumerables triunfos, atenciones y aplausos con que ha sido recibido y admirado en todas partes; y para dar una breve idea se copia lo que con respecto al mismo dice un periódico de la Corte de 20 del corriente, según correspondencia de Lisboa. — «El célebre y colosal pianista FRANC-LISTZ ha sido objeto de las mayores atenciones, tanto por parte de la Reina Doña María de la Gloria, como por los ministros y cuerpo diplomático extranjero; LISTZ ha asistido todas las noches á la reunión familiar de la cámara de la Reina, recibiendo infinitos obsequios de la bondad de tan amable persona, entre otros el de nombrarle caballero de la *Orden de Cristo*, cuya cruz de brillantes le ha sido regalada por la Reina. El ministro conde de Costa Cabral le ha convidado á comer varias veces, y nuestro embajador español Sr. D. Luis Gonzalez Bravo ha estado sumamente fino y obsequioso con el pianista sin rival, &c. &c.»

La Empresa omite por su parte hacer elogios de una persona cuyo crédito, justamente adquirido, es europeo, y ha creído que es una necesidad que el público de Valencia tenga la ocasión de admirarle: á este fin, de acuerdo con el mismo, ha dispuesto la función en el orden siguiente, en la que, para mas amenizar el concierto y ser otra novedad, cantará también el Sr. CIABATTI, artista que acompaña al Sr. LISTZ.

*Orden de la Funcion.*

PRIMERA PARTE.

- 1 SINFONIA de IL PIRATA por toda la orquesta del teatro.
- 2 ABERTURA de

**GUILLELMO TELL,**

por el Sr. Listz.

- 3 DUO de LA ESTRANJERA, por el Sr. Ciabatti y el Sr. Gomez.
- 4 FANTASIA sobre motivos de la NORMA, por el Sr. Listz.

SEGUNDA PARTE.

- 1 SINFONIA de LA GAZZA por toda la orquesta.
- 2 CAVATINA de la ópera TASSO, por la Sra. Brambilla.
- 3 VARIACIONES sobre motivos de

**I PURITANI,**

por el Sr. Listz.

TERCERA PARTE.

- 1 SINFONIA de la SEMIRAMIDE por la orquesta.
- 2 DUO por la Sra. Brambilla y el Sr. Ciabatti.
- 3 MELODIAS HUNGARAS, por el Sr. Listz.
- 4 GRAN GALOP CROMATICO, por el mismo.

PRECIOS DE LOCALIDADES.

Palcos principales. . . . .	40 reales.
Idem segundos. . . . .	30
Idem terceros. . . . .	20
Lunetas principales. . . . .	6
Idem segundas. . . . .	4
Entrada general. . . . .	6

A las 7 y media.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.



6. Cartel del concierto de F. Liszt en el teatro de Valencia, el 27 de marzo de 1845.

TEATRO.

SEGUNDA Y ULTIMA FUNCION FILARMONICA

POR

el Sr. Liszt,

para el Sábado 29 de Marzo de 1845.

El Sr. LISTZ, que solo habia ofrecido á la Empresa dar un concierto, verificará hoy el segundo y último, con el objeto de manifestar al público su satisfaccion por las demostraciones de aprecio y aceptación que ha recibido, y ademas por habérselo así suplicado una multitud de personas inteligentes que no se cansan de admirar su talento y originalidad artisticos, y que solo do siglo en siglo es dado á las generaciones poseer notabilidades de una perfeccion sin igual.

*Distribucion del Concierto.*

PRIMERA PARTE.

- 1 SINFONIA de LA MUTA DE PORTICI por toda la orquesta del teatro.
- 2 IMITACIONES de Walses de Weber por el Sr. Liszt.
- 3 DUO de la LUCIA, por el Sr. Natale y el Sr. Gomez.
- 4 FANTASIA sobre motivos de

**LA SONNAMBULA,**

por el Sr. Liszt.

SEGUNDA PARTE.

- 1 SINFONIA á toda orquesta, composicion de D. Hipólito Escorihuela, maestro de coros de este teatro.
- 2 REMINISCENCIAS de la ópera

**LUCIA DE LAMMERMOOR,**

por el Sr. Liszt.

- 3 CAVATINA de la ópera BEATRICE, por la Sra. Brambilla.

TERCERA PARTE.

- 1 SINFONIA de LA REPRESALIA por la orquesta.
- 2 DUO del BELISARIO por la Sra. Scannavino y el Sr. Natale.
- 3 ARIA del TASSO por la Sra. Brambilla.
- 4 IMPROVISACIONES sobre temas de óperas que el PUBLICO SE SIRVA INDICAR en el acto de la funcion, y que la Autoridad disponga; con lo que cree el Sr. LISTZ dar una prueba de su benevolencia y gratitud á las personas que le escuchan.

*Precios de localidades los mismos que en el primer concierto.*

*A las 7 y media.*

*A 6 reales vn.*

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

# TEATRO.

GRAN FUNCION PARA MAÑANA LUNES 31 DE MARZO DE 1845,

A BENEFICIO DE LA

*Sra. Giuseppina Brambilla.*

La Sra. BRAMBILLA que deseaba manifestar al público, del mejor modo posible, su agradecimiento y deferencia por las repetidas muestras de aprobacion que ha recibido continuamente, ha aprovechado la favorable ocasion de hallarse en esta el célebre Sr. LISTZ, interesándose para que tomara parte en su beneficio; á este fin y á pesar de tener dispuesto su viaje hoy, la amabilidad y condescendencia del espresado Sr. LISTZ, accediendo á las súplicas de muchas personas respetables, así como de la Sra. Brambilla y de la Empresa, que le han rogado dilatar su viaje, se ha podido conseguir; con lo que no se puede dudar que esta funcion, que la interesada dedica al público, dejará completamente satisfechos sus deseos, habiéndose dispuesto del modo siguiente:

La lindisima ópera en dos actos del *Mtro. Donizetti*,

## LA FIGLIA DEL REGGIMENTO.

Entre el primero y segundo acto se presentará el Sr. Listz á tocar el

### GRAN CONCIERTO DE WEBER.

Seguirá la graciosísima ARIA de la ópera

#### BETLY,

por la Sra. Brambilla, con traje análogo, en cuya aria manifestará la variedad de sus conocimientos por la diversidad de carácter que debe representar.

Luego el Sr. LISTZ, por última vez que el público tendrá la satisfaccion de oirle, tocará lo que SE LE PIDA.

Concluyendo la funcion con EL SEGUNDO ACTO de la citada ópera, que tantos aplausos ha recibido siempre que se ha ejecutado.

*Precios de localidades iguales á los conciertos anteriores.*

*A las 7 y media.*

*A 6 reales un.*

*La Puerta del Real se abrirá á los de fuera concluida la funcion.*

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

8. Cartel del concierto de F. Liszt en el teatro de Valencia, el 31 de marzo de 1845.

Las escuelas pianísticas, que preparaban al alumno para poder afrontar exitosamente todas las dificultades de los conciertos en público, también hallaron el modo de superar la prueba

de la improvisación en público de una manera solvente.<sup>33</sup> Así se convirtió esta, en la parte final de los conciertos con una dedicación exclusiva a la improvisación del pianista, llegando en algunos casos de algunos pianistas de reputado prestigio a dedicarse más a este arte que al de la composición, alcanzando una fama internacional a través de sus improvisaciones.

En realidad, se ponían de manifiesto dos concepciones del virtuosismo musical: la derivada del estilo improvisado y brillante, que continuaba del XVIII y estaba representada por Thalberg, y la que se consideraba de inspiración experimental encarnada por Liszt.<sup>34</sup>

Un ejemplo de este tipo de pianista fue Thalberg, quien después de enfrentarse a Liszt en el famoso duelo musical en París, abandonó su carrera de concertista en pleno auge. Prueba de la importancia de estos acontecimientos la contempla Andrés Ruiz Tarazona:

El rumor de los éxitos en París de un nuevo astro del piano: Segismundo Thalberg. Está en juego su prestigio. Las sirenas mundanas le lanzan de nuevo al combate. Marie va a pasar el invierno de 1836 en Nohant, en casa de George Sand. Liszt llegará tarde para ver a Thalberg, pero atacará sus composiciones desde las páginas de la "*Revue musicale*". El 18 de diciembre ya está el pianista otra vez ante el público de París. Frente a un público hostil, hace alarde genial interpretando su transcripción de la "*Sinfonía Fantástica*" de Berlioz. El auditorio se rinde otra vez. Cuando en febrero de 1837 Thalberg mide sus fuerzas con él, el triunfo es arrollador. La princesa de Belgioioso, organizadora del certamen, habrá de decidir: "¡Thalberg es el primer pianista del mundo, pero Liszt es el único!".<sup>35</sup>

Todas estas fantasías, que después se llamarán transcripciones sobre temas o con otros nombres como paráfrasis sobre óperas (este nombre se utilizará, sobre todo, para darle mayor elegancia y prestigio a estas composiciones), no fueron más que este tipo de improvisaciones (puesto que ya estaban previamente compuestas y estudiados los arreglos y variaciones que se iban a realizar) que se pusieron de moda por aquel entonces entre el público de casi toda Europa, debido a la gran influencia del gusto por la ópera casi en exclusiva del público del momento.

No toda la improvisación del siglo XIX fue virtuosa, pero el virtuosismo particular de Liszt durante la década de 1830 fue inherentemente improvisatorio. Sus texturas "físicas" basadas en temas parecen haber alimentado el génesis de la Sonata de "Dante" de una manera que convierte a esta obra en particular en una especie de sitio arqueológico que documenta la cambiante identidad profesional de Liszt<sup>36</sup>. (Traducción propia)

---

<sup>33</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, pp. 118-119.

<sup>34</sup> Paulo Selvi, Isabel: *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*, La Rioja: Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017, p. 121.

<sup>35</sup> Ruiz Tarazona, Andrés: *Franz Liszt, un héroe romántico*, Madrid: Real Musical, 1975, pp. 28-29.

<sup>36</sup> Trippett, David: «Après une lecture de Liszt...», p. 55.

Las transcripciones forman parte de la moda interpretativa de la época, estando repletas de recursos estructurales de la improvisación con numerosas inserciones de alardes técnicos al piano:

El 18 de diciembre de 1836, para su reaparición oficial en París, Liszt toma parte en el concierto de su amigo Berlioz y toca su transcripción de la *Sinfonía fantástica* ante un público fascinado.<sup>37</sup>

Pero como se puede observar, la forma de componer de Liszt es una evolución y utilización del estilo de la improvisación,<sup>38</sup> siempre hablando en cuanto a forma se refiere o en cuanto a estructura (refiriéndose a la mecánica de la improvisación):

Aunque hay un límite a lo que podemos saber acerca de una improvisación sin rastro acústico, la aparente incorporación de Liszt de rasgos característicamente improvisados en su proceso de "composición" encarna una tensión entre el sentimiento apasionado, en lo que Edward Said denominó la "ocasión extrema" de ejecución, y el potencial de crítica irónica introducido por la distancia estética.<sup>39</sup> (Traducción propia)

Puesto que de todas las formas establecidas, ninguna se acoplaba a la necesidad narrativa de Liszt y por tanto, tuvo que necesariamente recurrir a una forma abierta y libre que fuera capaz de adaptarse a cualquier narración o descripción pictórica que tuviese el artista en su mente.

### 2.3. TRANSICIÓN DE MEJORAR LA TÉCNICA HACIA EL DESCRIPTIVISMO

El límite de los estudios de Czerny, con respecto a los estudios de Chopin o de Liszt, es el de ser obras basadas en la literatura existente, en vez de búsquedas experimentales orientadas hacia la creación de una nueva literatura.<sup>40</sup>

Liszt, en cambio, cuando estudiaba al piano, consideraba necesario emplear ocho o diez horas de trabajo diario. De ellas, dedicaba tres a la técnica pura. La necesidad que se instauró en su cabeza de mejorar la técnica existente de ejecución al piano, después de escuchar al

---

<sup>37</sup> Gauthier, André: *Liszt*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, p. 34.

<sup>38</sup> Jankélévitch, Vladimir: *Liszt: rapsodia e improvisación*. Barcelona: Alpha Decay, 2014.

<sup>39</sup> Trippett, David: «Après une lecture de Liszt...», p. 55.

<sup>40</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 117.

violinista Paganini tocar en un concierto en 1831, le llevó a la creación de nuevos recursos técnicos y de un nuevo estilo pianístico.

Esta primera intención fue, en una segunda fase, orientada hacia los horizontes de la música programática, influenciada por Berlioz y por Wagner posteriormente, aunque como se probará en el transcurso de la investigación el camino que seguirá Liszt, será muy distinto de los que en principio sintió, siendo más que una influencia, una especial simpatía hacia el concepto programático, pero siguiendo este desde una visión muy genérica.

Durante toda su vida, se puede comprobar la preocupación humanística de un Liszt que no se despega de unos libros que siempre le acompañan en todos sus viajes: la *Biblia*, *La Divina Comedia*, los *Sonetos* de Petrarca, Montaigne, Hoffmann, Shakespeare, etc.<sup>41</sup>

Toda esta formación y este enriquecimiento cultural, su admiración por las artes, no son más que una preparación del campo de cultivo intelectual sobre el que florecerán varios intentos: En primer lugar el de buscar ambientes descriptivos y en segundo lugar empezar a trabajar los caracteres físicos y personales de los personajes que tanto le fascinaban, como por ejemplo el del diablo, representado unas veces por Mefisto, otras por Satanás que aun siendo todos ellos un diablo, poseían una clara diferenciación respecto a su carácter. Fruto de este tipo de trabajo aparecerán sus composiciones *El vals Mephisto* y *Après d'une lecture de Dante*, puesto que en su descripción del carácter de Mefisto le da una connotación de personaje inofensivo y con una maldad en un estilo simulado dulce con buenas intenciones, el cual bajo su apariencia agradable, urde un plan para cautivar a la víctima y engañarla, para al fin llevar su alma a los infiernos sin ninguna piedad ni contemplación, puesto que la víctima ya ha firmado el precio de su alma.

En cambio, el Satanás de los infiernos de Dante es otro tipo de diablo: se presenta ya de frente, como la reencarnación del mal y su único trabajo acaparar almas para atormentarlas durante toda la eternidad.

---

<sup>41</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 34.

Aun así, se encuentran cosas en común en ambos demonios como son el típico movimiento al andar, representado con un motivo que aparece escrito con una escala o grupo de notas que se mueven por grados conjuntos y aparecen escritos a distancia de una octava entre las dos manos, pero con un movimiento alternado de las manos semejante a las octavas quebradas (es decir, cuando está sonando una nota en una mano, en la otra existe un silencio y viceversa, alternando en una mano silencio-nota-silencio-nota, etc. y en la otra igual, nota-silencio-nota-silencio) y su armonización siempre en cuartas. Este movimiento del diablo al andar con sus patas de carnero es similar al de un hombre caminando con zancos.

La similitud que establece Liszt con este aire al andar, se basa en una semejanza como si recogiera las huellas que va dejando sobre el barro el diablo y, con la misma separación, las convirtiera en notas separadas a la misma distancia interválica que sus pasos, tocando con cada mano (en ocasiones), las huellas de cada una de las patas. De igual modo, aparecen estos intentos de descriptivismo de una forma incipiente en *Apariciones* (1834) y en *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) por las palabras de Liszt en el inicio de la colección, como describe Rattalino:

Liszt cita la Advertencia de la obra homónima de Lamartine en la que se habla de “almas meditativas, que la soledad y la contemplación elevan invenciblemente hacia las ideas infinitas, es decir, hacia la religión” y de “corazones abrumados por el dolor, rechazados por el mundo, que se refugian en el reino de sus pensamientos en la soledad de su alma para llorar, para esperar o para adorar.”<sup>42</sup>

Se observa en esta cita, la necesidad de Liszt de expresar a través del piano estas representaciones de sentimientos y pensamientos citados en el texto. Como se observa, Rattalino hace referencia ya a todos estos intentos que Liszt comienza a llevar a cabo. No hay más que observar cualquier cadencia de transición escrita en alguna de estas piezas sobre todo en el *Première Année: Suisse*, para descubrir que en el trazo poseen la base propia de los ejercicios y sistemas de improvisación al piano. Su configuración, en casi todas ellas, es la de una célula situada en una progresión ascendente o descendente. Estas progresiones tienen todos los rasgos de cualquier ejercicio técnico, escrito para ser ejecutado en todas las tonalidades, repitiéndose un gran número de veces incluso con alguna transformación del

---

<sup>42</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, pp. 142-143.

mismo. Además, en un gran número de ellas se evidencia que buscan un efecto ascendente o descendente de algo, imitando así una subida o una bajada de algún objeto, normalmente siendo siempre la del líquido elemento agua. Otras veces, a diferencia de la función para la cual se venía usando tradicionalmente, Liszt emplea el trémolo, no sólo con octava (como Beethoven), sino que va añadiendo notas hasta formar acordes, que en muchas ocasiones acabarían siendo acordes menores y acordes de séptima, utilizándolos para crear tensión o expectación en algún pasaje de la obra.

Mediante la utilización de un bajo que representará por similitud la profundidad de un lago, estanque, etc. y un arpegiado tranquilo de un acorde en una forma ondulante, que representará las olas de la superficie del lago, estanque, etc. será un recurso utilizado frecuentemente, en el que dependiendo de la extensión en el espectro de la tesitura (es decir de las ondulaciones del acompañamiento), serán las olas más altas o menos, estando así más tranquilas las aguas.

De la misma forma en la pieza *Orage*, se puede ver que establece una similitud con la expansión del relámpago en el cielo y las octavas que ejecuta en una escala cromática descendente, propagándose por una amplia extensión del teclado. Los truenos de esta tormenta establecen una similitud con su registro grave de la explosión, llevando la comparación en los acordes con disonancias estridentes, situados en la zona grave del teclado y con un refuerzo momentáneo de la intensidad del sonido propagado por los acentos sobre estos acordes.

Por último, en piezas como *Vallée d'Obermann* reafirma el fraseo con una direccionalidad descendente, que unida a una dinámica en *diminuendo* se funden con el sentimiento de soledad, pesimismo y depresión del personaje.

## **2.4. INFLUENCIAS DE BEETHOVEN, BERLIOZ Y WAGNER SOBRE LISZT**

La música se impregna en el siglo XIX de nuevas corrientes estéticas, potenciadas por los filósofos del Romanticismo y llevada a una nueva necesidad de concepto estético y creador por la aplicación de los compositores de los ideales de estas corrientes:



La música es la forma pura del sentimiento. No es de extrañar por tanto que ésta sea, para el pensamiento romántico, la más perfecta de las artes. Beethoven, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, Wagner [...] se adhieren con apasionada entrega a tales concepciones y nos dejan documentos vivísimos acerca de su concepción de la música como lenguaje, aproximándose a veces a los límites mismos de la filosofía.<sup>43</sup>

La necesidad de abrir nuevos horizontes estéticos y musicales que arrastra a Beethoven a innovar los recursos pianísticos y crear nuevas armonizaciones y estructuras que le ayudaran a mejorar el lenguaje que utiliza para comunicar sus sentimientos, tienen el momento más importante de toda su creación con la novena sinfonía. En esta obra (según Wagner), hay un intento de componer en música, en su último movimiento, una representación de lo que es el paraíso que, dicho también por Wagner, será un fracaso, puesto que el reto es demasiado alto para intentar imitar el hombre todas aquellas bellezas y maravillas celestiales que allí se albergan. Este discurso de Wagner condiciona el consejo que dio a Liszt con el propósito de que abandonara la idea de representar el paraíso en el final del viaje por la *Divina Comedia* transcrita en una visión global y resumida de algunos de sus pasajes que inspiraron a Liszt su obra *Après une lecture de Dante - Fantasia quasi Sonata*.<sup>44</sup>

En Beethoven aparecen dos estilos de los que se formarán en el Romanticismo dos corrientes, que estarán formadas por los seguidores de la música absoluta y los seguidores de la música del porvenir. Las corrientes estaban representadas por unos compositores muy concretos:

- De un lado, Brahms como representante de la música absoluta. Esta corriente defiende que la música no tiene la necesidad de ser descriptiva, ni siquiera la necesidad de llevar un mensaje interno que motive su composición. Sus seguidores proclamaran a su corriente estética representada por las tres B, es decir Bach – Beethoven – Brahms.

Del otro lado, los oponentes Berlioz, Liszt y Wagner, como representantes de la corriente que ellos mismos llaman la música del porvenir, que defendía la música programática por encima de toda música sin justificación descriptiva, en total concordancia con el ideario filosófico musical romántico de la corriente empujada por Hegel.

---

<sup>43</sup> Suárez Urtubey, Pola: *Historia de la Música*, p. 202.

<sup>44</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 72-74.

Liszt sintió gran afinidad por esta corriente, contribuyendo a transcribir la *Symphonie Fantastique* para piano, llegando a tocarla y difundirla en sus recitales. Sobre dicha sinfonía, su autor, Berlioz, había anunciado que el público reconocería todo su argumento sin la necesidad de tener que anunciarles absolutamente nada.<sup>45</sup>

Años más tarde, surgirá una gran relación entre Liszt y Wagner, que se vio reforzada al casarse Wagner con Cósima, hija de Liszt. De sus largas charlas en las noches de Weimar, surgirá este insistente cromatismo (que aunque estuviera presente ya en la música de Liszt este será utilizado de manera distinta en su periodo de madurez compositiva) y que acompañará a Liszt y estará presente también en la música de Wagner. La gran diferencia programática entre estos dos compositores será que, mientras Wagner aplica arbitrariamente un *leitmotiv* a los personajes, en Liszt el motivo del personaje posee ya las características de éste, intentando imitar movimientos, aspecto físico e incluso transmitir los aspectos psicológicos, buscando la similitud y semejanza con los descrito.

En general, todos estos compositores compartieron su aprensión por la forma clásica. En los dogmas de su estilo está presente siempre su voluntad de atrofiar formas viejas, fragmentar secciones, multiplicarlas, contrastarlas, etc. Cualquier obra será una muestra de su inconformismo con la tradición de la escuela clásica y, por consiguiente, de los ideales de una música nueva.

Lo que le ha repercutido en la fama de Liszt ha sido que no todos están de acuerdo con esta forma compositiva al estar en contra de su manera de romper la forma. En cambio, sobre lo que hay acuerdo unánime es en que su manera de tocar el piano fue única i extraordinaria.<sup>46</sup> El anti wagneriano Eduard Hanslick se mostró mordaz respecto a lo que consideraba las equivocaciones de Liszt como compositor, a pesar de alabarlo como pianista:

Su manera de tocar era libre, poética, repleta de matices imaginativos y, al mismo tiempo, caracterizada por una serenidad noble y artística[...] ¡Qué hombre más brillante!<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 53, 83 y 92.

<sup>46</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*. Barcelona: Destino, 2001, pp. 81-82.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Como compositor, sin embargo, Liszt no conseguía satisfacer los principales requerimientos de Hanslick, es decir, que la música debería basarse en unas leyes propias, para dar una impresión con ello, incluso sin tener un plan preconcebido, de claridad e independencia. La principal objeción que Hanslick le hace a Liszt es que impone a los temas de sus sinfonías una misión mucho mayor y abusiva de la que pueden tener dentro de la estructura de la obra, o bien rellenar el vacío dejado por la ausencia de un contenido musical, o bien justificar la atrocidad de ese mismo contenido.<sup>48</sup>

Aunque se encuentre en Hanslick una postura totalmente contraria a la música programática, la fertilidad con que inicia sus comienzos esta corriente será muy próspera. Empezando con su paladín Berlioz y continuando con su idea en los dos compositores que además de acabar teniendo vínculos familiares, crean el festival de Bayreuth, foco de difusión del drama wagneriano y de toda esta corriente programática, la música del porvenir aunque tenga algunos detractores, pasará a ser una referencia para la música del futuro y se asentará sólidamente con un gran espacio en la música.

Reconociendo de toda esta necesidad y la estética cultural de la que se va nutriendo Liszt, los lazos estrechos que le unen, añadiendo las numerosas charlas con personajes tan significativos como Wagner (que transforma el drama en la escena), Liszt emprende con similar ideario la transformación del sinfonismo con la creación del Poema Sinfónico y toda su carga narrativa.

Aunque todas estas ideas tomen una configuración más sólida en años posteriores a la época inicial de composición de los dos primeros *Années de pèlerinage*, estas se encuentran que ya están presentes en su idea compositiva y en sus obsesiones temáticas, en el primer y segundo cuadernos de peregrinación, por pequeñas que sean estas piezas frente a los poemas sinfónicos, aunque sean para piano solo. Este concepto estético musical no fue del agrado de todos; Hanslick fue un claro detractor de este movimiento:

---

<sup>48</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 82.

Hanslick creía que intentar transformar la sinfonía en una obra dramática planificada, era incluso una herejía mayor que intentar hacer de la ópera algo radicalmente distinto.<sup>49</sup>

Sin embargo, Hugo Wolf veía que el esfuerzo radical de Liszt exigía un respeto, incluso admiración exponiendo la idea clara de la concepción de la música de Liszt:

La música de Liszt conecta más con la inteligencia que con el sentimiento, pero es imaginativa, vital y cálida y siempre plástica. Liszt sorprende porque por naturaleza no es el músico absoluto, como lo era Berlioz. Sin embargo, Liszt supera a Berlioz en la absoluta seguridad que demuestra para crear una nueva forma, al estar dispuesto a dar prioridad a la idea poética y luego, para desarrollar esa idea de manera artística, partir inevitablemente de la forma sinfónica tradicional [...] Tuvo que dejar que la forma musical la determinara la sustancia de la estructura poética.<sup>50</sup>

Esta exposición de Wolf define claramente que: Liszt adapta la estructura libremente a las necesidades programáticas de la historia que quiere contar, pero de cualquier forma, aunque como numerosos compositores Liszt tenga influencias de otros, lo verdaderamente extraordinario en él cómo compositor es su conocimiento instintivo para configurar la nueva forma en cada obra paso a paso. Según avanza en su camino puede verse que en cada pieza, la forma la determinará finalmente el programa descriptivo de la obra y no el propósito de romper la forma por ser una herencia del clasicismo (como en principio se pensaba), no estableciendo esto como un logro premeditado, al ser comparado Liszt con otros compositores como Bach o Beethoven, en los que el corsé de la forma con la que componían se les había quedado estrecho y deciden ampliarlo.

Este tipo de discurso se encuentra en Schoenberg, en un ensayo escrito en 1911, el año de algunas de sus composiciones más radicales e instintivas. Schoenberg describió con un espíritu bastante tortuoso y un discurso muy altivo, lo que consideraba era la paradoja central en la vida y la obra de Liszt: el fracaso al no poder armonizar las fuerzas conscientes y las instintivas:

Liszt sustituyó conscientemente la forma antigua por otra nueva, y la antigua forma visionaria por una manera de entenderla más propia de un tercero. Esos dos actos de su conciencia impidieron que el descubrimiento que había hecho su intuición se transformara directamente en una pura hazaña artística[...]

---

<sup>49</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 82.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

De ese modo, elaboró una poesía muy manida en lugar de permitir que sólo fuera su propia forma visionaria, el poeta como tal, quien dirigiera la expresión musical.<sup>51</sup>

Este discurso de Schoenberg es uno más de los que hablan sobre la relación de Wagner y Liszt, no mencionando ninguno de los poemas sinfónicos de Liszt por su nombre, en el que sin embargo sus sentimientos se hacen evidentes al compararlos con Wagner. Aunque la obra de Liszt parece no poder satisfacer algunas exigencias de todo el público, no se puede pasar por alto su aportación novedosa a la música añadiendo originalidad y estilo propio. Fue después de todo, uno de los que empezaron la batalla contra la tonalidad, a través de unos temas que no acusaban un centro tonal definido y por medio de una riqueza armónica de cuya explotación musical se han ocupado sus sucesores.

Su influencia posterior, fue mayor que la de Wagner, a causa de los diversos estímulos que transmitió a sus sucesores, además de que la obra de Wagner quedó demasiado perfecta para que la posteridad pudiera añadirle algo más a sus caminos.<sup>52</sup>

Liszt hacía caso a consejos propuestos por Wagner y hasta sugerencias de sus amantes en algunas obras, pero no cabe duda del mérito y talento que innatamente le llevan a crear un nuevo lenguaje que, aunque Berlioz intentará inculcarle sus ideas para agregarlo a su corriente, nada tiene que ver el estilo de Liszt con su estilo de la música del porvenir, pues el estilo y construcción de Liszt son totalmente diferentes. Tan sólo quedan semejanzas en común con Wagner en su obsesión por el cromatismo y las constantes modulaciones cromáticas.

## **2.5. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-BIOGRÁFICA AL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE***

Diferentes fuentes han servido para establecer una idea de este contexto de F. Liszt y Marie d'Agoult en su viaje a Suiza. Los hechos dan una configuración a este viaje como una fuga de dos amantes. Por una parte, el hecho de Marie Catherine Sophie de Flavigny (31/12/1805

---

<sup>51</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 81.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

- 05/03/1876) (perteneciente a la aristocracia francesa como vizcondesa de Flavigny) ser una mujer casada con Charles Louis Constant conde d'Agoult, familia de buena posición y aristócrata con un matrimonio de conveniencia el 16 de mayo de 1827, en el que engendró dos hijas Louise (1828-1834) y Claire (1830-1912)<sup>53</sup> y por la otra ser Franz Liszt seis años menor que ella, entablaron relaciones desde 1833, pero no fue hasta el 19 de agosto de 1835 cuando Marie d'Agoult obtuvo el divorcio. La pareja decide marcharse a Ginebra (Suiza) lejos del ambiente parisino, durante el tiempo que Liszt convivió con Marie d'Agoult entre 1835 y 1839 la pareja tuvo como descendencia tres hijos: Blandine (1835-1862); Cosima (1837-1930) y Daniel (1839-1859)<sup>54</sup>.

Por otro lado, el que al nacer Blandine no consten los nombres auténticos de Marie d'Agoult en su partida de nacimiento, indica que la pareja vive en una situación irregular<sup>55</sup>, sin haber contraído matrimonio y supuestamente han decidido cambiar de país para enmascarar los hechos. De cualquier forma, lo que es relevante para esta investigación será que, la pareja vivirá una etapa muy feliz llena de amor y con una formación constantemente enriquecida en el arte y la poesía, dirigida hacia la contemplación de la naturaleza y el interior del ser humano.

Los hechos relevantes sobre la estancia de F. Liszt en Ginebra, el contexto y los años en los que escribe el *Première Année: Suisse*, vistos por Dömling son: En mayo de 1835: Liszt y Marie d'Agoult se establecen en Suiza (primeramente en Ginebra). Entre sus composiciones se encuentra *Album d'un voyageur* (1835-1838, reelaborado más tarde como *Années de pèlerinage, I*). El 18 de diciembre: nace su primera hija Blandine (1835-1862). Los manifiestos escritos: seis artículos programáticos "Zur Stellung der Künstler" (la posición de los artistas), en los que Liszt formula por primera vez su idea del compromiso político y formativo del arte con

---

<sup>53</sup> Japhet, Gilad: *MyHeritage*. 2022. <https://www.myheritage.es/research/collection-10182/sumarios-biograficos-de-personas-notables?itemId=2418635&action=showRecord&recordTitle=Charles+Louis+Constant+d%27Agoult%2C+Comte+d%27Agoult> (19/02/2022)

<sup>54</sup> Japhet, Gilad: *MyHeritage*. 2022. <https://www.myheritage.es/research/collection-10182/sumarios-biograficos-de-personas-notables?itemId=54547&action=showRecord&recordTitle=Franz+Liszt> (19/02/2022)

<sup>55</sup> Bolster, Richard: *Marie d'Agoult: The Rebel Countess*. Yale: University Press, 2000.

la sociedad. Entre otras obras y hechos del momento se encuentra: la *Balada* op. 23 de F. Chopin, el *Carnaval* op. 9 de R. Schumann, muere Bellini y nace Camille Saint-Saëns.<sup>56</sup>

En enero de 1836: Liszt ocupa una plaza como profesor de piano en el conservatorio de Ginebra, recientemente creado. Desde la primavera de este mismo año se dedica de nuevo a su actividad concertística en ciudades como: Lyon, y luego en París, donde cree conveniente acreditar de nuevo sus cualidades frente a la creciente fama de su rival, el vienés Sigismund Thalberg (1812-1871); más tarde, ofrece también conciertos en Lausane y en Dijon. En diciembre viajan juntos a París; Liszt permanece allí solo hasta mayo de 1837. La condesa se aloja con George Sand en su castillo de Nohant y empieza a escribir artículos, inicialmente en colaboración con Liszt (críticas musicales sobre todo). Composiciones de Liszt de esta época: paráfrasis de óperas (Meyerbeer *Hugenotten*; Bellini, *I Puritani*); *Grande Valse di Bravura*, *Rondo Fantastique (El Contrabandista)*, transcripciones para piano de obras de Berlioz. Obras de otros compositores: Meyerbeer: *Les Huguenots* (París); F. Mendelssohn: *Paulus*; R. Wagner: *Das Liebesverbot* (Magdeburgo); R. Schumann: *Sonata para Piano n.º 3 op. 14 en Fa menor* (concert sans orchestre) y *Fantasía en Do Mayor* op. 17.<sup>57</sup>

Hasta abril de 1837: Liszt da numerosos conciertos en París y en provincias. Coincide con Thalberg en una velada de la princesa de Belgiojoso. De mayo a julio: Liszt se aloja en el castillo de George Sand en Nohant. Luego viaja con Marie d'Agoult a través de Suiza hacia Italia: Milán y luego Bellagio, junto al lago de Corno, donde se instalan. Se encuentra con Rossini en Milán. El arte y la literatura italiana le impresionarán profundamente. En diciembre nace su hija Cósima Francesca (1837-1930). De este año datan transcripciones de Rossini, junto a las de la *Quinta* y la *Sexta sinfonía* de Beethoven. También escribirá artículos sobre composiciones de: Meyerbeer, Thalberg y Schumann; así como “Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst”<sup>58</sup>(1835-1839).<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 15.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> “Cartas de viaje de un bachiller en el arte de la música”

<sup>59</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 15.

Gauthier contrasta brevemente el lugar y el carácter con el que llegan F. Liszt y M. d'Agoult a Ginebra:

El 21 de agosto de 1835, Franz y Marie llegan a Ginebra y se instalan en la ciudad alta, no lejos de la catedral. Para ambos se abre una vida estudiosa y ferviente, repartida entre la lectura, el piano y la composición, y en la que el espíritu curioso de la condesa se exalta al unísono del de Liszt con todo lo que es belleza, arte y poesía. Leen a Shakespeare, Montaigne, Byron y los oradores religiosos, y Franz se matricula como oyente en la Academia en los cursos del filósofo Choisy.<sup>60</sup>

Liszt se dedica al piano y a las lecciones que constituyen su único medio de vida, ya que la actividad concertística la ejerce cada vez menos. Cuando el conservatorio de Ginebra abre sus puertas, se le confía una cátedra para enseñar su virtuosismo.

El resto del tiempo lo consagra a paseos o viajes cortos y, a ratos, al pequeño círculo de amigos que la irregular pareja (por llamarlo de alguna forma) ha conseguido hacerse, a pesar del puritanismo helvético. No obstante, rehúye las ocasiones de distracción e incluso sueña con adquirir una casita en la montaña para pasar en ella algunos años de trabajo en serio.<sup>61</sup>

En diciembre de 1835, el nacimiento de su hija Blandine va a detener la realización de ese proyecto, pues las necesidades materiales llevan a Liszt a subir de nuevo al estrado de los conciertos para poder ingresar más dinero. Después de su participación en diversos espectáculos para recaudar fondos para la caridad y un recital en Ginebra, la primavera de 1836 se encuentra en Lyon y luego en París en donde Thalberg ha aprovechado su ausencia para tratar de ganarse los favores del público. En París dará dos recitales privados que enloquecen a sus oyentes. “En un año ha hecho increíbles progresos”, escribe Berlioz que ve en él al “pianista del futuro”.<sup>62</sup> José d’Ortigue afirma:

Hay que verle con la melena flotante, lanzar sus dedos de un extremo a otro del teclado al encuentro de la nota que estalla con un sonido estridente o argentino, como una campana golpeada por una bala; sus dedos parecen alargarse y encogerse por un resorte y a veces separarse de sus manos. Hay que ver sus ojos sublimes alzarse al cielo para buscar allí la inspiración y luego, volverse melancólicos a la tierra; su fisonomía radiante e inspirada como la de un mártir que se dilata en el júbilo o la tortura; la mirada terrible que lanza a veces sobre el auditor con la que embriaga, le fascina y le espanta, y esa otra, mate, que se extingue privada de luz; hay que ver las alillas de su nariz hincharse para dejar paso al aire que escapa de su pecho en oleadas tumultuosas, como las de un corcel que vuela en la llanura. ¡Oh, sí, hay

---

<sup>60</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 30.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.



que verle, oírle y callarse, pues en su presencia sentimos como la admiración debilita nuestras expresiones!<sup>63</sup>

Liszt acaba de aportar a la música: el pianista virtuosístico, heroico, en el que algunos rasgos inspirados en la grandeza de Víctor Hugo y en el dandismo de Lord Byron se suman a las actitudes impuestas por el esnobismo de la época. Añade otro repertorio en vez de sus interesantes *Apariciones* (publicadas en 1835), tan nuevas en sus armonías y sus ritmos, con obras como el *Grande Valse di Bravura* S. 209, la *Fantaisie Romantique sur Deux Mélodies Suisses* S. 157 o el *Rondeau Fantastique sur un in Thème Espagnol (El Contrabandista)* S. 252. Nada más a propósito para eclipsar a Thalberg cuyo juego, se decía, unía “la sequedad del señor Ingres y la austeridad del señor Guizot”.<sup>64</sup>

A pesar de todo, esa rivalidad había apasionado a los parisienses y continuará todavía durante un año. París ya no tiene para Liszt el encanto de años anteriores, no obstante, se reencuentra con sus amigos de allí regresando muy contento a Ginebra. Prefiere la placidez de la ciudad suiza y su contacto con la naturaleza, a la efervescencia parisiense. Más que a las brillantes fantasías destinadas a las hazañas de su actividad concertística, se dedica ahora a los apuntes poéticos inspirados por sus paseos y sus lecturas, que evocan en su obra las páginas más bellas de su vida.<sup>65</sup>

Durante el verano compone las piezas que forman el *Album d'un voyageur* (1835-1838), reelaboradas más tarde y transformadas luego en *Années de pèlerinage*, (I volumen), especie de diario íntimo presentado en estos términos más que sugerentes de su intención, por el propio Liszt:

Habiendo sentido que los variados aspectos de la naturaleza y las escenas unidas a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma emociones profundas, estableciendo entre ellos y yo una relación vaga pero inmediata, [...] un contacto indefinido pero real, [...] he tratado de trasladar a la música algunas de mis sensaciones más fuertes, de mis percepciones más vivas.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 30-31.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 32.

Con el *Album d'un voyageur* S. 156 (1835-1836), en sus composiciones dejó plasmado en aspecto de imágenes de emociones musicales sus viajes, de las cuales tras algunas revisiones y transformaciones en algunas varios años más tarde, le sirvieron para realizar su primer cuaderno de *Années de pèlerinage* en Weimar entre 1848 y 1854. El viaje a Italia ocupó la temática del segundo volumen, formado por piezas inspiradas en las sensaciones que le plasmaron contemplar las grandes obras pictóricas, escultóricas y literarias, mientras que en el primer cuaderno inspirado en Suiza, fue la admiración del paisaje, la naturaleza, leyendas y piezas ensalzadas con citas literarias, sobre los libros predilectos de Liszt en este momento, destacando textos de *Las peregrinaciones de Childe Harold* de Lord Byron. La felicidad de la pareja como unos nuevos amantes en Ginebra, se vislumbra en algunas de estas piezas del primer cuaderno. Mientras Liszt comienza a impartir clases al conservatorio, la pareja se va integrando en el ambiente social de la ciudad, huyendo de los comentarios en los ambientes de la nobleza de París, a la que pertenece Marie d'Agoult. El viernes 18 de diciembre de 1835 nacerá la primera hija de la pareja: Blandine, dedicándole la pieza de *Les Cloches de Genève*, muestra del esbozo de la felicidad del compositor en este momento y finalizando con esta pieza el *Première Année: Suisse*.<sup>67</sup>

Asimismo, Andrés Ruiz Tarazona introduce otro punto de vista de la pareja en Ginebra, que muestra la extremada sensibilidad y formación cultural que estaba desarrollando Liszt:

Los dos primeros años de Ginebra, primero en el hotel des Balcances y luego en un piso de la calle Tabazan, desde donde pueden contemplar el grandioso panorama de Salève y del Jura, son de intensa y feliz actividad lectora y creadora. Apartado de la sociedad puritana de la capital, Franz y Marie se rodean de un pequeño y selecto grupo de amigos. Los días se suceden felices y apacibles. Clases en el conservatorio; composición, tertulias, lecturas, paseos, amor.<sup>68</sup>

Todo este conglomerado, sirve para precisar un contexto objetivo y aproximado sobre las intenciones artísticas del compositor, su estado de ánimo junto con las ideas y preocupaciones que albergó en este momento, fruto de las cuales surgirán sus ideas compositivas.

---

<sup>67</sup> García del Busto, José Luis: «4º programa. Ciclo del Romanticismo a la Abstracción.» Madrid: Fundación Juan March, octubre de 2007, pp. 54-55.

<sup>68</sup> Ruiz Tarazona, Andrés: *Franz Liszt...*, p. 28.



### 3. PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE S. 160

La primera edición del *Première Année: Suisse* fue publicada en el año 1855. De esta, algunas piezas que forman parte de esta colección como: 1. *La Chapelle de Guillaume Tell*; 2. *Au Lac de Wallenstadt*; 3. *Pastorale*; 4. *Au Bord d'une Source*; 6. *Vallée d'Obermann*; 8. *Le Mal du Pays*; 9. *Les Cloches de Genève: Nocturne*; proceden de revisiones elaboradas por Liszt entre los años 1848 y 1854 de las piezas que formaban parte del ciclo *Album d'un voyageur* S. 156 (publicado en 1842 y compuesto entre los años 1835 y 1836). La versión definitiva que añadirá a estas revisiones dos obras nuevas: 5. *Orage* (compuesta en 1854) y 7. *Eglogue* (compuesta en 1836) aparecerá publicada en 1855<sup>69</sup> con el siguientes orden de las obras que formarán la configuración final del ciclo de este primer año:

1. *La Chapelle de Guillaume Tell* (rev.1848-1854)
2. *Au Lac de Wallenstadt* (rev.1848-1854)
3. *Pastorale* (rev.1848-1854)
4. *Au Bord d'une Source* (rev.1848-1854)
5. *Orage* (1854)
6. *Vallée d'Obermann* (rev.1848-1854)
7. *Eglogue* (1836)<sup>70</sup>
8. *Le Mal du Pays* (rev.1848-1854)
9. *Les Cloches de Genève: Nocturne* (rev.1848-1854)<sup>71</sup>

Las evocadoras pinturas llamadas *Années de pèlerinage* (Años de peregrinación), son los primeros cuadernos comenzados por Liszt cuando aún era un veinteañero y que más tarde serían revisadas en los años de su residencia en Weimar, junto a la princesa Carolyne (entre 1848 y 1854) con el apoyo de la Gran Duquesa María Pávlovna Romanova<sup>72</sup>. Aun así, estas composiciones tratan de impresiones musicales de sus estancias en Suiza e Italia:

---

<sup>69</sup> Jost, Peter: «Prefacio.» En *Première Année: Suisse*, de Franz Liszt. Múnich: Henle Verlag, 2020, pp. 7-9.

<sup>70</sup> Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke. II. Pianofortenerke - Band VI.* de Franz Liszt, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917, p. 46.

<sup>71</sup> Véase al respecto Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 185.

<sup>72</sup> Monzón Gallardo, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos...*, p. 441.

La principal fuente de inspiración parece ser aquí, sin lugar a dudas, el paisaje: Ginebra, el lago de Wallenstadt, la capilla de Guillermo Tell, pero, asimismo, los manantiales de alta montaña o los verdes prados que atraviesan los pastores con sus rebaños desfilan por las páginas de Liszt.<sup>73</sup>

*Vallée d'Obermann*, toma su nombre de la famosa novela de Étienne Pivert De Sémancour, *Obermann* (1804), cuya trama se desarrolla en Suiza, sobre la que Liszt se inspiró en esta pieza y prologó con una introductora cita de la novela en la que puede leerse:

Vasta consciencia de una Naturaleza arrolladora e impenetrable por doquier, pasión universal, indiferencia, sabiduría superior, abandono voluptuoso, todos los deseos y todos los profundos tormentos que un corazón humano puede soportar, todos los sentía, todos los sufría en esa noche memorable.<sup>74</sup>

En el panorama cultural musical nacieron grandes compositores románticos como: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner y Verdi todos estos en un margen de tres años respecto de Liszt. Otros compositores en activo durante el periodo en que fueron escritas las obras que corresponden al *Première Année: Suisse* fueron Bruckner, Brahms, Berlioz, Grieg, Gounod, Smetana, Bizet y Mussorgsky. Entre las figuras más importantes y relevantes en el panorama cultural e intelectual del momento se encontraban Dickens, George Eliot, Dumas, Hawthorne, Melville, Whitman, Flaubert, Baudelaire, Turgenev, Tolstoy, Dostoievski, Ibsen, Browning, Emerson, Julio Verne y Mark Twain. Entre los pintores sobresalían Courbet, Delacroix, Degas, Manet y Millet.<sup>75</sup>

El contexto social, político, cultural, emocional y personal del compositor de la época, fueron el terreno sobre el que se desarrolló su estética musical, que poco a poco se encaminaba hacia la corriente de la música programática, encontrando nuevos rasgos de creación de un lenguaje descriptivo, que va desarrollando a medida y que no cesan las revisiones de sus propias obras de una manera casi cíclica y continua de por vida. Todo este contexto propició la ideología estético musical que empujó a Liszt a elaborar su propio estilo en sus composiciones.

El estilo descriptivo en su incipiente evolución en el *Première Année: Suisse*, se entiende tal y como Liszt lo intenta plasmar en la dirección del nuevo estilo orientado hacia establecer entre

---

<sup>73</sup> Cairol Carabí, Eduard: «Introducción.» En *Obermann*. de É. P. De Sémancour, Zaragoza: Titivillus, 2019, p. 6.

<sup>74</sup> AA.VV.: *La Gran Música paso a paso, Liszt*. Tudela: Edilibro, 1994, p. 6.

<sup>75</sup> AA.VV.: *La Gran Música paso a paso...*, p. 8.

las imágenes y sus emociones, una relación que a la vez se traslade en su música, como expone en el prefacio del cuaderno *Album d'un voyageur* :

Habiendo recorrido en estos tiempos muchos países nuevos, muchos sitios distintos, muchos lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los variados aspectos de la naturaleza y las escenas unidas a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma emociones profundas, estableciendo entre ellos y yo una relación vaga pero inmediata, un contacto indefinido pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de trasladar a la música algunas de mis sensaciones más fuertes, de mis percepciones más vivas.<sup>76</sup>

Su inspiración procedente de los paisajes de la naturaleza, la poesía y su interés en la cultura, establecen el rumbo en la temática utilizada en las piezas de estos ciclos de peregrinación, que aunque con una intencionalidad descriptiva, no lo son literalmente. Su estilo no persigue la idea de construir obras programáticas que narren exactamente el título de la pieza, sino las impresiones que Liszt ha reelaborado de la contemplación del arte, la lectura y de la naturaleza, construyendo una nueva narración propia que trata de recordar o evocar estas:

Liszt advierte contra una interpretación descriptiva de las paletas musicales; hay en estas más bien el reflejo de "sensaciones" e "impresiones", esencialmente una reelaboración emocional de experiencias de viaje. [...] Liszt aclara que en la colección el lector encontrará "un conjunto de piezas, que al no seguir ninguna forma convencional ni encerrarse en ningún esquema especial, tomarán de cuando en cuando los ritmos, los movimientos, las figuras más adecuadas para expresar el sueño, la pasión o el pensamiento que las habrá inspirado".<sup>77</sup>

De este modo, revela en el prefacio una directriz importante que se establece en su estilo descriptivo como una necesidad: la adaptación de la forma a su necesidad narrativa, derivando esto en la utilización de una forma libre, recurriendo al ritmo, a movimientos y más adelante a la incorporación de nuevos recursos evocadores, que continuará desarrollando en el segundo y tercer cuadernos de *Années de pèlerinage*.

---

<sup>76</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 32.

<sup>77</sup> Quattrocchi, Arrigo. *Ibimus*. 29-10-2002. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Liszt/Liszt-Pelerinage160.html> (24/02/2023).

### 3.1. *La Chapelle de Guillaume Tell*

#### 3.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La capilla de Guillermo Tell se exhibe en fotos como un recurso turístico potenciado por la oficina de turismo de Suiza<sup>78</sup>, en el que su atractivo paisajístico envuelto con la leyenda histórica de la formación del país, funciona como un reclamo perfecto para la visita de turistas.



9. Actual capilla de Guillermo Tell (Suiza), reconstruida en 1879.

---

<sup>78</sup> Switzerland Tourism. *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/capilla-de-tell/> (20/02/2022).



10. Capilla de Guillermo Tell (Suiza).

Este recurso ha sido utilizado hasta en postales fotográficas desde el siglo pasado<sup>79</sup>:



11. Frescos de Ernst Stuckelberg en la capilla de Guillermo Tell, reproducidos sobre una postal antigua.

---

<sup>79</sup> <https://www.todocoleccion.net/postales-europa/sisikon-canton-uri-suiza-capilla-guillermo-tell-tellskapelle-frescos-ernst-stuckelberg~x161333522> (10/06/2022)



La adoración por el pueblo suizo a la figura de Guillermo Tell se manifiesta en los abundantes monumentos dedicados a este, apareciendo ilustraciones sobre su primera capilla ubicada donde estuvo su casa, incluso ya en el libro de Marie Philippe Aimée De Golbery *Historia de la Suiza y Tirol*<sup>80</sup>:



12. Ilustración de la Capilla de Guillermo Tell, en el lugar donde estuvo ubicada su casa.

F. Liszt pretende describir su propia narrativa inspirada en la capilla dedicada a Guillermo Tell y la conocida historia de la revelación de pueblo suizo contra el villano represor Gessler. Los frescos pintados por Ernst Stückelberger que se encuentran en la capilla actual<sup>81</sup>, narran de manera visual la resumida historia del héroe suizo. No obstante, cabe recordar que en realidad no se sabe si Guillermo Tell es un personaje real o no existió, pues no se encuentra ninguna prueba documental sobre este, excepto unos cuantos textos que cuentan la historia,

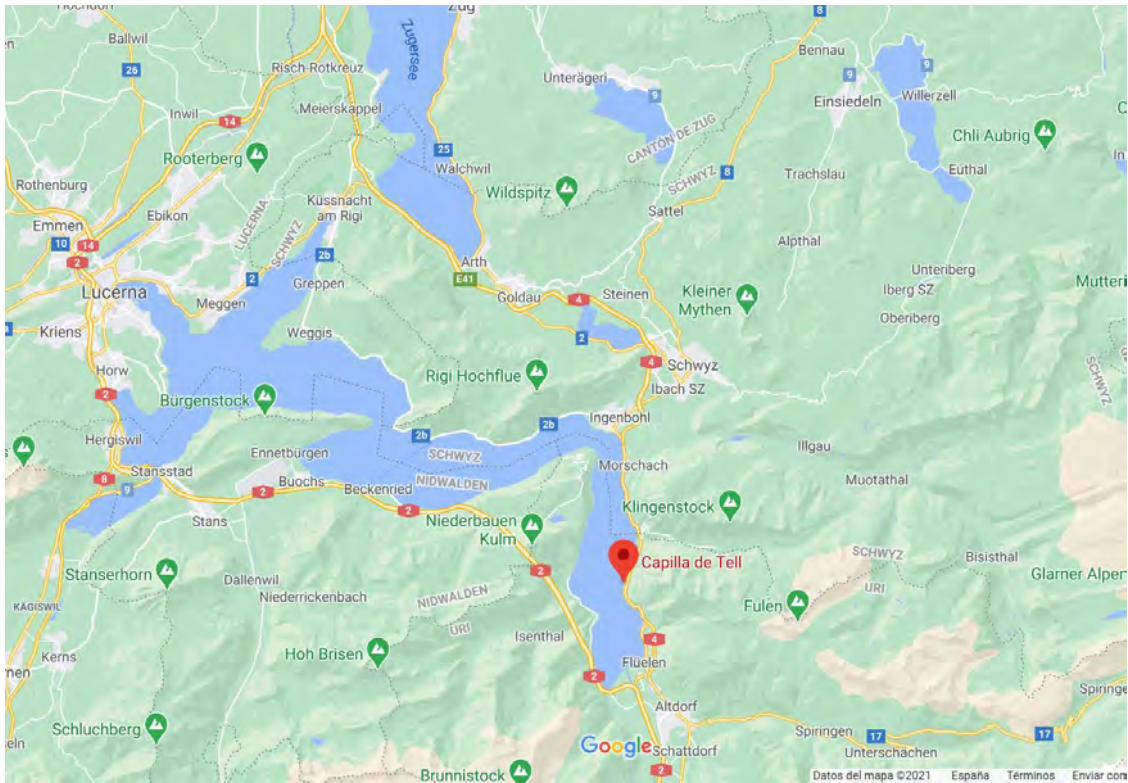
---

<sup>80</sup> De Golbery, Marie Philippe Aimée: *Historia de la Suiza y Tirol*. Barcelona: Ed. del Guardia Nacional, 1839, p. 44.

<sup>81</sup> <https://www.google.com/maps/place/Capilla+de+Tell/@47.0197667,8.6075282,11z/data=!4m5!3m4!1s0x478545b16663abe9:0x167b55834e221f7c!8m2!3d46.9326516!4d8.6118221?hl=es>

siendo unos hechos narrados no comprobados, basados en testimonios y por lo tanto albergando numerosas dudas sobre su veracidad, pasando pues a la categoría de leyenda.<sup>82</sup>

Guillermo Tell ha sido un personaje de leyenda muy importante durante la independencia suiza en el siglo XIV, encarnando además en su figura los ideales de la libertad.



13. Situación geográfica de la Capilla de Guillermo Tell, ubicada en el mapa.

Su primeras fuentes aparecen en una sucesión de narraciones en la que se cuenta la heroicidad del personaje. Sin embargo, como en toda leyenda existen una posibilidad de que los hechos narrados fueran de algún guerrero valeroso del movimiento de independencia de suizo, con el que la quimera del pueblo habría engalanado en las narraciones sus hazañas contra los gobernantes de la Casa de los Habsburgo, por gobernar tiránicamente los cantones suizos de la zona del alto Rin y del Tírol.<sup>83</sup> Guillermo Tell es presentado como un humilde y tranquilo

---

<sup>82</sup> En unos viejos documentos que datan de 1516-1530 en *El Libro Blanco de Sarnen*.

<sup>83</sup> De Golbery, Marie Philippe Aimée: *Historia de la Suiza...*, pp. 42 y ss.

vecino de un pueblecito suizo del cantón de Uri, afamado cazador por su gran precisión disparando con la ballesta:

Según la famosa leyenda del siglo XIV, Guillermo Tell, héroe de la independencia suiza, era cazador del pueblo de Bürglen en el cantón de Uri. Como Tell se negó a saludar al sombrero, colocado sobre una pica, del tiránico gobernador Habsburgo Gessler, éste le condenó a acertar de un tiro de ballesta una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Tell disparó una flecha y atravesó la manzana, superando así la prueba. Pero al ver Gessler que el ballestero llevaba otra flecha con que pretendía matar al gobernador si hubiera errado el tiro y matado al muchacho, Gessler lo hizo apresar. Durante la travesía del Lago de los Cuatro Cantones se levantó una tempestad furiosa. Desatado, Tell pone el barco a puerto seguro. Saltando a tierra, logró escaparse y escondiéndose en el monte, aguardó a Gessler cerca de Küssnacht y lo mató. A raíz de estos episodios los cantones suizos, conjurados en una secreta Confederación, se sublevaron contra la autoridad imperial.<sup>84</sup>

En el lugar donde G. Tell consiguió escapar de la barca, se construyó la primera capilla, cerca de Sisikon, a orillas del lago Genval, en 1388. En la realidad sólo se habla de estos hechos en unos viejos documentos que datan de 1516-1530, en *El Libro Blanco de Sarnen*. En 1470 esa capilla fue destruida, y la actual de 1879 se construyó como una réplica de la que existía al borde del lago des 4 Cantons, construida en 1590 debido a que desde el siglo XVI fue un lugar de peregrinaje.<sup>85</sup>

En los cuatro frescos pintados por Ernst Stückelberger en la capilla de G. Tell, se muestran unas breves escenas de su leyenda<sup>86</sup>:

---

<sup>84</sup> Goriée, Dinda: «El cazador cazado: intertextualidad en los “Guillermo Tell” de Alfonso Sastre.» *Epos* (Univ. de Bergen), n.º 3 (1987), p. 183.

<sup>85</sup> Jud, Markus: *Historia de Suiza*. 2004. <http://histoire-suisse.geschichte-schweiz.ch/guillaume-tell.html> (07/07/2020).

<sup>86</sup> *Ibidem*.



14. Ernst Stückelberger (1831-1903); *El disparo de la manzana*, fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).



15. Ernst Stückelberger (1831-1903); *El salto de Tell*, fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).



16. Ernst Stückelberger (1831-1903); *La muerte de Gessler en la Hoblen Gasse*, fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).

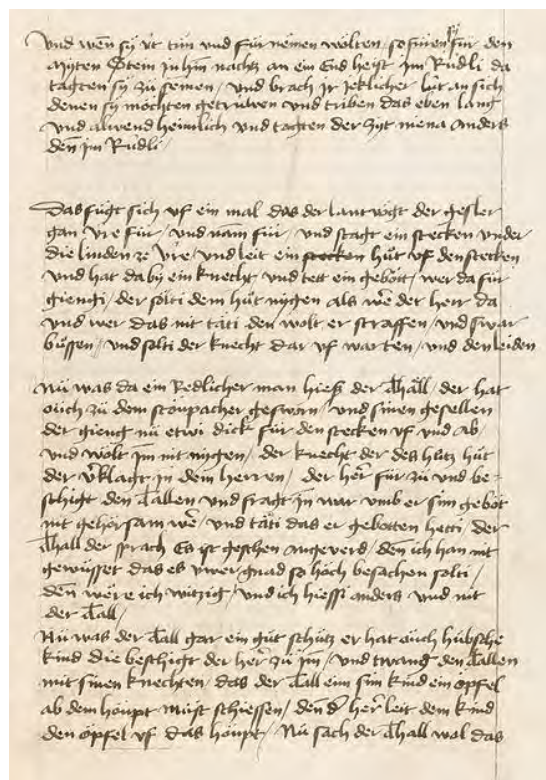


17. Ernst Stückelberger (1831-1903); *El juramento de los confederados*, fresco 1880, pintado en la capilla de Guillermo Tell (Suiza).

La leyenda de Guillermo Tell se encuentra en diversas narraciones históricas:

La leyenda fue recogida por primera vez en *Das Weisse Buch von Sarnen* (*El Libro Blanco de Sarnen*) (1947: 443 ss.), documento del siglo XVIII —encuadernado en cuero blanco—, copia del manuscrito original que data de alrededor del año 1470, es decir 180 años después de los «hechos» que, según la tradición, habrían ocurrido entre 1307 y 1314. Sin conocer *Das Weisse Buch von Sarnen*, Melchior Russ, cronista de la ciudad de Lucerna —el primero de nombre conocido— emprendió en 1482 la tarea de redactar su *Eidgenössische Chronik* (*Crónica de la Confederación*), donde incluyó una versión más primitiva y más escueta

de la leyenda telliana (Russ 1838: 58 ss.). Luego existe el *Chronicon Helveticum* de Aegidius Tschudi escrita de 1505 a 1572. Esta crónica presenta una versión más elaborada y más patriótica del mito (Tschudi 1980: 216 ss.) que más tarde fue dramatizada e inmortalizada por Schiller.<sup>87</sup>



18. Primera página de la leyenda de G. Tell en el *Libro Blanco de Sarnen*, p. 447.

Después de la primera versión de la leyenda de G. Tell recogida en el *Libro Blanco de Sarnen*<sup>88</sup>, en el *Chronicon Helveticum* de Aegidius Tschudi escrito de los años 1505 a 1572, se encuentra la leyenda de Guillermo Tell en una versión más acabada y fervorosa del héroe suizo<sup>89</sup> y de la que más tarde fue reelaborada y dramatizada por Schiller<sup>90</sup>, en la que podemos ver según Gorrée, diferentes enfoques o perspectivas de la situación o papel del cazador y la víctima o el atacante y el agredido, dentro de la narrativa de un drama sobre la temática de la caza en

<sup>87</sup> Gorrée, Dinda: «El cazador cazado...», p. 183.

<sup>88</sup> *Libro Blanco de Sarnen*, p. 447 y ss. <https://www.e-codices.unifr.ch/de/staow/A02CHR0003/447>

<sup>89</sup> Tschudi, Aegidius: *Chronicon Helveticum-Fuentes sobre la historia suiza*, Sección I: Crónicas - Volumen VII/3. Bernhard Stettler (ed.), Berna: Autopublicado por la Sociedad Suiza para la Investigación Histórica, 1975, pp. 216-ss.

<sup>90</sup> Schiller, Friedrich: *Guillermo Tell*. Madrid: Rialp, 1990.

el *Wilhelm Tell* de Schiller, mostrando símbolos para encarnar el personaje los ideales del héroe romántico:

Domina en esta obra schilleriana el tema de la caza. Como la caza supone siempre dos contrarios, cazador/víctima, empeñados en una lucha a vida o muerte, la representación de la caza es ambivalente, ya que puede ser enfocada desde la perspectiva ya de uno, ya de otro. El dramatismo de la caza en *Wilhelm Tell* de Schiller reside en que la obra no termina con el triunfo del atacante y la muerte del agredido, sino que cazador y víctima permutan sus destinos. No sólo persigue lo malo a lo bueno, sino, viceversa, lo bueno consigue emanciparse y eliminar lo malo. [...] al manso buey que, de repente, sacude el yugo del arado y arremete al enemigo (Schiller 1966: 575). Luego, por la canción de Walter, hijo de Guillermo Tell, la ballesta se convierte, en manos del cazador, en claro símbolo de la libertad (Schiller 1966: 597).<sup>91</sup>

Guillermo Tell fue un ídolo popular que prosperó, llegando a convertirse en todo un símbolo oficial en Suiza. El clásico drama de *Wilhelm Tell* del alemán Friedrich von Schiller, representado por primera vez en Weimar, es una de las versiones más conocidas de esta leyenda. Para Schiller, el tema principal de la leyenda es la independencia en contra de la tiranía. Tell representa a los confederados suizos, que con su rebelión contra el tirano de los Habsburgo, consigue la liberación frente a la esclavitud y la represión de la tiranía<sup>92</sup>. Como se observa dentro del drama, Tell encarna los ideales del héroe romántico que impulsaron a Liszt con la cercanía en su estancia en Suiza y la lectura de Schiller, a recordar al héroe suizo de la independencia y a enaltecer el monumento que lo exalta con su composición *La Chapelle de Guillaume Tell*.

A través del tiempo, la imagen de Guillermo Tell consolidó los arquetipos de pugna por la liberación y la independencia suiza en primer lugar, luego el ideal del amor paternal y por último el ideal de la lucha contra la injusticia. En el Romanticismo, este personaje sirvió de inspiración en muchas obras tanto literarias como musicales. El drama basado en la misma historia, escrito en cinco actos de Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell* (1804),<sup>93</sup> será el inspirador de Liszt.

---

<sup>91</sup> Gorrée, Dinda: *El cazador cazado...*, pp. 185-186.

<sup>92</sup> Schiller, Friedrich: *Guillermo Tell*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

La historia de Tell, también inspiró a muchos compositores posteriores siendo posiblemente la ópera *Guillaume Tell* (1829) de Gioacchino Antonio Rossini, basada en la obra de teatro adecuada por Víctor Étienne e Hippolyte Bis al francés, la más conocida.<sup>94</sup>

Se observa que las fuentes que aportan datos sobre la leyenda del personaje de Tell, coinciden con bastante exactitud en la misma versión de los hechos narrados, a excepción de pequeñas diferencias. Junto a la idea de legar un homenaje a las proezas del personaje, héroe para el pueblo suizo por sus hazañas conseguidas con su manejo de la ballesta y por su valentía por plantarle cara al tirano del pueblo, se encuentra la idea del héroe que representa el rescate de todo un pueblo, el ideal de héroe justo, el cual se convierte en estandarte para toda una generación influenciada por los textos románticos. De esta manera, queda justificado el motivo por el cual Liszt utiliza esta historia para su obra, en la que se confluyen los ideales románticos de la época, además de que ésta, forma parte de la ruta de peregrinación por Suiza desde el siglo XVI. Con todos estos motivos, son más que suficientes para utilizar también el argumento de Guillermo Tell, en la descripción de los lugares por los cuales pasa Liszt en su *Première Année: Suisse*.

### 3.1.2. ANÁLISIS

En la *Capilla de Guillaume Tell*, con la descripción de la lucha suiza por la liberación, Liszt elige el lema de Schiller como título, “Todos para uno, uno para todos”<sup>95</sup>. Un noble pasaje marcado por la lentitud abre la pieza, seguido de la melodía principal de Guillermo Tell y después de los luchadores por la libertad. El toque del cuerno prepara a las tropas, resuena en el valle con su eco y se da comienzo con su sonido a la lucha heroica de la sublevación del pueblo contra el representante de los Habsburgo.

La pieza comienza con una introducción que para crear el clima y el contexto de una ciudad rodeada de montañas, para continuar con una evocación, de las escenas que se encuentran en la capilla de Guillermo Tell. La intención de Liszt es poético-narrativa de la historia, a la

---

<sup>94</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*. Barcelona: Euroliber, 1993, pp. 569 y ss.

<sup>95</sup> Schiller, Friedrich: *Guillermo Tell*.



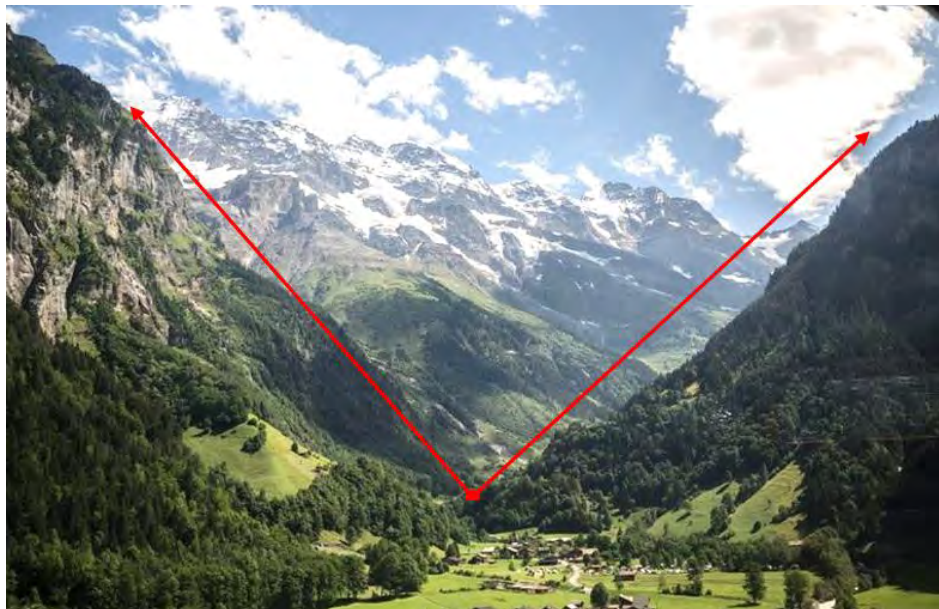
vez que descriptiva de algunas imágenes de parajes naturales de Suiza. La capilla de Guillermo Tell es el monumento que se levanta en homenaje al primer héroe suizo que lucha por la liberación del pueblo y que inspira de igual forma esta pieza.

En la misma introducción se encuentran elementos descriptivos de lo que sería una falda y un valle entre dos montes, en los que por la separación y aumento de voces en los acordes se manifiesta la dimensión de estos montes, al mismo tiempo al tomar las voces direcciones contrarias en las dos manos del pianista produce un efecto vertical y en “V”, que será amplificado por la utilización de los reguladores dinámicos de *crescendo* y el incremento de la sonoridad con el aumento de los matices de *f* a *ff*. Esta introducción abarca del compás número 1 al número 3:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 1-5.

Esta sería la imagen sonora que se asemeja al efecto que produce la introducción:



19. Juanjo M. Fuentes; Los Alpes Suizos, Fotografía 23 diciembre 2019.

La sección A empieza en el compás número 4, este tema está formado por dos semifrases de cuatro compases, en la que aparece el tema principal en la tonalidad de *Do Mayor* con un tiempo *più lento*, extendiéndose hasta el compás número 11:

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 4-12.

tras la que aparece un compás de transición a la siguiente frase en la que surge de nuevo el tema. Este tema es como el *leitmotiv* de Guillermo Tell, adaptándolo a las necesidades de su estado de ánimo o a la consecuencia de la acción, tanto en tiempo como en armonización. En la primera vez que aparece el tema, está escrito a la manera de un coral con acordes verticales que con un tiempo lento, unas notas largas y en la parte débil, unas más cortas le configura a este pasaje un corte elegante, majestuoso y noble.

Del compás número trece al número veinte aparece el tema de nuevo, pero esta vez escrito con un acompañamiento arpegiado, remarcando los bajos. Posteriormente se arpeggian también los bajos, enlazando una similitud con el tañer de grandes campanas:

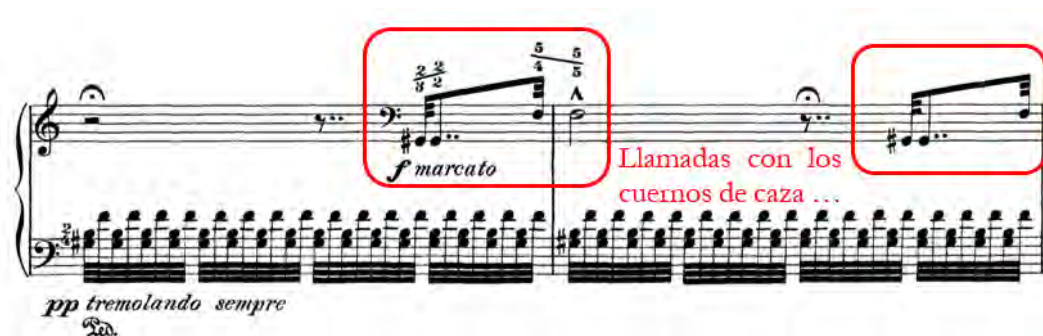


*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 13-20.

En los sucesivos compases del número 4 al número 20, parece evocar la vida apacible de un pueblo de montaña, con elementos que recuerdan a su tranquilidad y el tema de Guillermo Tell.

Tras una breve pausa, situada al final de esta sección, F. Liszt empieza a introducir la nueva sección B, creando inestabilidad y tensión con la utilización de un tremolo a lo largo de toda esta sección, que va incrementándose por la utilización de unas células rítmicas con intervalos grandes, creando todavía aún más expectativa e incertidumbre, que será necesaria para establecer un vínculo con el momento del ataque y sublevación del pueblo suizo contra el Gobernador Gessler.

Con la aparición de los trémolos en el compás número 21 y ss., se inicia toda la preparación del pueblo suizo para sublevarse contra su gobernador Gessler mediante las llamadas con los cuernos de caza:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 21 y 22.

Desde el compás número 30 al 35, aparece la utilización de la célula rítmica que pasa por varias tesituras y diferentes matices, dándole un carácter de eco que el propio compositor escribe. Este fragmento desarrolla una ampliación espacial, que además esta reforzada con la proyección de los ecos, imitando los producidos en las montañas:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 33 y 34.

En toda esta sección (desde el compás número 21) hasta el compás número 37, se escucha toda la preparación de un pueblo que tradicionalmente cazador, se oculta armado en el bosque, comunicándose entre ellos a gran distancia con sus cuernos de caza (utilizando el recurso de diferentes matices en la ejecución de la célula y el eco de estas llamadas para mostrar la distancia entre ellos), avisando que ya están en el lugar acordado preparados para la lucha, compases del 35 al 37:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 35-37.

Desde el compás número 36 empieza una transformación de la célula rítmica con un *crescendo*, *accelerando*, creando gran agitación para dar paso a la sección C en el compás número 38 con el *enérgico*, *rinforzando*, del *Allegro vivace*, en el que se evoca el ataque contra el castillo, fortaleza, cárcel, de forma ordenada por los diferentes grupos, actuando como legiones para atacar al enemigo, el representante de los Habsburgo. Este pasaje es el inicio de la lucha de los confederados, concretamente el acto quinto en donde estalla la revolución y la población toma el control de la fortaleza:

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 38-40.

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 41-43.

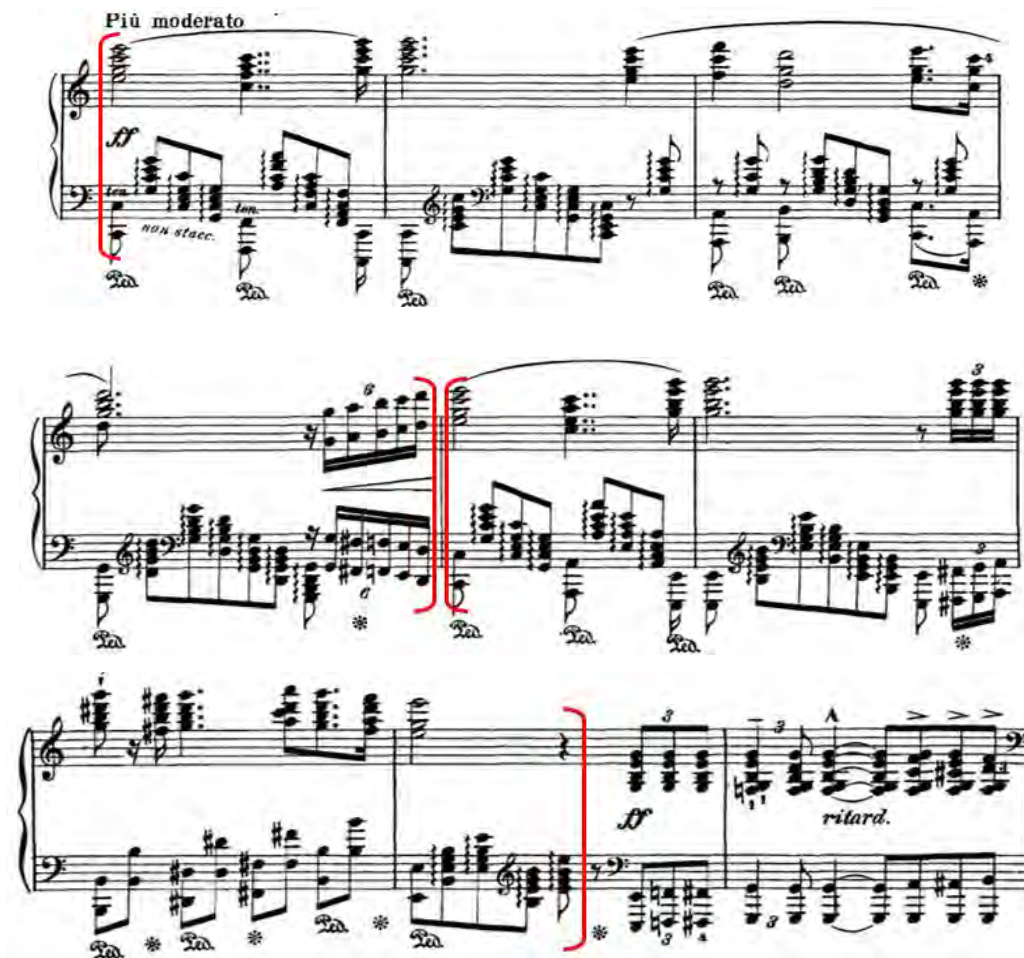
Una sucesión de octavas cromáticas ascendentes y descendentes, junto a unos acordes repetitivos en los compases número 39, 41, 43 y 45, aumentan todavía más la tensión, que precedidos por la sucesión de un intervalo de cuarta en los compases número 38, 40 y 42, van creando una serie que con los cambios de color, dará a la obra una sección en la que se va gestando un gran acontecimiento, que con la cadencia de transición del compás número 46 al 51, se exaltan los ánimos y la alegría por la victoria de los confederados:

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 46-48.



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 49-51.

Esta cadencia o transición en forma de escala, resalta de un modo similar al que escribirá en su estudio trascendental *Eroica*, como una marcha triunfal para conmemorar la victoria del pueblo suizo y su rescate, dando paso al *Più moderato* (en el compás número 52) iniciando la sección A<sup>1</sup>, en la que vuelve a aparecer el tema de Guillermo Tell, pero ahora en más rápido y con un carácter heroico, majestuoso y brillante, que resaltan la sucesión de acordes arpegiados en todas las inversiones que forman el acompañamiento del tema:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 52-60.

Vuelve en el compás número 61 a aparecer el tema de Guillermo Tell como sección A<sup>II</sup>, pero con una armonización y textura distintas, parecida a la de una aria o un Ave María, llegando al compás número 75 en el que se crea una sección más calma y tranquila en la que se resuelve toda la agitación de la pieza:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 61-63.

Tras este episodio que muestra un resumen musical muy escueto de la gesta de Guillermo Tell que le conmemoró como libertador de los cuatro cantones suizos, en el compás número 61, Liszt retrotrae la narración al monumento que conmemora esta hazaña. La capilla de Guillermo Tell situada a la orilla del lago, iniciando la sección A<sup>II</sup>.

En esta sección el compositor muestra de nuevo el mismo tema pero con una ornamentación distinta, recordando el lago a través de las corcheas en arpeggios, pero esta vez con el tema de una manera más calmada. Donde acaba en esta sección y en el compás número 75:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 71-75.

A partir del compás número 76, aparece la coda con elementos de la introducción inicial y el elemento interválico. En este final, F. Liszt está buscando una amplitud de sonido y de tesitura, y por consiguiente, una amplitud de espacio y de proyección, que se intenta transmitir hasta el último compás de la obra número 97 y más allá con el calderón. Esta coda la utiliza para recordar y dar cohesión a la historia narrada con la misma estructura que la de la introducción, pero añadiendo el recurso de las llamadas de caza, como elemento que

caracteriza a Guillermo Tell y que les ayudó a organizar su victoria, esta sección se inicia hasta el final de la obra:



*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 76-87.

Liszt no sigue el programa de Schiller en cuanto a la historia, solo utiliza su argumento de una manera breve y muy resumida, atendiendo solo a utilizar unos pocos elementos de la historia (Guillermo Tell, lago, tropas, elemento de la caza como la trompa de caza, el enfrentamiento o lucha y la alegría o fiesta final del pueblo), para construir su propio programa o resumen de la historia en música que pretende evocar.

La estructura general de *La Chapelle de Guillaume Tell* es:

INTRODUCCIÓN + A + B + C + CADENCIA + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + CODA

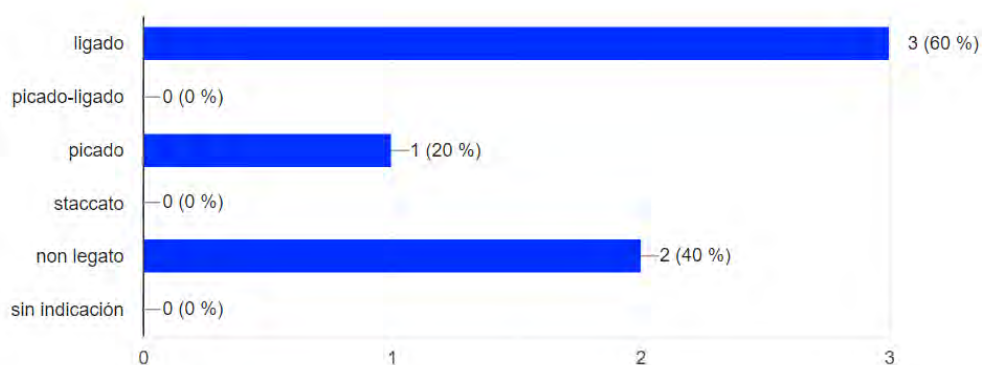


### 3.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Forma del Valle en V	ligado	sin indicación	<i>f</i>		dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO)	
Llamadas de caza	picado, non legato	sin indicación	<i>ppp, pp, f, ff</i>	Acento máximo, Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros
Orillas del lago	ligado	sin indicación	<i>mf</i>		fraseo	3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Legiones de soldados confederados	non legato	rinforzando	<i>f</i>	Acento staccato	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal de acentuación (refuerzo), Sin pedal, seco.
Tema de Guillermo Tell	ligado	dolce, rinforzando, sin indicación	<i>mf, ff</i>	Acento máximo, Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

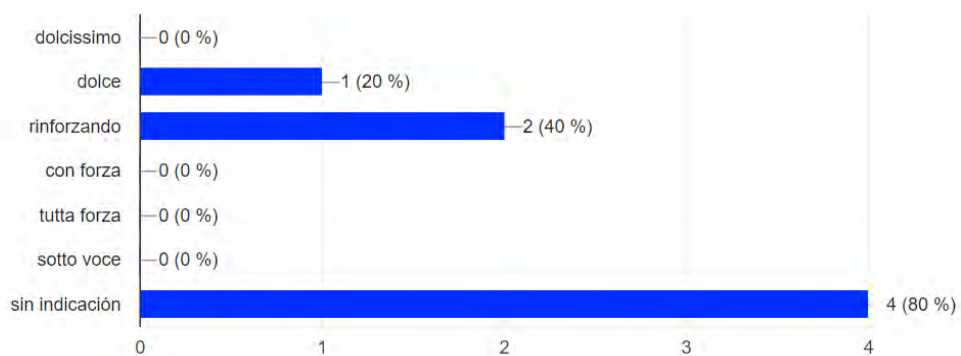
Tipos de fraseo:

5 respuestas



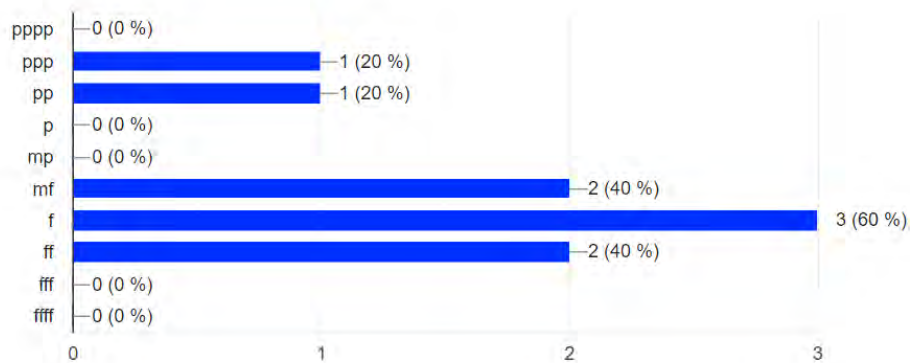
### Tipos de tocco:

5 respuestas



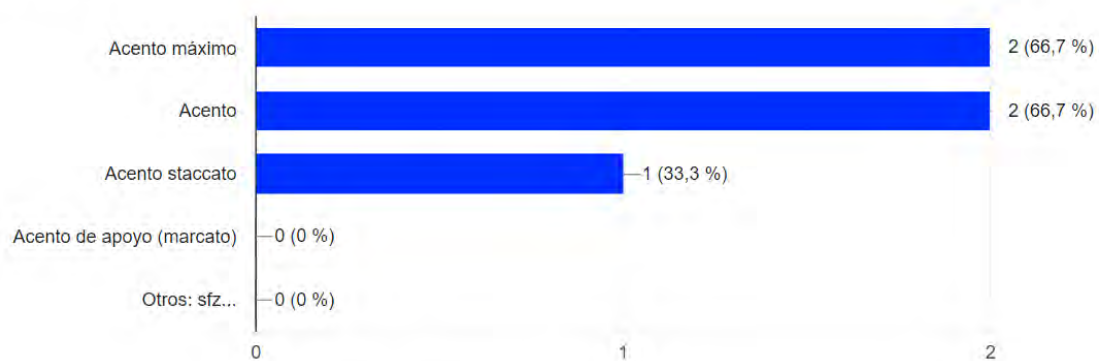
### Matices empleados

5 respuestas



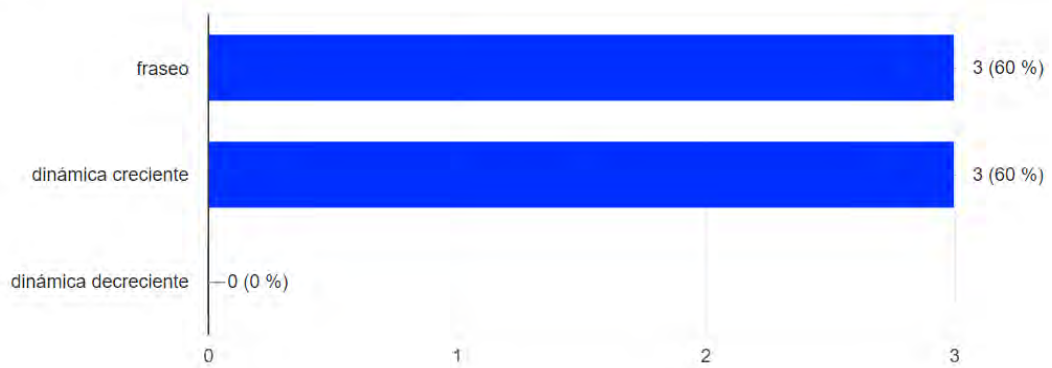
### Acentuación

3 respuestas



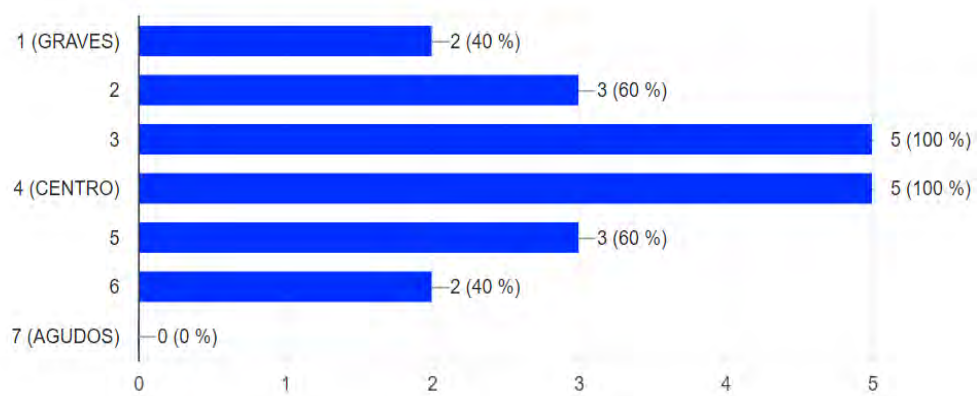
### Dinámica

5 respuestas



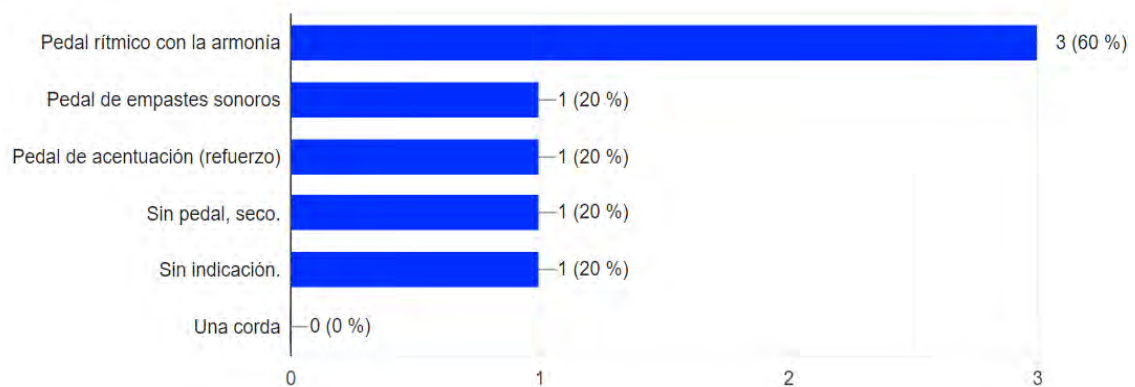
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:

5 respuestas



### Utilización de los pedales

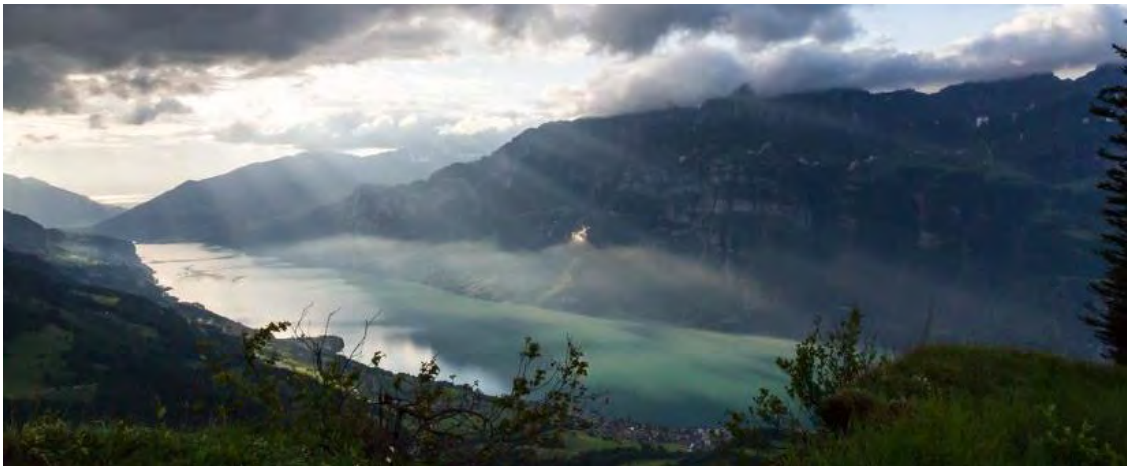
5 respuestas



## 3.2. *Au Lac de Wallenstadt*

### 3.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN

El Lago de Walen —en alemán Walensee— está situado entre los cantones de San Galo y Glaris en Suiza. Su situación en el valle flanqueado por el monte Churfirsten, le otorga unas vistas de más de mil metros de altura. Con una extensión de 24 km<sup>2</sup>, su profundidad máxima llega a los 145 metros con una temperatura del agua de unos 20°C en verano, debido entre otras cosas a su localización en un valle profundo, donde hay pocas horas de luz solar. El afluente principal es el Linth. Las localidades que rodean la orilla del lago son Walenstadt, Mols, Untertertzen, Quinten, Murg y Weesen.<sup>96</sup>



20. Lago Wallen (Wallenstadt), Suiza.

Por sus características ha sido una zona visitada, desde primavera hasta verano por sus paseos en barca por el lago, por sus orillas y por sus paisajes, convirtiéndose en un punto de especial interés turístico por los visitantes atraídos por los paisajes y la naturaleza de este paisaje suizo.

La misma Marie d'Agoult cuenta, que Liszt le dedicó *Au Lac de Wallenstadt* a ella, compuesta e inspirada evocando la estancia de la pareja en este maravilloso y bello paisaje:

---

<sup>96</sup> Switzerland Tourism. *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/travesia-por-el-lago-de-walen/> (15/07/2022)

Estuvimos alojados a orillas del lago de Wallenstadt durante bastante tiempo. Franz me escribió allí una melancólica armonía que imitaba el suspiro de la olas y el ritmo de los remos, y que nunca he podido escuchar sin llorar.<sup>97</sup>

A pesar de estas palabras de Marie d'Agoult, en la cabecera de la obra, se encuentra un verso inscrito por Liszt que añadió en la revisión de su composición:

Tu contrastado lago, con el salvaje mundo en el que hábito, es una cosa que me advierte, con su quietud, abandonar las turbulentas aguas de la Tierra, por un manantial más puro. *Childe Harold*. (Traducción propia.)<sup>98</sup>

Como nota aclaratoria a este verso anotado por Liszt, hay que señalar que este procedimiento solía hacerse en la época, para esclarecer el programa de la obra, si era música programática, al igual que abundaba la costumbre de poner títulos a las piezas, que ayudaran a la comprensión del mensaje o sentimientos ocultos de la música en la misma pieza. Innumerables son los disgustos que causaron algunos editores al poner títulos en las composiciones de algunos compositores como F. Chopin, al cual le disgustaba tremendamente esta costumbre.

Cabe destacar el interés turístico y la atracción por este lago generada en la sociedad europea decimonónica, sobre todo por los pintores y demás artistas de la época en la que estuvo Liszt, en captar la idea del paisaje natural<sup>99</sup>, se puede observar para ello algunos grabados<sup>100</sup> y cuadros<sup>101</sup> de distintos pintores, realizados en un cercano momento al de la composición de esta obra<sup>102</sup>:

---

<sup>97</sup> Stern, Daniel: *Las Memorias 1833-1854 de Marie d'Agoult*. Paris: Ed. Daniel Ollivier Presse, 1927. cit. por Merrick, Paúl: *The Role of Tonality in the Swiss Book of Années de Pèlerinage*. Ed. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 39, Fasc. 2/4, Akadémiai Kiadó, 1998, p. 372

<sup>98</sup> Byron, Lord: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke. II. Pianofortewerke - Band VI*. de Franz Liszt, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917, p. 7.

<sup>99</sup> Art UK. *Artuk.org*. <https://artuk.org/discover/artworks/the-lake-of-wallenstadt-188521>. (Ilustración n.º 23, George Arthur Fripp, 1841) (17/06/2022).

<sup>100</sup> Bunch, Peter Bierl: *AbeBooks.fr*. 2015. <https://www.abebooks.fr/art-affiches/WALENSTADT-Vue-Lac-Valenstat-Cote-Ville/16328031950/bd>. (Ilustración n.º 21, Jean Jacques François Le Barbier) (05/07/2022).

<sup>101</sup> Yale University. *Yale center for British art*. 2022. <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:12132>. (Ilustración n.º 22, William Callow, 1839) (17/06/2022).

<sup>102</sup> Spink, John: *johnspink.com*. 2022. <http://www.johnspink.com/index.php/artists/image-view/272> (Ilustración n.º 24, William Callow, 1842). (05/07/2022).



VUE DU LAC DE VALENSTAT.  
*Du Côté de la Ville.*  
A. P. D. R.

21. Jean Jacques François Le Barbier (1738-1826); *Vue du Lac de Valenstat, Du côté de la Ville*. Grabado hacia 1780 por Dequevauviller François Nicolas Barthélemy (1745-1807). Colección privada.



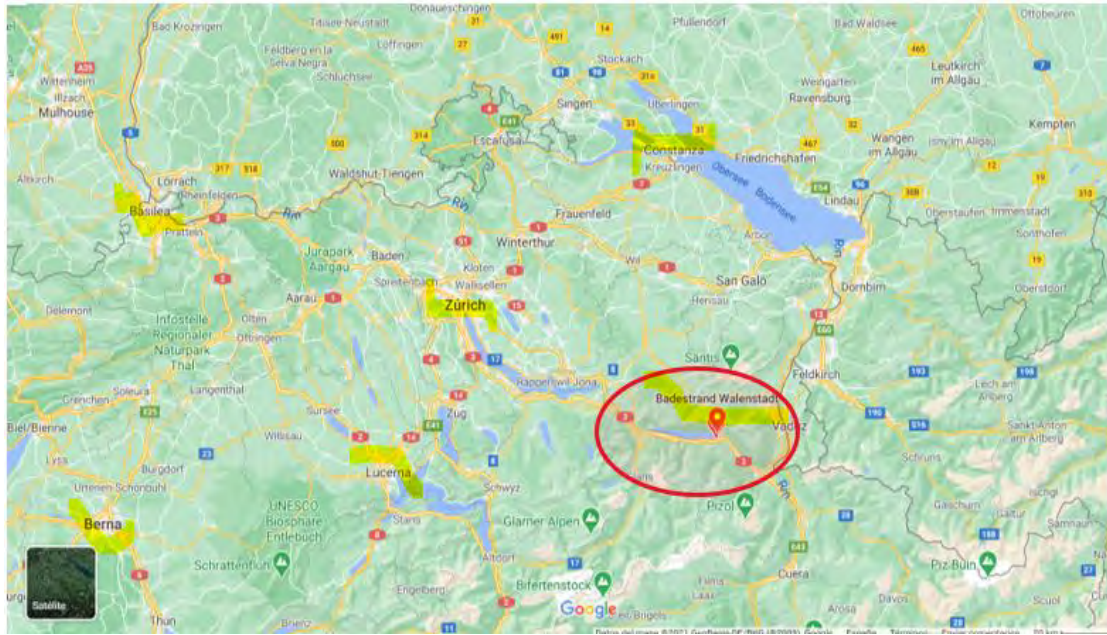
22. William Callow (1812-1908); *Wallenstadt, de Weesen*. Acuarela 1842. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



23. George Arthur Fripp (1813-1896); *El Lago de Wallenstadt*. Óleo sobre lienzo 1841. Bristol Museum and Art Gallery (UK).



24. William Callow (1812-1908); *Lago Walensee (Lago du Wallenstadt)*. Acuarela 1839. Visto desde cerca de Weesen (Suiza), mirando hacia las montañas Churfirsten. Colección privada.



25. Situación geográfica del Lago de Wallenstadt (Suiza).



26. Mapa del Lago de Wallenstadt (Suiza).

### 3.2.2. ANÁLISIS

En *Au Lac de Wallenstadt*, se reflejan las impresiones de Liszt frente a la grandeza y hermosura de la naturaleza, evocándolas con sonidos y melodías que imitan el movimiento del remo en el agua y a los paisajes del bosque. Esta pieza contiene un descriptivismo que conecta la música y el paisaje del lago, basado en el carácter placido y tranquilo de un paseo en barca por dicho lago. El movimiento de los remos en el agua, su batir y entrar en ella, así como su



ciclo entero de toda la vuelta que realizan hasta volver a entrar en el agua, las gotas que salpican, los remolinos creados por el remo, las pequeñas olas creadas al avanzar la barca por las mansas aguas, los reflejos brillantes de luz en el agua, todo una postal paisajística y bucólica en un paseo en barca por la naturaleza, sin olvidar que estos paisajes son los que inspiraron a Liszt su época de contemplación de la naturaleza.

La obra queda escrita en la tonalidad de *La b Mayor*, realizada la mayoría en compás de  $3/8$ , excepto del compás 103 al 112 en los que finaliza la pieza en  $2/4$ . Bajo la indicación de *Andante placido*, aparece el acompañamiento como una introducción que evoca la acción de remar en una barca. Tras esta pequeña introducción de cuatro compases, aparece la sección A en el compás número 4 un tema de ocho compases formado por dos semifrases de cuatro compases cada una (4 compases + 4 compases), apareciendo después en el compás número 12 este mismo tema, pero con siete compases, es decir, formado por una semifrase de cuatro compases y otra de tres (4 compases + 3 compases):

The image shows a musical score for the first 19 measures of Liszt's 'Au Lac de Wallenstadt'. The score is in G major and 3/8 time. It features a piano accompaniment with a 'una corda' marking and a 'cantabile' section. Red annotations highlight specific musical elements: 'Movimiento de los remos' (oar movement) in the first four measures, and 'Superficie del agua' (water surface) in measures 5-8 and 10-13. The score includes fingering and articulation markings.

*Au Lac de Wallenstadt*, compases 1-19.

Su estructura continúa con la repetición de las dos frases de la misma manera pero cambiando su textura, aumentando las voces de la m. d., añadiendo una octava al unísono superior, iniciando la frase en el compás número 20 con el tema de ocho compases, formado por dos semifrases de cuatro compases cada una (4 compases + 4 compases). Continúa con la misma estructura en el compás número 28, pero con siete compases, volviendo a formar una semifrase de cuatro compases y otra de tres (4 compases + 3 compases).

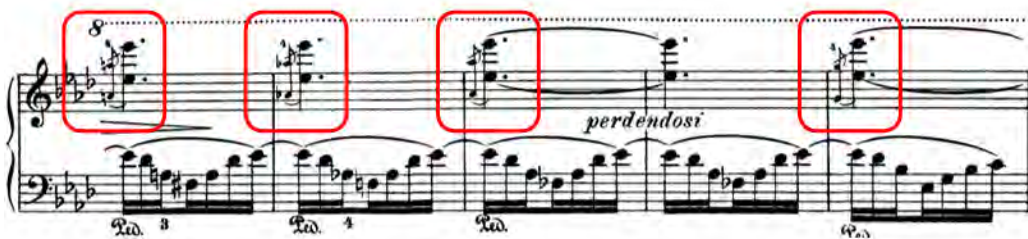
Esta estructura de las dos frases se repite a lo largo de la pieza, pero con variaciones sobre las notas del tema, añadiendo más notas de adorno con arpeggios emulando los diminutos remolinos en el agua del remo, pequeñas olas con su movimiento ondulante, gotas que salpican, destellos en el agua, etc.

En el compás número 36, empieza la sección B, con semifrases de estructura idéntica de cuatro compases:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 36-40.

A esta sección le pone fin con los compases desde el 53 hasta el 61, en los cuales aparecen unos mordentes a distancia interválica igual o superior a una quinta, que insinúan las salpicaduras de las gotas de agua producidas por las olas:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 55-59, salpicaduras de las gotas de agua.

A través de este pasaje se difumina la transición a la nueva sección A<sup>1</sup>, que empieza en el compás número 62:



Arpeggios formando arabescos que simulan remolinos o destellos



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 60-69.

Esta nueva sección aparece con unas indicaciones de cambio de tiempo y de matiz que evocan el movimiento más rápido del remo, junto a una mayor velocidad del paseo en barca. Su estructura es similar a la de la sección A, pero con el tema sincopado y con una proliferación de adornos en la cola de las semifrases. Esta sección, a través de un *rallentando*, lleva a la nueva sección C, que comienza en el compás número 78:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 78-82.

Con este *rallentando*, evoca el igual que el desacelerando de la barca, para entrar otra vez en la velocidad inicial del paseo más tranquila.

En esta sección, aparecen unos juegos polifónicos de cambio de altura en la melodía que muestran diferentes planos melódicos dentro de la pieza, como serían los reflejos en el agua de la imágenes del lago o las diferentes tonalidades del color del agua y el fondo del lago, véase compases número 86 y 90, como los escribe de distinta manera y textura:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 85-93.

Unas apoyaturas en forma de arpegios ascendentes y descendentes simulan los pequeños remolinos en el agua causados por los remos (compás número 93). Incluso en los compases del 99 al 102, aparecen unos arpegios de dos notas, a una distancia igual o superior a un intervalo de decimotercera, que junto con el *smorzando* llevan a imitar las gotas que caen de los remos al levantarlos, en el momento de acercarse a la orilla:



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 98-102.

En el compás 103 aparece una coda que, con sus arpegios ascendentes y descendentes en forma parcial de terceras, sextas y otros intervalos, evocan las burbujas que suben del golpe del remo al chocar con pequeñas olas representados por los arpegios de la m. i.:

103 *sempre dolcissimo* burbujas

108 burbujas *mancando*

*Au Lac de Wallenstadt*, compases 103-112.

Las indicaciones que aparecen de *sempre dolcissimo* y *mancando*, conducen otra vez al carácter de tranquilidad que se respira en el lago.

La estructura formal de *Au Lac de Wallenstadt* es:

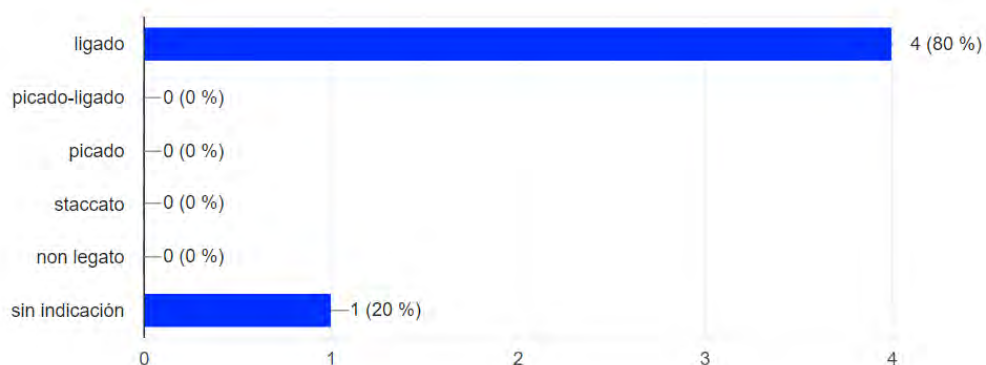
INTRODUCCIÓN+ A + B + A<sup>1</sup> + C + CODA

### 3.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Salpicaduras de gotas de agua.	ligado	dolcissimo	p	ninguna	fraseo	5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Movimiento de los remos.	ligado	dolcissimo, dulce	pp	ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Remolinos y destellos en al agua.	ligado	dolcissimo	p, mp	ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Golpes de remo.	sin indicación	dolcissimo	pp	ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Burbujas que suben del golpe del remo.	ligado	dolcissimo	pp	ninguna	fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

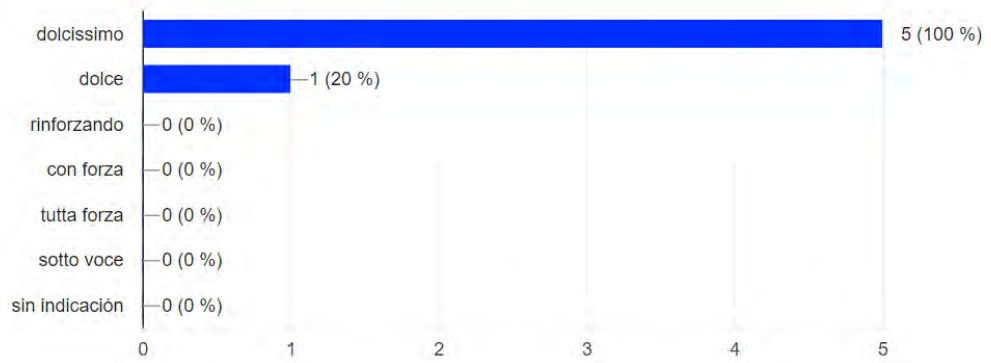
Tipos de fraseo:

5 respuestas



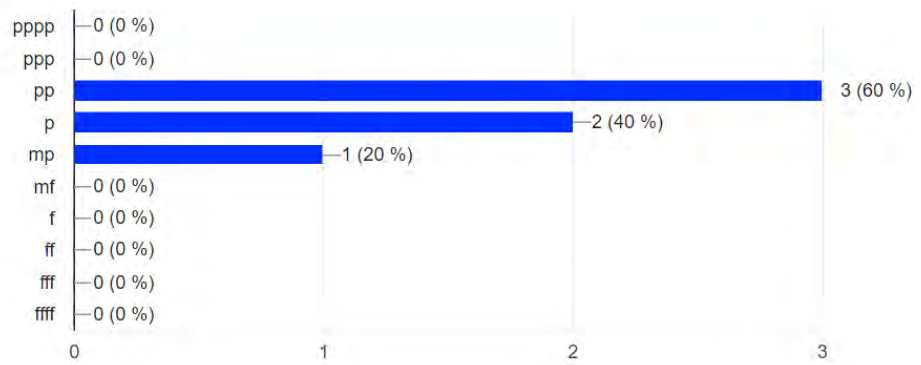
### Tipos de tocco:

5 respuestas



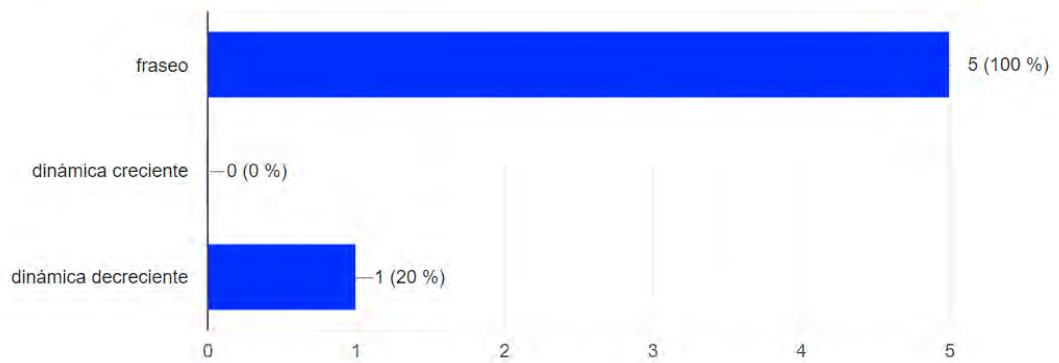
### Matices empleados

5 respuestas



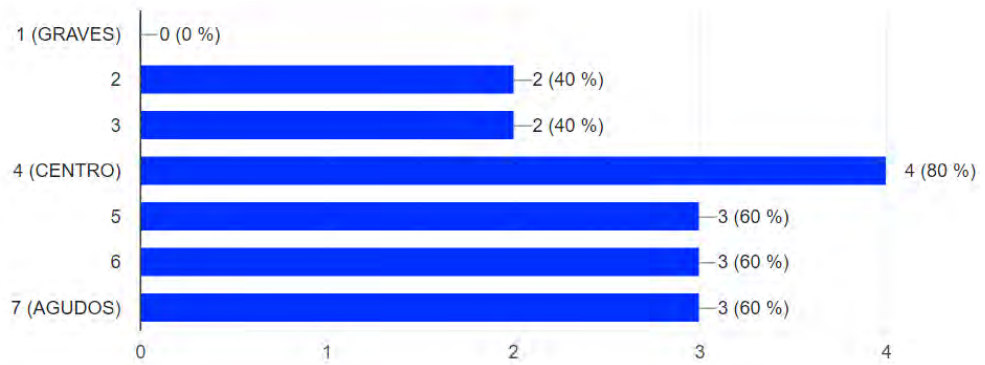
### Dinámica

5 respuestas



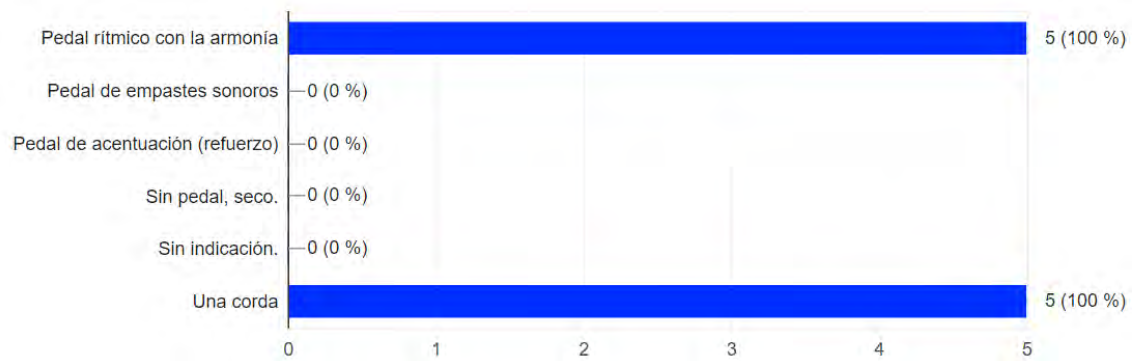
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:

5 respuestas



### Utilización de los pedales

5 respuestas





### 3.3. *Pastorale*

#### 3.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN

El diccionario de términos musicales define la pastoral como “la poesía en que se describe la vida de los pastores. Drama bucólico cuyos interlocutores son pastores.”<sup>103</sup> A su vez, pastorela, término que en ocasiones se usa indistintamente, como “tañido y canto, sencillo y alegre, semejante al que usan los pastores. Composición poética de los provenzales que se refiere al encuentro de un caballero y una pastora.”<sup>104</sup>

En la estancia de Liszt en Suiza, el contacto con la naturaleza le inspiró con argumentos parecidos al género de la novela pastoril de tipo bucólico, en el que los pastores parecen albergarse a la perfección en estos paisajes de las montañas suizas, siendo en este género donde nacen pequeñas danzas o canciones que cantaban los pastores.

Igual que funciona en este género de temática amorosa una estructura de prosa sobre verso, que en ocasiones se organiza en cuartetos para formar sonetos, este tema propicia la realización de versos pareados, de la misma forma que sigue la estructura de compases pareados adaptada por Liszt en esta *Pastorale*, buscando una imitación o respuesta entre el final de cada compás que se asemeje al anterior, similar a la mecánica y estructura de la rima de los versos:<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> AA.VV.: *Diccionario enciclopédico ilustrado*. Madrid: Aglo, 1995.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Equivalencias a cada verso y a las rimas de cada verso (1°-3°; 2°-4°), con los tiempos señalados con las flechas.

*Pastorale*, compases 1-5.

Volviendo a repetir su estructura, para adoptar así un gran parecido con la estructura de las canciones pastoriles:

*Pastorale*, compases 6-10.

Concorre una vasta tradición, procedente de los textos con temática pastoril, desarrollando otros subgéneros como la égloga, con una forma desarrollada sobre el diálogo, donde los pastores van narrando sus amores bienaventurados, aunque otras muchas veces no.<sup>106</sup>

En la novela pastoril la monotemática amorosa, muestra una imagen pausada o detenida de la naturaleza, siendo estos temas los predilectos de F. Liszt en este primer cuaderno.

La narración en la novela pastoril resulta lenta y su desarrollo enrevesado, es resuelto con rapidez, puesto que lo más importante es: mostrar los sentimientos y pasión de los pastores, junto a una descripción de su entorno en la naturaleza.<sup>107</sup> Esta máxima también coincide con los ideales románticos de Liszt en el *Première Année: Suisse*, encontrando inspiración en este género, motivado por la naturaleza, las montañas, sus valles, los pastores, etc.

Cabe añadir que el mismo Beethoven a su *Sexta sinfonía op. 68* la llama “*Pastoral*”, “introduce por primera vez música descriptiva en una obra conocida, rompiendo así la tradición de la sinfonía como género puro”<sup>108</sup>, hecho que de alguna manera continua también Liszt mediante la utilización de esta temática, relacionándola con la música descriptiva.

### 3.3.2. ANÁLISIS

Esta obra *Pastorale*, tiene una melodía con un carácter de danza o canción popular que evoca el paisaje bucólico de los pastores de las montañas suizas, sus vacas, sus pastos, sus paisajes y su vida sencilla.

Este tipo de canción intenta reflejar la visión idealista y hasta fantástica de la dura vida del pastor en el campo, motivada por la adoración y exaltación de la naturaleza. La temática debe ser amorosa (como lo son en su estilo), ofrecer una imagen pausada o detenida de la naturaleza, como en una especie de postal o fotografía —los pastores comiendo o

---

<sup>106</sup> Para ampliar información véase: Menéndez Pelayo, Marcelino: *Orígenes de la Novela II*. Madrid: Gredos, 2008, pp. 282 y ss.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Deutsche Welle*. 2022. <https://p.dw.com/p/JsPQ> (16/07/2022).

descansando a la sombra de un árbol, nunca trabajando duramente como de verdad lo hacen—. La narración de la novela pastoril lenta con una acción que se desenvuelve con rapidez dan lugar a la misma situación en la composición musical, destacando los sentimientos de los pastores, junto con la descripción del paisaje natural.

Las montañas, los valles, los amores narrados, etc. son interrumpidos en dos ocasiones. La primera por la sección B y la segunda por la sección B<sup>1</sup> con otro tema distinto del tema A o principal.

Tras dos compases de introducción con un acompañamiento simple, el cual muestra un bajo que forma un dibujo con tónica, dominante (V – I – V – I – V), aparece el tema principal de la obra formado por dos semifrases de dos compases cada una. Esta simplicidad queda aumentada por la indicación de *una corda*, en la que su función no es otra que cambiar el sonido reduciendo el número de armónicos y buscar un sonido más *dolce*, para engarzar mejor con el tema amoroso de la canción.

Estas semifrases están construidas con el acompañamiento simple antes indicado y con dos voces melódicas armonizadas a distancia de sextas y de terceras, dándole a la melodía un carácter pastoral o bucólico, ya que estas distancias interválicas son las más habituales en la música de tradición oral.

### 3. Pastorale

The image displays a musical score for '3. Pastorale'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the first two measures, which are enclosed in a blue rounded rectangle. The second system shows measures 3 through 5, enclosed in a red rounded rectangle. The score is written for piano in 3/8 time, with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Vivace'. The first measure includes the instruction 'una corda' and the dynamic 'pp'. The bass line in the first system shows a simple harmonic pattern of tonic and dominant notes. The melody in the right hand is characterized by intervals of sixths and thirds, giving it a pastoral or bucolic character.

*Pastorale*, compases 1-5.

Esta sección descrita se repite toda igual desde el compás número 6, sin que exista ningún cambio en ella, finalizando la primera parte A en el compás 10.

La siguiente sección, que se llamará B, empieza en el compás número 11. En ella, el compositor escribe las siguientes indicaciones: *un poco marcato* y *tre corde*, consiguiendo con estos efectos, darle un mayor carácter de canción a la pieza, mostrando un solo y después un estribillo:

*Pastorale*, compases 11-16.

Junto al cambio de sección en el compás número 11, se añade un cambio de compás del **12/8** a **6/8**, siendo importante para mostrar el cambio de carácter de una sección a otra, ya que esta será la que interrumpe la temática amorosa, que junto a que le añade unos acentos al principio de cada compás en la m. d. y otros en la segunda parte del compás en la m. i., le confieren un carácter nuevo, más marcado y rítmico.

Este tipo de recursos utilizados por Liszt, confieren a la pieza un carácter de danza o de baile, que junto a que cada compás de esta sección posee el mismo diseño rítmico, muestra todavía aún más, que es un tipo de danza basado en uno o varios pasos similares, puesto que no hay variedad rítmica entre este y siempre es constante en el motivo, aunando la posibilidad del parecido a una canción, cuya rima es siempre con la misma construcción.

La inspiración en este tipo de ritmo y forma melódica, se encuentra en la *Sonata número 15 op. 28 Pastoral* de Beethoven, en el último tiempo, Rondó (compases 1-12):

RONDO.  
Allegro ma non troppo.

Rondó de la *Sonata n.º 15 op. 28 Pastoral* de Beethoven, compases 1-12.

Cuya esencia de acompañamiento simple con un ritmo de: negra corchea, es similar al utilizado por Liszt, al igual que la estructura melódica guarda un gran parecido, junto al tipo de compás compuesto.

La siguiente sección de *Pastorale*, empieza en el compás número 23. Es exactamente una réplica de la sección primera que ya se ha visto, por consiguiente, se llamará sección A. Esta sección reexpuesta, acaba en el compás 33:

*Pastorale*, compases 24-29.

En el compás 34, parte una nueva reexposición de la sección B, más recargada de floreos, pero por llevar nuevos elementos se llamará B<sup>I</sup>. Esta sección B<sup>I</sup> tiene la misma forma utilizada

de semifrase, pero la cola del sujeto que forma la semifrase cambia, añadiéndole más notas y formando un floreó, por lo que, en esencia, tiene la misma armonía e incluso hasta las mismas notas de la sección B. Se continua viendo que la forma es muy parecida a la estructura de versos con el final o la métrica variante respecto de la forma precedente. La extensión de esta sección va del compás 34 al 48.

*Pastoreale*, compases 42-44.

En el compás 46 arranca una Coda que acabará en el compás 48, con indicaciones para que la pieza se vaya apagando, como una *corda*, *smorzando e ritenuto* y el matiz *ppp*.

*Pastoreale*, compases 45-48.

La pieza *Pastoreale*, tiene una estructura general:

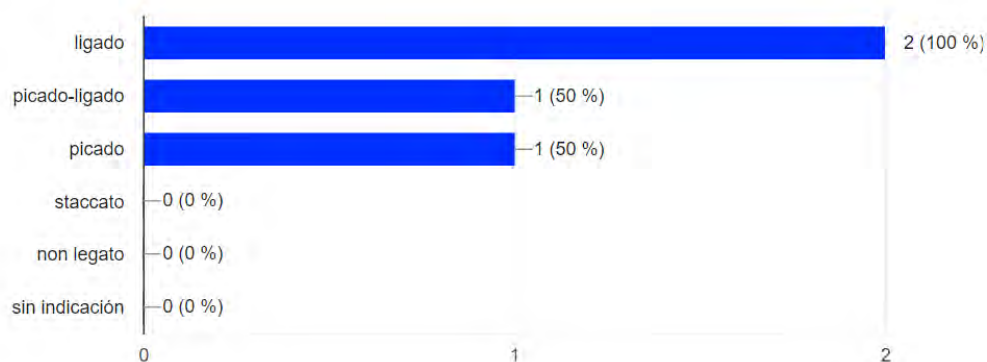
INTRODUCCIÓN + A + B + A + B<sup>1</sup> + CODA

### 3.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Melodía pastoral.</b>	ligado, picado-ligado, picado	sin indicación	ppp, pp	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Acomp. bucólico.</b>	ligado	sin indicación	ppp, pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

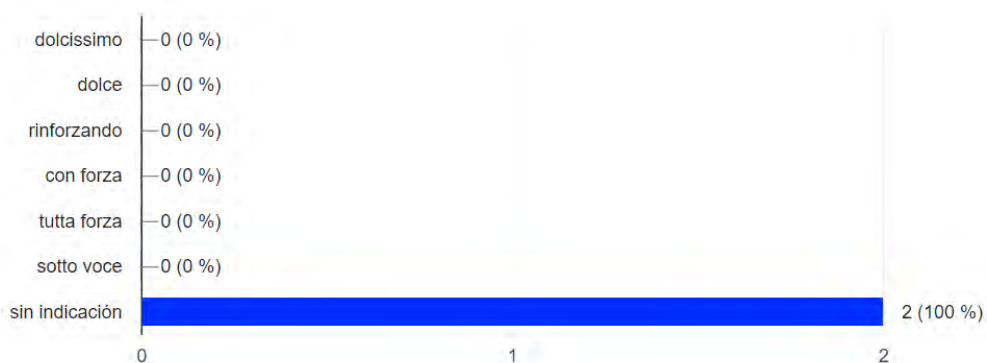
#### Tipos de fraseo:

2 respuestas



#### Tipos de tocco:

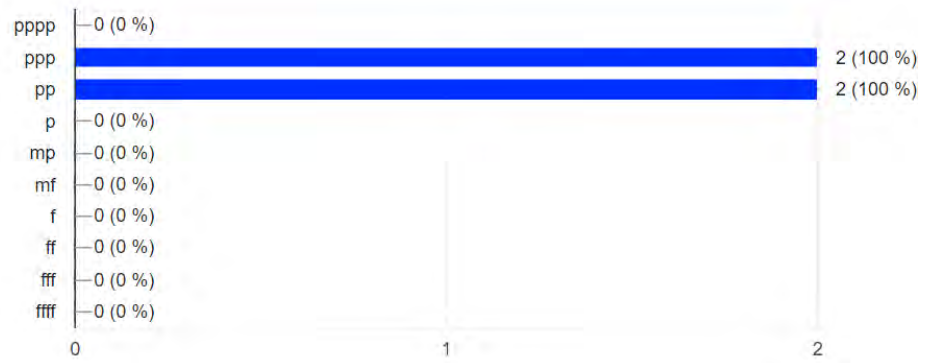
2 respuestas





### Matices empleados

2 respuestas



### Acentuación

2 respuestas



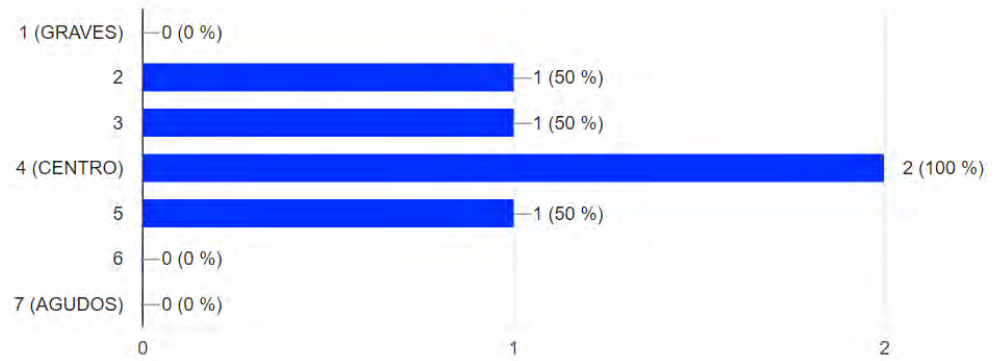
### Dinámica

2 respuestas



### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:

2 respuestas



### Utilización de los pedales

2 respuestas



### 3.4. *Au Bord d'une Source*

#### 3.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN

En la cabecera de la obra, está escrito un verso anotado por Liszt en la revisión de su composición: “En el susurro de la frescura comienza el juego de la joven naturaleza”.<sup>109</sup>

El uso de referencias acuáticas en la temática de Liszt es continuo a lo largo de toda su vida, se encuentran numerosas obras en las que el líquido elemento, aparece como protagonista principal y en otras como protagonista secundario o el medio conductor de la trama narrativa. De alguna manera se puede observar la continua fijación del compositor por el agua, bien por sus cualidades de movimiento fluido, bien como elemento creador de vida o en otras más espirituales como “manantial de vida eterna”<sup>110</sup>. La definición de manantial, viene como:

Una fuente natural de agua que brota de la tierra o entre las rocas. [...] Se origina en la filtración de agua, producida por la lluvia o bien por la nieve, que penetra por un área y emerge por otra, de menor altitud, donde el agua no está encerrada en un recinto impermeable. [...] Los ríos subterráneos, a veces se calientan por el contacto con rocas ígneas y afloran como aguas termales.<sup>111</sup>

El manantial por el que brota el agua que describe Liszt en *Au Bord d'une source*, lleva a pensar en alguno contemplado por él mismo en las cercanías de los lugares por los que transitó en su estancia en Suiza y que motivaron su inspiración acuática, encontrándose cerca del lago Wallenstadt el manantial situado en Bad Raz y más en concreto al originado por el río Tamina. Desde hace varios siglos, Suiza ha atraído a turistas con la intención de visitar sus balnearios, en el que fusionan una tradición histórica, unida a la aparición del destino de sanación, esparcimiento y a un turismo de descanso y meditación. Esta tradición por la salud y bienestar, tiene su origen en la denominación de spa, nombre que procede de la Roma antigua, abreviatura de la expresión latina *samitas per aquas*.

---

<sup>109</sup> Schiller, Friedrich: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke...*, p. 14.

<sup>110</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, 1644-1679. Madrid: San Pablo, 2016, p. 1650.

<sup>111</sup> Ruiz Iñiguez, Ignacio: *La tierra y sus aguas ocultas. Reglas para descubrir manantiales*. Valladolid: Maxtor, 2008.

Siendo el año 740, la propiedad del manantial de Bad Raz pertenecía a los benedictinos, quienes edificaron allí un monasterio. Cerca de 1242, los monjes encontraron un manantial de agua caliente en un lugar cercano al río Tamina. Posteriormente ya en 1716, se construyó debajo del monasterio benedictino de Pfäfers los primeros baños de Suiza<sup>112</sup>. En 1840 se terminará construir el acueducto que llevará este agua desde el mismo manantial hasta el pueblo Hof Ragaz. Con la finalización de esta construcción se inaugura la costumbre de realizar visitas a los balnearios de aguas termales en Suiza como fuente de bienestar.<sup>113</sup>

De este modo la popularidad y su cercanía con el lago Wallenstadt, apuntan hacia un tipo de manantial como este (siendo además uno de los más antiguos y conocidos de toda Suiza), el que servirá de inspiración a Liszt.

Un camino entre las rocas conduce hasta el manantial, donde vemos brotar el agua a una temperatura constante de 37°C. Las cualidades curativas del agua atrajeron bañistas enfermos e intrépidos desde el inicio de la Edad Media, quienes, con los ojos vendados, eran sumergidos mediante una polea en las profundidades del barranco hasta el manantial. Más tarde, se construyó un primer establecimiento termal de madera. Siglos después fue remplazado por un ejemplo único de arquitectura balnearia de estilo barroco del siglo XVIII.<sup>114</sup>

En la primera mitad del s. XIX, Bad Ragaz ya era un punto turístico de moda en la época y acorde con los ideales de naturaleza, bienestar y descanso.



---

<sup>112</sup> De Golbery, Marie Philippe Aimée: *Historia de la Suiza...*, p. 370.

<sup>113</sup> Switzerland Tourism. *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/destinos/bad-ragaz/> (10/07/2022).

<sup>114</sup> *Ibidem*.

El propio Liszt hace referencia a Bad ragaz en la carta publicada número 168, en la que ya conocía las propiedades curativas de este manantial<sup>115</sup>, como se puede comprobar en este fragmento de la carta:

A Eduard de Liszt. Querido Eduard:

Pasado mañana me uno a la fiesta del duque de Weimar en Schloss Wilhelmsthal y permanecerá allí varios días. Después me hubiera gustado esperar al cardenal Hohenlohe en Schillingsfurst; pero Su Eminencia está actualmente en Bad Ragaz (Suiza) sometándose a una curación posterior para un problema en los pies, resultado de un accidente que tuvo el invierno pasado.<sup>116</sup>

Firmando la carta F. Liszt en Weimar el 17 de julio de 1875.

### 3.4.2. ANÁLISIS

Compuesto entre 1835-1836 y revisado más tarde en 1854, esta cuarta obra del cuaderno continúa con la inspiración de Liszt por describir el paisaje suizo y las bellezas naturales que en él encuentran.

Junto al lago de Wallenstadt existen numerosos manantiales naturales de agua que, sumado a las aguas pluviales que almacenan los valles al pie de las montañas y el deshielo que en sus picos se produce, hace que aparte de fluir el agua por sus ríos se filtre en la tierra y salga, más tarde, varios metros por debajo, bien al ser calentada por una zona de fricción de masas continentales o emanando por grietas produciendo afluentes, saltos de agua o lagos.<sup>117</sup>

*Au Borde d'une source*, es una pieza en la que Liszt intenta describir movimientos y juegos de agua en un paisaje natural. La inspiración que encuentra Liszt en el agua, su fluir y sus movimientos, es una constante en su vida. Paseos en barca, en góndola, leyendas como la de *St. François de Paule marchant sur les flots*, S. 175/2 (San Francisco de Paula caminando sobre las olas) y *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, no paran de estimular la imaginación de Liszt por

---

<sup>115</sup> Switzerland Tourism. *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/garganta-taminaschlucht/> (10/07/2022)

<sup>116</sup> La Mara: *Letters of Franz Liszt. Volume 2, from Rome to the End*. New York: Ed. Charles Scribner, 1894.

<sup>117</sup> Ordoñez Gálvez, Juan Julio: *Aguas subterráneas-acuíferos*. Lima-Perú: Editorial Sociedad Geográfica de Lima, 2012, p. 7.

captar y evocar de la mejor manera descriptiva cualquier sensación producida por el agua, para crear efectos que ayuden a imaginarla.

La pieza escrita en el compás de **12/8**, advierte una indicación de tiempo *Allegretto grazioso*, *dolce tranquillo*, sobre la que el término *grazioso* hace una referencia directa al carácter del juego del agua y su brotar.

*Au Bord d'un source* está formada en su primera estructura por un tema de ocho compases que empieza en anacrusa al segundo tiempo. Al igual que ocurre con *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, Liszt utiliza el tipo de recurso de crear un tema en anacrusa y sincopado, porque su estructura crea una mayor inestabilidad (asemejándose de esta manera mejor al fluir del agua), dando al tema un mayor paralelismo con el agua en su aspiración de pintar con todos los recursos posibles a esta naturaleza a través de la música.

*Au Bord d'une Source*, compases 1-5.

Después de acabar esta primera frase, aparece una segunda frase formada por otros cuatro compases. Su estructura es muy similar, apareciendo en la m. d. una melodía principal que se

complementa con otra escrita en la m. i. la cual al estar escrita con notas *staccato*, simula las gotas que salpican por donde pasa la melodía del agua. Esta empieza en el compás n.º 5 y acaba en el n.º 8:

*Au Bord d'une source*, compases 6-8.

En el compás número 9, aparece un compás de transición para llegar a una cadencia. compuesta por tres compases, des del número 10 al 12:

*Au Bord d'une Source*, compás n.º 9.

En este compás número 10, aparece una célula formada por tres semicorcheas que evoca la explosión de burbujas que emergen del manantial de agua, de tal manera que, al formar una

progresión ascendente, emula perfectamente una columna de burbujas emergentes desde el fondo del manantial junto con el chorro de agua que brotan hacia arriba:

*Au Bord d'une Source*, compases 10 y 11.

En cambio, en el compás doce, la célula anterior se transforma en la célula de dos semicorcheas con un motivo insistente, que evoca el brote de agua en su punto más alto. Tras un calderón entre dos silencios, acaba esta sección A:

*Au Bord d'une Source*, compás n.º 12.

En la sección A<sup>I</sup> se encuentra el primer tema otra vez, pero con distinta armonización y algunos pequeños cambios en la melodía ocasionados para realizar el enlace con la siguiente sección que comienza desde el compás número 13, en el que las octavas que aparecen en arpeggios se asemejan imitando a las salpicaduras de gotas de agua:



Octavas en arpeggios imitando salpicaduras de gotas de agua

*sempre dolce e grazioso*

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'sempre dolce e grazioso'. The right hand (RH) features a melodic line with several octaves highlighted by red boxes. The left hand (LH) provides a bass line with notes labeled 'Re0', 'Re0', 'Re0', 'Re0', 'Re0', 'Re0', and 'Re0'. The second system continues the RH melody with more octaves highlighted. The LH notes are 'Re0', '\* Re0', 'Re0', and 'Re0'. The third system shows the RH melody with three more octaves highlighted. The LH notes are 'Re0', 'Re0', 'Re0', and '\*'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

*Au Bord d'une Source*, compases 13-16.

Al empezar la segunda frase de la sección B, en el compás 17, hay un cambio de tonalidad que pasa de cuatro bemoles a cuatro sostenidos, es decir de *La b Mayor* a *Mi Mayor* pero que más tarde en el compás número 19 retorna nuevamente y vuelve a *La b Mayor*.

En esta parte, aparece en la m. i. un acompañamiento con arpeggios y un bajo que dura todo el compás, en el cual aflora unas connotaciones a un fondo con agua, es decir, a una laguna o charca por la cual brota el manantial. Este efecto es producido por la profundidad de los graves del piano, los cuales Liszt los utiliza para imitar la profundidad de las aguas y en otras ocasiones para crear una atmósfera sonora, producida por los armónicos que estos desprenden. Esta segunda frase abarca del compás número 17 al compás número 20:



*Au Bord d'une Source*, compases 17-20.

Al que sigue una pequeña semifrase de dos compases —del compás número veintiuno al veintidós— en la que sigue el tema con una estructura parecida, pero el acompañamiento empieza a transportarse con saltos interválicos, lo que antes estaba en una posición quieta, dando juego a pensar que Liszt intenta emular varios saltos o charcos de agua, que aparecen antes de que con la cadencia muestre una caída de agua desde una laguna o una parte superior del manantial:



*Au Bord d'une Source*, compases 21-22.

En esta cadencia se encuentra una célula de cuatro semicorcheas que, en ritmo de seis semicorcheas, crea una inestabilidad rítmica ideal para simular una caída de agua, debido a que el motivo se desarrolla en una progresión descendente desde el compás número 23 al compás número 25, finalizando así la sección A<sup>1</sup>:

*Au Bord d'une Source*, compases 23-25.

En los compases número 26 y 27, aparece un arpeggio desplegándose en sentido ascendente y descendente después, utilizado de una manera muy similar a la que lo hará posteriormente en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, aunque claramente su simbología es la misma, chorros de agua subiendo y bajando, dando paso estos a la introducción de la sección A<sup>II</sup>:

*Au Bord d'une Source*, compases 26-27.

En el compás número 28 empieza la primera frase de la sección A<sup>II</sup>, formada por dos semifrases de dos compases cada una, con una pequeña transición en medio de estas situada en el compás número 30, en la que surge nuevamente un chorro de agua ascendente, que pasa dando pequeños golpes (por pequeñas rocas y con sus salientes), entrando así en la segunda frase al llegar el compás número 33:

30

Chorro de agua ascendente

Rocas y salientes

un poco marcato

Segunda frase

*poco ritonuto*

*Au Bord d'une Source*, compases 30-33.

*poco ritonuto*

*Au Bord d'une Source*, compases 34-37.

Esta segunda frase, está formada por dos semifrases de dos compases cada una. En el compás número 37 aparece una pequeña transición hasta que empieza la cadencia desde el compás número 38 hasta el compás número 40. En esta, Liszt con otro tipo progresión en forma de escala cromática ascendente, formada por células de dos acordes que resuelven su tensión en el segundo (como si fueran cadencias o apoyaturas), aprovecha para mostrar una ebullición de agua con burbujas incluidas —estas serán las notas dobles—, pero que esta vez se proyectan aún más en un chorro de agua mayor hacia arriba, reforzado con la textura escrita en las dos manos, dando fin a la sección A<sup>II</sup>:

Las burbujas representadas por las notas dobles;  
 Las flechas indicando la dirección del agua (ascendente, como la misma progresión).

*Au Bord d'une Source*, compases 38-40.

En el compás número 41 aparece la sección más brillante en cuanto a sonoridad de toda la pieza, la cual se llamará sección A<sup>III</sup>. En esta sección Liszt evoca el brotar con más fuerza y con más potencia el agua en el manantial, hecho que le inspira para con el recurso de los saltos para las manos, evocar de nuevo saltos del agua con más salpicaduras de esta sobre la superficie:

*Au Bord d'une Source*, compases 41-44.

Esta sección se diferencia de las otras en que sólo aparece la primera frase, que va del compás número 41 al 45, omitiendo la segunda frase y pasando directamente a la transición que da

paso a la cadencia entre el compás número 46 hasta el compás número 50, en la que se muestra de nuevo una caída de agua al estanque más profundo del compás número 49 al 50:



*Au Bord d'une Source*, compases 49-50.

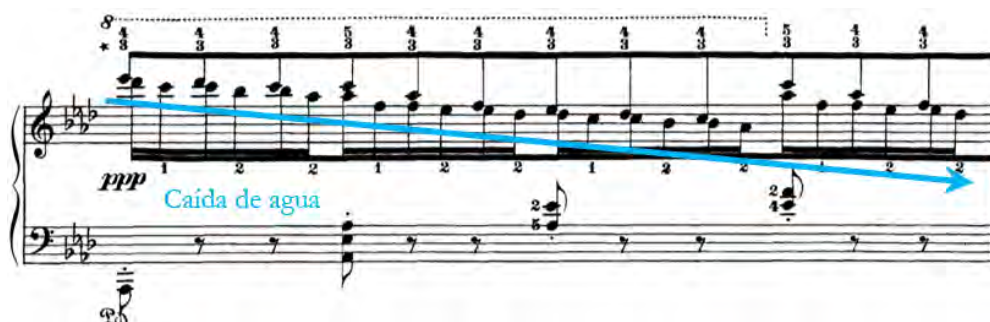
La última sección A<sup>IV</sup> aparece la primera frase en *p*, con la indicación de *tranquillo*. El tema surge adornado de arpeggios, evocando emanaciones de burbujas desde la profundidad del manantial, producidas al brotar el agua. Su extensión va del compás número 51 al 54:



*Au Bord d'une Source*, compases 51-52.

El segundo tema, también *tranquillo*, aparece del compás número 55 al compás 60. En este tema va reduciendo la dinámica, apareciendo ya *poco diminuendo* en el compás número 59.

Continuando con la cadencia, en el compás 61, en *pp* y en el compás número 63 *ppp*, de manera, que nuevamente vuelve a tomar la caída de agua desapareciendo en el estanque, representado por el acorde en arpeggio del final:





*Au Bord d'une Source*, compases 63-66.

Así pues, acaba en el compás número 66 la sección A<sup>IV</sup> y finaliza la pieza, rematándola con un gran arpeggio en *La b Mayor*. Esta tonalidad parece ser un punto de referente que ha encontrado Liszt cuando quiere hacer referencias acuáticas en el *Première Année de pèlerinage*, puesto que utiliza la misma tonalidad en *Au Lac de Wallenstadt*.

Esta pieza es simple en su estructura formal, pero bastante desarrollada en la elaboración de sus partes, siguiendo con la transformación del tema como forma de trabajo utilizada reiteradamente por Liszt.

La estructura formal de *Au Bord d'une Source* es:

$$A + A^I + A^{II} + A^{III} + A^{IV}$$

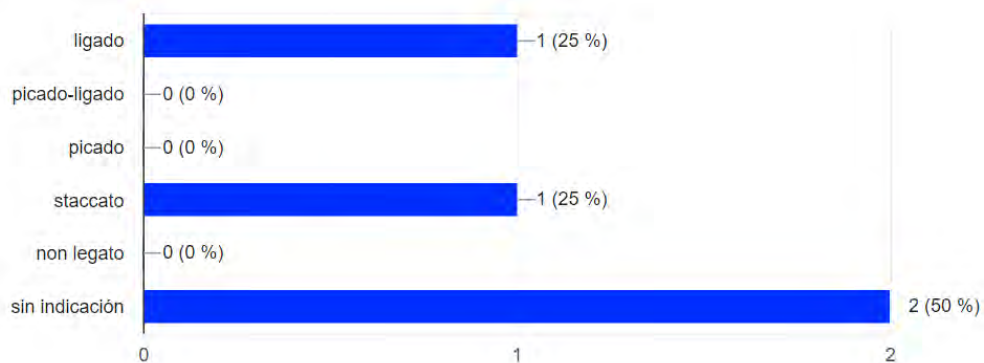
Dentro de cada parte está siempre la misma estructura, pero cada vez escrita de formas distintas y con muchas variaciones en su armonización. Esta pequeña infraforma está compuesta por un tema de dos frases y una cadencia.

### 3.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Chorros de agua con burbujas.</b>	sin indicación	dolce	ppp, pp, p	Ninguna	dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Caida de agua.</b>	sin indicación	dolce	pp	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Sin indicación.
<b>Salpicaduras de gotas de agua.</b>	staccato	dolce	mp	Acento staccato	fraseo	5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Rocas y salientes.</b>	ligado	sin indicación	mp	Ninguna	fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

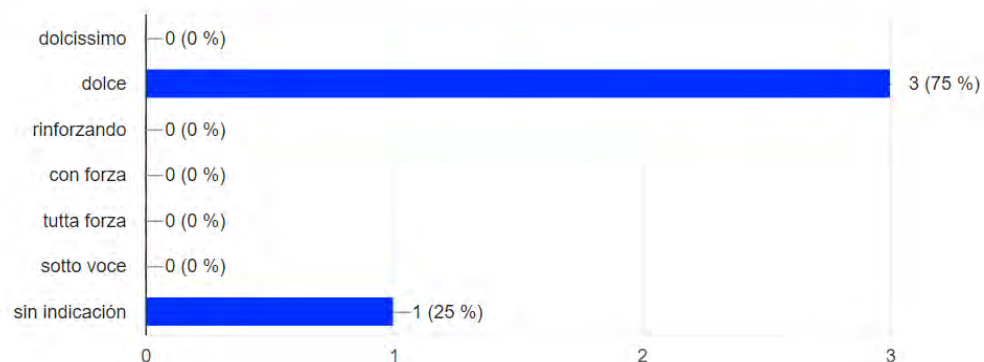
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



#### Tipos de tocco

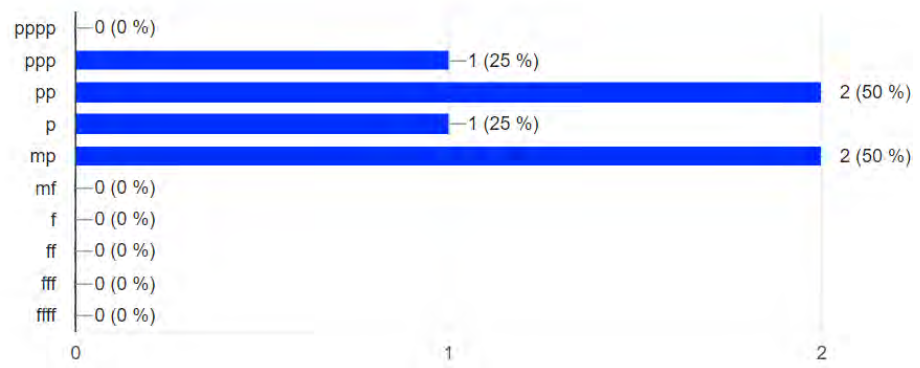
4 respuestas





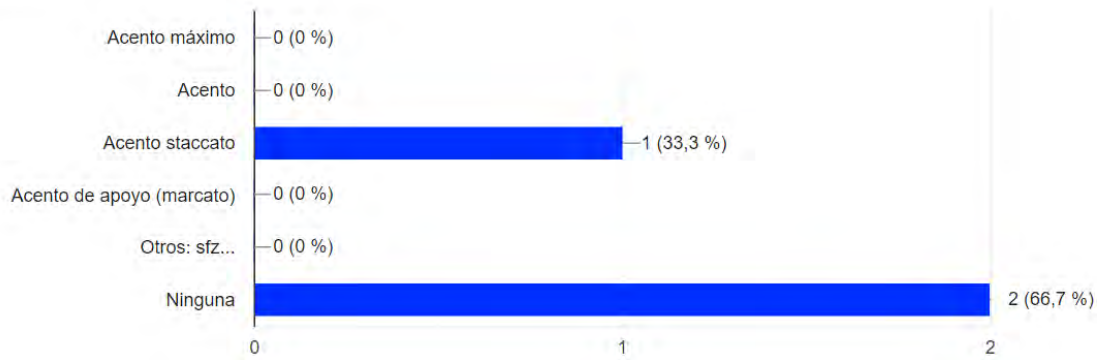
### Matices empleados

4 respuestas



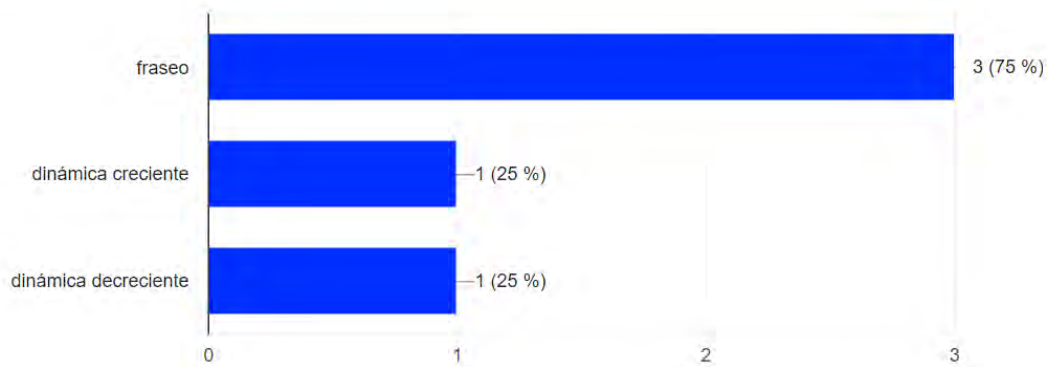
### Acentuación

3 respuestas



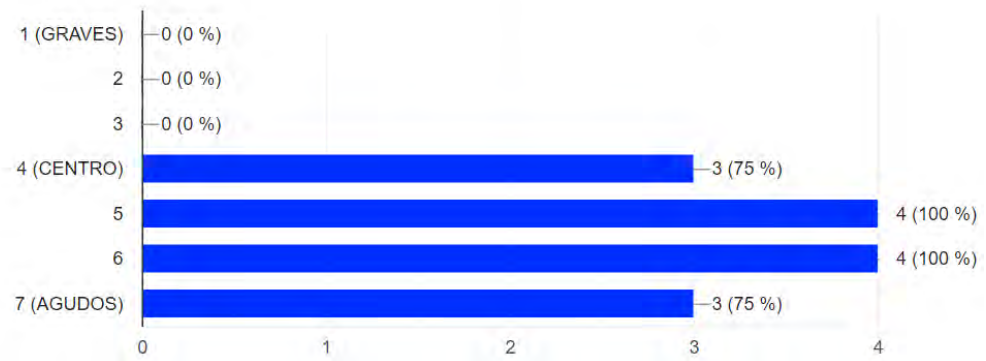
### Dinámica

4 respuestas



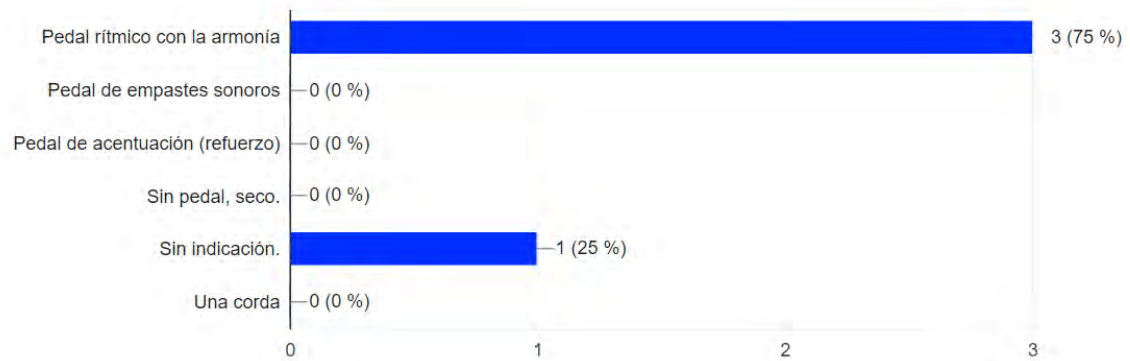
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



### 3.5. *Orage*

#### 3.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN

En la cabecera de la obra se encuentra un verso, que Liszt tituló en la revisión de su composición y que guía la intención evocadora en esta pieza:

But where of ye, oh tempests, is the goal?  
Are you like those within the human breast?  
Or do ye find at length, like eagles, some high nest?  
(*Childe Harold* del Canto III, XCVI).<sup>118</sup>

Pero en la estrofa completa, se encuentra un mayor sentido al contenido de este verso:

Cielos, montañas, río, vientos, lago, yo poseo un alma capaz de comprenderos!  
la noche, las nubes y los resplandores del rayo pueden inspirarme;  
el eco lejano de la tempestad es una voz que se dirige, a lo que en mí siempre vela,  
... si es que nunca gozo un solo instante de reposo.  
Pero, ¿cuál es ¡oh tempestades! el término de vuestra vagabunda carrera?  
¿sois, acaso, como las nacidas en el humano corazón,  
o hallareis por fin como las águilas un elevado asilo?  
(*Childe Harold* del Canto III, XCVI)<sup>119</sup>

Durante la estancia de Liszt en Suiza, en su actividad de disertación con Marie d'Agoult sobre la literatura y de otra parte la lúdico contemplativa de la naturaleza, tuvo que observar más de una fuerte tormenta, que sin duda junto a la inspiración literaria, motivaron la composición de años más tarde esta pieza.

Consultando el almanaque meteorológico de los años 1835 a 1837 referido a la zona centro europea, se encuentran evidencias de que fueron años de lluvias, temporales y fuertes heladas, acompañados de inundaciones en Francia y en marzo de 1838 en Hungría, para las cuales Liszt realizó conciertos benéficos para recaudar fondos para damnificar a los afectados por estas.

---

<sup>118</sup> Byron, Lord: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke...*, p. 21.

<sup>119</sup> Byron, Lord: *Poemas*. Barcelona: Jané Hermanos, 1880, p. 258.

Compuesta en 1854, aunque la revisión del resto de piezas de este *Première Année: Suisse* se llevara a cabo entre 1848-1854, el tiempo meteorológico consultado es bastante similar. Pero cabe añadir que es más probable que Liszt, escribiera sobre los recuerdos de su estancia en Suiza, de la literatura y su climatología, que no del tiempo actual en el momento de hacer la revisión de las obras.

De la aclaración del almanaque meteorológico en la zona central de Europa y de Suiza<sup>120</sup> entre 1835 y 1837 se desprende que fueron unos años duros con climatología bastante adversa con muchas tormentas, abundantes precipitaciones e inundaciones por toda Francia, especialmente en París:

A principios de 1835, hubo inundaciones en toda Francia. El otoño de 1835 fue muy frío y húmedo. El 13 de septiembre, hubo un tornado en Ceaux-Couhé, en el centro de Francia.

La primavera de 1836, fue fresca y seca. Muy lluvioso, frío y ventoso en el suroeste, con sólo una pequeña tregua de diez días. A principios de marzo de aquel año, un viento "insoportable"; a mediados de mayo, inundaciones generalizadas. El otoño fue fresco y húmedo, y el 29 de noviembre una tormenta asoló Londres. Viento a 130 km/h.

En enero de 1837, tiempo muy frío (el promedio de -1° a 1°C). A principios de marzo de 1837, tiempo frío, la nieve y el viento son "insoportables". 24 de marzo de 1837, la nieve cae continuamente las veinticuatro horas del día en Le Havre. El 5 y 6 de abril, hay treinta y cuatro centímetros de nieve en Neuville. El 8 y 9 de abril de 1837, heladas fuertes en Le Havre; el 30 de abril, fuertes lluvias en París y todavía había nieve en las carreteras de profundidad de Le Havre. En mayo, todavía congelados en Le Havre; a mediados de dicho mes, inundaciones en toda Francia, especialmente en París. A partir de ese día, después de largas lluvias, un verano muy seco, el de 1837; pero el 8 de julio nuevamente se produjeron abundantes lluvias en el suroeste. El 14 de agosto, terribles inundaciones en St-Etienne. Finalmente, el otoño de 1837, fue especialmente frío.<sup>121</sup>

Esta situación meteorológica, propició que Liszt se inspirara en el carácter de estas tormentas en una de las composiciones de su estancia en Suiza, que durante estos años azotó la zona del centro de Europa, con altas rachas de viento, inundaciones y temperaturas muy bajas.

Tras el análisis de *Orage* cotejando el tipo de escritura de esta composición y la interpretación de estos datos, se observa que Liszt continua con la creación de nuevos recursos que le permiten imitar, en este caso a la naturaleza, convirtiendo al piano en el pincel que dibuja el contenido del título de la obra y que refleja sus propósitos descriptivos.

---

<sup>120</sup> Séchet, Guillaume: *Météo-Genève.ch*. 2020. <https://www.meteo-geneve.ch/chronique> (04/07/2017).

<sup>121</sup> *Météo Romandie*. 2009. [https://web.archive.org/web/20090309171453/http://www.meteoromandie.ch/periode\\_1801-1900.php](https://web.archive.org/web/20090309171453/http://www.meteoromandie.ch/periode_1801-1900.php) (04/07/2019)

*Orage* es una breve evocación del paso de una tormenta y su efecto en el estado de ánimo del ser humano, de cómo los sentimientos que corren a través del interior del ser humano pueden arremeter contra la mente o el corazón de la misma forma que la tormenta agita los árboles y flores del paisaje. Similar a la tempestad de sentimientos que sufrió en su corazón y en su mente Marie d'Agoult, al dejar a su marido y marcharse con un amante más joven que ella. La marcha de la pareja del centro cultural del mundo (París), a Ginebra no es más que una huida hacia adelante en la que Marie sabía que su marcha con Liszt era un hecho inapropiado desde el punto de vista de la ética y la moral parisina de esta época. Pero sin duda, la tormenta de sentimientos que azotaron la mente y el corazón de Marie d'Agoult guardan bastante parecido con la tormenta que plasma Liszt sobre la partitura.

La tormenta es la síntesis de las fuerzas de la naturaleza, como los instintos básicos del ser humano en su esencia más primitiva. Es por esto por lo que nunca deja el hombre de admirar la belleza y la destrucción que pueden llegar a crear este fenómeno natural tan sobrecogedor. La temática de la tormenta, una vez más forma parte del conjunto de la temática de la naturaleza, causada por la admiración de Liszt por los paisajes suizos y que aparece en numerosas ocasiones en la obra *Obermann* de É. P. De Sénancour que tanto inspira a Liszt:

Durante la tormenta, la esperanza se sostiene, y uno se fortalece contra el peligro porque esta puede terminar; pero si la misma calma te cansa, ¿qué esperas entonces? Si el mañana puede ser bueno, estoy dispuesto a esperar; pero si mi destino es tal que el mañana, no puede ser mejor, puede ser más infeliz aún, no veré ese día fatal. (Traducción propia)<sup>122</sup>

Como en este otro fragmento de otra carta de *Obermann*:

Las nubes de tormenta están rodando en el valle: ¡miserable soy! los cielos están en llamas, la tierra está madurando, el invierno estéril se ha quedado dentro de mí. ¡Suaves destellos del atardecer que se apaga! ¡sombras de nieve grandes y duraderas! (Traducción propia).<sup>123</sup>

Es importante observar que al igual que ocurre con De Sénancour en *Obermann*, Liszt asimila el elemento de la tormenta como el desencadenante de la acción de los sentimientos, que

---

<sup>122</sup> De Sénancour, Étienne Pivert: *Obermann*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1840, p. 163.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 340.

encerrados en el corazón por los complejos de la mente, estallan cual tormenta, desatando todos los prejuicios y liberando los sentimientos, como la tormenta a la lluvia.

Por último cabe señalar un hecho acontecido en 1854 a Carolyne Sayn-Wittgenstein, que estallará en su nivel de vida social y en su corazón como una tormenta de sentimientos:

La princesa Carolyne es expulsada de Rusia y sus bienes son confiscados al no aceptar volver con su marido.<sup>124</sup>

Tal vez sea esta tormenta de sentimientos que azota el alma de Carolyne, la que a Liszt sirve de inspiración, devolviendo su mente a los recuerdos del pasado como las tormentas encontradas en Suiza años atrás, situando la obra en la tonalidad de *Do menor* (C), siguiendo la misma estrategia de utilizar la tonalidad con la letra que empieza el nombre de la persona dedicada o evocada: Carolyne.

### 3.5.2. ANÁLISIS

Liszt emplea la tonalidad de *Do menor* para dar carácter de oscuridad o tenebrismo a la obra. Esta tonalidad que posee un carácter oscuro por sus armónicos, ha estado siempre ligada a la música y especialmente desde el Romanticismo en todo tipo de compositores, sobre todo en F. Chopin. Los armónicos que fluyen de la tonalidad de *Do menor* aparecen carentes del brillo que le otorga el Mi natural a la tonalidad de *Do Mayor*.

Esta pieza dividida en tres grandes bloques empieza con una introducción en tiempo *Allegro molto*, que va del compás 1 al 7. Un acorde extenso y acentuado por una gran amplitud sonora, es precedido del desdoblamiento de su bajo en las dos manos, continuando con una escala a tres voces al unísono a distancia de octava, que empiezan en una anacrusa y provistas de un gran *crescendo*. Esta fórmula es utilizada por Liszt varias veces en la pieza y en su intención descriptiva está la idea de evocar un trueno, seguido del relámpago de luz que se refleja en el cielo.

---

<sup>124</sup> Monzón Gallardo, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos...*, p. 445.

Allegro molto

Trueno

ff

relámpago

ff

Orage, compases 1-4.

En su introducción a la trama de la obra, va acercando la tormenta dando a entender que al finalizar la introducción, la misma ya ha llegado.

Después de exponer su energía a través de una larga cadencia de octavas que, partiendo del *p*, llegará con un largo *crescendo* a un *ff*, muestra de esta manera: la fuerza del viento, los relámpagos y su gran carga eléctrica, compás número 7:

Truenos con cadencia más corta, se acerca la tormenta...

Ráfagas de viento y relámpagos...

p

crescendo

Tema A

Orage, compases 5-7.

Entra el tema principal en anacrusa con una indicación de tiempo muy concisa en cuanto a su carácter: *Presto furioso*. El tema A dura diez compases partidos en dos bloques, que va desde la anacrusa anterior al compás número 8 hasta el compás número 17:

Presto furioso

Ráfagas de viento...

Truenos ...

Truenos ...

Relámpagos...

rinforz.

Orage, compases 8-17.

Su textura por una parte: la melodía en la m. d. y con octavas en la m. i. para simular el temporal agitado, por otra, tras siete compases jugando con este tipo de escritura, los tres últimos compases los emplea para hacer octavas cromáticas descendentes al modo de una pequeña cadencia, mientras la m. i. arremete con acordes repletos de notas. Estos acordes compuestos de seis notas están sobrecargados con acentos para ayudar al *rinforzando* que aparece escrito en la partitura. Con todo esto en la frase, Liszt ya ha estructurado los elementos de la tormenta como: el viento, los truenos y los relámpagos, dentro del motivo principal de la obra. Véase el ejemplo anterior, compases 8-17.

Vuelve a repetir el tema A sin ninguna variación, a excepción de los últimos tres compases en los que sólo cambia las notas, conservando el mismo ritmo y utilizando el mismo tipo de escritura en forma de síncopa en los tres últimos compases de este tema e insistiendo con este tipo de acentuación. Véase el siguiente ejemplo, compases 16 al 27:



Orage, compases 16-27.

Tras estas dos frases, aparece el segundo tema que se llamará tema B. Este tema posee rasgos y características muy similares al tema A, por el motivo constante de octavas en *crescendo* de la m. i. y por la melodía en la m. d. extendiéndose del compás 28 al 37. Con una duración de diez compases, se puede interpretar como una utilización de la forma con un patrón similar de estructura:



*Orage*, compases 28-37.

En el compás número 38, tras este tema aparece un fragmento puente modulante o elemento transitorio que conducirá a la segunda sección de la pieza en el compás 56. En dicho puente hay un cambio de tonalidad, con una extensión de unos dieciocho compases, utilizando terceras cromáticas con las que juega con la articulación: primero ligando un grupo de cinco y después dos grupos de cuatro. Además de hacerlas: primero ascendentes y luego descendentes, con un pequeño floreó superior para que parezca el movimiento circular del viento.



*Orage*, compases 38-41.

Tras estas terceras, hace servir un grupo de graves acordes en la m. i. y en la m. d. octavas ascendentes —compás número 40 al 41—, que a su vez cumplen la misma estructura que anteriormente en la cadencia del tema A, sólo que esta vez con diferente movimiento en la m. d. Tras dos apariciones más de terceras y octavas, aparece la siguiente parte en el compás número 56: la segunda sección se caracteriza por otro cambio de tonalidad —a seis sostenidos— y de tempo, *Meno allegro*. Esto dará un respiro en toda la tensión creada por esta gran tormenta, reforzando el cambio por la escritura: la m. i. utiliza un nuevo elemento de tresillos en octavas, que al ser un poco más lento, recuerda también a este movimiento circular que ya se ha mencionado, pero con la diferencia que aparece más pausado y tranquilo, sin quitarle el fuerte carácter, aumentado por el matiz de *fff sempre*. Estos recursos son utilizados por Liszt para evocar la sensación de que lo fuerte de la tormenta ya ha pasado,

manteniendo un carácter que con su acompañamiento, perpetúa la posibilidad de que todavía la tormenta no haya amainado. Este nuevo tema, el cual se llamará C, recuerda al tema A:

*Orage*, compases 54-60.

El primer acorde de esta sección es un acorde préstamo que emplea como final de la Exposición y principio del Desarrollo —el instinto de fusión de los fragmentos y de las partes en Liszt es continuo y totalmente innato—.

Después de cinco compases, utiliza cuatro más con un elemento nuevo de escritura —del 61 al 64—, indicándolo como *tremolando* y apoyado por un *stringendo* y *crescendo*:

Utilización del trémolo dentro de las cadencias como recurso para crear tensión y nuevos efectos descriptivos.

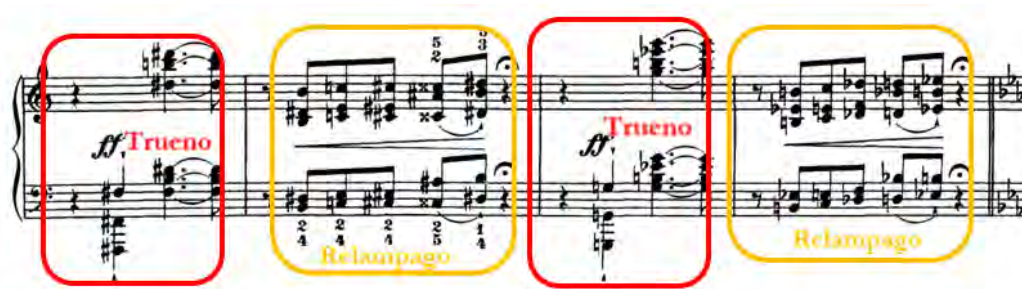
*Orage*, compases 61-64.

Este recurso reproduce el efecto de un gran temporal, al que añadiendo Liszt un movimiento con fondo armónico, refleja la lluvia en plena tormenta. Mientras que al utilizar el *stringendo*, acrecienta la sensación de grandes ráfagas y soplos de viento que se van acercando y aumentando su intensidad al añadir además un *crescendo* a este fragmento. Esta sección desde el tema C, se repite otra vez.

En el compás número 74 vuelve a cambiar el tiempo a *più moto* y escribe ya en otra tonalidad diferente sin alteraciones en la armadura, una cadencia modulante, con octavas en las dos manos, en torno a arpeggios y arabescos sobre acordes de séptima para aumentar la tensión, donde se observa claramente la gran ampliación técnica y virtuosística de Liszt que tanto empleará en sus composiciones e improvisaciones. Todos estos recursos en este fragmento, surgen como imitación de truenos y de rachas de viento y agua, que azotan la ventana de una casa desde la cual contempla este arrebatador espectáculo de la naturaleza. La cadencia aparece en el compás número 74 prolongándose hasta el 88:

*Orage*, compases 74-81.

Después de este gran *strepitoso* y sus modulaciones, surge lo que podría pensarse en un primer momento como la reexposición del material temático. No obstante, es tan solo una exposición de la introducción para dar paso a una gran cadencia en el compás número 93. Con esta breve reexposición de la introducción —del compás número 89 al compás número 92—, Liszt ve cumplidas las expectativas para crear una vuelta inmediata del temporal, mientras presenta toda la sección anterior como un prelude de la gran tormenta, en la que con sus oleadas de notas prepara la parte final:



*Orage*, compases 89-92.

Estos cuatro compases son un poco más complejos que en el inicio de la obra, puesto que en la derecha no son sólo octavas, sino que a estas las rellena armónicamente, mientras que en la m. i. no escribe una línea melódica simple, sino que emplea terceras y posteriormente sextas, creando el acorde que cambiara la sonoridad y el color del fragmento, ampliando de esta forma su espectro.

En el compás número 93, vuelve a la tonalidad principal y comienza la cadencia *ad libitum* compuesta por grandes y extensos arpeggios en la m. d., junto a una melodía de carácter grave y marcado en la m. i., esta melodía aparece primero con una textura simple que tras los dos compases de la semifrase, se transforma en octavas para confirmar y reafirmar lo que pretende expresar a base de insistir cada vez con más fuerza.

Su estructura empieza con subidas y bajadas suaves de tensión pero que posteriormente se van incrementando en fuerza y velocidad para aumentar el clímax de la tormenta.

Seguidamente Liszt recurre a la concatenación de unas escalas de arpeggios para imitar el dibujo del viento con la m. d. del pianista, la cual con gran presteza y ligereza, va evocando la sensación del movimiento del vendaval y la fuerte lluvia, en la que se le dota de un carácter el cual se muestra como un destino incierto con connotaciones de fatalidad —dado su tono menor y las séptimas de los arpeggios—, representado por la melodía grave escrita para la m. i., que empezando una progresión ascendente va subiendo la tensión de esta sección:



*Orage*, compases 93-94.

Este esquema se repite varias veces aunque doblando con una escritura a octavas la m. i.

El fragmento de la cadencia acaba con cuatro acordes finales separados por silencios excepto el último, marcados con acentos para aumentar su sonoridad y estridencia. En las voces interiores de estos acordes, se utiliza un movimiento melódico ascendente, consiguiendo con todo esto, evocar varios truenos seguidos en los compases número 113 al 114:

The image shows a musical score for the piece 'Orage', measures 111-114. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score begins with a 'crescendo' marking and a 'p' dynamic. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes, with some notes beamed together. The bass clef part features a series of chords, with the final four measures (113-114) highlighted by red boxes. These four measures are labeled 'Truenos' in red text below the staff. The chords in these measures are marked with an accent (>) above the notes, indicating a strong, percussive attack. The chords are: a triad of G2, B2, D3; a triad of A2, C3, E3; a triad of B2, D3, F3; and a triad of C3, E3, G3. The bass clef part also includes some triplets and other rhythmic patterns.

*Orage*, compases 111-114.

Antes de entrar en lo que es realmente la reexposición se repite la segunda parte de la introducción del principio (la cadencia), en el compás 115, para dar paso a la tercera sección de esta obra en el compás número 116:

The image shows a musical score for the piece 'Orage', measures 115-119. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score begins with a 'crescendo' marking and a 'p' dynamic. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes, with some notes beamed together. The bass clef part features a series of chords, with the final four measures (115-119) highlighted by a red box. The chords in these measures are marked with an accent (>) above the notes, indicating a strong, percussive attack. The chords are: a triad of G2, B2, D3; a triad of A2, C3, E3; a triad of B2, D3, F3; and a triad of C3, E3, G3. The bass clef part also includes some triplets and other rhythmic patterns.

*Orage*, compases 115-119.

Liszt es el precursor de este tipo de obras en las que la tensión se lleva a un nivel altísimo, que junto a una gran carga sonora, evoluciona la dificultad de la ejecución para el pianista, manteniendo el arco de tensión interpretativa en un lugar cada vez más alto, revolucionando

la interpretación al piano y añadiendo una gran fatiga al pianista tanto física como intelectualmente.

La reexposición del compás número 116 al compás 137, consta de estas dos frases principales ya expuesta desde el principio. Vuelve el tema A que tras diez compases, aparece otra vez de la misma forma que en la primera exposición, cambiando el final y utilizando una pequeña variación que amplía en dos compases, los cromatismos descendentes del final de este tema.

Después de otro calderón con un silencio, efectos y recursos escritos para aumentar la tensión, se encuentra el tema B, que se inicia en el compás 138 al 146. Después del pesante en la m. i. de cuatro compases, donde llega un poco de calma después de la gran agitación en toda la obra, se llega a un calderón en el compás 150:

*Orage*, compases 138-150.

En la Coda se muestra el tema de la introducción en ocho compases, junto a la pequeña cadencia ascendente en octavas a dos manos, que se extiende del compás número ciento 151 al 160:

The image shows three systems of musical notation for Liszt's 'Orage'. The first system starts at measure 151 with a fortissimo (ff) dynamic. It features a melodic line in the right hand with octaves and triplets, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system starts at measure 157 and continues to measure 158. The third system starts at measure 158 with a 'rinforz.' (rinf.) marking and continues to measure 160. The piece ends with a cadence in measure 160.

*Orage*, compases 151-160.

Esta coda le proporciona una continuidad a la obra y funciona como el elemento cíclico que reconduce la forma, otorgándole una característica que resume todo lo anteriormente expuesto en la obra, finalizando con dos estridentes acordes *staccato* y con acentuación de pedal, que con la cadencia resolutive de V-I, utiliza este recurso armónico como evocador de la fuerza implacable de la tormenta.

Aunque este final resulte familiar por sus acordes de un modo clásico, su utilización y su función no será la misma, puesto que esta vez tienen un ataque *staccato* y están colocados de modo que su sonido procede de la caja del piano imitando a los truenos que salen en la tormenta.

La forma utilizada por Liszt en esta pieza es una forma cíclica de creación personal, cuyo tema principal a través de su transformación da lugar a los otros dos temas, dando lugar a esta estructura:

INTRO. + A + B + PUENTE CADEN. + C + CADEN. + INTRO. + A + B + CODA

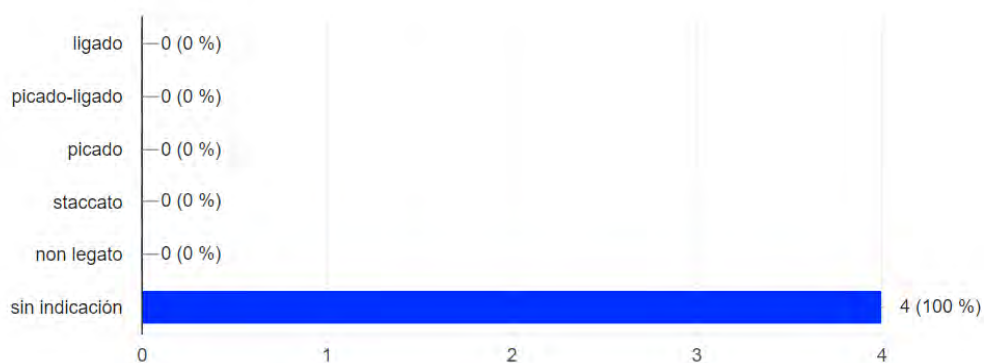


### 3.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Truenos.</b>	sin indicación	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento staccato, Otros: sfz...	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Relámpagos.</b>	sin indicación	sin indicación	p, ff	Acento staccato	dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal de empastes sonoros
<b>Ráfagas de viento y relámpagos.</b>	sin indicación	sin indicación	p, mp, mf, f, ff	Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal de empastes sonoros
<b>Truenos.</b>	sin indicación	sin indicación	ff, fff	Acento máximo, Acento staccato, Otros: sfz...	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Fuerte lluvia y viento.</b>	sin indicación	sin indicación	f, ff	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

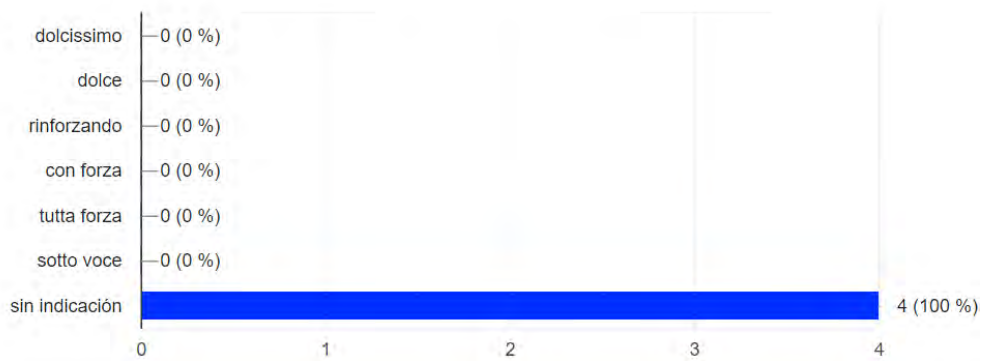
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



### Tipos de tocco

4 respuestas



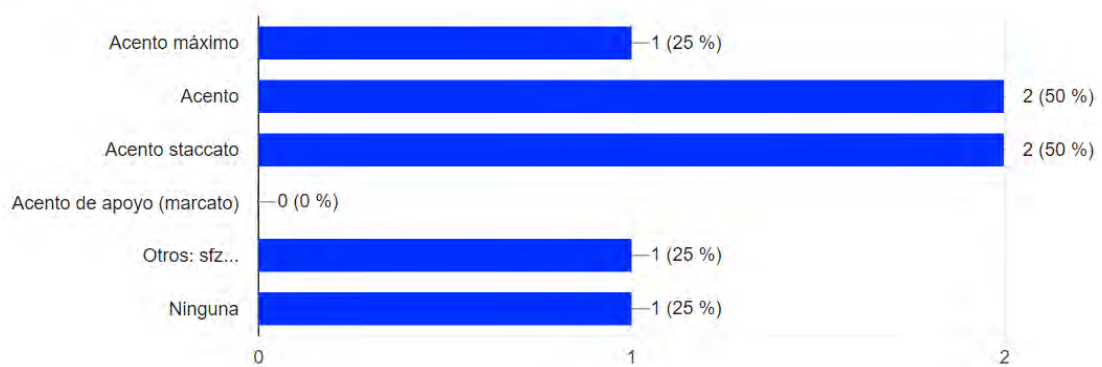
### Matices empleados

4 respuestas



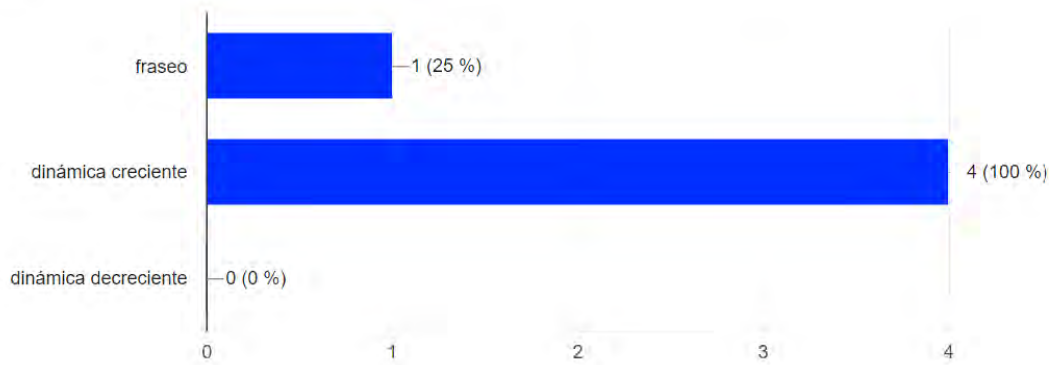
### Acentuación

4 respuestas



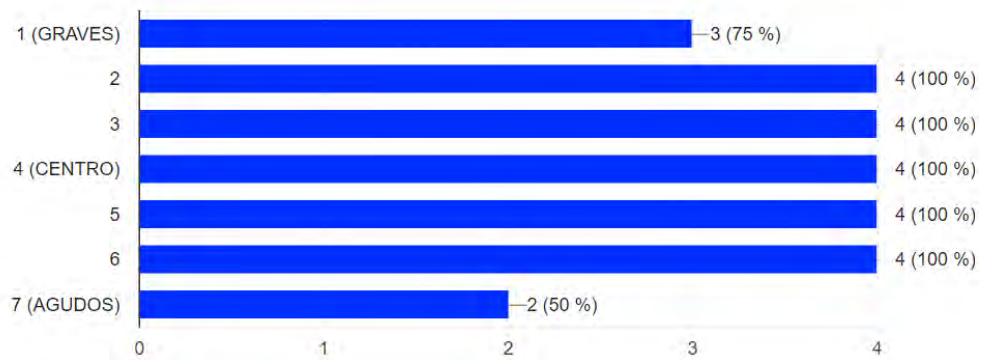
### Dinámica

4 respuestas



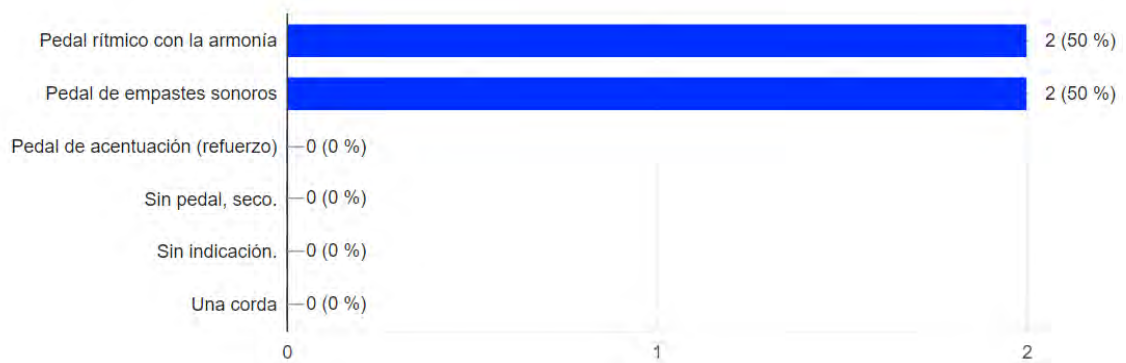
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



### 3.6. *Vallée d'Obermann*

#### 3.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Las nueve piezas de las que consta el *Première Année: Suisse*, evocan la estancia y las excursiones emprendidas en Suiza por Liszt entre 1835-1837, en compañía de Marie d'Agoult.<sup>125</sup>

*Obermann*, novela del francés Étienne Pivert De Sénancour, quien vivió en Suiza alrededor de 1800. La muerte de su esposa y la extrema pobreza en que vivía, agudizaron su natural melancolía. *Obermann* es la historia de un personaje solitario y escéptico, cansado de la vida. En la pieza *Vallée d'Obermann*, inspirada en la novela del mismo título, ambientada en Suiza con un protagonista alicaído y con las ideas confusas, que sufre de soledad y añoranza, concluyendo la novela que solo nuestros sentimientos son innegables, ejerció una profunda impresión en Liszt. La combinación de sentimientos que sufre el protagonista por la falta de alegría e ilusión en la vida, junto a la contemplación de la exaltada belleza de la naturaleza por todas partes, son esta combinación de vacío y admiración, las que junto a la misma presencia del paisaje suizo llevan a Liszt a escribir esta pieza, en la que intenta hilar esta complejidad de sentimientos del protagonista.

Su impresión es tal que en la cabecera de la partitura *Vallée d'Obermann*, el propio Liszt subtítulo en la revisión de su composición unos versos, para que no quepa ninguna duda sobre las que hace referencia su obra:

¿Qué quiero? ¿Quién soy? ¿Qué puedo reclamar a la naturaleza? ... Toda causa es invisible, todo fin engañoso, toda forma cambia, todo se acaba: ... siento que solo existo para agotarme en deseos indomables, para concentrarme en la seducción de un mundo fantástico, para quedar horrorizado ante su voluptuoso error. (*Obermann*, carta: LXIII)

Toda la inefable sensibilidad, el encanto y el tormento de nuestros años estériles; la vasta conciencia de una Naturaleza siempre abrumadora e impenetrable en todas partes, pasión universal, indiferencia, sabiduría avanzada, voluptuoso abandono: todos los deseos y profundos tormentos que un corazón humano puede albergar, todos los sentí, todos los experimente en esta noche memorable; Di un terrible paso hacia la edad de la senectud; consumí diez años de mi vida. (*Obermann*, carta: IV)

---

<sup>125</sup> AA.VV.: *La Gran Música paso a paso...*, p. 29.

Si pudiese encarnar y desatar ahora, lo que está más dentro de mí, si pudiese originar mis pensamientos sobre la expresión, y así a través del alma, corazón, mente, pasiones, sentimientos, fuertes o débiles. Todo lo que hubiera buscado y todo lo que busco, soportar, conocer, sentir, y no obstante respirar, en una palabra, y esta única palabra fue un rayo, sin embargo esto es como, vivo y muerdo descorazonado, con el pensamiento más mudo envainado como una espada. (*Childe Harold*. XCVII)<sup>126</sup>

*Vallée d'Obermann* es la obra más extensa y ambiciosa de este *Première Année: Suisse*, en la que se aparecen varias secciones que procuran ser una representación sonora (en especial la carta 63 y la carta 4 de *Obermann*), a la vez que psicológica, de la novela autobiográfica de De Sénancour, de quien toma Liszt su inspiración en esta obra repleta de textos autobiográficos. En toda la obra predomina un ambiente: afligido, lleno de melancolía, depresivo, de fúnebres augurios y fatal destino. Pero no sale de la génesis conceptual de todas las piezas de este cuaderno en la que: “Suiza, es un conjunto situado a medio camino entre lo poético y lo descriptivo. En general, en los *Années de pèlerinage* destaca la significación espiritual, el sentido místico del arte.”<sup>127</sup>

En parte el trayecto de Liszt realizado por Suiza está influenciado por el viaje realizado por Obermann, el cual es una representación de las estampas típicas del gusto romántico. Una majestuosa y tosca naturaleza, unos paisajes espectaculares donde el yo puede verse reflejado, encontrándose a uno mismo. El viaje del *Wanderer* (vagabundo, nómada, hombre errante) prototipo de viajero del Romanticismo, aparece encarnado por Obermann a través del paisaje suizo, buscando el auténtico yo a través de sus reflejos en la naturaleza y que paradójicamente al final encontrará la naturaleza vacía del yo.<sup>128</sup>

La práctica totalidad de las composiciones de este Primer año se nos aparecen como hilvanadas por el recorrido topográfico y vital de Obermann y surgidas a partir de la novela como de su principal fuente de inspiración.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> De Sénancour, Étienne Pivert y Byron, Lord: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke...*, p. 30.

<sup>127</sup> AA.VV.: *La Gran Música paso a paso...*, p. 29.

<sup>128</sup> Cairol Carabí, Eduard: «Introducción.» En *Obermann*, p. 11.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 7.

### 3.6.2. ANÁLISIS

*Vallée d'Obermann* es la pieza más extensa de todas las que componen el *Première Année: Suisse*. Su forma es bastante densa, complicada y compuesta.


En ella, el compositor parece pasar revista a una amplia gama de estados de ánimo que van desde el entusiasmo a la desolación, representados a través de una sucesión de motivos de una levedad casi aérea o bien de una gravedad en modo *ostinato*, capaces de sugerir con gran eficacia toda la complejidad de una alma prisionera de su ideal.<sup>130</sup>

Se establece una división de la pieza que consta en una primera parte o Exposición, en la que de inmediato aparece el primer tema. El dibujo melódico descendente en la m. i. del pianista, evoca el: “¿Quién soy yo?” de Sénancour, inicio de la larga cita del prólogo de esta partitura, retrata el pensamiento y la imagen psicológica de lo que se transcribe como: un sentimiento de existir vanamente en deseos inalcanzables. El carácter de profunda tristeza, agotamiento y cansancio por la vida, queda plasmado en la configuración del tema descendente, en el que como en el plano psicológico del personaje, este pasa de un estado psicológico de admiración (y ambigüedad) por la naturaleza, al sentimiento de tristeza, soledad y de abandono. De la misma forma empieza el tema en el modo mayor en la m. i., cambiando este hacia la mitad al modo menor mientras utiliza en la m. d. una armonización en modo menor todo este fragmento. Este recorrido emocional, Liszt lo transforma en la nota Sol de la que parte el tema, a la octava baja de la misma en la que acaba:

6. Vallée d'Obermann

**Primer tema**

Lento assai



*espressivo*  
Motivo escala descendente

*Vallée d'Obermann*, compases 1-4.

---

<sup>130</sup> Cairol Carabí, Eduard: «Introducción.» En *Obermann*, p. 7.



*Vallée d'Obermann*, compases 5-8.

Véase la estructura del mismo recorrido pero esta vez en la nota Si en la segunda semifrase. La continua utilización de calderones y pausas con silencios manifiesta la clara intencionalidad de evocar la falta de claridad e indecisiones del personaje. El primer tema queda formado por dos semifrases de cuatro compases que forman una frase de ocho compases, al cual le sucederá en el compás número 9 un segundo tema, que consta de cuatro compases:



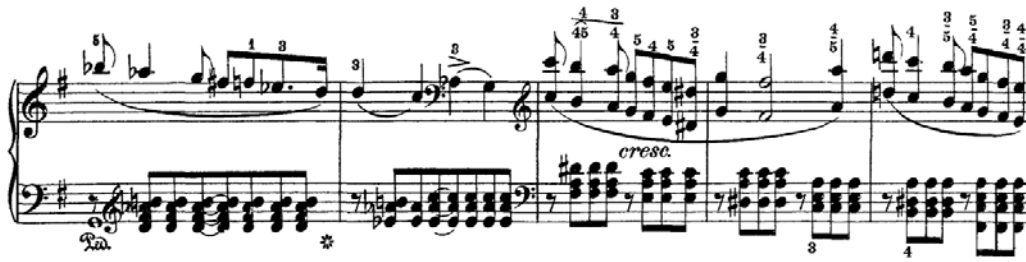
*Vallée d'Obermann*, compases 8-12.

Obsérvese como el acompañamiento permanece estático y la melodía de la m. d. aunque se mueve poco no sale de la misma tesitura. Toda esta utilización de recursos que limitan el movimiento, imitan a la perfección una actitud contemplativa de Obermann, el personaje que psicológicamente intenta evocar. Este contempla la naturaleza, sus sentimientos como ser humano: el sufrimiento, la inmodestia, el tormento de la soledad, junto a la búsqueda de una respuesta al sentido de su propia vida.

Al finalizar este segundo tema, en el compás número 13, aparece el primer tema nuevamente:

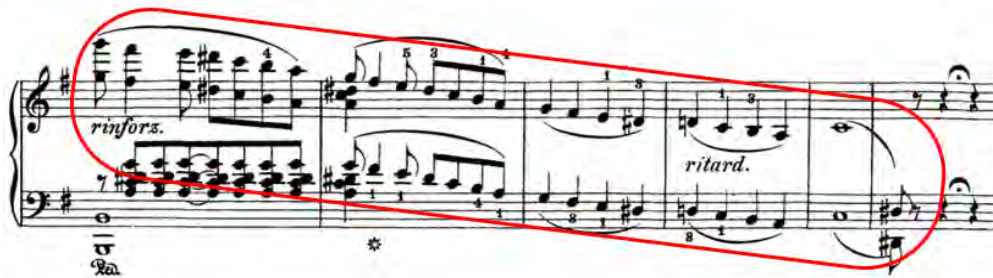
Primer tema, presentado en diversidad de tesituras y variedad de armonizaciones...





Vallée d'Obermann, compases 13-19.

Cada vez que aparece el primer tema, con su motivo basado en una escala descendente, lo hace de manera diferente y con una forma distinta de armonización, así como de una distinta disposición de las manos. Esto se utiliza para mostrar los distintos matices y situaciones del pensamiento depresivo del personaje. Este primer tema finaliza con una especie de cadencia que acabará en el compás número 24. Se puede observar el tema con su estructura descendente, que refleja el estado de ánimo y sentimiento afligido, de soledad y depresivo del personaje. La idea musical es una amarga interrogación ante el abandono y la soledad. El tema se enunciará después en el registro agudo del instrumento, añadiendo mayor introversión y explotando el carácter doloroso en el *rinforzando* del compás 20:



Vallée d'Obermann, compases 20-25.

A partir del anacrusa del compás número 25 empieza una transición con el *Più lento*. Esta transición se alarga hasta el compás 33:



Vallée d'Obermann, compases 25-33.



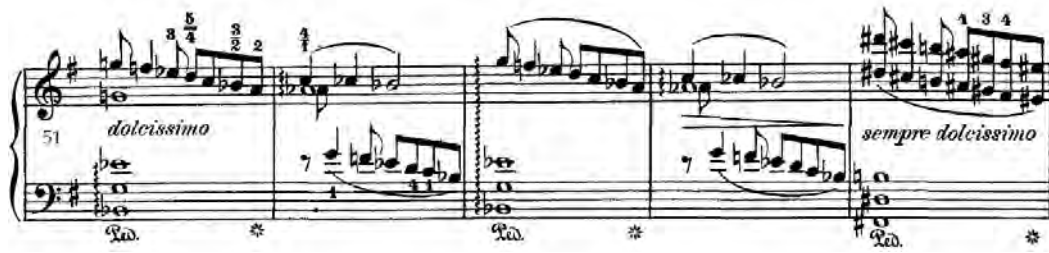
En el compás 34 se encuentra otro fragmento, que reexpondrá de nuevo el primer tema hasta el compás 41:

*Vallée d'Obermann*, compases 34-41.

A partir del compás 42, con el matiz *p* y la indicación *sotto voce espressivo*, aparecerá el segundo tema, que se alarga del compás 42 al compás 49. Empezando en la parte anacrúsica con un *rallentando* continuará con un *smorzando* en el compás 50, que servirá de transición:

*Vallée d'Obermann*, compases 41-50.

Continúa este primer tema del compás 51 con una indicación de matiz *dolcissimo* hasta el compás número 58 con el *poco ritenuto*:



Vallée d'Obermann, compases 51-55.

En el compás 59 aparece bajo la indicación de tiempo *Più lento*, otra vez el tema de la transición del compás número 25, que con diversas transformaciones, se alargará hasta el compás número 66:



Vallée d'Obermann, compases 56-66.

En el compás número 67 se vuelve a encontrar el motivo de la escala descendente del primer tema, esta vez utilizado como elemento para extender la transición anterior, prolongando esta desde este compás, añadiendo el carácter *dolente* en la primera frase y con el carácter *pesante* en unas notas gravísimas en el registro del piano, buscando transmitir toda esta profundidad del dolor en el alma que aparece en la obra del escritor francés de Sénancour, por las similitudes anteriormente enunciadas.

Acabará esta transición en el compás número 74, separándola de la primera parte de la Exposición o sección A mediante un calderón y una *lunga pausa* en la que inicia el tercer tema y la sección B o segunda parte de la Exposición:

Vallée d'Obermann, compases 67-74.

El tercer tema empieza en el anacrusa del compás 74, en el cual aparece escrito *un poco più de moto ma sempre lento* como indicación de tiempo junto a la indicación de **pp** y *dolcissimo*. Además Liszt pone la indicación de *una corda*, para conseguir un tipo de sonido muchísimo más intimista, atendiendo al texto de Sénancour y buscando la manera de imitar una reflexión interna.

Este tercer tema, que no es más que otra transformación temática del primer tema, en el que aparece una célula de tres notas que se utilizará más tarde en la formación de nuevos temas, consta de dos frases de cuatro compases, formadas por dos semifrases de dos compases cada una a las que añade dos compases más 83 y 84, a partir de los cuales reexpondrá otra vez el tercer tema en el 85 y lo alargará hasta el 92.

Los compases número 93 y 94 son la semifrase que utiliza de transición o soldadura hacia el cuarto tema:

Vallée d'Obermann, compases 75-94

El cuarto tema nace en el anacrusa del compás 94, procedente de la transformación del tercer tema aprovechando su célula de tres notas. Provisto de un *espressivo*, junto con el sonido cambiado a *tute le corde*, la utilización de la resonancia de las tres cuerdas y los cambios en la tesitura intermedia del teclado de la melodía, facilitan un nuevo registro para evocar los diferentes matices de sentimientos del personaje Obermann. Este cuarto tema está formado por la constitución de dos semifrases de cuatro compases en el número 94, extendiéndose hasta el compás 102:

**Cuarto tema**

*Vallée d'Obermann*, compases 95-102.

En el compás 103 vuelve a exponer el cuarto tema, alargándolo hasta el compás 109. En el compás 110, escribe la resolución de esta parte, a modo de una pequeña coda que pondrá punto final a esta sección B y a la Exposición:

*Vallée d'Obermann*, compases 110-118.

Esta pequeña coda está formada por una corta transformación del primer tema repetida cuatro veces, hasta que en el anacrusa del compás 117 y en el 118, añade una fermata o especie de cadencia de transición, con un arpeggio descendente el cual se convertirá en una escala acabando en un *ritardando*.

Después de esta sección B, se encuentra un Desarrollo o sección C, que empieza con un *Recitativo* en el compás 119, bajo el trémolo en la m. i. en el registro gravísimo del piano con

la indicación de *pp*, introduce este recitativo, configurado en pequeñas semifrases de dos compases. La utilización del trémolo en el *Recitativo*, provee a este fragmento de un carácter de misterio, inestabilidad y tensión, dando una mayor libertad para realizar el fraseo y la exposición melódica del *Recitativo*:

*Vallée d'Obermann*, compases 119-124.

El rasgo esencial de esta melodía es que con un carácter improvisado por la falta de una clara direccionalidad desde su inicio, procede de una transformación del primer tema y continua con su dirección en sentido descendente, a pesar de empezar en diferentes puntos con una nota aguda, su configuración siempre sigue siendo descendente, formada por acordes de séptima intercalados entre pequeñas escalas que aumentan la tensión dramática, potenciada esta por los *crescendo molto* con los que Liszt marca el carácter oscuro y dramático de los sentimientos del personaje. Tras varios compases desde el matiz *pp*, con un *crescendo* llevará hasta el punto de tensión máximo en un *ff apasionado* en el compás 127, en el cual aparece una célula insistente procedente del final de este compás y del tercer tema:



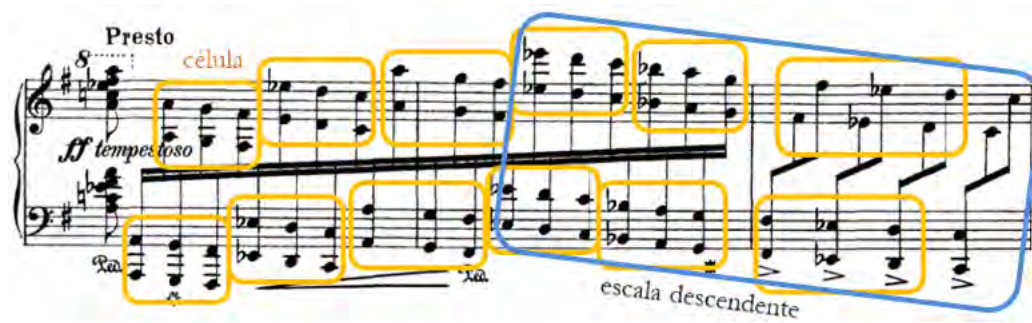
Vallée d'Obermann, compases 127-128.

En el compás 128 aparece la indicación de tiempo *Più mosso*, añadiendo al matiz *f* la indicación *agitato molto*. A partir de este momento, la obra empieza a aumentar la tensión armónica por el uso incesante de acordes de séptima disminuida y escalas sobre la tonalidad expuesta por estos acordes, junto a una tensión continua que ejerce la célula de tres notas procedente de este compás 128, serán las responsables de la caracterización dramática de este fragmento casi improvisado, reforzando estas sensaciones dinámicas y emotivas, con la transformación de la célula anterior en otra más extensa, con un carácter más conclusivo y dramático aumentado por el *precipitato* y *rinforzato*:



Vallée d'Obermann, compases 133-134.

A partir del compás ciento 137, la obra empieza a sufrir la aparición de un *stringendo*, dando lugar a la explosión de una tormenta o tempestad, en donde aparece una cadencia en el compás 139, formada por la célula del compás 128 y el motivo de la escala descendente del primer tema, escrita en un tiempo *Presto* con la indicación *ff* y *tempestoso*, para expresar toda esta angustia interna provocadora de la tremenda desolación y falta de optimismo del personaje:



*Vallée d'Obermann*, compases 139-141.

Las nieves se derriten en las cumbres; las nubes de tormenta están rodando en el valle: ¡miserable soy! los cielos están en llamas, la tierra está madurando, el invierno estéril se ha quedado dentro de mí. ¡Suaves destellos del atardecer que se apaga! ¡sombras de nieve grandes y duraderas! (Traducción propia).<sup>131</sup>

Llegando en el compás número 145 al 147 a recurrir a la formación de arpeggios de séptima disminuida para incrementar con la tensión armónica, la producida ya por la cadencia:



*Vallée d'Obermann*, compases 145-147.

Esta cadencia no es más que un intento de captar los matices del estado psicológico del personaje Obermann, buscando sin duda en este tipo de fragmento, plasmar la clara desesperación del personaje, llegando a puntos en los cuales, como en el compás 148, un larguísimo tremolando escrito en la m. d. da paso a la m. i. que, utilizando en el inicio la célula del compás 128, continua su transformación añadiendo el motivo de la escala descendente que aparece en el primer tema, el cual irá intercalándolo con la célula, sin una dirección clara. Este tipo de dibujo es más que una simbolización de estos aspectos psicológicos que entrañan el personaje, puesto que la cadencia llega a un punto en el que la tensión interna, imita la situación del personaje de no saber qué camino debe tomar en la vida, en una clara referencia

<sup>131</sup> De Sénancour, Étienne Pivert: *Obermann*, p. 340.



a las subidas y bajadas de su estado de ánimo como en unas montañas y sus valles. Véase en este fragmento la falta de dirección de la melodía, como las subidas y bajadas:



*Vallée d'Obermann*, compás n.º 148.

Toda esta cadencia alcanza un carácter y una construcción propias de la improvisación por los esquemas constructivos que sigue, el desarrollo de construcciones técnicas, desarrolladas a través de multitud de grados armónicos y recursos de séptimas, que con la falta de direccionalidad melódico-temática, queda más destacada por los acentos que aparecen en la m. i. y que se enfatiza por los saltos de registro en el teclado:



*Vallée d'Obermann*, compases 151-154.

Toda esta tensión a partir del compás 149 empieza a disiparse, relajándose hasta llegar al compás 156, en el que se encuentra otra vez una sucesión de acordes en el ritmo de blancas y en forma de coral que le da una sensación algo tétrica.

Posteriormente, después del calderón aparece en el compás 161 con el *Lento*, la célula de las tres notas del tercer tema (compás 75), hasta el final de esta cadencia que llegará en el compás 168, en el cual escribe una fermata a una voz sola que dará paso al final de este fragmento, para llegar a la Reexposición de la obra en la que modula a *Mi Mayor*.

*Vallée d'Obermann*, compases 155-169.

La Reexposición y la sección B<sup>1</sup>, empieza en el compás 170 bajo la indicación de tiempo *Lento*. En esta sección utiliza *una corda*, para conseguir cambiar a un sonido que pueda llevar a asociarlo con una mayor intimidad, con el que intenta nuevamente evocar los sentimientos de Obermann.

Toda esta sección final aparece en modo Mayor, buscando a través de la repetición temática, recordar los sentimientos antes evocados para conseguir ampliarlos y engrandecerlos con una armonía cada vez más rica en notas, aumentando a la vez el tiempo de ejecución con: *sempre animando sino al fine*, además de ir incrementando la gama dinámica, que parte del *p* y llegará al *fff* para alcanzar el apoteosis final. Liszt continúa con su sistema de composición elaborando un desarrollo con la transformación temática, produciendo el tema que aparece en esta segunda parte de una metamorfosis del primer tema, que intenta evocar los versos de Lord Byron en *Childe Harold*:

Podría encarnar y desatar ahora, lo que está más dentro de mí, podría originar mis pensamientos sobre la expresión, y así a través del alma, corazón, mente, pasiones, sentimientos, fuertes o débiles. Todo lo

que hubiera buscado y todo lo que busco, soportar, conocer, sentir, ... vivo y muero descorazonado, con el pensamiento más mudo envainándolo como una espada.<sup>132</sup>

De la misma manera que aparece en el poema de Lord Byron, todos estos sentimientos son desarrollados a través de sus fragmentos, para ser evocados en esta sección, que concatenados uno tras otro llevan al apoteosis climático final. Para esto emplea el tercer tema adaptando su tonalidad y modificando su textura. Consta igualmente de dos semifrases, pero de dos compases cada una, más la otra semifrase de un compás, que hace la función de una pequeña soldadura o transición a la reexposición de la frase, abarcando del compás 170 al compás 174:

**Tercer tema**  
Lento  
170  
dolce  
rit. e corda

*Vallée d'Obermann*, compases 170-173.

soldadura o transición

*Vallée d'Obermann*, compás n.º 174.

---

<sup>132</sup> Byron, Lord: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke...*, p. 30.

El tema vuelve a utilizarse desarrollando el cambio de tener un carácter intimista por la melodía a una voz, a un carácter de un modo más abierto y presente, albergando algún tipo de esperanza o cambio al reafirmar lo expuesto en la frase anterior, aumentando su capacidad sonora al utilizar la duplicación de la melodía con una escritura formando una octava en ella:



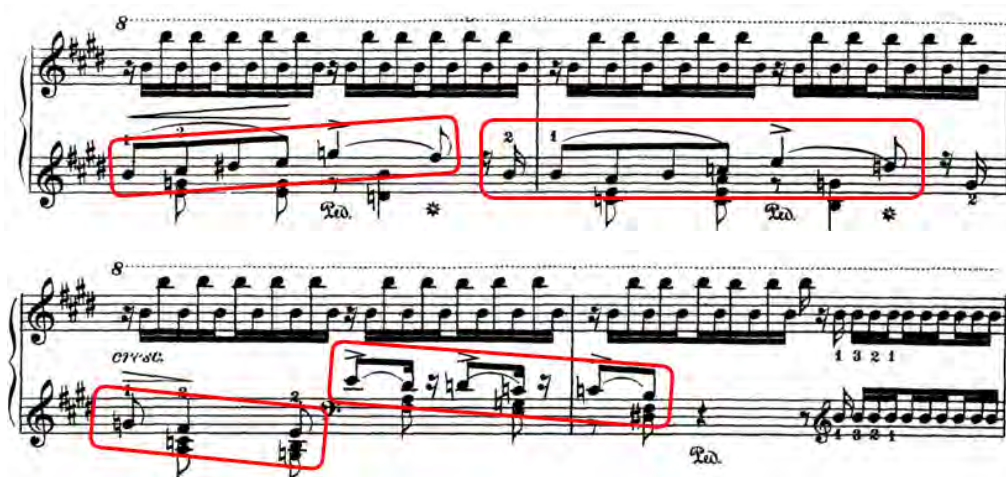
*Vallée d'Obermann*, compases 175-176.

Al acabar la repetición de este primer tema de esta sección B<sup>I</sup>, se encuentra en el compás 179 en el último tiempo, una nota que empieza tras un calderón y que dará paso a un quinto tema, el cual está formado por la célula del tercer tema, pero con la medida y rítmica del compás 170 y con un movimiento espejo, posee una forma de dos frases exactamente con la misma estructura de dos semifrases cada semifrase de un compás, va desde el compás 180 al 183:



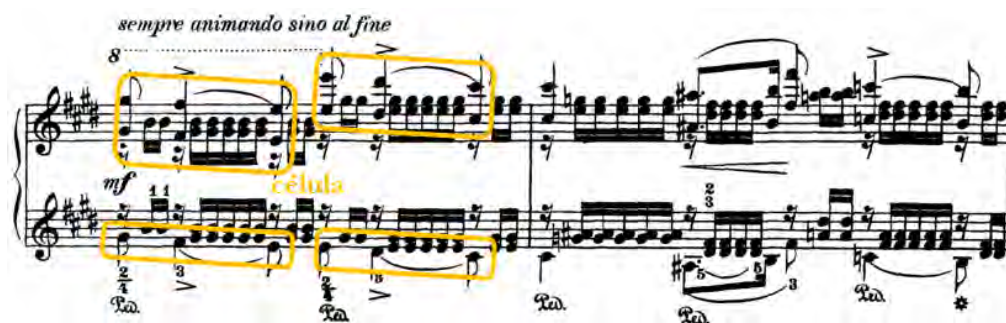
*Vallée d'Obermann*, compases 180-183.

A partir del compás 184, aparece un motivo formado por parte de la estructura del quinto tema, que concluye esta sección B<sup>I</sup> en el compás 187:



Vallée d'Obermann, compases 184-187.

Después de empezar con un Si insistente y repetitivo en este compás 188, dará paso de nuevo otra vez al tercer tema con el que abre la sección B<sup>II</sup>, escrito con la misma rítmica que en el compás 170. Esta vez el tercer tema resurge con otro carácter: *sempre animando sino al fine*. El tema aparece con el matiz *mf*, el cual revela que ya no está cargado de ese intimismo que existía la primera vez, sino que va abriendo sus pensamientos y librando un poco del tormento a este personaje, cargándolo de un momento de esperanza.

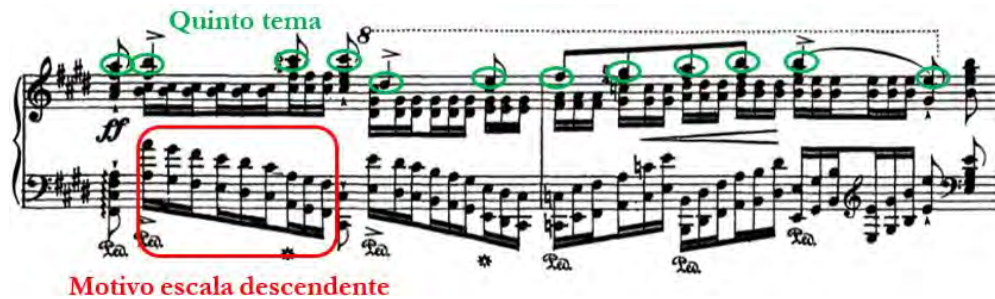


Vallée d'Obermann, compases 188-189.

El tercer tema se alarga hasta el compás 195 volviendo a aparecer la nota insistente y repetitiva pero esta vez en un Sol, que dará paso al quinto tema otra vez con distinta configuración en su textura y armonización.

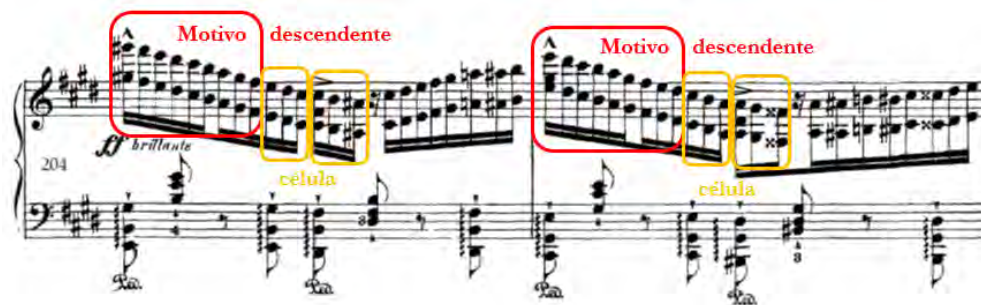
En la configuración de la textura y armonización de este tema, Liszt yuxtapone el quinto tema, en la m. d. cuya dirección es ascendente, cargado de un simbolismo positivo y esperanza, la seducción de un mundo fantástico, los deseos, la pasión, frente al motivo de la escala descendente en la m. i. que aparece ya en el primer tema, cargado de simbolismo negativo, abandono, soledad, profundos tormentos, vivir y morir descorazonado. La

escenificación sonando al mismo tiempo de los dos temas, con sus cambios de dirección ascendentes o descendentes, muestran el conflicto de todos los sentimientos encontrados del personaje Obermann.



*Vallée d'Obermann*, compases 196-197.

A partir del compás número 200, una transición de temas, de células o motivos expuestos anteriormente, se suceden hasta la coda final de la obra en el compás 208. En el final de esta sección se encuentra una armonía más sobrecargada de notas y recursos técnicos, buscando además matices alrededor del *ff*. Los temas, células o motivos expuestos aparecen transformados y adaptados a este apoteosis final:



*Vallée d'Obermann*, compases 204-205.

La abundante cantidad temática utilizada en este final tiene la función de imitar el conflicto y la multitud de sentimientos encontrados en el personaje, plasmando una vez más en el final de la obra, un recurso a base de exponer los temas de la obra, transformados o no, a modo de resumen del argumento programático o como un *collage* de los elementos utilizados en la pieza, que causan una imagen de resumen de lo evocado en el público. Este tipo de recurso es utilizado frecuentemente por Liszt en obras que poseen sobre todo una coda final.

La célula sobre la que está desarrollada la coda, proviene del tercer tema como surge en el compás número 170, aparece presente en toda la coda hasta el compás 213, escrita en diferentes registros, en m. d. y m. i., este tipo de célula utilizada en sentido descendente está provista de las connotaciones y aspectos negativos de la desolación del personaje.

Por último, la frase que resolverá en el compás 214 con un arpeggio ascendente en octavas, en la tonalidad de *Mi Mayor*, sirve para reafirmar esta, cambiando el final de la coda, otorgándole un grado de esperanza al sufrimiento de Obermann.

*Vallée d'Obermann*, compases 208-209.

*Vallée d'Obermann*, compases 214-216.

Después de este compás y tras el calderón sobre un silencio, se encuentra el final cargado con el dramatismo y pensamientos trágicos de Obermann. De la forma en que Liszt escribe este final después del calderón, aparece como irrefrenable el destino fatal que la vida le impone al personaje, con una dirección descendente y la apoyatura que resuelve el acorde como la fatalidad en el destino final del personaje.

La estructura formal de *Vallée d'Obermann* es:

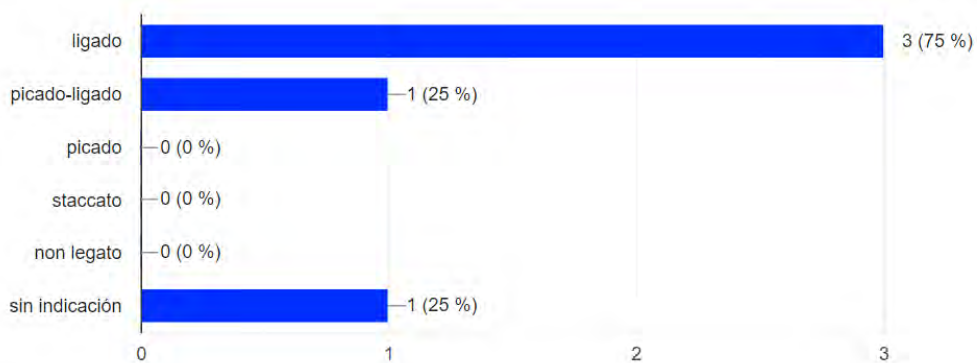
EXPOSICIÓN + DESARROLLO + REEXPOSICIÓN  
 [*Lento assai* A + B] + [Recitativo C] + [*Lento* B<sup>I</sup> + B<sup>II</sup> + Coda]

### 3.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Soledad y tristeza.</b>	ligado	dolcissimo, rinforzando, sin indicación	mf	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>El amor, los recuerdos, la naturaleza, (todo lo positivo).</b>	ligado	dolcissimo	pp	Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>La desesperación.</b>	sin indicación	sin indicación	ff, fff	Acento máximo, Acento, Otros: sfz...	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal de acentuación (refuerzo), Sin indicación.
<b>Toda sensibilidad, encanto, pasión, indiferencia, sabiduría... abandono, todo lo que un corazón mortal puede contener de deseo y profundo dolor, los senti todos.</b>	ligado, picado-ligado	dolce	p, mf, f, ff, fff	Acento máximo, Acento, Acento staccato, Otros: sfz...	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

#### Tipos de fraseo

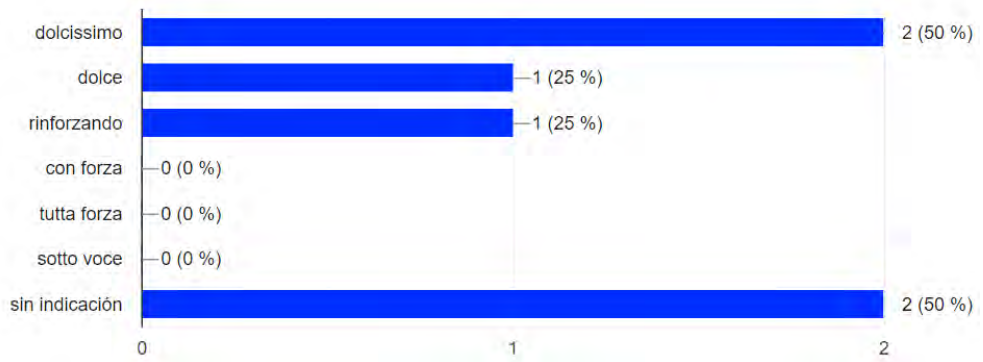
4 respuestas





### Tipos de tocco

4 respuestas



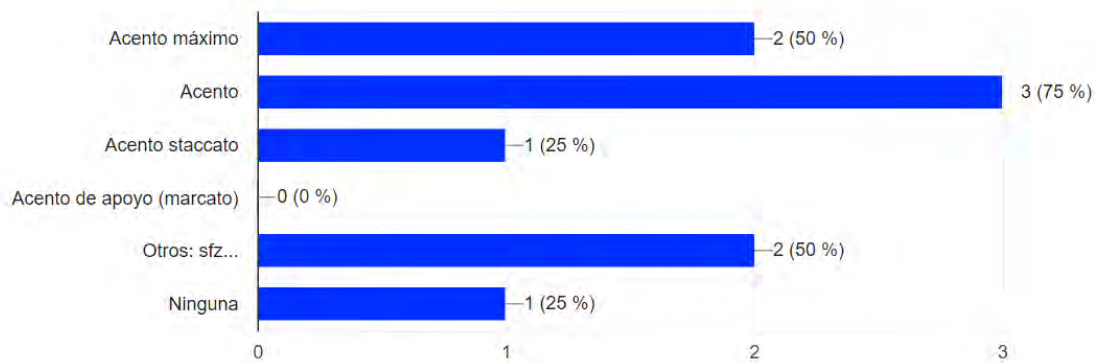
### Matices empleados

4 respuestas



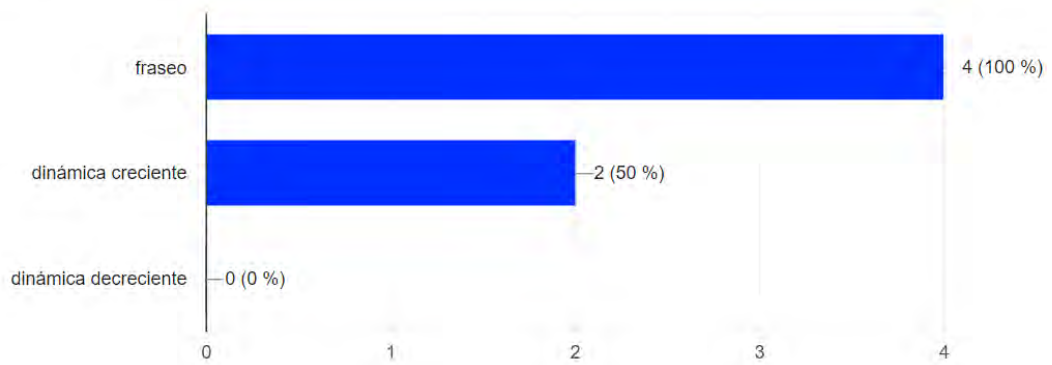
### Acentuación

4 respuestas



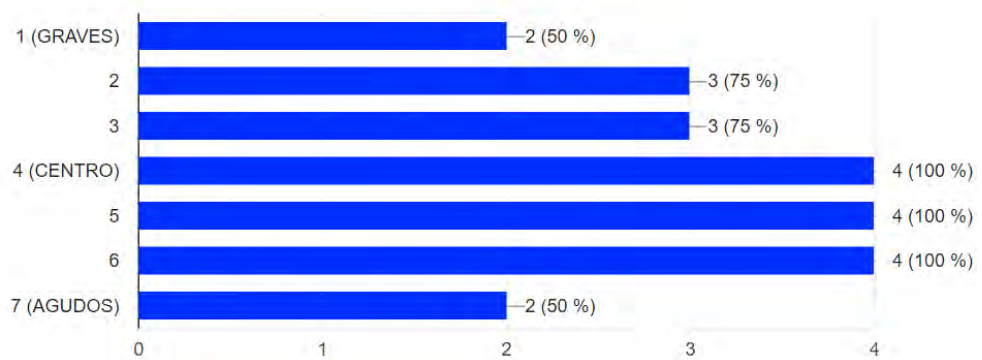
### Dinámica

4 respuestas



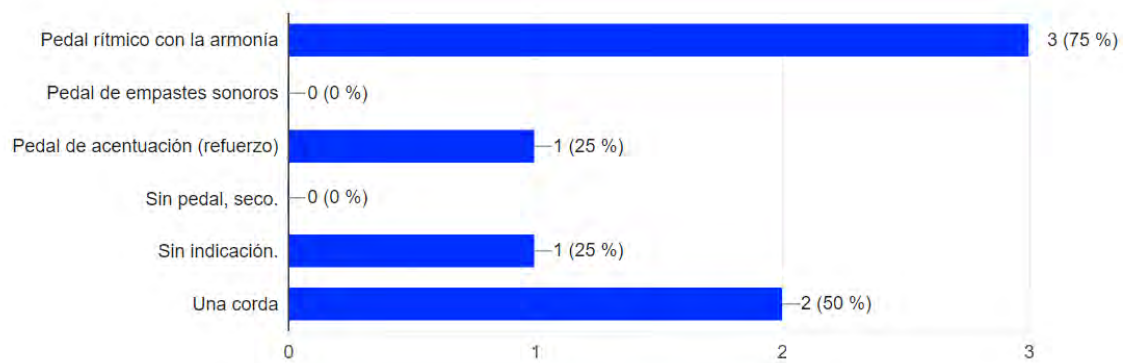
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



## 3.7. Eglogue

### 3.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN

En la cabecera de la obra se encuentra un verso anotado por Liszt, en la revisión de su composición:

La mañana se levanta de nuevo, la mañana cubierta de rocío,  
con aliento todo a incienso y con mejillas sonrojadas,  
riendo la nube de lejos bromeando con desprecio,  
y viviendo como si la tierra no tuviera tumba!  
(*Childe Harold* del Canto 3, XCVIII), (Traducción propia).<sup>133</sup>

Las Églogas no eran solo composiciones poético-pastoriles, sino que en algún momento después empezó en el renacimiento la aplicación de composiciones cantadas en las cuales cada vez cobraba más importancia la música, como por ejemplo en Italia con la Pastoral italiana.

[...] la sencillez de la música cortesana que a veces hacía innecesaria su escritura y por ello se podía tocar sin partitura.<sup>134</sup>

Este tipo de composiciones con temática pastoril hacían uso frecuente de la anacrusa y el tetracordo:

Giro melódico de tetracordo descendente con semitono entre la 3ª y la 4ª [...] precedido por una anacrusa compuesta de dos intervalos conjuntos ascendentes que llevan a la nota superior del tetracordo [...] Su elaborada construcción, dominada por la presencia de la anacrusa más el tetracordo (casi siempre glosado)<sup>135</sup>

La tradición literaria y culta de este género, junto a la búsqueda y el contacto con la naturaleza suiza, sus grandes montañas y sus pastores paciendo con los ganados por el monte, son el inciso de la inspiración de esta composición, junto a la lectura de Lord Byron en las

---

<sup>133</sup> Byron, Lord: Cit. por Vianna da Motta, José: En *Musikalische Werke...*, p. 46.

<sup>134</sup> Fosalba Vela, Eugenia: «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?), y Lope de Vega.» *Anuario Lope de Vega*. Universitat de Girona, n.º 8 (2002), p. 90.

<sup>135</sup> Ramos López, Pilar: «Dafne, una fábula en la Corte de Felipe II.» *Anuario Musical*, n.º 50 (diciembre 1995), pp. 35-36.

discusiones sobre la literatura, las artes y la poesía con Marie d'Agoult en Ginebra, motivan a Liszt a adentrarse en este estilo de composición y que esta, esté ligada de alguna manera al estilo que se utiliza en el Renacimiento, dado que la construcción que emplea Liszt en la introducción, en el segundo, en el tercero y en el cuarto tema son todas también anacrúsicas:

#### INTRODUCCION

*Allegretto con moto*

*p dolce*

Red. \*

*Eglogue*, compases 1-5.

#### SEGUNDO TEMA

*sempre dolce*

Red. \*

*Eglogue*, compases 26-30.

#### TERCER TEMA

*p*

Red. \*

*Eglogue*, compases 34-38.

#### CUARTO TEMA

*dolce, grazioso*

Red. \*

*Eglogue*, compases 42-46.

El desarrollo del cual parte la construcción de esta simple melodía, es de una célula construida sobre el modo de la escala Pentatónica Mayor (véase el ejemplo de la escala Pentatónica):



Escala Pentatónica Mayor.

En esta escala Pentatónica Mayor (o llamada simplemente Pentatónica), la ausencia de semitonos anima a la composición a tocar cada nota sin tener que resolver en un acorde tonal. La composición de sus intervalos es: 2-2-3-2-3.<sup>136</sup>

La utilización de Liszt en esta escala de una célula que permita establecer una melodía sin ataduras ni tensiones es una decisión muy acertada, puesto que esta ausencia de semitonos libera la atracción entre notas y acordes, dejando una melodía que, aunque con una extensión breve, resume perfectamente el carácter pastoril en la *Égloga* en cada uno de sus temas.

Ejemplo de las células utilizadas por Liszt para la realización de cada tema, basadas en la escala Pentatónica:



Células utilizadas por Liszt basadas en la escala Pentatónica.

---

<sup>136</sup> Balena, Francesco: *Te Scale Omnibus*. Caledonia, Michigan: Bob Hartig, 2014, p. 73.

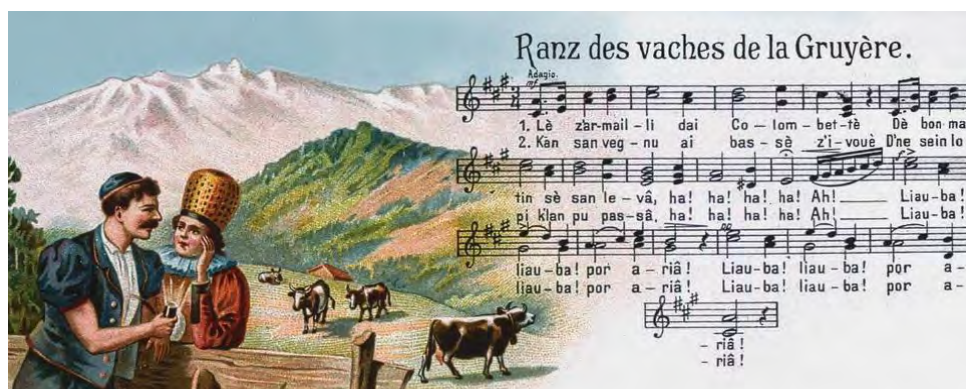
La melodía, armonización y carácter de esta obra sobreviene afín con la definición de Égloga:

“Égloga: composición poética del género pastoril o bucólico, de deleitable serenidad y subyugante dulzura.”<sup>137</sup>

La égloga nació con los poetas griegos Teócrito y Mosco. Virgilio, renovará la égloga al concebir que los pastores aparezcan como un modelo, que encarna a un personaje real de su época. En la *Arvadia* (1504), Jacopo Sannazaro implementa la égloga como un género narrado, pero entremezclado con canciones cantadas por los pastores de temática amorosa.<sup>138</sup>

Se encuentran églogas también en las poesías del Petrarca, en fragmentos como el lamento sobre la sepulcro de su amada Laura, en la égloga decimoprimer.

La égloga dialogada deriva en ocasiones en una obra pequeña de teatro (en un acto) con una temática amorosa, contada por uno o más pastores que a veces intermedian canciones de carácter bucólico en plena naturaleza, adoptando un mayor papel la música. Virgilio añade elementos autobiográficos, otorgando que el personaje del pastor interprete a otro personaje real. Precisamente Virgilio será nuevamente la inspiración de otra de las obras compuestas en el *Troisième Année : Sunt Lacrymae Rerum (En Mode Hongrois)*, esta vez basada en la *Eneida*. Pero la innovación de que los pastores de las églogas representen a personas reales, pasará a la bucólica posterior.<sup>139</sup>



28. El anuncio del cacao Suchard, (principios del siglo XX), con las notas y palabras de la canción *Ranz des vaches* de la Gruyère.

<sup>137</sup> AA.VV.: *Diccionario enciclopédico ilustrado*.

<sup>138</sup> Para más información ver: Menéndez Pelayo, Marcelino.: *Orígenes de la Novela II*, p. 196 y ss.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

Por otra parte, *Ranz des vaches*<sup>140</sup> (canto de las vacas) son cantos de los pastores de las montañas de Suiza para reunir los rebaños de vacas. Su estructura básica es la de un ritmo simple en la que además su estructura melódica, está basada en sucesiones entre los intervalos de acordes de tríada Mayor y las notas contiguas en una tesitura bastante reducida.

En la carta XXXVIII de *Obermann* (De Sénancour), aparece en el tercer fragmento, “De la expresión romántica y del *ranz* de las vacas”:

El *ranz* de las vacas no trae al espíritu solamente recuerdos, pinta. Sé que Rousseau ha dicho lo contrario, pero creo que se ha engañado. Este efecto no es imaginario; dos personas, examinando separadamente los grabados de los Cuadros pintorescos de Suiza, han dicho ambas, a la vista del Grimsel: «Ahí es donde hay que oír el *ranz* de las vacas». Si es expresado de una manera más justa que sabía, si el que lo toca lo siente, las primeras notas nos trasladan a los valles altos, junto a las rocas peladas y de un gris rojizo, bajo el cielo frío, bajo el sol ardiente, en las cimas cubiertas de pastos. La lentitud de las cosas y la grandiosidad de los lugares le penetran a uno; allí se encuentra el paso tranquilo de las vacas y el movimiento mesurado de sus cencerros, junto a las nubes, en la extensión suavemente inclinada desde la cresta de los granitos inmovibles hasta los granitos ruinosos de los barrancos nevados.<sup>141</sup>

Su particularidad para sugerir escenas de paisajes alpinos y estos en su relación con la naturaleza y todas sus connotaciones, lleva a que la inspiración por esta temática sea bastante usual desde 1800 en adelante por diferentes compositores como por ejemplo: Beethoven que utiliza este tipo de melodía como tema principal en el último movimiento de la *Sinfonía n.º 6* op. 68 en *Fa Mayor (Sinfonía Pastoral)*, Rossini en el fragmento *Andante* en *Sol Mayor* de la *Obertura de Guillermo Tell*, Berlioz en la melodía inicial de “Escenas en el campo” de la *Symphonie Fantastique*, Schumann en el *Alpenkubreigen* (Danza de la vaca alpina) que da título al melodrama final de la primera parte del *Manfred* y con Liszt en esta y otras obras como *Trois morceaux suisses* S. 156<sup>a</sup>/1 (con la melodía de Ferdinand Huber).

---

<sup>140</sup> El anuncio del cacao Suchard, que data de la primera mitad del siglo XX, presenta notas y palabras de la canción de los vaqueros Gruyère (Bibliothèque de Genève, Archives A. & G. Zimmermann). En: Peter Baumann, Max: "Cowboy Song", en: *Diccionario histórico de Suiza* (DSS), versión del 30.11.2011. En línea: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/011889/2011-11-30/> (16/07/2021).

<sup>141</sup> De Sénancour, Étienne Pivert: *Obermann*. Zaragoza: Titivillus, 2019, pp. 131-132.

### 3.7.2. ANÁLISIS

Esta pieza número siete del *Première Année: Suisse* llamada *Eglogue*, busca un aire similar a las canciones sobre el tema popular suizo *Ranz des vaches* (el canto de las vacas), en las cuales se utilizan instrumentos típicos suizos como la trompa alpina.

Esta obra empieza con una introducción de seis compases en la cual aparecen unas notas que están evocando el sonido de una trompa alpina. Estos dos sonidos que van a distancia interválica de una octava se perpetúan durante toda la introducción de esta obra:

The image shows the first five measures of the piece 'Eglogue'. The tempo is marked 'Allegretto con moto' and the dynamics 'p dolce'. The music is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff features a melody with two distinct intervals highlighted by red boxes: a major second (G4-A4) and a major sixth (G4-E5). The lower staff provides a simple accompaniment. The measures are numbered 1 through 5 at the bottom.

*Eglogue*, compases 1-5.

A partir del compás número 6 empieza el primer tema, que abarca desde este compás número 6 al compás número 13. Está formada por dos frases de cuatro compases cada una, la primera comprende del compás número 6 al compás número 9 y la segunda del compás número 10 al compás número 13:

The image shows measures 6 through 13 of the piece. The first four measures (6-9) form the first phrase, and the next four measures (10-13) form the second phrase. Both phrases are enclosed in red boxes. The melody in the upper staff is more active, featuring eighth and sixteenth notes. The accompaniment in the lower staff continues with a steady pattern. The measures are numbered 6 through 13 at the bottom.

*Eglogue*, compases 6-13.

A partir de este tema vuelve a aparecer nuevamente los cuatro compases iniciales de la introducción del compás 14 al 17, hasta que en el compás número 18 vuelve a aparecer el primer tema hasta el compás número 24 en el cual aparece una pequeña introducción con el acompañamiento de la m. i. que dará paso al segundo tema. Este segundo tema consta de una estructura similar con ocho compases, los cuales están fragmentados en dos semifrases nuevamente de cuatro compases cada una de ellas.



En el compás número 25 aparece un acompañamiento que imita el sonido producido por el cencerro de las vacas al moverse (estas canciones de *Ranz des vaches* las cantan los pastores para agrupar a los rebaños y llevarlos de un sitio a otro):



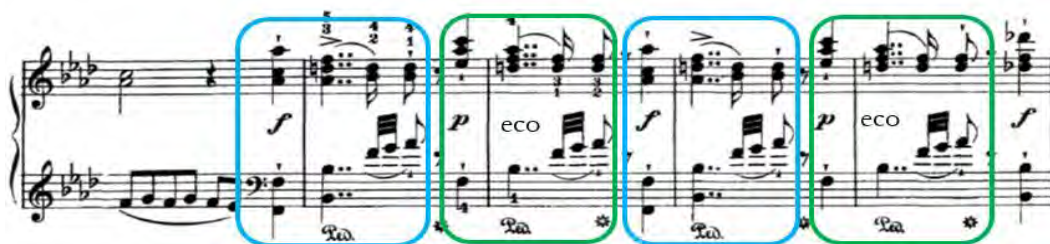
*Eglogue*, compases 26-30.

El segundo tema abarca del compás número 26 con la indicación *sempre dolce*, hasta el compás número 34, en el cual en el último tiempo empieza lo que se llamará tercer tema de la obra. Este tercer tema de la obra abarca del compás 34 al compás número 42:



*Eglogue*, compases 34-38.

Su tema alpino *Ranz des vaches*, con la melodía sobre acordes triadas y notas vecinas, imita el eco de la montaña sobre la que se cantan las canciones los pastores suizos:



*Eglogue*, compases 34-38.

Esta además, tiene una estructura similar al anterior con dos semifrases de cuatro compases cada uno. La diferencia más importante con el anterior es que cada compás está escrito con un matiz distinto, el primero en *f*, el segundo en *p*, el tercero en *f* y el cuarto en *p*, así

alternándolo uno tras otro para destacar la diferencia de altura o de lejanía con los ecos del valle que le contestan al pastor.

En el compás número cuarenta y tres en la parte de arriba aparece lo que se llamará el cuarto tema. Este cuarto tema funciona como una cadencia o transición para enlazar con el primer tema, está escrito por el compositor con la indicación *dolce e gracioso*.



*Eglogue*, compases 42-46.

Este cuarto tema se extiende del compás 42 al compás número 51. El cuarto tema consta de dos semifrases de cuatro compases cada una, pero en esta ocasión sobre la segunda semifrase, el último compás se vuelve a repetir formando una semifrase de cinco compases en lugar de cuatro.

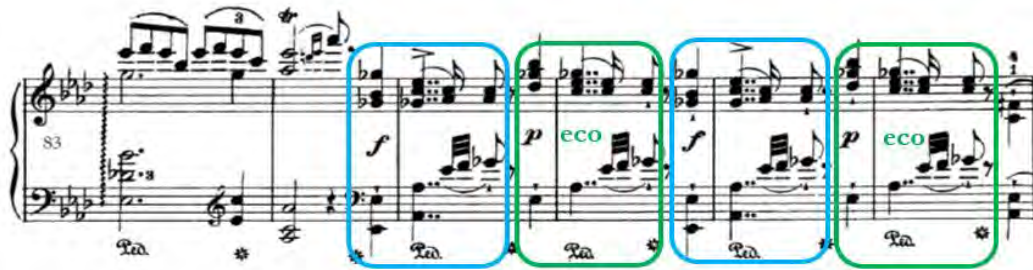
En el compás número 52 después de un crescendo, aparece otra vez parte del primer tema, utilizado en una cadencia o soldadura como una introducción, en la cual empieza un *diminuendo* a partir del compás 53, acabando esta reexposición del primer tema en el compás número 55. (La diferencia que aparece entre la primera vez que está escrito el primer tema y esta segunda vez, es la transformación en la segunda, escrita con motivos de tresillos de corcheas, en lugar de dosillos de corcheas como en la primera.)

En el compás 55 en la parte de arriba, aparece la misma mini introducción o transición que aparece en la primera vez, pero con el ritmo al que ha cambiado de tresillos de corcheas.

En el compás número 56 bajo el matiz *p*, presenta otra vez el segundo tema, que con la misma estructura se extiende hasta el compás 64, en el cual pasa el tema de la m. d. a la m. i., prolongándolo con un crescendo hasta el compás número 72.

En la parte de arriba de este compás número 72, vuelve a aparecer el tercer tema con distinta tonalidad, proyectándose hasta el compás número 76. Desde el compás número 68 con el matiz de *p*, aparecerá otra vez el primer tema que se proyectará hasta el compás número 84,

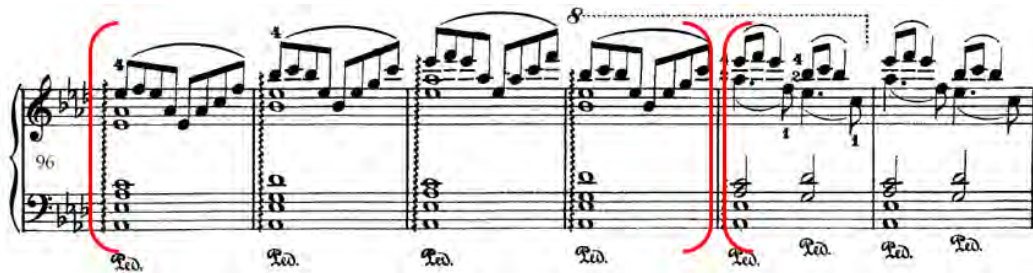
en el cual esta vez resolverá con un trino. Con la parte de arriba del compás 84, vuelve a aparecer el tercer tema contrastando cada compás *f, p, f, p, f* y así sucesivamente hasta el compás número 88 para conseguir el efecto de los ecos nuevamente:



*Eglogue*, compases 83-88.

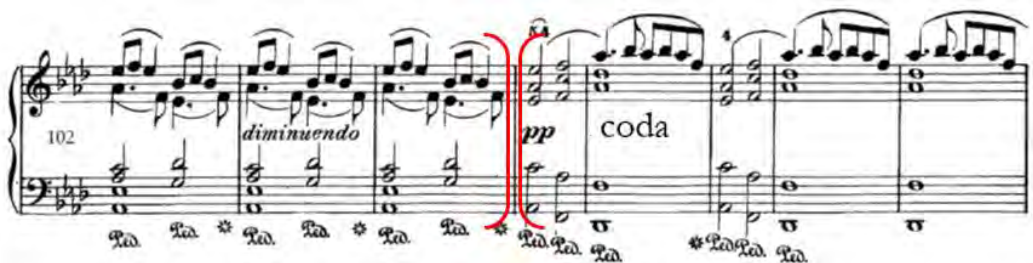
En el último tiempo del compás número 88 aparecerá otra vez el primer tema con la misma estructura y proyectándose con un *poco rallentando* hasta el compás número 95.

A partir del compás número 96 hasta el compás número cien empieza una cadencia o transición con una progresión ascendente que recuerda la forma del primer tema:



*Eglogue*, compases 96-101.

En el compás 100 se encuentra que el motivo cambia y se recorta a las tres primeras notas del primer tema alargando este tema hasta el compás número 104 repitiendo prácticamente cada compás, en el que concluirá este primer tema:



*Eglogue*, compases 102-109.

A partir del compás número 105, empieza la coda con una utilización casi exacta otra vez del primer tema hasta el compás número 110, en el cual a partir del compás 111 tras un calderón, dará paso al final del primer tema cambiando la melodía a la m. i. para extinguirla en los graves en los compases número 113 y 114. Los compases 115, 115 y 117 son un alargamiento para realizar la cadencia perfecta con la cual finaliza sobre un calderón colocado en una redonda junto a un arpeggio del acorde en la tonalidad de *La b Mayor*.



*Eglogue*, compases 110-117.

La estructura de *Eglogue* es cíclica, siendo muy difícil establecer distintas partes entre ella:

INTRODUCCIÓN + A + B + C + CODA

De la cuales cabe aclarar que están formadas de la siguiente manera:

**Sección A**= tema 1 + tema 2 + tema 3 + cadencia (tema 4)

**Sección B**= cadencia o transición (con tema 1) + tema 2 + tema 3

**Sección C**= tema 1+tema 3 + tema 1+ cadencia (progresión)

**Coda**= con el tema 1

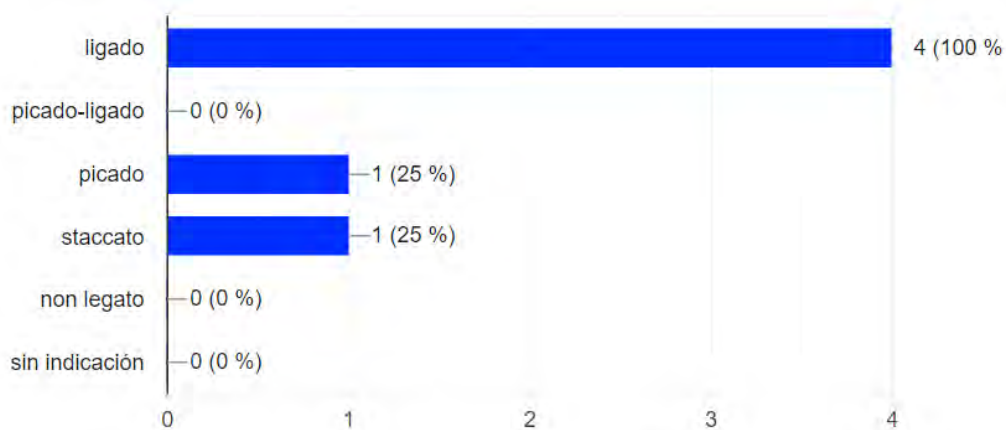
El recurso de alternar los temas 1 y 3 en la pieza, es lo que consigue darle cohesión y el carácter cíclico de la obra.

### 3.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Trompas alpinas.</b>	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
<b>Tema paisaje alpino "Ranz des vaches".</b>	ligado, picado	dolce	p, f	Acento staccato	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Eco de las montañas.</b>	ligado, staccato	sin indicación	p, f	Acento, Acento staccato	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de acentuación (refuerzo)
<b>Cencerros de las vacas.</b>	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía

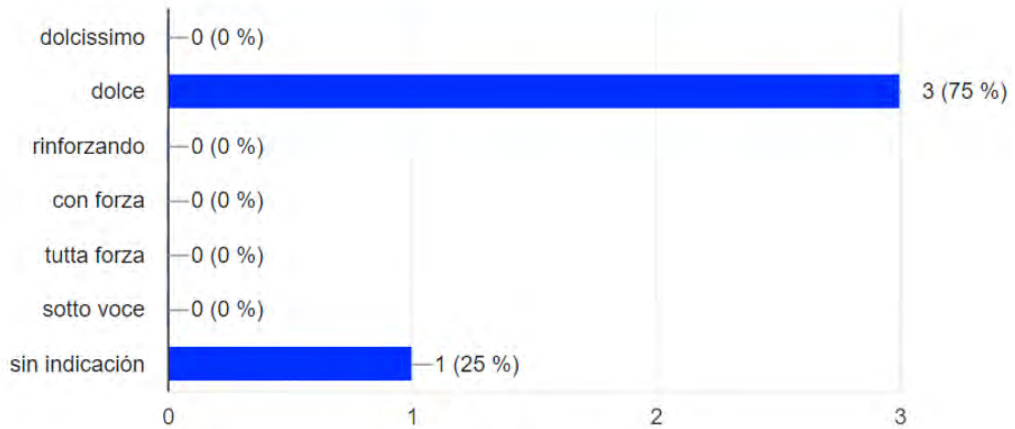
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



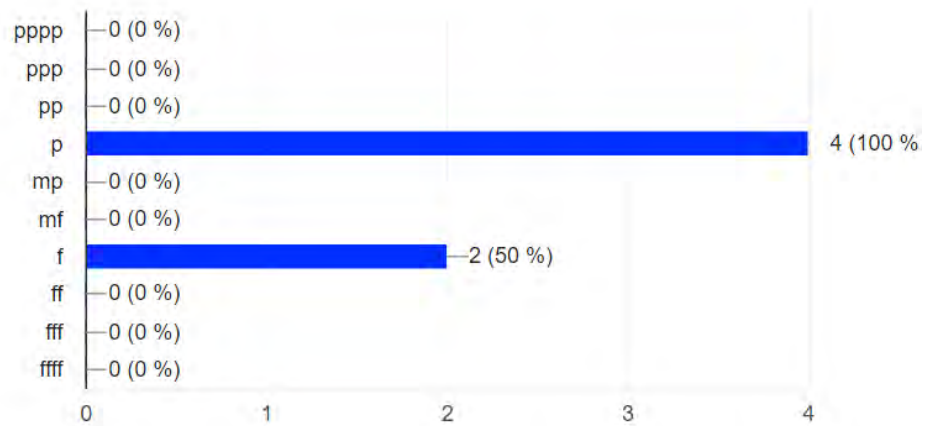
## Tipos de tocco

4 respuestas



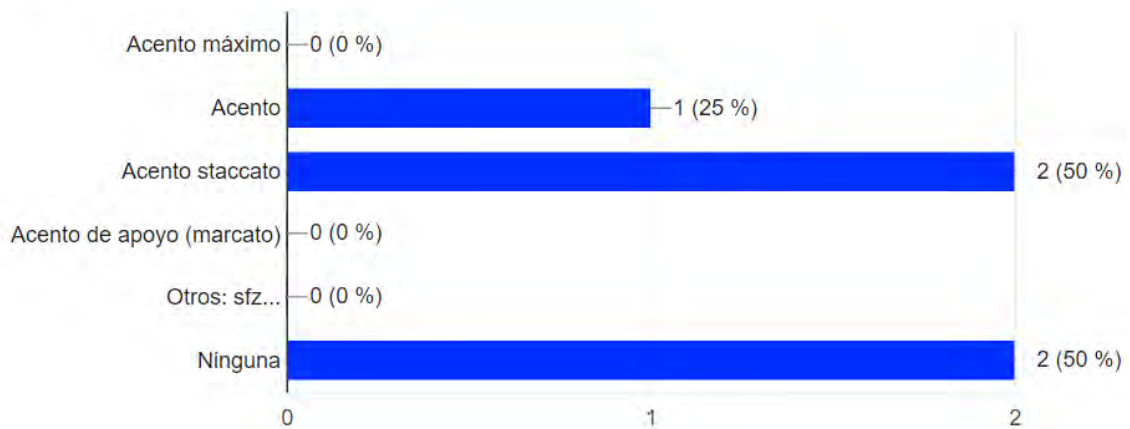
## Matices empleados

4 respuestas



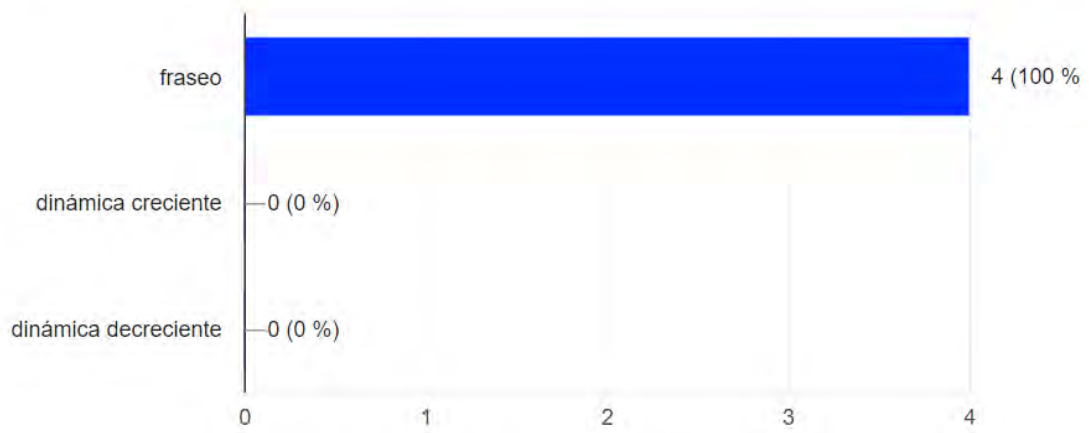
## Acentuación

4 respuestas



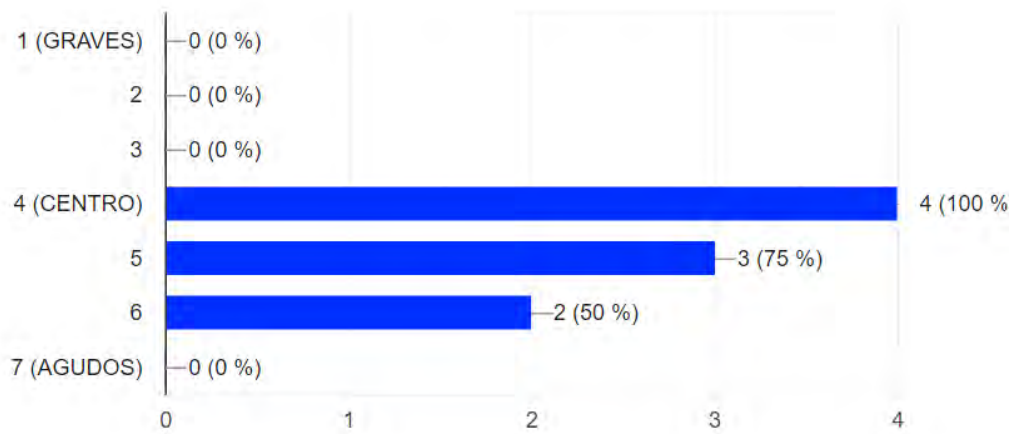
## Dinámica

4 respuestas



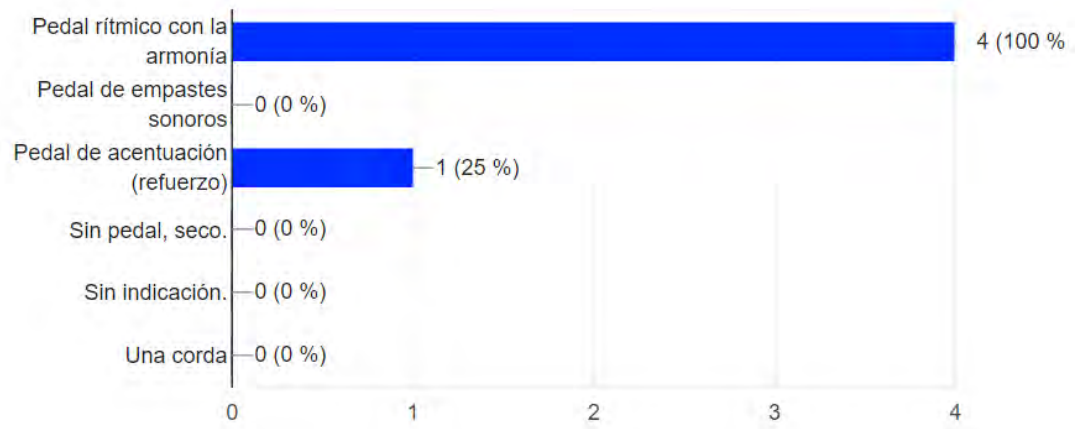
## Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



## Utilización de los pedales

4 respuestas





### 3.8. *Le Mal du Pays*

#### 3.8.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La expresión francesa *mal du pays*, viene a significar lo siguiente: “El término se refiere a la sensación del malestar, del sentimiento de nostalgia sufrido por algunas personas que dejaron su país o región de origen”.<sup>142</sup>

*Le Mal du pays ou La Bâtelière de Brienz*, es una ópera compuesta por Adolphe Charles Adam:

Adolphe Charles Adam. Había nacido en París el 24 de julio de 1803 falleciendo en 1856, en París.[...] En 1825 ayudó a su maestro François-Adrien Boieldieu a preparar su ópera *La Dame blanche*, la cual también transcribió para piano. Con este dinero, Adam viajó por Alemania, Holanda, Bélgica y Suiza. En Ginebra, conoció a la libretista Eugène Scribe, con quien colaboraría escribiendo la música para el libreto de la ópera-vaudeville en un acto (también en colaboración en el libreto con la Sra. Mélesville): *Le Mal du Pays ou La Bâtelière de Brienz* (1827)<sup>143</sup>

Esta ópera se estrenó con gran éxito en 1827, motivándole para hacer una transcripción para piano con violín o flauta y voces, en 1828.<sup>144</sup> Adolphe Adam fue amigo de su compatriota Héctor Berlioz<sup>145</sup>, mientras que F. Liszt también era amigo del mismo, por lo tanto a través de Berlioz es muy probable que conociese Liszt también esta ópera-vaudeville.

---

<sup>142</sup> AA.VV.: *Diccionario Micro Francés: Français Espagnol - Español Francés*. Barcelona, Vox, 2003.

<sup>143</sup> Editorial de música Boileau, S. L., 2021. <https://www.boileau-music.com/es/autores/adam-adolphe-charles> (13/04/2022).

<sup>144</sup> Adam, Adolphe : «Le mal du pays ou La bâtelière de Brienz.» Vers. Arreglo para piano, voces y violín o flauta. *Bibliothèque nationale de France*. Paris: Chez Maurice Schlesinger, 01/04/2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1180750x.image> (31/07/2022)

<sup>145</sup> Fernández, Tomás y Tamaro, Elena: «Biografía de Adolphe Adam.» *En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/adam.htm> (18/04/2022).

*Je soussigné déclare cet exemplaire conforme à l'original publicé par moi Paris le 18 Mars 1828*

*Maurice Schlesinger*



**LE MAL DU PAYS**  
ou  
**LA BATELIERE DE BRIENZ**  
*Opéra Vaudeville en un acte*  
*par*  
**de M. SCRIBE & MÉLESVILLE**  
*composé et arrangé*  
**pour le Piano forte**  
*par*  
**ADOLPHE ADAM.**

*Prop. de l'Édit* *Price 20 f*

**A PARIS**  
Chez **Maurice SCHLESINGER** M<sup>e</sup> de Musique du ROI  
*Libraire des Opéras de Mont. Roussin, Répertoire et des concerts de l'Académie, Nouvelles, Magasin, Balthazar, Coigny, Paris 1828*  
Rue de Richelieu N<sup>o</sup> 97  
*Librairie de l'Édition au no 100, Boulevard, N. 6*

29. Transcripción para piano de *Le Mal du Pays ou La Bâtelière de Brienz* (1828) de Adolphe Adam.

No obstante hay otras opiniones que vinculan *Le Mal du Pays*, a la influencia causada por *Obermann* en cuanto al movimiento romántico y sus ideales provocó en algunos artistas románticos:

*Le Mal du Pays*, sin duda la composición más intimista, sugestiva y formalmente atrevida del conjunto, con sus notas suspendidas entre largos silencios, nos devuelven a la geografía puramente interior del personaje de Sénancour para dibujar un paisaje dilatado pero opresivo, vacío, solitario y asfixiante a la vez. Y por un efecto de contagio, la práctica totalidad de las composiciones de este Primer año se nos

aparecen como hilvanadas por el recorrido topográfico y vital de Obermann y surgidas a partir de la novela como de su principal fuente de inspiración.<sup>146</sup>

En cualquier caso, la nostalgia hacia el país dejado, es el tema que llevará a término en la composición la obra de Liszt y en el que intentará plasmar este sentimiento nostálgico.

### 3.8.2. ANÁLISIS

Esta pieza tiene un carácter doloroso, escrita con un movimiento lento y que pretende evocar el sentimiento de soledad y de anhelo hacia los seres queridos, las tierras y los paisajes, dejados atrás tras la emigración a otro país. Se observa que la estructura de esta pieza es una forma con un movimiento cíclico repetitivo, en la que la melodía está basada en las notas de un tetracordo Dórico: Mi, Re, Do, Si, en el compás n.º 8 ocultas dentro de una escala cromática.



The image shows a musical score snippet for 'Le mal du pays' by Liszt. It features a treble and bass clef. The bass clef part shows a descending tetrachord (Mi, Re, Do, Si) highlighted in yellow. A yellow arrow points from a box labeled 'TETRACORDO Descendente.' to this tetrachord. Above the treble clef, there are triplets and a 'rull.' marking. The text 'Compás n.º 8' is written above the bass clef part.

Estas son las notas para formar algunos de los tetracordos que aparecen en las tonalidades de la pieza empleadas por Liszt:

## Tetracordo "Le mal du pays"

F. Liszt



<sup>146</sup> Cairol Carabí, Eduard: «Introducción.» En *Obermann*, p. 7.

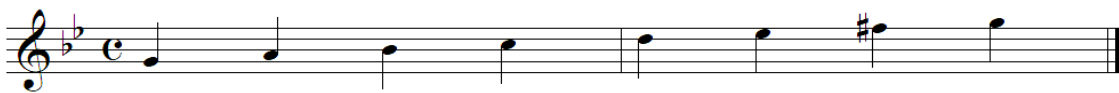
## Tetracordo "Le mal du pays"

F. Liszt



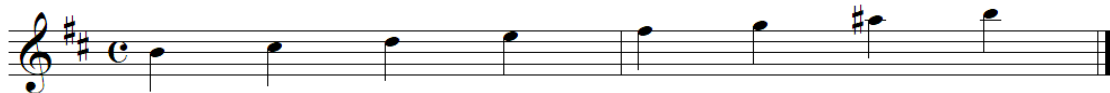
## Tetracordo "Le mal du pays"

F. Liszt



## Tetracordo "Le mal du pays"

F. Liszt



El tetracordo descendente tradicionalmente su uso ha sido vinculado para representar el lamento en la música, su empleo ha sido realizado de con muchas variantes pero siempre con una carga trágica o dramática:

En la retórica musical del barroco el tetracordo descendente constituye un símbolo emblemático del lamento (quizá el ejemplo más famoso al respecto se encuentre en el *Lamento della ninfa* de Monteverdi). Como ya fue apuntado, la versión cromática del tetracordo descendente (esto es, el tetracordo cromatizado o *passus duriusculus*) supone la formulación más dramática e incisiva de este legendario símbolo de la música barroca [...] su empleo determina por tanto el trágico carácter [...] son muchas las páginas que evidencian el dramático simbolismo del tetracordo en la música.<sup>147</sup>

El tetracordo descendente ya es utilizado por Vivaldi en pasajes que en modo de lamentación, recrean un desgarrador llanto, al igual que el tetracordo diatónico descendente, todos funcionan como “apariciones abstractas del tetracordo cromatizado -es decir, sin un explícito

---

<sup>147</sup> Queipo de Llano, Pablo: *El furor del Prete Rosso: La música instrumental de Antonio Vivaldi*. Madrid: Antonio Machado, 2006, p. 83.

carácter descriptivo pero evidentemente con un poderoso efecto dramático - que sucede en una enorme cantidad de páginas instrumentales de Vivaldi<sup>148</sup>.

En el desarrollo de la música lentamente se desarrollaron modos en los que el semitono pasaba a estar entre el grado 3º y 4º, dando como resultado el modo Mayor o a estar en el grado 2º y 3º, originando el modo menor.

Tradicionalmente en el modo auténtico del tetracordo: la melodía gira en torno al 5º grado (esta era la nota tenida en la recitación de los salmos). Así pues se observa en la partitura *Le mal du pays*, que la nota Fa, es el 5º grado en torno al cual se desarrolla la melodía, haciendo esta nota como eje para el desarrollo de la misma:



*Le Mal du Pays*, compases 11-15.

La obra inicia con un *Lento* y el compás de **C**, este movimiento cíclico con una Introducción que se encuentra de la siguiente manera formada por cinco compases en el cual a modo de una declamación de una voz a capela, aparece enunciado un tema. Este tema en *Lento* va a ser el nexo de unión y cohesión de los temas que aparecerán a lo largo de esta pieza:



*Le Mal du Pays*, compases 1-5.

<sup>148</sup> Queipo de Llano, Pablo: *El furor del Prete Rosso: La música instrumental de Antonio Vivaldi*, p. 84.

Compuesto sobre los grados de la tónica y la dominante de la tonalidad, una vez en *f* y la otra en *p*, aparece como una muestra del estilo propio de su tiempo, junto a una muestra del estilo antiguo que se utilizaba con la tradición del uso tetracordo.

Liszt intenta recrear con la diversidad de estos estilos diferentes y del tetracordo, un recurso nuevo que evidencie el lamento y la morriña del país abandonado, asociando el estilo actual de tónica y dominante al presente del personaje, mientras el estilo de los modos basados en el tetracordo con el pasado (es decir, con los recuerdos vividos en el país de origen), de ahí el recurso y la utilización del tetracordo en los fragmentos de los *Adagio dolente*, mientras que en los otros fragmentos aparecen en el tetracordo ascendente, exceptuando tan solo un compás (el número 8 y su repetición en el número 9, junto a la reexposición de estos posteriormente en los números 35 y 36).

A partir del compás número 6 después del calderón, se inicia la sección A, en la que se encuentra hasta el compás número 17 una especie de transición de temas en el cual aparece unas notas que son: Re, Mi, Fa y Sol, escritas en varias disposiciones, pero aparece desarrollado como una especie de ejercicios técnicos, escritos en una estructura de dos compases hasta el compás número 11. Este fragmento puede simbolizar la evocación del presente a través de la elaboración del tetracordo entre las dos manos en diferentes voces:



*Le Mal du Pays*, compases 6-9.



Pieza n.º 2 de *Le Mal du Pays ou La b telier  de Brienz* de Adolphe Adam, compases 187-198.

Se puede observar el empleo similar del tetracordo descendente intercalando cromatismos que realizan ambos compositores en *Le Mal du Pays* de F. Liszt compases 8 y 9, con *Le Mal du Pays ou La b telier  de Brienz* A. Adam, compases del 194 al 197.

Véase algunos ejemplos del uso de tetracordo descendente:

*Le Mal du Pays ou La batelière de Brienz* de A. Adam en la pieza n.º 5, compases del 49-54:



Pieza n.º 5 de *Le Mal du Pays ou La batelière de Brienz* de Adolphe Adam, compases 42-54.

*Le Mal du Pays ou La batelière de Brienz* de A. Adam en la pieza n.º 5, compases del 77 al 79 :



Pieza n.º 5 de *Le Mal du Pays ou La batelière de Brienz* de Adolphe Adam compases 77-82.

En este fragmento se ve claramente el uso del tetracordo, esta vez ascendente, con las notas Re, Mi, Fa y Sol, que utiliza Liszt:



*Le Mal du Pays*, compases 11-15.

Véase algunos ejemplos del uso de tetracordo descendente también en:

*Le Mal du Pays ou La batelière de Brienz* de A. Adam en la pieza n.º 7, compases 88 y 90:

Pieza n.º 7 de *Le Mal du Pays, ou Le bûteleur de Brienz* de Adolphe Adam compases 87-91.

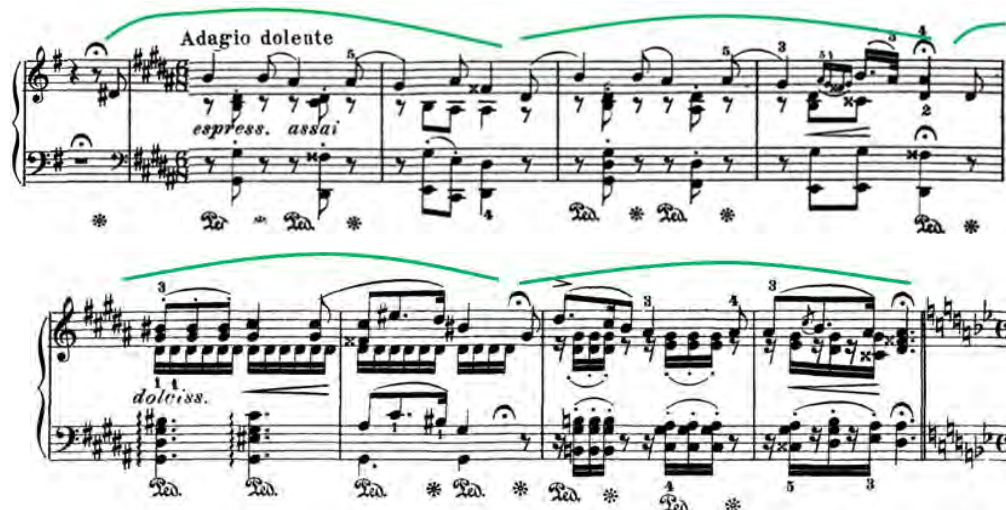
A partir del compás número 14 se encuentra una especie de cadencia que continúa hasta el compás número 18 con apoyaturas de Sol sobre notas del acorde en *Si Mayor* para reafirmar sobre la dominante de la tonalidad con al cambio de modo a Mayor evocando el dolor que inicia el recuerdo del pasado en el *Adagio dolente*:

*Le Mal du Pays*, compases 14-18.

Posteriormente, modula de *Mi menor* (un solo sostenido) a *Sol # menor* (cinco sostenidos), aunque sigue en una tonalidad menor con el mismo carácter, paseando por la tónica y la dominante como en la introducción.

En el compás número 19 continua la sección B, en este punto cambia el tipo de compás de **C** de compasillo al de **6/8**. Junto a la indicación de tiempo *Adagio dolente*, iniciará lo que se puede denominar primer tema y prácticamente único de la obra en el que expresará todo el lamento y amargura del sentimiento de lejanía de su país en la obra:





*Le Mal du Pays*, compases 19-27.

El tema formado por una frase de cuatro compases a su vez compuesta por dos semifrases de dos compases cada una, le bastan para expresar toda esta añoranza. La frase abarca del compás número 19 al compás número 23 el cual finaliza con un calderón, continua de nuevo la frase escrita de diferente manera con la misma estructura de dos semifrases de dos compases cada una acabando con un calderón. La segunda frase va del compás número 24 al compás número 27.

En el compás número 28 cambia nuevamente la tonalidad de *Sol # menor* (cinco sostenidos) a *Sol menor* (dos bemoles), aquí reaparece el *Lento* de la introducción de la obra, comenzando de esta manera la reexposición, este *Lento* enlaza el movimiento cíclico de la obra, apareciendo de nuevo como una pregunta retórica o la exclamación de una voz interior que solo uno mismo escucha:



*Le Mal du Pays*, compases 28-32.

En el compás número 33 retoma la sección A<sup>I</sup>, continuando con la misma reexposición a excepción del fragmento que le sigue en el compás número 39 donde aparece otra vez la formación tipo coral, pero Liszt esta vez escribe la indicación de cambio de tiempo a *Andantino*:

Andantino

*p dolce* *cresc.* *rinforz.*

*Le Mal du Pays*, compos 38-42.

En el compás número 47 inicia la reexposición con la sección B<sup>1</sup> y vuelve a realizar un cambio de tonalidad pasando a *Si menor* (dos sostenidos), reexponiendo de nuevo el tema del *Adagio dolente* con un cambio en la posición de la melodía y el acompañamiento de acordes, donde ahora además los escribirá arpegiados:

Adagio dolente

*dolcissimo rit.*

*Le Mal du Pays*, compos 47-51.

En el compás número 53 aparece un fragmento nuevo con el mismo tema y con un carácter más convulso, bajo la indicación de *agitato*:

*agitato* *cresc.*

*Le Mal du Pays*, compos 52-55.

*rinforzando e più appassionato* *rinforz.*

*Le Mal du Pays*, compos 56-60.

La forma y estructura son similares, con frases de cuatro compases y tras el calderón aparece otra vez la segunda frase del *Adagio dolente*, bajo el cambio de tiempo de *Più lento* en el compás número 61, con alguna transformación:

*Le Mal du Pays*, compases 61-70.

Esta frase acaba en el compás número 65 iniciando la coda en el compás número 66 hasta el número 70 con el mismo tema de la introducción, pero esta vez ya armonizado con un acompañamiento de acordes, volviendo a recurrir al tiempo *Lento* y al compás de **C**, esta pequeña estructura será la que dará continuidad a la forma con su movimiento cíclico, la cual consolida esta forma al aparecer como un motivo recondutor de la obra.

La estructura formal de esta obra es un movimiento cíclico:

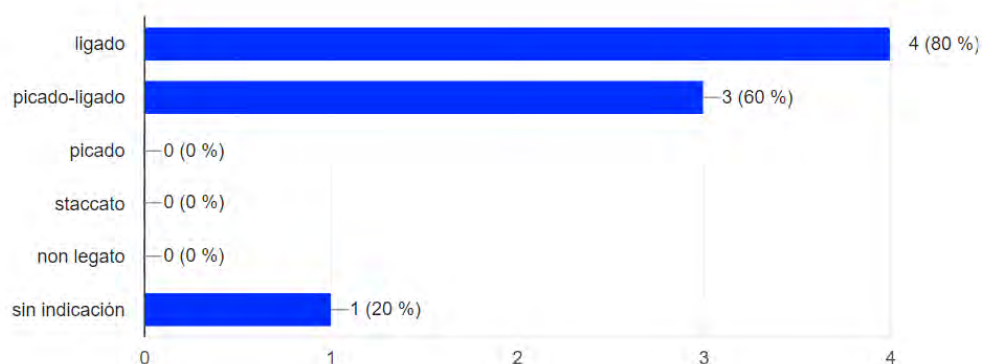
INTRODUCCIÓN + A + B + TEMA DE LA INTRODUCCIÓN + A<sup>1</sup> + B<sup>1</sup> + CODA

### 3.8.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Pregunta retórica.</b>	ligado	sin indicación	p, f	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
<b>El presente 1.</b>	ligado, picado-ligado	sin indicación	p	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
<b>El presente 2.</b>	picado-ligado	dolce	p	Ninguna	dinámica creciente	3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
<b>El dolor.</b>	ligado, sin indicación	rinforzando	f	Ninguna	decreciente y creciente.	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>El pasado (morriña del país).</b>	ligado, picado-ligado	dolcissimo	mp, mf	Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

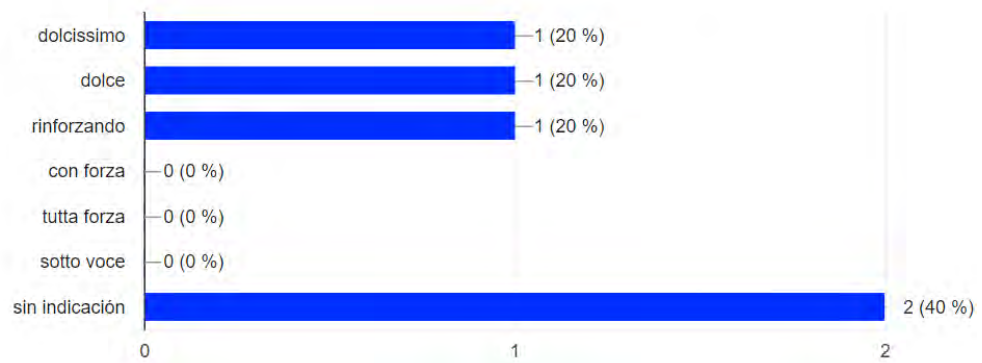
#### Tipos de fraseo

5 respuestas



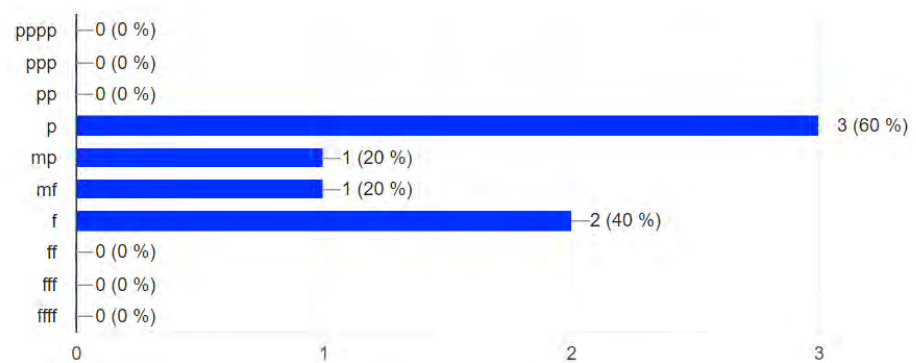
### Tipos de tocco

5 respuestas



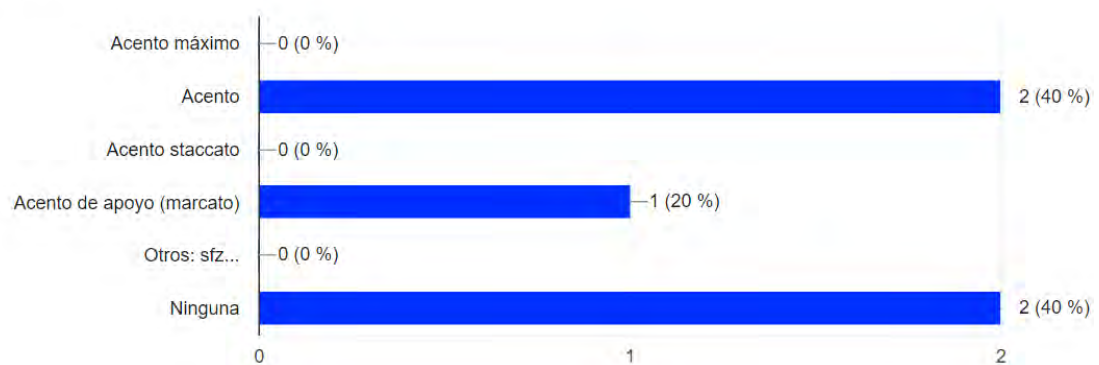
### Matices empleados

5 respuestas



### Acentuación

5 respuestas



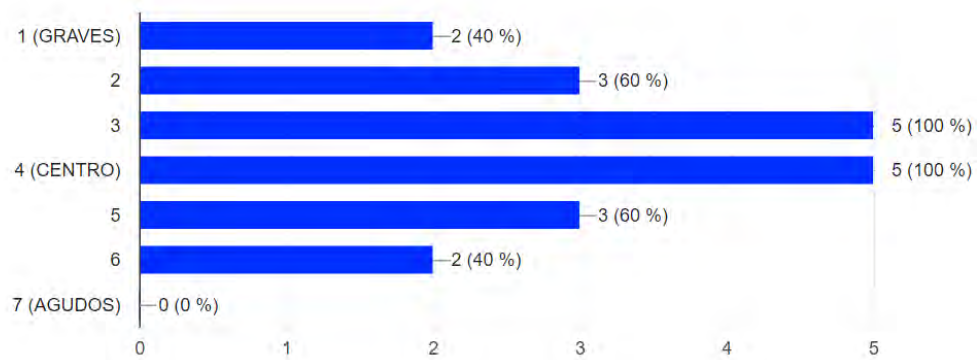
### Dinámica

5 respuestas



### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

5 respuestas



### Utilización de los pedales

5 respuestas



### 3.9. *Les Cloches de Genève*

#### 3.9.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La pieza *Les Cloches de Genève*, está vinculada directamente con la ciudad de Ginebra y especialmente con su catedral. El idioma oficial de la ciudad es el francés, lengua que dominaba perfectamente F. Liszt.

Durante el siglo XIX, Ginebra se convirtió en tierra de asilo para aquellas personas inmersas en una situación similar a la de los protestantes perseguidos por los católicos, intelectuales en desacuerdo con la Iglesia Católica, refugiados políticos, etc. por consiguiente no es de extrañar que Liszt y Marie huyeran de Francia buscando un lugar lejano de París para acallar los rumores de una mujer casada con un amante más joven que ella, encontrando en Ginebra todas las características de una ciudad acogedora que buscaban.

La Catedral de San Pedro, fue construida en los siglos XII y XIII<sup>149</sup>, con una situación privilegiada y desde cuya torre en la que se encuentran las campanas (nombradas en el título de la obra), ofrece una vista extensa en todas las direcciones de la ciudad y sus paisajes.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Confederación Suiza: *Catedral de San Pedro de Ginebra*. Departamento federal del interior DFI y Oficina federal de la cultura OFC, Berna, 2007.

<sup>150</sup> Lightmotif-Blatt: «Fondation des Clefs de St-Pierre.» *Cathédrale Saint-Pierre Genève*. 2022. <https://www.cathedrale-geneve.ch/galerie-photos/> (20/06/2022)



30. Foto con vistas de la catedral de San Pedro Ginebra (Suiza).

El lago es otro de sus lugares con unas vistas paisajísticas más bellas de la ciudad.



31. Foto con vistas del lago de la Ginebra actual.

La Catedral de San Pedro se empieza a construir en el siglo XII, su estética está formada por una mezcla de diferentes estéticas. Fue establecida como la sede de la Reforma adoptada por Juan Calvino (líder de la Reforma protestante). La construcción actual es fruto del crecimiento que ha sufrido, iniciado desde una catedral dedicada al uso estrictamente eclesiástico y funerario cristiano antiguo, junto a las otras dos estructuras, fusionadas en el siglo XII por la ampliación del edificio<sup>151</sup> en las que estas quedaban supuestamente dedicadas

---

<sup>151</sup> Lightmotif-Blatt: «Fondation des Clefs de St-Pierre.» *Cathédrale Saint-Pierre Genève*. 2022. <https://www.cathedrale-geneve.ch/galerie-photos/> (20/06/2022)



a usos distintos, una para realizar los sacramentos públicos y la otra<sup>152</sup>, para impartir las enseñanzas eclesiásticas.<sup>153</sup>

La actual catedral de San Pedro se erigió aproximadamente entre 1150 y 1250. Es de estilo románico y gótico [...] El conjunto se complementa con varios añadidos posteriores: la capilla de los Macabeos (1400–1405), la torre sur (1510–1530), el pórtico neoclásico (1752–1756) y la aguja de metal, en lo más alto de la nave (1895).<sup>154</sup>



32. Torre de la catedral de San Pedro en Ginebra.

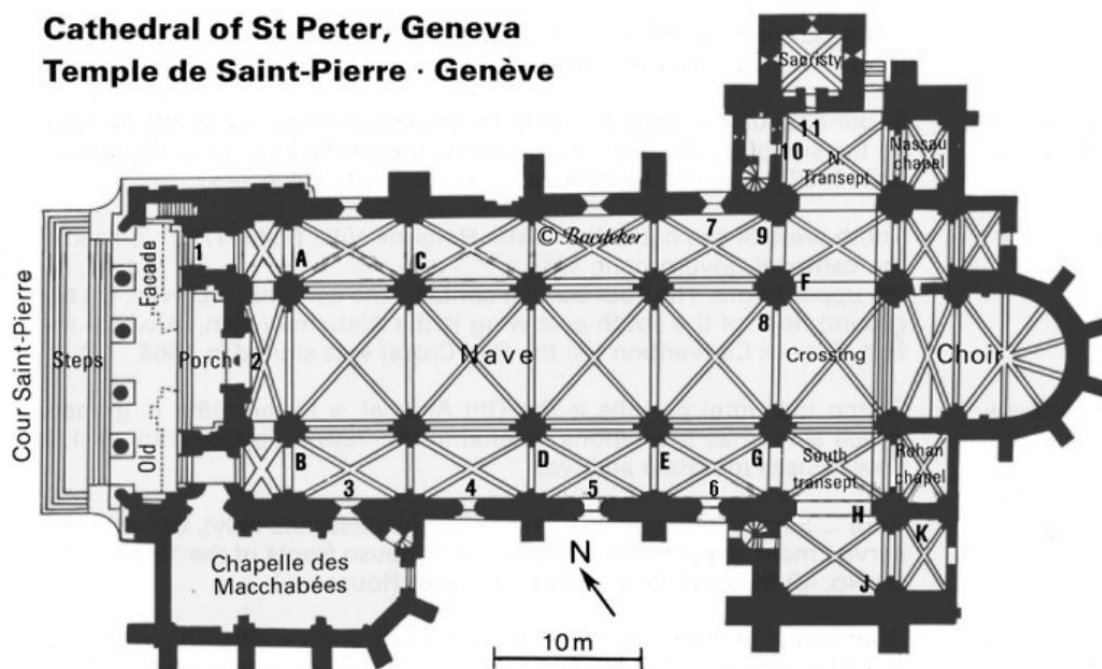
---

<sup>152</sup> [https://www.cathedrale-geneve.ch/wp-content/uploads/2021/08/depliant\\_cathedrale\\_fr.pdf](https://www.cathedrale-geneve.ch/wp-content/uploads/2021/08/depliant_cathedrale_fr.pdf) (21/09/2021)

<sup>153</sup> 8 Ways Media. *Cathédrale Saint-Pierre de Genève*. <https://www.saintpierre-geneve.ch/> (20/04/2022)

<sup>154</sup> Confederación Suiza: *Catedral de San Pedro de Ginebra*, p. 4.

**Cathedral of St Peter, Geneva**  
**Temple de Saint-Pierre · Genève**



33. Planta de la catedral de San Pedro en Ginebra.

- 1 Entrance
- 2 Organ
- 3 Gravestone of the Huguenot Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630)
- 4 Tablet commemorating the first oecumenical service (20 February 1946)
- 5 Tablet commemorating the restoration of Genevese independence (31 December 1813)
- 6 Choir-stalls (from the Chapelle des Florentins, destroyed)
- 7 Tablet commemorating the Calvinist Reformation
- 8 Pulpit
- 9 Calvin's chair
- 10 Steps to N tower
- 11 15th c. door

**NOTABLE CAPITALS**

- a Lions, dancers and acrobats
- b Daniel in the lions' den
- c Angels fighting with dragons
- d Salome dancing in front of her father; demons, themes from the Apocalypse
- e Melchizedek with bread and wine; Abraham's sacrifice
- f Sirens; monks' heads with lions' bodies
- g Ornamental motifs with human figures and animals; geometric arabesques
- h Partridges billing and cooing, with grapes; acanthus ornament
- j Orpheus charming birds
- k Christ at Emmaus

**Inventario de las campanas de la Torre de la catedral de San Pedro (Ginebra):**

La catedral tiene unas 45 campanas (36 del carillón + otras 9), divididas entre las dos torres (Norte y Sur) y la aguja. En la torre norte se encuentran las dos campanas más grandes, la Clémence y la Bellerive. La campana más grande, la Clémence de 6 toneladas, fue fundida por el maestro de campanas Guéri Marclay (que también trabajó en el castillo de Ripaille para el Duque Amedeo VIII de Saboya) y fue inaugurada por el obispo Jean de Lornai el 25 de octubre de 1407. Las campanas l'Éveil (Do<sub>4</sub>), l'Espérance (La<sub>3</sub>), la Collavine (Sol<sub>3</sub>), la Bellerive (Mi<sub>3</sub>) y l'Accord (Do<sub>3</sub>) forman la melodía que se escucha el sábado por la tarde y el domingo por la mañana para anunciar el culto. Durante las principales

celebraciones religiosas (como las del culto de Navidad) y civiles, la melodía se complementa con las intervenciones de la campana la Clémence (Sol<sub>2</sub>).<sup>155</sup>

Las campanas se encuentran repartidas entre las dos torres y la aguja. En la torre norte se encuentra “la Clémence”, una campana con una larga historia:

El gran zumbido que, raro en Suiza, suena sólo en ocasiones especiales, fue lanzado en 1407 por Gueri de Marclay a instancias de Jean de Lornay, designado por Clemente VII, de ahí su nombre "Clemence". Rota en 1866, será reconstruida por Claude Guillet de Lyon. Pronto se vuelve a agrietar, pero esta campana fue vuelta a reconstruir en 1902 por la fundición Rüetchi de Araau. Unos años antes, Auguste Thybaud, (afinador de campanas), modificó su tañido y volvió a afinar ciertas campanas. La pieza de Franz Liszt titulada las “*Les Cloches de Genève*” en *Mi Mayor*, sugiere que la nota de la segunda Clémence era un Sol # (en lugar del Sol actual).<sup>156</sup>

Este hecho de la afinación es significativo, pero para ser más exactos se debe atender también a la tesitura y no solo a la afinación supuesta de esta campana, que estando está en una tesitura (Sol<sub>2</sub>), aparece más grave que las otras que aparecen en la tesitura de la partitura de Liszt (Mi<sub>3</sub> y Do<sub>3</sub>) por lo tanto la afinación de la campana, no es la que apunta a la fuente de inspiración sino más bien es la altura de tesitura. Para ello es importante estudiar el cuadro que resume los datos más relevantes de las campanas de San Pedro de Ginebra<sup>157</sup>:

---

<sup>155</sup> *Techno-Science.net*. 2004. <https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Cathedrale-Saint-Pierre-de-Geneve-page-2.html> (09/04/2022)

<sup>156</sup> *Les Cloches Saboyardes*. 08 de 07 de 2014. <https://cloches74.com/2014/07/08/geneve-cathedrale/> (20/04/2022)

<sup>157</sup> Cuadro resumen de las principales campanas de la catedral de San Pedro en Ginebra. <https://concerts-cathedrale.ch/instruments/carillon/> (09/03/2022)

Nombre	Versión original	Versión actual	Peso (kg)	Altura (cm)	Diámetro (cm)	Ubicación	Nota
<b>La Clémence</b>	1407	1902	6.238	214	219	Torre norte	Sol <sub>2</sub>
<b>La Bellerive</b>	1459	1473	1.500	140	140	Torre norte	Mi <sub>3</sub>
<b>La Cloche des Heures</b> (campana de las horas)	1460	1460	1.610	137	129	Aguja	Mi <sub>3</sub>
<b>L'Accord</b> (acorde)	1481	1845	2.080	148	156	Torre sur	Do <sub>3</sub>
<b>Le Rappel</b> (recordatorio)	2ª mitad del siglo XV	2ª mitad del siglo XV	133	60	59	Torre sur	Mi <sub>4</sub>
<b>Le Tocsin</b> (campana de alarma)	1509	1509	270	78	76	Torre sur	Do# <sub>4</sub>
<b>L'Éveil</b> (despertar)	1528	1845	262	78	75	Torre sur	Do <sub>4</sub>
<b>La Collavine</b>	1609	1609	1.012	117	114	Torre sur	Sol <sub>3</sub>
<b>L'Espérance</b>	2002	2002	475	92	93	Torre sur	La <sub>3</sub>

En consecuencia, se puede establecer que las campanas que Liszt pudo tomar de referencia en 1835 para desarrollar su obra son las del siguiente cuadro:

Nombre	Versión original	Versión actual	Peso (kg)	Altura (cm)	Diámetro (cm)	Ubicación	Nota
<b>Le Rappel</b> (recordatorio)	2ª mitad del siglo XV	2ª mitad del siglo XV	133	60	59	Torre sur	Mi <sub>4</sub>
<b>L'Éveil</b> (despertar)	1528	1845	262	78	75	Torre sur	Do <sub>4</sub>
<b>La Collavine</b>	1609	1609	1.012	117	114	Torre sur	Sol <sub>3</sub>
<b>La Bellerive</b>	1459	1473	1.500	140	140	Torre norte	Mi <sub>3</sub>
<b>L'Accord</b>	1481	1845	2.080	148	156	Torre sur	Do <sub>3</sub>
<b>La Clémence</b>	1407	1902	6.238	214	219	Torre norte	Sol <sub>2</sub>

Imágenes de las torres<sup>158</sup>, carrillón<sup>159</sup> y campanas<sup>160</sup> de la Catedral de San Pedro en Ginebra:

<sup>158</sup> 8 Ways Media. *Cathédrale Saint-Pierre de Genève*. <https://www.saintpierre-geneve.ch/> (20/04/2022).

<sup>159</sup> *Les Cloches Saboyardes*. 08 de 07 de 2014. <https://cloches74.com/2014/07/08/geneve-cathedrale/> (21/06/2022).

<sup>160</sup> Quasimodo, sonneur de cloches. «quasimodosonneurdecloches.ch.» 25 de diciembre de 2009. <https://quasimodosonneurdecloches.ch/cloches-geneve-ge-cathedrale-st-pierre> (21/06/2022).



34. Aguja en la catedral de San Pedro en Ginebra.



35. Campanas del carrillón en la aguja de la catedral de San Pedro en Ginebra.



La Clémence

36. Campana “la Clémence” de la catedral de San Pedro en Ginebra.



La Bellerive

37. Campana “la Bellerive” de la catedral de San Pedro en Ginebra.



L'Eveil

38. Campana "l'Eveil" de la catedral de San Pedro en Ginebra.



Le Rappel

39. Campana "le Rappel" de la catedral de San Pedro en Ginebra.



40. Campana “L'Accord” de la catedral de San Pedro en Ginebra.

Esta novena pieza del *Première Année: Suisse* es la que cierra el primer ciclo *Les Cloches de Genève* (las campanas de Ginebra). El 18 de diciembre de 1835 nace Blandine, la primera hija del compositor a la que dedica esta obra llena de alegría. El nacimiento de Blandine en Suiza después de la llegada de la pareja hacía solo unos pocos meses, representa uno de los momentos más felices que viven la pareja. Cabe recordar que apenas hacía dos años que habían comenzado su relación, cuando deciden salir hacia Suiza, huyendo y dejando atrás las vidas que llevaban ambos en París.

*Les Cloches de Genève* son una postal, una imagen sonora que escribe Liszt extasiado por la felicidad del nacimiento de su primera hija Blandine, su entusiasmo es tan grande que al oír las campanas de la catedral de San Pedro le parece que están anunciando la natividad de su hija.

El sonido de las campanas, evoca unas sensaciones de alegría eufórica, junto a una ternura, sucediendo en una nana: mientras el piano suena *quasi arpa*, en el que Liszt va acunando con el dulce sonido del instrumento, a la recién nacida Blandine. Esta pieza tiene forma de Nocturno.

### 3.9.2. ANÁLISIS

La estructura de esta pieza consta de una introducción, una sección A, una sección B, una réplica de esta sección B, la cual se llamará B<sup>1</sup> y una coda que está formada por elementos de la introducción. Este nocturno intenta evocar el tañido de las campanas de la catedral de



Ginebra escuchadas desde la casa en las que se albergaba Liszt cuando estuvo en esta ciudad como profesor del conservatorio.

La estructura de esta pieza es simple, trata de una introducción con una duración de cuatro compases, con clara influencia clásica por su simple estructura, está formada por arpeggios descendentes que serían acordes triadas los cuales simulan el timbre de las campanas en la que dentro de este cuadro se puede ver cuáles son las que Liszt elige al principio para plasmar en los primeros compases de su obra:

Nombre	Versión original	Versión actual	Peso (kg)	Altura (cm)	Diámetro (cm)	Ubicación	Nota
<b>Le Rappel</b> (recordatorio)	2ª mitad del siglo XV	2ª mitad del siglo XV	133	60	59	Torre sur	Mi <sub>4</sub>
<b>L'Éveil</b> (despertar)	1528	1845	262	78	75	Torre sur	Do <sub>4</sub>
<b>La Collavine</b>	1609	1609	1.012	117	114	Torre sur	Sol <sub>3</sub>
<b>La Bellerive</b>	1459	1473	1.500	140	140	Torre norte	Mi <sub>3</sub>
<b>L'Accord</b>	1481	1845	2.080	148	156	Torre sur	Do <sub>3</sub>
<b>La Clémence</b>	1407	1902	6.238	214	219	Torre norte	Sol <sub>2</sub>

161

Como se puede observar las tres campanas: le Collavine (Sol<sub>3</sub>), la Bellerive (Mi<sub>3</sub>) y l'Accord (Do<sub>3</sub>), forman un acorde triada que será el utilizado por Liszt con las mismas notas en su obra, adaptando estas a la tonalidad de *Si Mayor*.

Sonido de las campanas

*Les Cloches de Genève*, compases 1-4.

A partir del quinto compás empezará lo que se denomina la sección A. Esta sección A empieza con un primer tema de la obra continuando con los arpeggios triadas que le sirven

<sup>161</sup> Cuadro resumen de las principales campanas de la catedral de San Pedro en Ginebra que inspiraron a Liszt.

de acompañamiento para desarrollar el tema. La estructura de este tema consta de cuatro compases, que continua con motivos siempre emulando el sonido de las campanas y con escalas que dan a entender la proyección de este sonido espacialmente a través de la ciudad.

La composición de esta pieza 6/8 y su tonalidad en *Si Mayor*, con cinco sostenidos, imita en el estilo como a una barcarola, refiriéndose a la parte que concierne al acompañamiento.

Este acompañamiento empieza con anotaciones de *una corda*, *pianísimo e dolcísimo*, y una indicación de tiempo es *quasi allegretto*:

**Sonido de las diferentes campanas de las torres**

*una corda*

*Les Cloches de Genève*, compases 5-9.

La extensión de esta sección abarca del compás número 1 hasta el compás número 44, la cual finalizará con un *ritenuto molto*:

*Les Cloches de Genève*, compases 42-45.

A partir del compás número 45 empezará la sección B. Esta sección cambia del **6/8** al **2/4** introduciendo un cambio de tiempo, el cual estará escrito con *cantabile con moto ma sempre rubato*, *la melodía accentata assai*, además escribirá en el acompañamiento *dolcísimo como quasi un arpa*, es decir, su configuración se basa en una melodía con notas largas y un acompañamiento formado por arpegios en sentido descendente, este acompañamiento imita el toco de un arpa evocando un tono celestial, que surge de la perspectiva de la comparación de su hija con un ángel querubín, a su vez irá adornado por un bajo que imita el toque de las campanas grandes

de los días festivos importantes como los de la Navidad, a tan solo 7 días desde el nacimiento de Blandine (18 de diciembre al 25 de diciembre):

*Les Cloches de Genève*, compases 46-63.

La estructura de este tipo de melodía es una estructura de ocho compases formados a su vez por dos semifrases de cuatro compases cada una de ellas. Esta sección B, va del compás número 45 al compás 107:

*Les Cloches de Genève*, compases 104-107.

En el compás 108 empieza la sección B<sup>1</sup>, que está escrita de una forma muy similar pero el matiz cambia a **ff** y Liszt escribe *con somma passione*, para resaltar su ferviente amor en esta sección, además añade una indicación de cambio de tiempo a *animato*.

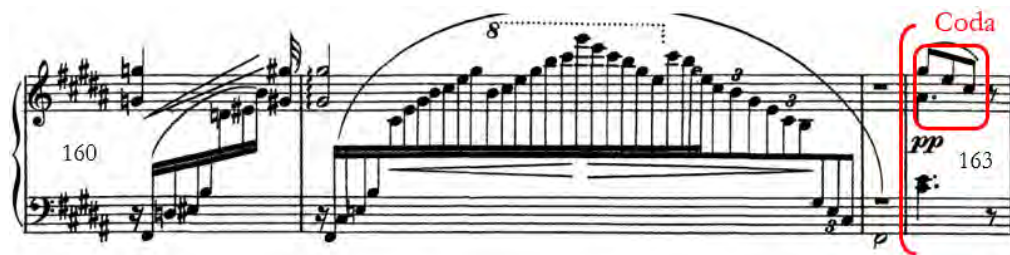
Esta melodía está escrita idénticamente en el compás 45 y se diferencian en que esta segunda aparece escrita, en lugar de con una simple nota, está adornada con octavas y con los arpeggios más extensos.

*Les Cloches de Genève*, compases 108-117.

La sección B<sup>1</sup> va desde el compás número 108 al compás 131, siendo una réplica exacta del fragmento similar que va del número 46 al 69, (réplica exacta en cuanto a forma y a elementos melódicos, los elementos armónicos cambian por la transformación temática).

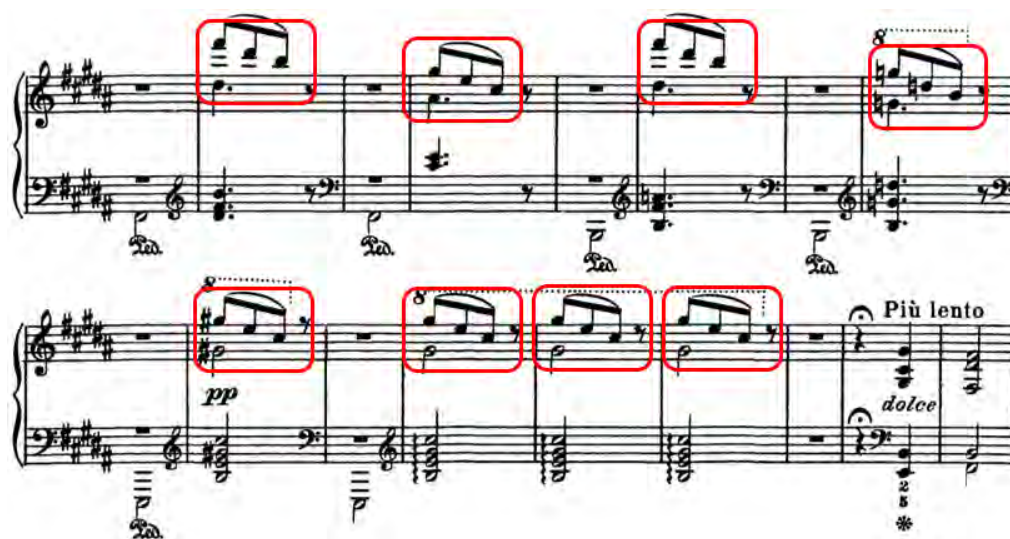
*Les Cloches de Genève*, compases 128-131.

Se encuentra en esta sección B<sup>1</sup>, una reexposición similar al compás 69 a la altura del compás número 132, que será similar al compás número 70 en el compás número 132, pero que a partir del compás 155, cambia en cuanto a estructura y su melodía, esta estructura se alargará hasta el compás número 162:



*Les Cloches de Genève*, compases 160-163.

A partir del compás 163, empezará una coda con elementos de la introducción de la pieza que aparecían también en la sección A, es decir, los acordes triadas dispuestos en sentido descendente imitando el sonido de las campanas:



*Les Cloches de Genève*, compases 164-180.

La obra finaliza con un movimiento escrito el tiempo en *più lento* en el compás 179 extendiéndose este movimiento hasta el compás número 188:



*Les Cloches de Genève*, compases 181-188.

La pieza está escrita en la tonalidad de *Si Mayor* y este último fragmento intenta darle un sentido de solemnidad a la pieza. La estructura formal de *Les Cloches de Genève* es la siguiente:

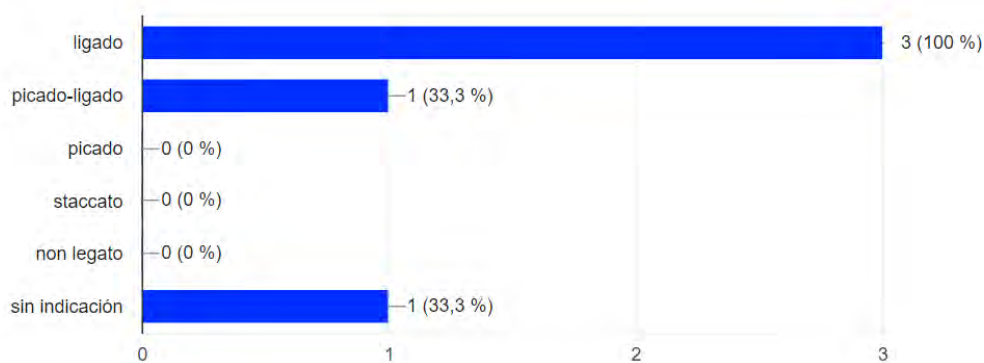
INTRODUCCIÓN + A + B + B<sup>I</sup> + CODA

### 3.9.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Las campanas.</b>	ligado, picado-ligado	dolcissimo, dulce	pp	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda, Tre corde.
<b>Alegría del nacimiento.</b>	ligado, sin indicación	dolce	p, ff	Acento máximo, Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Arpa celestial.</b>	ligado	dolce	p, ff	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía

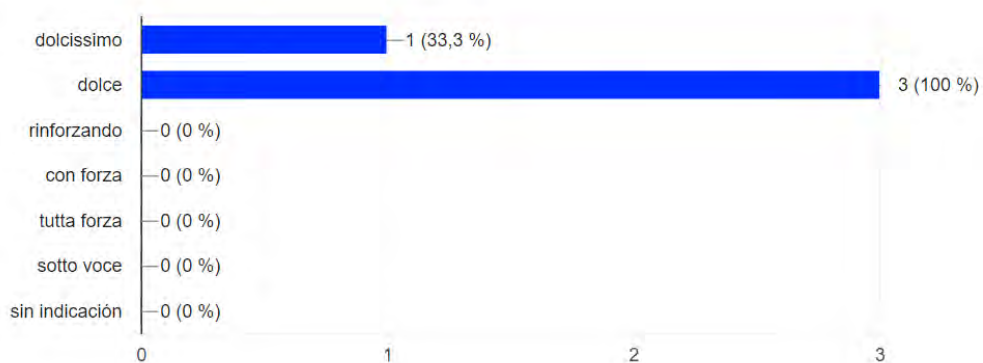
#### Tipos de fraseo

3 respuestas



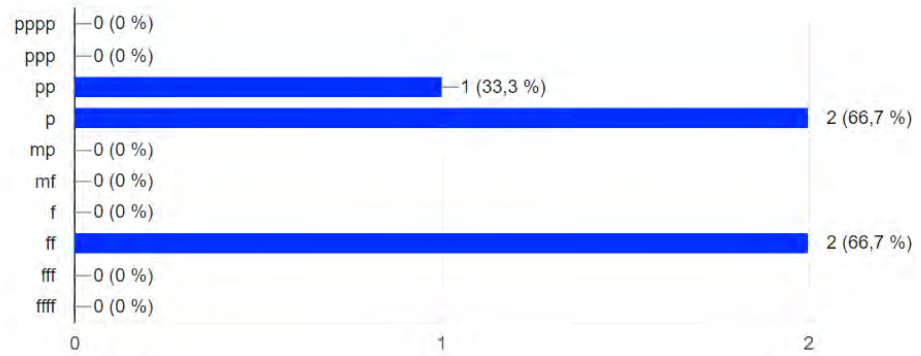
#### Tipos de tocco

3 respuestas



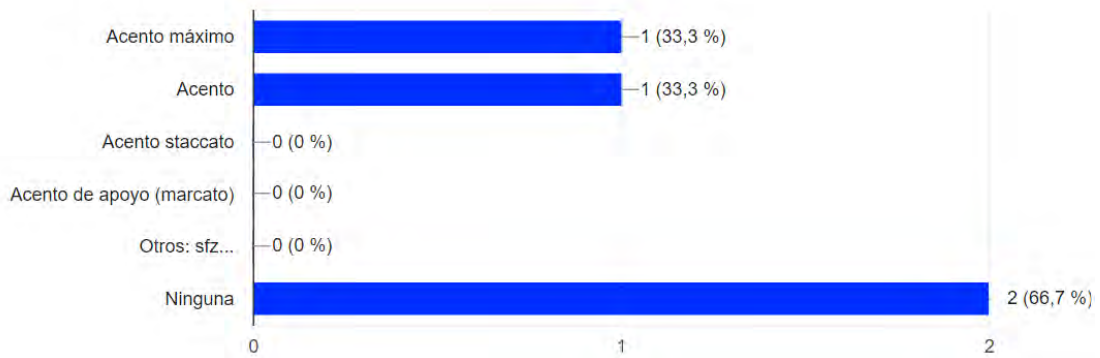
### Matices empleados

3 respuestas



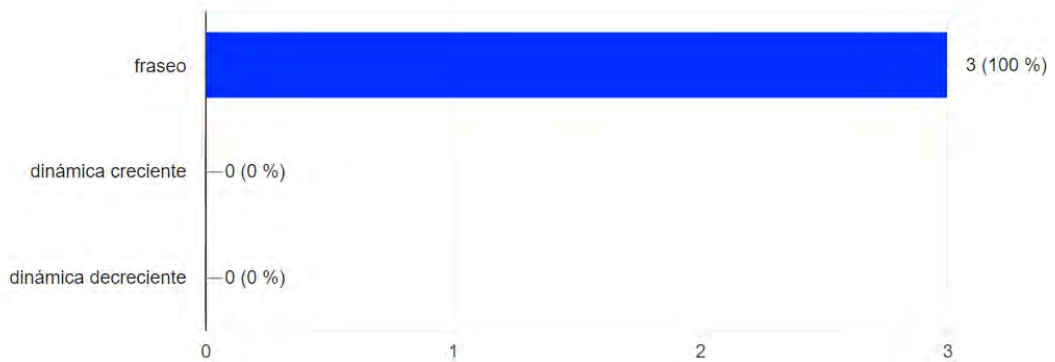
### Acentuación

3 respuestas



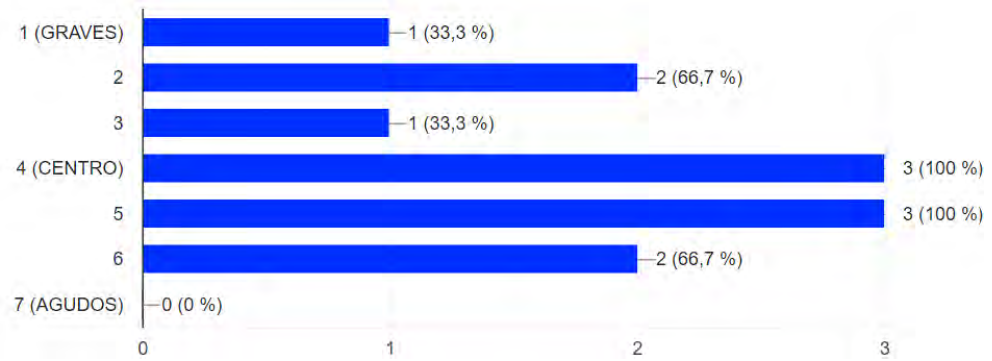
### Dinámica

3 respuestas



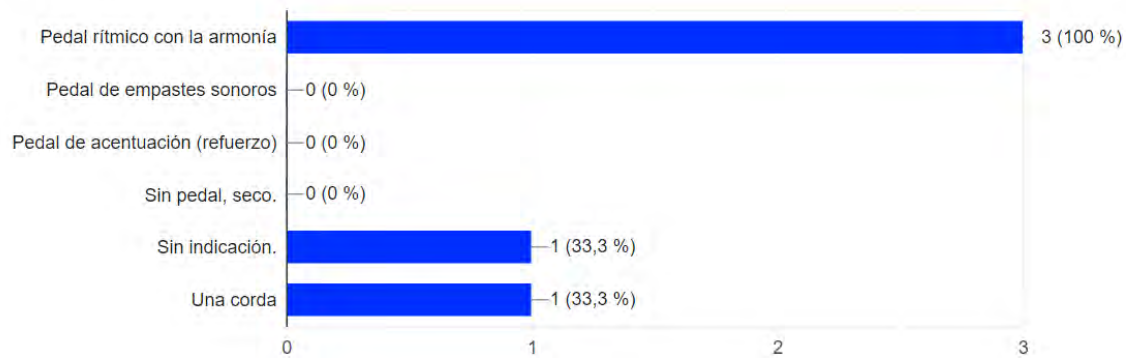
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

3 respuestas



### Utilización de los pedales

3 respuestas





### 3.10. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE*

Para realizar un cuadro y poder hacer un estudio estadístico de todas las obras que componen el *Première Année: Suisse*:

1. *Chapelle de Guillaume Tell*
2. *Au Lac de Wallenstadt*
3. *Pastorale*
4. *Au Bord d'une Source*
5. *Orage*
6. *Vallée d'Obermann*
7. *Eglogue*
8. *Le Mal du Pays*
9. *Les Cloches de Genève: Nocturne*

Se han tenido en cuenta los siguientes apartados para realizar este estudio:

- Número de compases utilizados en toda la obra.
- Tonalidad en la que está escrita o acaba la obra.
- Modulaciones de la tonalidad (refiriéndose a los cambios de armadura de la tonalidad y no de las modulaciones escritas con alteraciones accidentales).
- Temas descritos en la obra utilizados por Liszt como nexo o puente para realizar su programa descriptivo (aquellos elementos de la obra, del paisaje o de la historia que ha utilizado para conectar la pieza con la música y el oyente).
- Modos: Mayor o menor.
- Número de compases utilizados.
- Tipo de compás: binario, ternario o cuaternario.
- Subdivisión de compás: para saber si en la subdivisión de los compases se puede encontrar algún conocimiento que ayude a esclarecer más datos,

-Cambios de tempo: agógicos escritos en la parte superior del pentagrama, (dejando de lado los *ritenutos*, *ritardandos*, *accelerandos*, *stringendos* o cualquier otro tipo de recurso que repercuten sobre el tiempo afectándole, pero no cambiando de tiempo en esencia, sino solo un matiz de este).

-Tipo de descriptivismo utilizado en la obra tomando como consecuencia los parámetros antes explicados de si es: real (describe algo tangible: por el ritmo que enlaza con los movimientos del objeto o personaje o por la melodía que ensalza características del objeto o personaje.) o si es psicológico (describe situaciones imaginarias de un personaje, no las reales, o aspectos relativos al carácter: por la armonía: efectos, atmósferas, etc. Creados por el timbre o los armónicos. Por las consonancias o disonancias de los acordes, quietud, calma, localización en un lugar, movimiento, inquietud, fluctuaciones armónicas hacia otra resolución).

-Número de acotaciones que añade a la partitura, es decir, aquellas anotaciones que sirven para precisar un apartado, dando una idea más concreta de la intención de la interpretación del pasaje, pero no de los signos convencionales de la partitura.

-Introducción en la obra (normalmente utilizadas por Liszt para iniciar al oyente en una situación, ambiente o contexto, antes de empezar la acción de la obra. A veces será un telón de escena que sube para dar inicio al gran acto y otras veces será como un preludio que gesta la siguiente acción que desencadena la historia).

-Cadencias o fragmentos de transición: utilizadas como lo hace en su estilo.

-Codas: (fragmentos temáticos en la elaboración de la conclusión o final de la obra).

El estudio de todos estos datos ha aportado una visión esclarecedora del conjunto, permitiendo elaborar hipótesis, pero en algún caso ha sido totalmente estéril, no llevando a ninguna parte el estudio del apartado, pero es seguro que en un futuro cuando se elabore un estudio con metadatos será posible establecer nuevas y más precisas hipótesis.

Puesto que para Liszt la construcción de una obra no la basaba en la forma y la utilizó en muchas menos ocasiones (al menos en los *Années de pèlerinage*), se ha considerado no integrar un apartado al estudio de esta, puesto que tampoco había una continuidad ni un uso mayor o preferencia por alguna, habiendo aparecido desde las formas más sencillas, hasta otras más

complejas. Como ya se ha explicado respecto a la forma, esta, la va estableciendo según el programa de la obra o la idea descriptiva que lleva en mente, preocupándose en mayor medida por el material temático y armónico de la pieza, deliberando con estos tres la configuración final de la forma estructural de una forma compositiva improvisadora y a través de sus revisiones (en muchas de sus obras) estableciendo la versión definitiva.

La jerarquización que la forma, establece respecto de los temas, su disposición y la dirección hacia la tonalidad a la que deben ir, elimina toda posibilidad de libertad de concepción de la obra y de algo mucho más apreciado por Liszt, la posibilidad de transmitir el mensaje total a través de un lenguaje que además de parecer repetitivo y carente de sentido, no ayuda en la estética de La Música del Porvenir, en la que el oyente al oír una pieza sin la ayuda de un programa puede saber que está pasando en todo momento.

Aunque la concepción de Liszt en esta música diferirá de la de Berlioz y pronto se alejará de la misma concepción idearía, Liszt pensará que con la breve sugestión de unas palabras, el oyente entonces sí podrá identificar en todo momento las pautas de la historia allí narrada o de la imágenes sugeridas o evocadas musicalmente, que ayudaran a entender o situar las escenas.

Con todos los datos extraídos se ha realizado una tabla que sintetiza el contenido de los datos recopilados con este estudio. De igual forma se procede en la realización de la tablas comparativas del segundo y tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*.

3.10.1. TABLA COMPARATIVA PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE

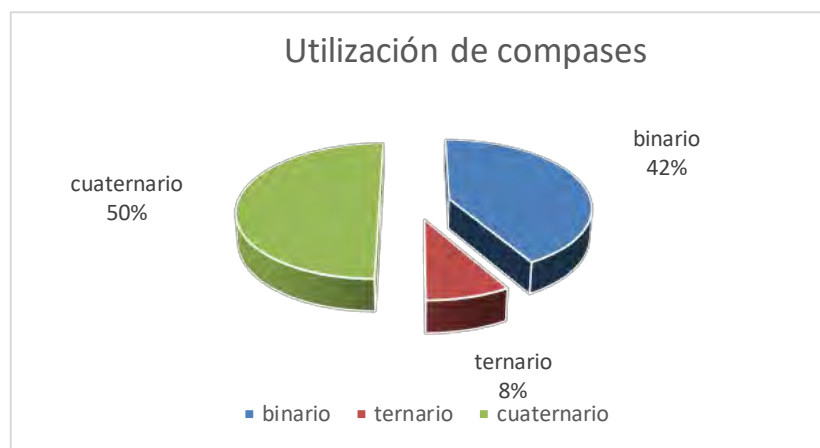
TABLA COMPARATIVA  PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE									
	1. <i>Chapelle de Guillaume Tell</i>	2. <i>Au Lac de Wallenstadt</i>	3. <i>Pastorale</i>	4. <i>Au Bord d'une Source</i>	5. <i>Orage</i>	6. <i>Vallée d'Obermann</i>	7. <i>Eglogue</i>	8. <i>Le Mal du Pays</i>	9. <i>Les Cloches de Genève</i>
Compases utilizados	C	3/8; 2/4	12/8 6/8	12/8	C; C	C	C	C; 6/8	6/8; 2/4
Tonalidad	Do M	Lab M	Mi M	Lab M	Do m	Mi M	Lab M	Mi m	Si M
Modulaciones de tonalidad	0	0	0	2	4	4	0	4	0
Temas descritos	Forma del Valle, llamadas de caza, orillas del lago, legiones, campanas, tema Guillermo Tell.	Remar, remolinos, agua, gotas, burbujas.	Canción o danza pastoril.	Agua, remolinos, burbujas, gotas, rocas.	Tormenta, trueno, relámpago, viento.	Soledad, desesperación, el amor, recuerdos.	Naturaleza bucólica, trompa alpina, paisaje alpino, cencerros de las vacas. Eco de la montaña.	Pregunta retórica, el presente, el dolor, el pasado (Morriña de lejanía del país).	Campanas, alegría del nacimiento, arpa celestial.
Modos	Mayor	Mayor	Mayor	Mayor	Menor	Mayor	Mayor	Menor	Mayor

Número de compases	97	112	49	66	160	216	117	70	188
Compás binario, ternario o cuaternario	4	3, 2	4, 2	4	2	4	4	4, 2	2
Subdivisión de compás	2	[3+2+2] 2	3	3	2	2	2	2, 3	3, 2
Cambios de tiempo en la obra	4	2	0	0	4	8	0	6	4
Tipo de descriptivismo	Los dos	Real	Real	Real	Real	Psicológico	Psicológico	Psicológico	Los dos
Número de acotaciones	13	10	6	10	1	24	6	8	14
Introducción	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	Sí	Sí	Sí
Cadencias	Sí	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí	No	No
Codas	Sí	Sí	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Anacrusa en inicio	Sí	No	Sí	Sí	Sí	No	Sí	No	No

Una conclusión importante del estudio del *Première Année: Suisse* es que los compases más utilizados por Liszt, son los binarios o cuaternarios (es decir los pares), puesto que en este cuaderno, excepto en un fragmento de una pieza escrito en  $3/8$  (la segunda, *Au Lac de Wallenstadt*), todas las otras piezas están compuestas en este tipo de compases.

Aunque en los compases su gusto es binario y cuaternario mayoritariamente, en el ritmo de la subdivisión no se puede decir lo mismo, puesto que su utilización está más equilibrada, ocupando el ritmo ternario en la subdivisión del tiempo del compás la cantidad de un tercio del total de las obras, siendo además la subdivisión de ritmo binaria la más utilizada, llegando a ser de dos tercios del total.

Se procede a la elaboración de gráficos de manera que se puede ver de forma más clara la recopilación de datos y toda esta información:

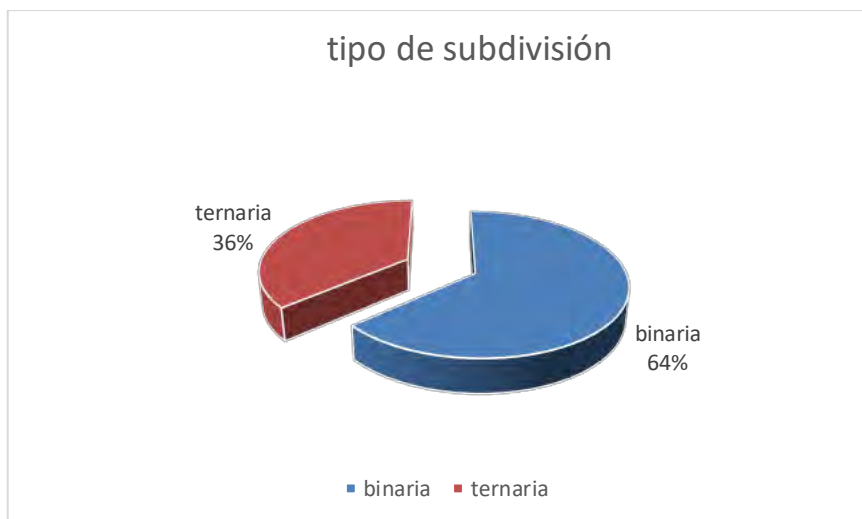


Se observa como la mitad de ellos son cuaternarios, mientras que el 42% son binarios y el otro resto con solo el 8%, ternarios.

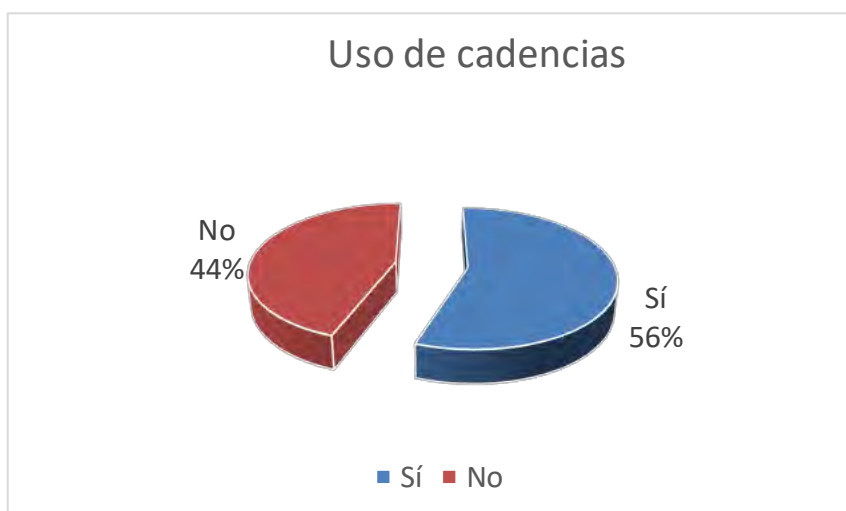
En lo que respecta sobre el uso del tipo de compás en esta colección, queda claro que son por una gran mayoría de un ritmo cuaternario y binario.

Mientras que parece estar más equilibrado en el uso de la subdivisión, no obstante, todavía usará más la subdivisión binaria que la ternaria, siendo estas en la proporción siguiente:

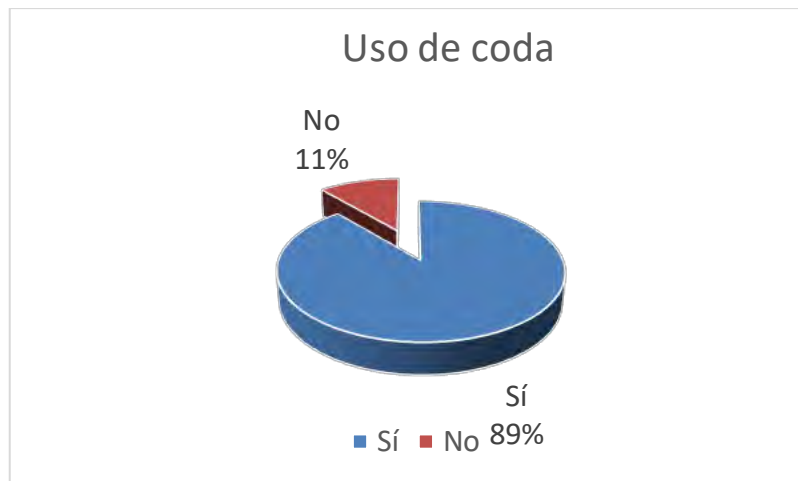
36% subdivisión ternaria y 64% subdivisión binaria.



Respecto a las cadencias, codas e introducciones utilizadas por Liszt, se establecen los siguientes gráficos:



Como se observa existe un uso bastante frecuente de las cadencias en las obras, apareciendo en el 56% de las obras, siendo la mayoría de estas cadencias utilizadas para elementos descriptivos o como elemento de transición para otro tema y con un alto contenido en escritura virtuosística.

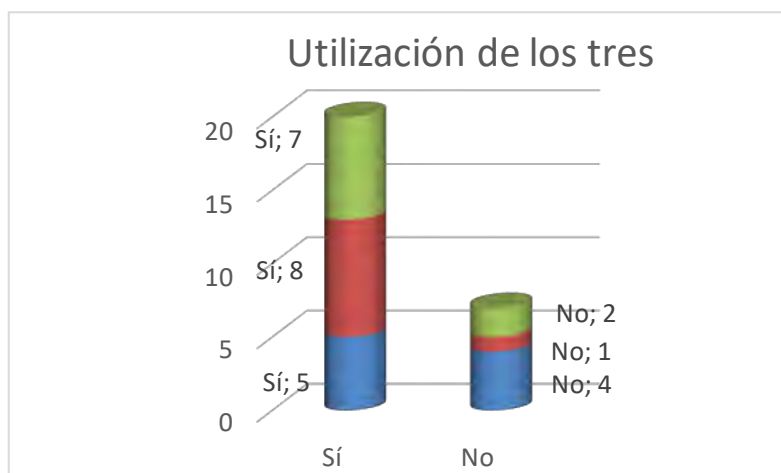
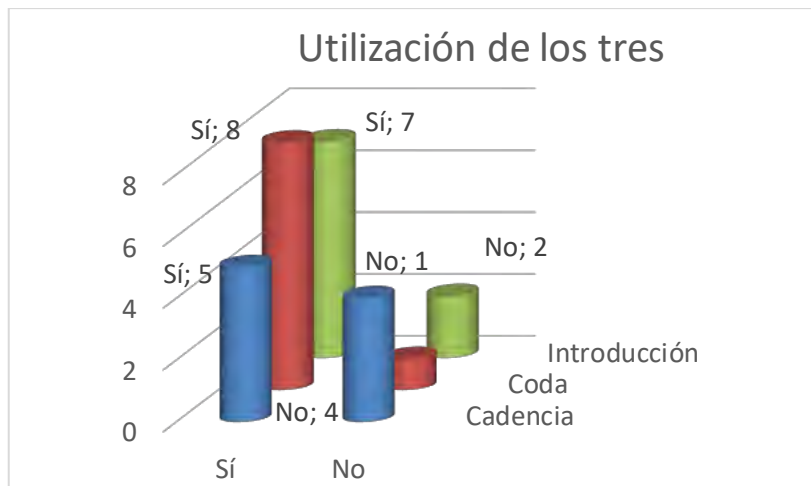


Prácticamente en todas las piezas hay un final con elementos temáticos, Liszt constantemente vuelve a rescatar los temas, porque necesita de esto para lograr cohesión y claridad en el programa de la obra, por consiguiente, la utilización de codas está muy arraigada en su estilo. Se puede decir que casi es estrictamente necesario el uso de la coda en su estilo, puesto que los elementos temáticos que aparecen en la pieza, es necesario saber cómo resuelven la historia del programa, para ello es preciso que aparezcan bajo alguna forma antigua o nueva, pero que se escuchen en esta resolución del final de la pieza.



Igualmente que en la utilización de la coda, la introducción tiene una difusión en la literatura de Liszt muy extendida. Entre sus piezas se encuentra, que la construcción de la forma estructural, necesita muy a menudo de la introducción en el carácter de la pieza o del programa de la obra. Viendo como esta, será un recurso de utilidad para narrar el programa o sumergir al público en la atmósfera precisa para desarrollar la historia de la obra.



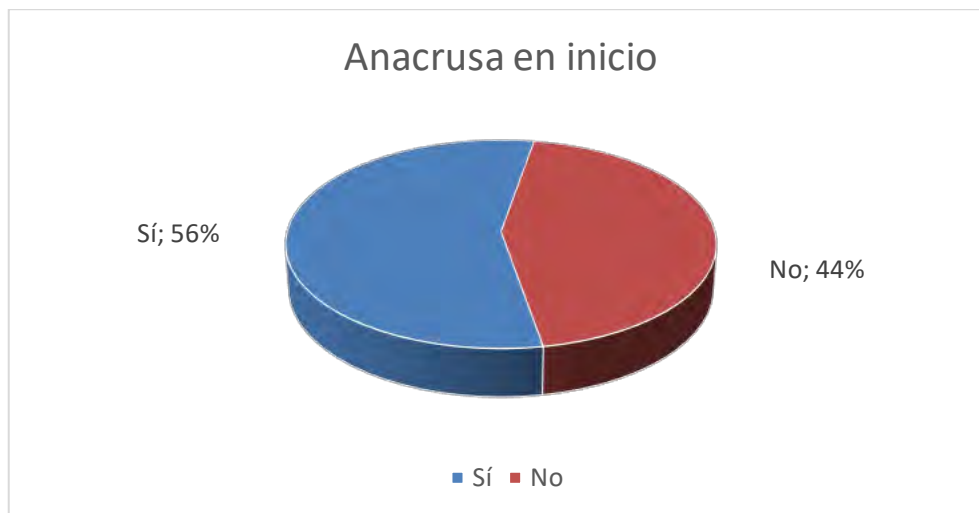


Como se puede observar en este último gráfico, las posibilidades de encontrar en una obra de Liszt uno de estos tres elementos son altísimas, pero en concreto de este estudio se desprende que en todas las piezas hay uno de estos elementos (coda, cadencia o introducción), siendo en la mayoría en la que se encuentran al menos dos de estos elementos.

La necesidad y su instinto le empujan en la búsqueda de unos canales que le permitan esculpir su propio lenguaje, su preferencia a la hora de cómo contar sus pensamientos que se aferran a imágenes grabadas en su consciente, tienen la necesidad de ser guiadas en el florecimiento de ideas que surgen de su mente y que sin una canalización de estas no pueden llegar a sostener su narración de la historia.

Todos estos factores son los que necesariamente obligan a Liszt a utilizar estos recursos, que aunque sean propios de la improvisación, bajo el trabajo de algunos años en Liszt cobrarán una nueva forma y dimensión en sus obras.

Respecto a la utilización de la anacrusa en el inicio de sus obras, se observa una clara mayoría en las obras que lo utiliza respecto de las que empieza en el tiempo fuerte del compás. En este primer cuaderno, el porcentaje de utilización del recurso de la anacrusa en el inicio respecto del comienzo en el tiempo fuerte del compás es de: 5 piezas del total de las 9 que forman el primer cuaderno, con un 56 % en las que sí la utiliza, respecto de un 44 % en las que no la utiliza.



### 3.10.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS

En esta colección de piezas el tema central son la naturaleza y el hombre, la admiración por la belleza, las fuerzas naturales, la vida tranquila y pausada del campo, junto a una actitud contemplativa y meditativa del ser humano.

De este modo se encuentran en sus obras motivos desiguales para ser descritos, Liszt estará obligado a esbozar aquellos motivos que más le ayuden a adaptar la música a la historia narrativa, de manera que al poseer una temática muy dispar, es difícil encontrar similitudes o parecidos que lleven a alguna conclusión paralela. No pudiendo establecer una preferencia descriptiva en estos cuadernos ni en el periodo que a ellos se acota su composición, en lo que se refiere a gustos sobre temas para ser descritos.

Así pues, estos son los temas descriptivos (el motivo descrito en la obra), utilizados en el *Première Année: Suisse* de F. Liszt:

#### 1. *Chapelle de Guillaume Tell*

El paseo y después el momento de la tensión de la manzana que debe de atravesar por la Flecha disparada con la ballesta Guillermo Tell, las rocas que tiene que salvar en el río para no morir en la barca, las campanas que resuenan en la capilla del héroe Guillermo Tell.

#### 2. *Au Lac de Wallenstadt*

El paseo en barca por el lago remando apaciblemente, los remolinos que se crean en el agua por el impulso de los remos, la tranquilidad del agua del lago, las gotas que salpican de los remos.

#### 3. *Pastorale*

Canciones pastoriles que cantan los pastores en un paisaje bucólico, contando sus amores.

#### 4. *Au Bord d'une Source*

La tranquilidad del estanque de Agua, los remolinos que hacen las trombas de agua que fluyen hacia arriba, las burbujas que salen de estos chorros de agua, las gotas de agua que salpican al caer de un estanque a otro y el paso del agua entre las rocas y sus salientes.

#### 5. *Orage*

La tormenta, el trueno, el relámpago y el viento.

#### 6. *Vallée d'Obermann*

La soledad del personaje le llevará a la desesperación, el amor de su esposa y los recuerdos de toda su vida pasada.

#### 7. *Eglogue*

La Naturaleza bucólica los diálogos de los pastores acerca de sus amores interrumpidos con otros temas

#### 8. *Le Mal du Pays*

Nostalgia de la lejanía del país del cual uno a emigrado, de sus gentes, amigos, etc.

#### 9. *Les Cloches de Genève*

Las campanas repicando en la catedral, alegría por el nacimiento de su hija Blandine.

Tras el estudio de los temas utilizados se puede establecer una relación en la que se describen los motivos siguientes:

- Las campanas en la pieza número uno y en la pieza número nueve, aunque la manera de imitarlo no es la misma.
- Las rocas en la pieza número uno y en la número cuatro, también aquí la manera de imitarlo no es la misma.
- Los remolinos en la pieza número dos y número cuatro, aunque la manera de imitarlo -no es la misma.
- Las burbujas en la pieza número dos y número cuatro, aunque la manera de imitarlo no es la misma.
- El agua en la pieza número dos y número cuatro, aunque la manera de imitarlo no es la misma.
- Las gotas en la pieza número dos y número cuatro, aunque la manera de imitarlo no es la misma.
- Las canciones y danzas de pastores o temas bucólicos en la pieza número tres y número siete, aunque la manera de imitarlo no es la misma.
- Los temas de Guillermo Tell, la tormenta, el trueno, el relámpago, la soledad, la desesperación, el amor, los recuerdos y el mal del país no tienen otra nueva utilización en este cuaderno.

La característica más importante que se puede destacar de los temas utilizados en el primer cuaderno de peregrinación, es que aparte de tener en común la temática de la que se menciona al principio de esta sección, su uso en la mayoría de ellas está determinado tan solo a un par de veces, dando a entender de la lectura de todos estos datos y los anteriores, que Liszt se encuentra experimentando todavía sobre este estilo que está configurando y va tomando poco a poco sobre los conceptos de estos temas descritos.

Al mismo tiempo Liszt va despojando los principios sobre como narrar la historia que pretende describir en su música, poco a poco se ve como en sus obras (al igual que ocurre en las películas de los grandes directores), va introduciendo los recursos para atraer la atención del público: la presentación de un problema (con la Introducción) y su resolución

final (con la Coda), bien de manera triunfal y apoteósica o con la tragedia final en la última parte de la obra.

Todo esto deriva en, como se verá en la investigación, el dato de que todas las piezas de este primer año, poseen al menos uno de los siguientes recursos compositivos formales (introducción, cadencia, coda).

Según Gauthier, se encuentra una valiosa información sobre la que al no utilizar una estructura formal, Liszt desarrollará una forma en su proceso compositivo que utilizará en numerosas ocasiones, apoyando aún más la idea, que en ocasiones seguirá un patrón guía pero no una forma concreta:

En otras tantas impresiones capaces de exaltar su imaginación y de favorecer su sueño en un proceso compositivo al que siempre será fiel: principio misterioso o melancólico, conflicto y conclusión triunfal, fundamentada generalmente sobre la transformación y ampliación del tema principal.<sup>162</sup>

Del mismo modo Gauthier intenta explicar la relación entre la fuente inspiradora y la forma de la pieza:

En ese álbum de bocetos, el vínculo entre la naturaleza psicológica de la inspiración y la forma de la obra se pone de relieve con elocuencia. Es un paisaje de sonidos y uno de los más originales, expresado con un lirismo integrado armoniosamente a las mayores voces de su tiempo.<sup>163</sup>

Este patrón guía variará en función de la historia o imagen que pretende narrar y de su forma de narrarla.

### 3.10.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS

De todas las modalidades, se ha visto una clara preferencia de Liszt por los modos Mayores, puesto que los gustos son: de siete obras en la modalidad Mayor y solo dos en la modalidad menor sobre nueve obras en total. Esto no esclarece gran cosa y posiblemente solo sea un reflejo de la felicidad en este tiempo de F. Liszt con M. d'Agoult.

---

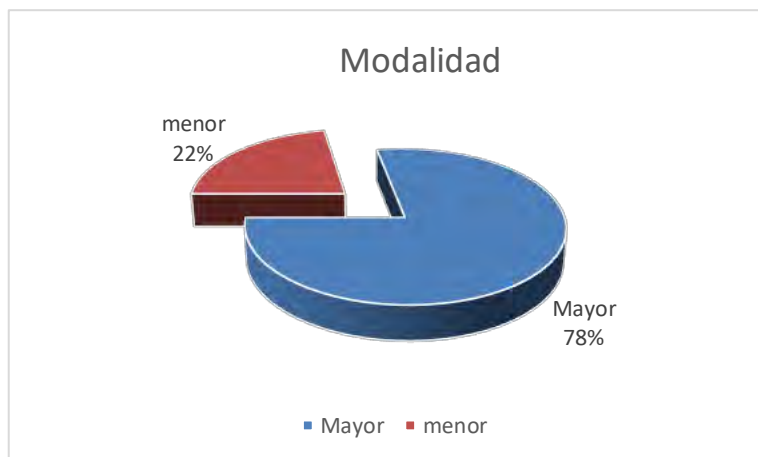
<sup>162</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 32.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

Estadísticamente sería del:

78%.....en un modo Mayor

22%.....en un modo menor



La tonalidad más empleada es: *La b Mayor* puesto que se emplea en tres de las nueve obras (*Au Lac de Wallenstadt*, *Au Bord d'une Source*, *Eglogue*). Seguido de *Mi Mayor* que se emplea en dos de las nueve obras (*Pastorale*, *Vallée d'Obermann*). *Do Mayor* que se emplea solo en una obra (*Chapelle de Guillaume Tell*), *Do menor* emplea solo en una obra (*Orage*), *Mi menor* emplea solo en una obra (*Le mal du Pays*), *Si Mayor* lo emplea solo en una obra (*Les Cloches de Genève*).

Recurriendo a la estadística de usos sería:

34%.....en *La b Mayor*

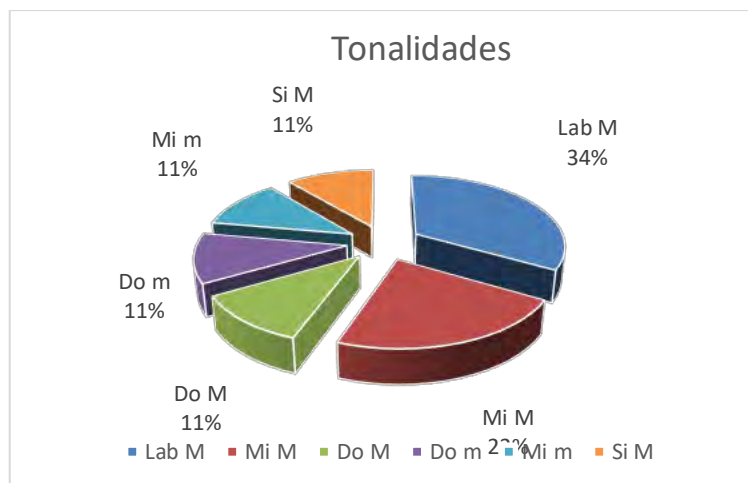
22%.....en *Mi Mayor*

11%.....en *Do Mayor*

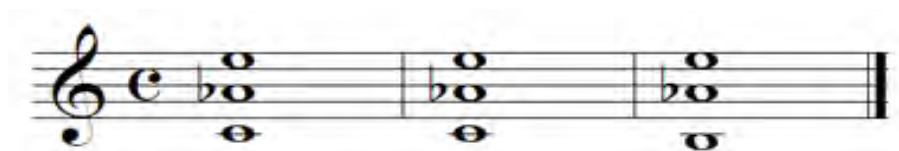
11%.....en *Do menor*

11%.....en *Mi menor*

11%.....en *Si Mayor*



Si se tiene en cuenta cada tonalidad de cada una de las obras está representada por la nota con el mismo nombre, es decir: *Do Mayor* será la nota Do, *La Mayor* será la nota La, etc. El resultante sería la configuración de una armonía similar a esta, según la tonalidades del *Première Année: Suisse*:



Armonización en acordes con las notas del nombre de las tonalidades del *Première Année: Suisse*.

Siguiendo estas armonizaciones se puede afirmar que le otorgan a este cuaderno la estructura de un ciclo de obras por las tonalidades empleadas.

#### 3.10.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS

Las campanas están sobre el acorde de *Do Mayor* en la obra de la capilla de Guillermo Tell y sobre el acorde de *Do # menor* en la obra de las campanas de Ginebra. Aunque cambia la tonalidad y la modalidad no parece afectar a la disposición de la afinación de las campanas.

Curiosamente las dos piezas que describen elementos acuáticos en este *Première Année: Suisse* están en la tonalidad de *La b M*.

En la *Pastorale*, representa escenas bucólicas de pastores cantando en el campo y en la descripción del *Valle de Obermann* representa las vicisitudes que le ocurren al personaje de De Sénancour, ambos paisajes están descritos en la tonalidad de *Mi Mayor*.

En la pieza *Pastorale* y *Eglogue* parece haber un nexo en común y es la modalidad Mayor de las obras, así como que ambas están escritas en una tonalidad con bemoles, pero aparte de esto, aunque la temática de los pastores, la naturaleza y el amor sea la misma no hay nada más en común.

En la pieza *Au Lac de Wallenstadt*, que según la propia Marie d'Agoult en sus memorias narra que fue una pieza que Liszt le dedicó a ella, está escrita en la tonalidad de *La b Mayor*. Lo que a priori sería una razón para rechazar cualquier conexión con las letras del nombre de la persona a la que le dedica esta obra: María (**M**) d' (**d**) Agoult (**A**): **M d A**, se observa que, si se invierten estas con un juego de espejos, se obtiene la tonalidad empleada **A b M** (*La b M*).

En la pieza *Vallée d'Obermann*, el autor del libro que inspira la obra del mismo nombre: Étienne Pivert de Sénancour, se puede observar que nuevamente la primera letra de su nombre (la E) coincide plenamente con la tonalidad en la que está escrita la obra *Mi Mayor* (E), además se puede observar cómo Liszt emplea en bastantes ocasiones en el *Vallée d'Obermann* la misma tonalidad en el modo menor en algunas secciones al principio de la obra, de la misma manera que utilizará en algunas piezas como las *Tbrenodies* del *Troisième Année*.

En la pieza *Les Cloches de Genève*, la tonalidad en la que está escrita es *Si Mayor*. La nota Si (B) es la nota que se corresponde a la primera letra del nombre de Blandine (B).



### **3.11. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y MATICES EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE***

La búsqueda de nuevos efectos para su lenguaje y la innovación del nuevo estilo le llevan de una manera intuitiva en el terreno dinámico y de matices empleados, a una concepción novísima: en la sutileza rítmica y en el sentido de la dinámica procedente de la oposición de los matices de intensidad y del silencio.<sup>164</sup>

El desarrollo de un nuevo sistema de lenguaje musical evocador, imitativo, con paralelismos y semejanzas al personaje, historia, paisaje, hecho o narración, etc. son uno de los objetivos que aparecen en las obras de Liszt, los hechos o situaciones que imagina, se empeña en encontrar la forma de transformarlos en música.

El desarrollo de la técnica pianística que llevará a cabo al piano, junto a sus progresos en la improvisación en los conciertos públicos que realiza, facilitarán que poco a poco acercándose más al fin que persigue, vaya creando un catálogo de recursos, entre los que en muchas ocasiones no volverá a repetir, aun siendo el mismo tema para evocar.

Los nexos o paralelismos entre los movimientos de lo descrito y las notas, entre el tipo de fraseo (si es ascendente lleno de optimismo y alegría; si es descendente, todo lo contrario.) y el estado de ánimo del personaje.

La sucesión de pensamientos con la sucesión de temas, llevando todos estos como siempre al tema o pensamiento principales del personaje, no se convierte en unas variaciones, sino que organizan una forma irregular, que sabiamente Liszt utilizará con el nombre de cíclica.

Es muy arriesgado pensar que un oyente traduzca de un determinado modo las melodías y los ritmos del músico, sólo porque tiene ante sus ojos unas cuantas líneas impresas. Desde luego, en virtud de un hecho obvio de sugestión, el oyente podrá dar un significado a frases,

---

<sup>164</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 59.

armonías y timbres; pero éste será un resultado totalmente efímero si tales frases, incisos y armonías no han sido provistos de una auténtica coherencia musical. El subrayado sonoro aplicado a imágenes poéticas o pictóricas conseguirá, intensificar el efecto de estas imágenes, pero no conseguirá que las obras poéticas y pictóricas consigan mejorar una pieza musical y hacer que sea buena, si ésta no es válida por ella misma.<sup>165</sup>

La naturaleza de la música no admite que una sinfonía sea bella porque se conozca la historia espiritual y material que el compositor ha querido narrar en sus páginas ni tampoco que cese de ser bella porque, por alguna razón no tenga atractivo su programa.<sup>166</sup>

Liszt analiza y medita la estética musical de su tiempo, su modo de actuar:

Se procedía por analogías y por correspondencias de un universo sustraído de todos lo demás, tal como es el universo de la música. Uno se ilusionaba respetando la vida, imitando con los sonidos el ritmo desconectado del ser fisiológico, sus desgarras, sus inquietudes instintivas y sus desordenes y no nos preguntábamos si los sonidos tenían la necesidad o no de adecuarse a unos fenómenos ya demasiado difusos.<sup>167</sup>

Muchos años más tarde, escribiendo acerca de lo “pintoresco en música” a propósito de unos temas musicales para piano de Robert Schumann, Liszt admitió que:

Las cosas objetivamente perceptibles no pueden proporcionar conexiones con el arte de los sonidos si estas cosas se subjetivizan mediante la contemplación, el sueño y la intensidad emotiva adquieren un espontáneo parentesco con la música y se vuelven traducibles al misterioso lenguaje de esta.<sup>168</sup>

Es importante analizar las palabras de Liszt, porque establecen un vínculo entre los *stringendo*, *crescendo* y *fortissimo* que él utiliza, parece una idea peregrina, pero la realidad es que en numerosas ocasiones, las notas que suenan no son lo importante, sino el efecto acústico que estas producen en su conjunto, siendo la única pretensión de Liszt.

De este modo, las escalas o recursos en arpeggios fugaces y cargados de virtuosismo al final no serán otra cosa que efectos, puesto que su ejecución tan rápida, resultará en un efecto

---

<sup>165</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 688.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

como si de un *glissando* se tratara, reflejando este efecto en un recurso con unas características sonoras diferentes y por lo tanto imitativas o evocadoras más potentes.

La simple idea de escuchar un tema con un contrasujeto que al final parece sobresalir más que la voz principal, repitiendo esta frase en sucesivas veces cada vez más rápido, en un *acelerando* y *stringendo*, junto a un gran *crescendo* progresivo, puede dar la sensación desde la persecución de dos personajes, una acalorada discusión entre ellos, etc. todo esto no es realizado por la frase o por el contrasujeto, sino por la utilización de las dinámicas y sus cambios de tiempo.

La repetición de una semifrase o de una célula en distintos matices cada vez más piano puede llevar a entender la lejanía del sujeto o simplemente el eco de su voz.

Un recurso muy empleado por Liszt es la ejecución de un tema en la parte aguda del piano en pianísimo, mediante el cual el pianista puede llevar a entender que se está en el cielo o que es una voz celestial la que habla.

De igual forma si un pasaje o fragmento intenta imitar un chorro de agua este suele estar escrito con el matiz de *pp* a *mf* y casi nunca más fuerte que estos matices, pero lo realmente importante de este tipo de pasajes será el interpretar el pasaje con un *tocco* picado: el *jeu perlé*, que mejorará su similitud por entroncar el sonido con las gotas de agua inmediatamente.

### 3.12. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE*

Liszt fue uno de los que empezaron la batalla contra la tonalidad, a través de unos temas que no acusaban un centro tonal definido por su evanescencia tonal en la exposición del discurso musical y a través de una riqueza armónica en cuya explotación musical era una ebullición constante de modulaciones y cadencias.<sup>169</sup>

Las investigaciones de Liszt sobre los acordes de novena y undécima, la serie de acordes Mayores, basados en las notas componentes del acorde de séptima disminuida y el despliegue de este, el cromatismo melódico y armónico, hacen de su música un lenguaje fluido y modulante.<sup>170</sup>

La búsqueda de nuevos efectos para su descriptivismo y la innovación del nuevo estilo le llevan de una manera intuitiva en el terreno armónico a una concepción novísima del intervalo que acusa la densidad de los acordes, también aporta innovaciones en la sutileza rítmica y en un sentido de la dinámica procedente de la oposición de los matices de intensidad y del silencio. Sus innovaciones en la orquestación pianística, son comparables a aquella conquista del espacio sonoro que había emprendido en función de los perfeccionamientos mecánicos del piano:

En el espacio de sus siete octavas – decía – puede producir, con rarísimas excepciones todos los perfiles, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más sabia, sin dejar a la orquesta otras superioridades que las de la diversidad de los timbres y de los efectos de masas.<sup>171</sup>

Aunque se encuentran numerosos adelantos y recursos en casi todos los parámetros musicales, contrariamente a todos estos, están las melodías creadas por Liszt, ya que no realiza ningún avance respecto a la creación de melodías. Estas parecen “una síntesis de la romanza francesa, el lied germánico y el aria italiana”<sup>172</sup>, pudiendo parecer académicas e

---

<sup>169</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 81.

<sup>170</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 720.

<sup>171</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 59.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

incluso, compararse a las cantinelas simples de la época, a pesar de tener una gracia o un impulso expresivo e impetuoso en ocasiones.

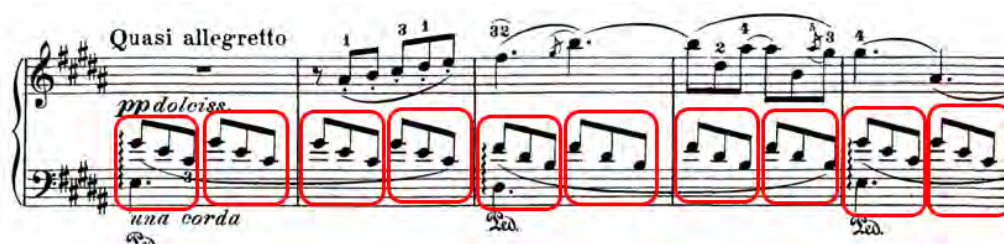
La extensión de estas melodías es bastante corta, realizando el discurso con la unión de varias semifrases entrecortadas a menudo por silencios entre ellas. Todo esto es necesario tenerlo en cuenta al trabajar sobre los recursos utilizados, ya que sin la contemplación de su conjunto se estará perdido en la catalogación de nuevos recursos.

Las campanas que están en la obra de *La Chapelle de Guillaume Tell* y en la obra de *Les Cloches de Genève*, imitando el sonido producido por estas en las notas que forman la afinación de un acorde triada. Aquí utiliza el paralelismo de la afinación y la imitación del tipo de *tocco* parecido al toque de las campanas.



*Les Cloches de Genève*, compases 1-4.

Esta introducción la transforma para convertirla en el acompañamiento de una melodía como la de una bonita nana siempre en un estilo de improvisación al piano:



*Les Cloches de Genève*, compases 5-9.

En el *Au Lac de Wallenstadt* el movimiento del remo es imitado con el dibujo que realizan las notas en el arpeggio.

## 2. Au Lac de Wallenstadt

Andante placido Movimiento del remo...

*una corda*

*pp dolcissimo egualmente*

*Au Lac de Wallenstadt*, compos 1-4.

El tremolo que utiliza en *La Chapelle de Guillaume Tell*, no está utilizado de una forma común como venía utilizándose hasta ahora, que era un mero acompañamiento o como un redoble de timbales en Beethoven, si no que utiliza este recurso como elemento para crear una atmósfera de tensión mientras Guillermo Tell prepara a las tropas de los confederados para el ataque:

*f marcato*

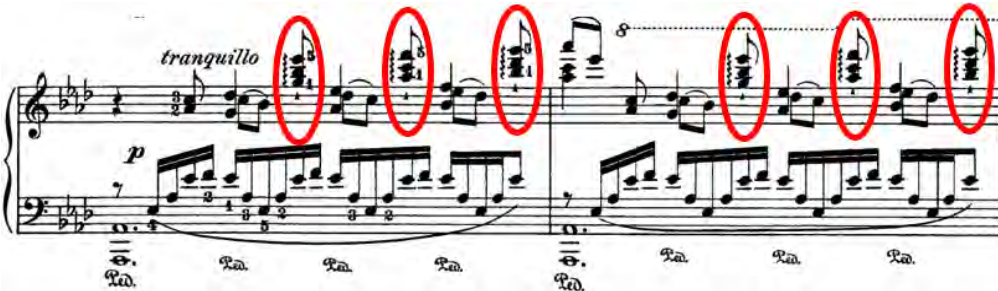
*pp tremolando sempre*

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compos 21-24.

Liszt utiliza arpeggios para imitar la ebullición de burbujas a través del agua, aprovechando la desigualdad del arpeggio para evocar con esta su parecido con las burbujas. Compos, números 17 y 18, y números 51 y 52 de *Au Bord d'une Source*:

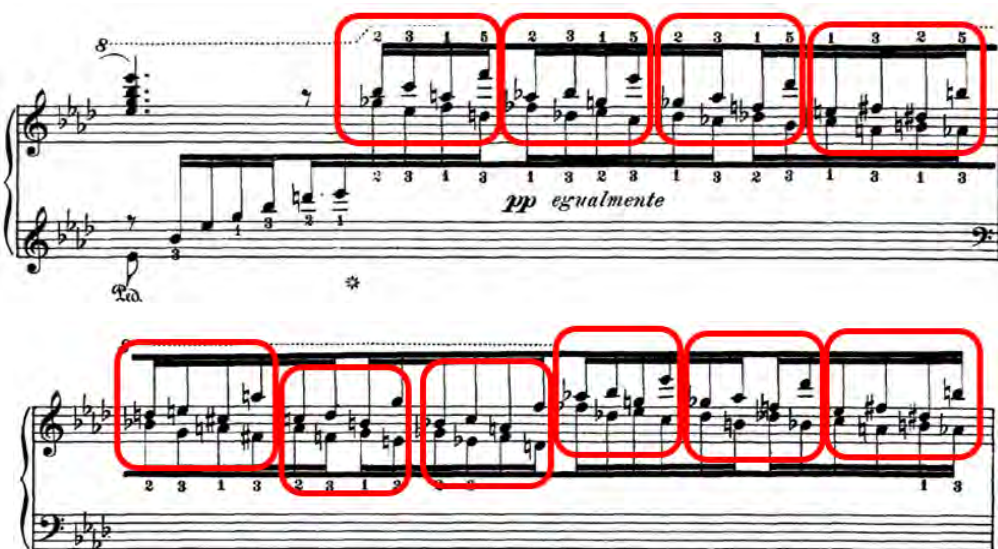


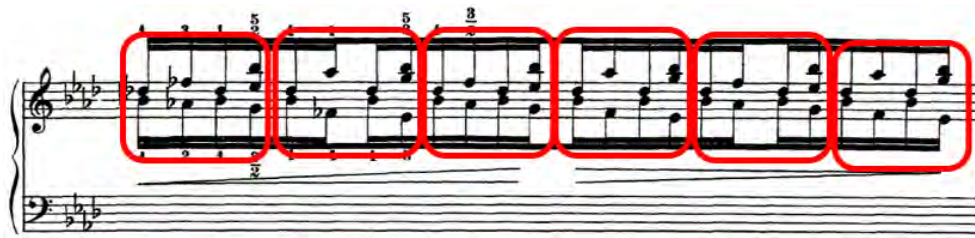
*Au Bord d'une Source*, compases 17-18.



*Au Bord d'une Source*, compases 51-52.

En el compás número veintitrés de *Au Bord d'une Source*, la utilización de una célula de cuatro notas sobre un ritmo de seis notas, crea una inestabilidad que es empleada para imitar a la perfección la forma de caer del agua, gracias a la progresión descendente en la que está desarrollada.





*Au Bord d'une Source*, compases 23-25.

En el compás número siete de *Orage*, Liszt desarrolla una cadencia a octavas situadas en una escala ascendente y descendente, para imitar como el viento se levanta para soplar cada vez con más fuerza.



*Orage*, compás n.º 7.

En los compases del número 16 y 17 de *Orage*, la utilización que hace Liszt de unos acordes en la m. i. es evocadora de los truenos de la tormenta, mientras que la m. d. evoca los relámpagos descendiendo. Unos acordes sobrecargados de notas, estallan en un sonido oscuro sobre el registro de los graves del teclado, su utilización es pionera en su momento:



*Orage*, compases 16 y 17.



### 3.13. NECESIDAD DE LOS CAMBIOS Y DE LA VARIACIÓN DE LOS TIEMPOS, MUY FRECUENTES EN SUS OBRAS, ASÍ COMO SUS NÚMEROSAS ACOTACIONES DE TEXTO EN EL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE*

En *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) inspiradas en poemas de Lamartine en donde Liszt expone sobre las “almas meditativas, que la soledad y la contemplación elevan invenciblemente hacia las ideas infinitas, es decir, hacia la religión”<sup>173</sup>, este presenta una indicación de tempo notablemente larga: *Lento assai con un profondo sentimento di noia* y finaliza con un *Lento disperato*, siendo estos pequeños cambios dirigidos más al carácter del tempo que al propio tempo, por lo que son una necesidad para Liszt de concretar, acotar o delimitar con exactitud el carácter de la obra además del tempo.

La composición que es una verdadera improvisación sobre dos breves incisos temáticos, está construida más sobre estados de ánimo que sobre relaciones formales referibles a la tradición.<sup>174</sup>

En consecuencia al tener que atender a los estados de ánimo, Liszt tiene que utilizar cambios de tiempo para resaltar todos estos estados.

La necesidad de marcar con exactitud los tempos llenando de acotaciones todas las indicaciones de tempo, trae consigo que aparezca en Liszt la necesidad de crear nuevas indicaciones de tempo, indicaciones que aunque marcan el tiempo *Allegro* o *Andante* y ya de por sí indican una velocidad y un carácter a la obra, este carácter es más concreto con la segunda parte del texto que Liszt le añade, para ser más exacto con el tipo de carácter que tiene que tener la obra y hasta el de sus aspectos psicológicos relacionados con la interpretación de la obra.

Este tipo de indicaciones escritas van proliferando, hasta el punto en que aparecen escritas al principio de diferentes secciones de la obra, dando lugar a que dentro de la misma obra puede haber distintas secciones con multitud de caracteres distintos entre ellos, no

---

<sup>173</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 142.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 143.

dependiendo solo ya de la tonalidad o del modo para establecer nuevos parámetros de interpretación y de *tocco* o color en la obra.

Como se observa, la preocupación por Liszt de encontrar nuevas posibilidades de plasmar todos los aspectos de un texto, una imagen o cualquier cosa, no se quedan solo en aspectos formales, técnicos, dinámicos o de color, sino que en su preocupación por el descriptivismo, por la música programática, se trabajan y estudian hasta agotar todos los recursos posibles por inventar, con los medios que están a su alcance en su época.

Algunas de estas observaciones realizadas por Rattalino son muy interesantes, acerca de las numerosas acotaciones que va escribiendo Liszt: al observar las dos versiones del *Vallée d'Obermann*, inspirada en la novela de De Sénancour, a medio camino entre el sentimiento de la naturaleza de Rousseau y los dolores del joven Werther, suscita en el joven Liszt un tumulto de sentimientos que se revelan en una profusión de acotaciones, además de en un río de música. En el Liszt maduro, se censura los abusos verbales del joven Liszt:

El con un *profondo sentimento di tristezza* de la primera versión se convierte en la segunda en un simple *espressivo*, y desaparecen, entre otras acotaciones eliminadas, un *lígubre*, un *radolente*, un *estinto*, un *furioso*, y un *dolce* etiquetado con aquel extraordinario *plintivo* (*plaintif*, afligido) que Liszt había acuñado a partir del francés y cuyo sonido debía agradecerle mucho porque lo usó varias veces.<sup>175</sup>

El oyente se encuentra ante un primer periodo que se inicia en una tonalidad y termina en la tonalidad más lejana posible de la inicial (relación de cuarta aumentada); y esto es ciertamente un shock sonoro bastante mayor que el que puede dar la acotación con *un profundo sentimento di tristezza*, por cuanto es perfectamente percibido por el oyente. Con esto se quiere hacer observar cómo las intenciones y el gesto, encuentran en el Liszt maduro su verdadera explicación en el lenguaje.<sup>176</sup>

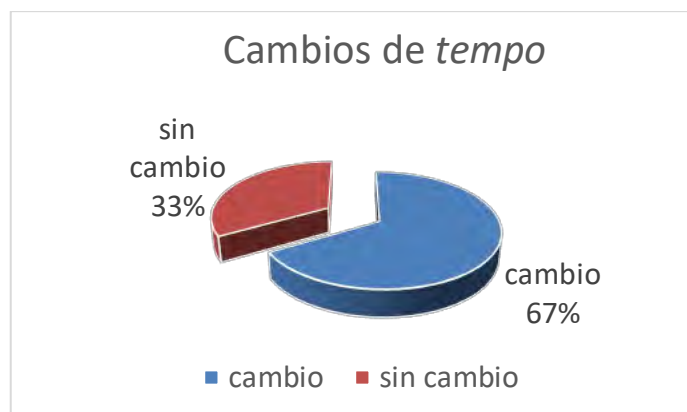
Durante los primeros años y en concreto hasta aproximadamente 1848, se observa que en sus composiciones proliferan las acotaciones con el ánimo de captar, no solo con el gesto sino con el carácter psicológico, la forma de entender y captar un fragmento. Así pues si se

---

<sup>175</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 157.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

une a todo esto el furor y la incandescencia juvenil, se tienen todas las partes de la receta incluida la liberación de la forma para entender, la necesidad de todos estos cambios de *tempo*.



Estos son los porcentajes de los cambios de tiempo que corresponden al *Première Année: Suisse*. Como se comprueba, excepto en algunas obras, en el resto los cambios de tiempo son abundantes y atienden normalmente a diferentes aspectos en la concepción de la obra: uno de ellos es el programa, pero sobre todo con el que más vinculado están estos cambios de tiempo es al carácter del compositor, su sensibilidad hace que ante cualquier hecho que suceda dentro del programa de la obra, su personalidad le transporte hacia estos hechos, siendo acrecentados con cambios de tiempo y dinámicas exageradas.

Pero esta utilización del cambio de tiempo viene por la necesidad que siente de magnificar los pasajes del programa, que no dándole los resultados esperados los cambios de matiz ni los cambios de dinámicas, se ve obligado a recurrir a estos cambios de tiempo que pueden ser más rápidos como más lentos, yendo normalmente acompañados de la palabra italiana *più* o *ancora più* (más o aún más).

Como ya se ha mencionado con anterioridad a estos cambios de tiempo de la partitura se le sumarán multitud de acotaciones que pretender determinar una exactitud mayor de la característica o matiz a transmitir en su ejecución.

Se observa un uso de la anacrusa en el inicio de las piezas, estando en una mayoría el uso de la anacrusa en el inicio de las piezas pero llegando casi a un equilibrio en las que no aplica este uso. En 5 de las 9 piezas de este primer cuaderno las inicia con una anacrusa: bien sin el compás entero o bien con el compás entero, pero con una anacrusa precedida de un silencio.

El empleo de la anacrusa al inicio de las obras en el primer cuaderno, va tomando las características de un nuevo recurso que parece ser del gusto de Liszt. Las características introductoras que proporciona la anacrusa y que Liszt va descubriendo como puede mejorar en la introducción de un modo casi imperceptible, el inicio en la situación o escena que pretende describir de su programa.

Esta característica se verá que como Liszt acabará poco a poco por establecer su uso y explotación de este recurso en el tercer cuaderno.

### 3.14. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL *PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE*

Habiendo realizado un análisis profundo de las piezas que componen el *Première Année: Suisse*, obtenido una importante compilación de datos procedentes de este análisis, complementado estos datos con otras fuentes ya citadas, habiendo realizado un cuadro estadístico del estudio y ordenación de los datos procedentes del análisis de las obras, realizado una búsqueda y un seguimiento de textos en libros y revistas, que han inspirado la composición de estas piezas, apoyando con: datos históricos del momento en los cuales se compusieron las obras, datos geográficos a través de los cuales se ha comprendido mejor el contexto en el que se encontraba Liszt cuando empezó a componer este cuaderno y hasta datos historiográficos, algunos de ellos biográficos del propio Liszt en su correspondencia, o extraídos de entrevistas a gente que lo conoció en vida, por todo esto se puede afirmar tras su estudio que:

El hecho de que Liszt es un compositor programático, no hay duda porque han quedado probadas sus intenciones descriptivas, en todas las obras de este primer cuaderno estudiado.

Las influencias que recibe Liszt de Berlioz en un principio y de Wagner después, son apenas de convicción para unirse a la causa de la música del porvenir, ya que ninguno de estos le influye en su modo de componer: tanto a nivel formal como a nivel armónico. El cromatismo utilizado por Liszt varía mucho del concepto utilizado por Wagner del cromatismo y la forma compositiva son distintas en cuanto se refiere a la forma de trabajo sobre todo improvisatoria.

Respecto al descriptivismo de las obras que se han estudiado, añadir lo que Rattalino dice respecto a la tendencia de su música por experimentar con el lenguaje descriptivo que es: “Aun más profundizada la experimentación sobre la poética y sobre el lenguaje en el *Album d'un voyageur*, 1835-1836”<sup>177</sup>, que en *Harmonies poétiques et religieuses*, 1834. -Hablando Rattalino del paralelismo que busca Liszt con su música y la poesía de Lamartine.

---

<sup>177</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 143.

En *Harmonies poétiques et religieuses* inspiradas en poemas de Lamartine donde Liszt habla de las “almas meditativas, que la soledad y la contemplación elevan invenciblemente hacia las ideas infinitas, es decir, hacia la religión”<sup>178</sup>. Esta es una muestra de lo que se entiende como un descriptivismo psicológico y como desarrolla un trabajo sobre dos temas breves para evocarlos:

La soledad como consuelo no es del todo evidente y el tema ideológico es más bien: el romántico de la soledad como desolación y aniquilamiento. La obra que es una verdadera improvisación sobre dos breves incisos temáticos, está construida más sobre los estados de ánimo que sobre relaciones formales.<sup>179</sup>

Viendo así que en Liszt, no existe la idea de cambiar la forma como un objetivo en sí, sino que la necesidad de adaptar esta, a la disposición temática para estar acorde con el programa narrativo de la historia, será el único y principal motivo que arrastrará a toda su música a romper la forma como tal, a crear una forma nueva adaptada a cada obra, porque cada obra tiene un programa distinto. O al menos existe una infinidad de maneras distintas de narrar el argumento de la historia.

Así pues, el que Liszt sea un creador de una forma nueva llamada Poemas Sinfónicos, no es más que un hecho paralelo a una más de sus conquistas en música, siendo una de las más grandes la de construir un nuevo lenguaje en música que no solo transmite los sentimientos, sino que será capaz de contar y narrar historias o de describir imágenes, postales y todo tipo de sensaciones humanas a través de la comparación y del juego de la imitación.

Usando como arma el descriptivismo bien real o psicológico, será la herramienta más empleada, no la única, pero si la principal, para llevar a término su idea de música programática.

Como se ha visto su forma de fusionar el elemento sonoro con el objeto, paisaje o situación, es prácticamente única. Su capacidad de adaptación es como la de un camaleón capaz de

---

<sup>178</sup> Rattalino, Piero: *Historia del piano...*, p. 142.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 143.

fusionar su música a lo que le rodea y sobre todo la de transformar su imagen mental en algo sonoro capaz de sugerirlo.

Importante es su desarrollo técnico y la adaptación de este a configuraciones necesarias para encontrar en innumerables ocasiones temas o motivos descriptivos en la obra. Liszt puede ser considerado como el padre del pianismo moderno, puesto que abre nuevos caminos musicales, llegando a poder establecer un antes y un después de Liszt. Pero en los textos de historia de la música no se narran los aportes estéticos realizados por su música, limitando estos aportes a los Poemas Sinfónicos como su mayor logro al crear una nueva forma.

Esta nueva forma no hubiese llegado sin el principio del descriptivismo aplicado a su obra, puesto que después de la preocupación de cambiar la técnica, su nueva obsesión será la de crear un lenguaje nuevo que Berlioz llamará: drama sinfónico. Este lenguaje nuevo tendrá la idea de sustituir la lógica musical por lógica capaz de describir y representar mejor el objeto, la idea del “drama sinfónico” como decía Berlioz, es idéntica a la de la “música programática” como decía Liszt.<sup>180</sup>

En Liszt respecto a las entidades musicales o estructuras formales, la búsqueda de un símbolo minucioso, la imposición programática de un desarrollo para conceptos e imágenes literarias, ocasionaba que la construcción formal se reducía prácticamente a la improvisación; Puesto que la composición musical, se desarrolla de un modo muy distinto a cómo se realiza la composición de una novela, una poesía, una comedia o un cuadro<sup>181</sup>.

Este será el motivo por el que empieza la metamorfosis en la forma, porque la necesidad de adaptar el discurso musical al programa de la obra hasta Liszt todavía no había sido llevada a término o al menos en su sistema de captar la esencia de lo descrito y plasmarlo frase a frase, sección a sección, detalle a detalle...

---

<sup>180</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 688.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

En su descriptivismo sus intenciones no son las de imponer un motivo que identifique al sujeto como hace Wagner, sino que muchas veces el motivo describe al personaje (con aspectos psicológicos, o por la forma de caminar, etc.).

Ninguna forma preestablecida podía establecer la trama de la acción de la historia, porque sencillamente cada historia era de una forma y además podía ser contada de mil maneras distintas. Así pues, la única opción que le quedó a Liszt era crear una forma de composición sin forma, una forma que se adaptara a la necesidad en cada momento del programa de la obra, lo que se llamaba improvisación y sin duda de esto Liszt sabía mucho, puesto que era un gran espectáculo en sus recitales.

La creencia en su ideal era tan firme que escribió:

Las artes ejecutivas, pueden resolver uno de los problemas de la civilización. El virtuoso puede convertirse en misionero de la Belleza y a través de ésta, la palabra muerta puede adquirir vida, el labio enmudecido puede adquirir voz y anunciar los misterios del arte.<sup>182</sup>

La preocupación de Liszt por esta nueva estética en la música, junto a su fervor religioso, le convirtió en un misionero del arte al servicio del hombre, para hacer reflexionar a este sobre la belleza de la naturaleza, la filosofía, la religión, etc. junto a tantas otras causas en las que se embarcó Liszt.

Aventurero explorador de nuevas sonoridades, Liszt que en su idea del lenguaje total (idea principal de la música programática), se irá desligando de la forma, buscando fluctuaciones sonoras a través de sus cadencias de modulaciones infinitas o captando el olor nauseabundo y la atmósfera tenebrosa y putrefacta descrita por Dante en su *Divina Comedia*, con sus vaguedades sonoras hurgando suavemente en el alma del instrumento, su personalidad arrolladora, empujará su música hasta las olas sonoras más grandes, precipitando como un tsunami sobre el oyente toda la tensión creada con sus modulaciones cromáticas seguidas de sus *stringendos*, *strepitosos* y *fff*.

---

<sup>182</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 692.



Sus tonalidades cambiantes que con notas que funcionan como un canto de sirena para los navegantes, atraen a cualquier tonalidad hacia ellas como una respuesta siempre igual ante cualquier pregunta formulada, aunque sea sobre otro tema, siguiendo siempre un ciclo repetitivo o insistente sobre esta nota, tomando a veces un papel como de un agujero negro, que atrae todas las tonalidades hacia esta nota.

Liszt elabora un lenguaje que sujeto a cortas frases, le permite representar casi cualquier cosa. Basándose en el descriptivismo real, a través del cual representa la forma de moverse objetos, como el movimiento de un remo al remar (sube, baja, se introduce en el agua) o con arpeggios en intervalos de terceras creando una célula que elaborará con ella una progresión ascendente para convertirla en la subida que produce un fluido como el agua al emanar de un manantial. Su estilo se basa en la imitación y a través de esta, intenta sugerir o evocar imágenes de lo pretende representar.

En cambio, basándose en el descriptivismo psicológico puede captar hasta los aspectos más subjetivos del alma, los pensamientos más íntimos y su perfecta gradación de estos hasta el matiz o el inciso más insignificante, como se puede observar en la pieza *Vallée d'Obermann* y en sus cavilaciones o desesperaciones del personaje, como se alternan los pensamientos más dolorosos y lúgubres con momentos repletos de algún atisbo de esperanza.

El propio Liszt explica las intenciones de su composición (claramente descriptivas), en la que pretende escribir en música sus sensaciones y percepciones sobre las escenas vistas o sobre las imágenes que retiene en su memoria. Su percepción es innata y ni él mismo sabe identificarla calificándola de: “vaga pero inmediata, [...] indefinida pero real”<sup>183</sup>, sabe que existe un nexo que une aquello que ve y que pretende identificar en sonidos plasmados en música, pero todavía no consigue aislarlo.

Este es el inicio del camino que tomará Liszt hacia la música programática o en su caso mejor definido como música descriptiva. Tras esta parte del estudio realizado, se ha podido

---

<sup>183</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 32.

establecer unas bases sobre las que, todavía inconscientemente, Liszt va creando su estilo y desarrollando lo que será su propia música descriptiva.

El descriptivismo real y el descriptivismo psicológico, serán las variantes sobre las que asentará su música programática, y a partir de estas, ordenará el discurso con la utilización de una forma en sus composiciones.

Liszt ha sido conocido como el gran virtuoso del piano, pero el lugar que se merece en la historia como creador de un nuevo lenguaje y fuente de la que beberán las futuras generaciones de músicos, no le ha sido otorgado todavía por el colectivo de estudiosos de la música. Su música ha sufrido la incomprensión en su época, siendo objetivo después de numerosas críticas destructivas, acuñando de “aberraciones” a acciones como el simple hecho de no respetar la forma o de no aplicarla. Viniendo la mayoría de ellas de personajes que nunca han estado ni en el plano más bajo de su nivel artístico.

Este es un ejemplo de las críticas que recibe de alguien bastante conocido como Schoenberg: “quien, a su manera de pensar Liszt fracasó al no poder armonizar las fuerzas conscientes y las instintivas. Sustituyendo conscientemente la forma antigua por otra nueva y su forma visionaria por una manera de entenderla más propia de un tercero”.<sup>184</sup>

El error en el que se encuentra Schoenberg (bajo mi punto de vista), es que mide los logros solo por la creación de una nueva forma (el poema sinfónico, que además parte de la forma clásica de la sinfonía), desechando cualquier otro logro creado dentro de este discurso musical.

Cierto es, que también le otorga a Liszt el triunfo de conseguir la libertad contra la tonalidad, pero los logros obtenidos para la música programática son rehusados por Schoenberg al no estar en el gusto de su corriente estética, siendo estos, al menos tan importantes como los otros logros conseguidos por Liszt o aún más.

---

<sup>184</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 81.

Del estudio de la estadística se desprende de las obras estudiadas que Liszt tiene una gran predilección por los compases cuaternarios y binarios, utilizando muy poco los ternarios. Además, no hay ninguna obra analizada en la que no se encuentre al menos: una cadencia, una introducción o una coda, pudiendo afirmar que la utilización de estos tres elementos son una parte esencial del sistema formal que emplea.

Todos los temas descritos que utiliza están estrechamente vinculados a Suiza bien de una forma real como los paisajes, o bien de una forma cultural o literaria como Obermann. Su predilección en el uso del modo Mayor sobre el menor en este cuaderno se hace patente al utilizarlo este, tres de cada cuatro veces.

Cuando sugiere alguna escena además de utilizar la forma en la música, se llega a obsesionar en tal misión, que si los matices no son suficientes para determinar su idea, recurre a cambios de tiempo y a innumerables acotaciones sobre este, entre otros recursos estructurales, armónicos, etc.



#### 4. *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE* S. 161

En el prefacio del *Deuxième Année: Italie* de F. Liszt de la editorial Henle Verlag, se encuentra una esclarecedora aportación sobre las fechas de composición y edición de estas obras por Ernst Herttrich:

Los siete números de la segunda colección, *Deuxième Année: Italie*, fueron compuestos por Liszt, con la excepción de *Canzonetta del Salvatore Rosa* número 3, a lo largo de su viaje por Italia en los años 1837 a 1839. Al volver de Italia, el compositor tocó en público, en Viena, en 1839, la *Fantasia Dante*, pero la reformó por completo en 1849, al igual que las otras piezas. Es también de este año la *Canzonetta del Salvatore Rosa*. A Liszt le llevará nueve años, publicar por Schott en Mainz (en 1858), la edición original de toda la serie. Solo la primera versión de los tres *Sonetti del Petrarca* había sido previamente publicada como forma de lieder, su forma primitiva, por Haslinger en Viena en 1847, así como a partir de 1846, igualmente por Haslinger, compone sobre la forma de una versión puramente pianística escrita aproximadamente en el mismo tiempo. Las tres piezas *Gondoliera*, *Canzone y Tarantella*, unidas bajo el título de *Venezia et Napoli* y publicados en 1861 sólo como un suplemento a la primera edición, difieren en estilo y no están incluidos en nuestra edición (Henle Verlag). Los Archivos de Liszt en Weimar contienen una gran cantidad de fuentes manuscritas, incluidas las versiones originales de los números 1 al 3 y 7. Se encuentra allí en particular, una copia muy importante como fuente de todas las piezas (excepto de la número 2), copia que sirvió de modelo para la edición original de Schott y que contiene importantes correcciones de autógrafos. Además, la edición original de 1858 (fuente principal), también nos apoyamos en esta copia, en particular en lo que concierne al emplazamiento de los signos dinámicos, que allí se anotan con mucho cuidado. Hemos indicado las principales discrepancias entre las fuentes al final del volumen [...] Falta el texto de los tres *Sonetti del Petrarca* en la edición original de 1858. En esta se restauran después de una reedición posterior de la edición original. Duisburg, verano de 1978.<sup>185</sup> (Traducción propia)

Las piezas que forman esta colección del *Deuxième Année: Italie* publicadas en 1858 son:

1. *Sposalizio*
2. *Il Penseroso*
3. *Canzonetta del Salvatore Rosa*
4. *Sonetto 47 del Petrarca*
5. *Sonetto 104 del Petrarca*
6. *Sonetto 123 del Petrarca*
7. *Après une Lecture du Dante - Fantasia Quasi Sonata*

---

<sup>185</sup> Herttrich, Ernst: «Prefacio.» En *Deuxième Année: Italie*, de Franz Liszt. Múnich: Henle Verlag, 1978, p. 3.

Mientras que *Venezia e Napoli* S. 162, son un suplemento al *Deuxième Année: Italie*, que fueron publicadas más tarde, en 1861. Este suplemento consta de tres piezas:

*Gondoliera* (Canción del gondolero, basada en la canción *La Biondina in Gondoletta* de G. Battista Peruchini).

*Canzone* (Basada en la canción de gondoleros *Nessun Maggior Dolore* del *Otello* de Rossini).

*Tarantella* (Sobre temas de Guglielmo Cottrau (1797-1847)).

La decisión de no incorporar este suplemento a la investigación, viene motivada por el interés primero descriptivo, en el cual aparte del acompañamiento que utiliza en la *Gondoliera*, similar al de otras piezas que aparecen como *Au Lac de Walenstadt*, carece de sentido en este aspecto su estudio. La segunda razón de peso es que están escritas todas sobre temas de otros compositores, pasando a tener más relación en un estudio basado en las transcripciones o paráfrasis que en la finalidad descriptiva de esta investigación. Y la tercera razón, como dice Ernst Herttrich: “*Venezia et Napoli* y publicados en 1861, sólo como un suplemento a la primera edición, difieren en estilo”<sup>186</sup> y así de la misma manera, también se decide no incluirlas como en la edición de la Henle Verlag.

Es en este cuaderno, en el que Liszt se encuentra en la búsqueda de representar la pintura en la música, en el que cuenta como en una representación de teatro vivo la imagen y el texto traducidos en la semántica de la música y en la visión personal del compositor. Se puede establecer que es un inicio de este tipo de música, en el que se encontrará un claro ejemplo de este pensamiento en compositores posteriores como: los impresionistas o en los *Études-tableaux* de S. Rachmaninoff entre otros. Estas interrelaciones se han producido entre todas las artes en algún momento, como explica el catedrático y Dr. Román de la Calle en la relación de la pintura y la poesía:

De algún modo, el reflexivo despliegue de la teorización de la pintura —como sugerente mundo de la imagen— se encuentra con el hecho de que puede abrirse y mirar interesadamente hacia el dominio de la palabra, siguiendo, en ese sentido, el ya consolidado imperativo del *ut poesis pictura* [la pintura como la poesía]. El teatro —como poesía representada— sería el máximo y genuino modelo de esa regulación,

---

<sup>186</sup> Herttrich, Ernst: «Prefacio.» En *Deuxième Année: Italie*, p. 3.

el polo de atracción de una cierta unidad interartística, en la cual la palabra se hace visible y deviene imagen parlante e incluso palabra pintada. *Tableau vivant*, que habla y se mueve en el escenario de la vida, porque la vida toda se transforma e intensifica en una compartida representación [...] Es así como el mundo de las imágenes se aproxima, en una nueva vuelta de tuerca, al mundo de la palabra. La sombra vigilante de las imágenes está trenzada sutilmente de palabras y de guiños literarios. O dicho directamente: las palabras se convierten en la inseparable sombra de las imágenes. Los valores vitales que comunica la pintura, a través de los valores sensibles y formales, necesitan traducirse con palabras. Son palabras pintadas.<sup>187</sup>

Pero no solo existe esta relación de la imagen con la palabra, sino también de la imagen con la música y al contrario, de la música en la imagen. Véase la aclaración de Román de la Calle:

Pero asimismo, tampoco faltan los deslizamientos de las miradas que, desde la pintura, apuntan hacia el ámbito de la música, entendiéndolo como genuino conjunto de relaciones, como el contexto depurado de la sintaxis, como el modelo máximo de la pureza de las conexiones formales y paradigma del triunfo de la forma y de la unidad. Es así explicable que arquitectura y música compartan para muchos teóricos todo un bagaje común y que desde ese núcleo versátil se intente abordar las claves de especificación general del arte y viabilizar una posible poética diferente, no coincidente con los peajes impuestos desde la prioridad de la palabra. Por eso también el mundo de la imagen atiende, por su parte, hacia esa diferenciada orientación interdisciplinar: *ut pictura musice* [la música como la pintura], como fórmula didáctica, que operativamente intentará adecuarse a las estrategias del *ut musice pictura* [la pintura como la música].<sup>188</sup>

Este es uno de los cuadernos en los que Liszt pone más de manifiesto, su intención de expandir la música hacia el nuevo horizonte de su nuevo estilo representativo y descriptivo, el de una “música visual” como se diría utilizando términos de Román de la Calle:

[...] más allá de las evocaciones, las rememoraciones, los homenajes y las estudiadas superposiciones y paralelismos estructurales, estaremos ante los dominios de la «música visual» y/o de la «plástica sonora».<sup>189</sup>

Esta es la mejor definición del ideal genésico de este *Deuxième Année: Italie* siguiendo con la utilización de una terminología acuñada por Román de la Calle: “*ut pictura musice*”, *ut sculptura musice* y *ut poesis musice*, (“la música como la pintura”, la música como la escultura y la música como la poesía), en el que Liszt empieza la adaptación de su concepto estético y creativo a las diferentes artes que han impresionado su sensibilidad de artista en sus viajes por Italia,

---

<sup>187</sup> De la Calle, Román: «Sobre las relaciones entre música y pintura». *Aisthesis*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, n.º 42 (2007), p. 89.

<sup>188</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

empezando por la pintura, la escultura, las canciones de estilo trovadoresco, y continuando con la poesía en los Sonetos y la fuerza narrativa en la visión descriptiva de la *Divina Comedia*.

Con la excepción de la *Canzonetta del Salvador Rosa*, se observa el referente que toma en todas las demás artes como la pintura de Rafael, la escultura de Miguel Ángel, la poesía de Petrarca y de Dante, eligiendo las obras maestras más representativas en sus épocas, dando una muestra de su ambición y de su empeño por crear un nuevo estilo.



## 4.1. *Sposalizio*

### 4.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN



41. Rafael Sanzio (1483-1520); *Lo sposalizio della Vergine*. Óleo temple 1504. Pinacoteca Brera, Milán (Italia).

En esta tabla la característica más relevante subyace en que las figuras principales de la tabla se centran en un primer plano, buscando una mayor naturalidad, dentro de un espacio en el que la disposición del templo y las figuras atienden perfectamente a un dominio de la perspectiva aumentando la profundidad del campo de visión.

La impresión que causa en Liszt contemplar las obras de arte de Italia, se muestra en la búsqueda de intentar transcribir en el arte de la música, las sensaciones y el significado de obras como esta, que despiertan la sensibilidad y la percepción de Liszt.

En 1839 acabará de componer esta obra, cuya inspiración motivada de la contemplación de esta tabla tendrá un especial significado para Liszt, puesto que *Sposalizio* (S. 157a), lo compone en el inicio de su relación con Marie d'Agoult y además ya de por sí, lo que supone para Liszt el vínculo sagrado del sacramento del matrimonio.

#### 4.1.2. ANÁLISIS

*Sposalizjo* tiene una extensión de 133 compases, escritos mayormente en el compás 6/4, aunque también hay un pequeño fragmento escrito en **C**. La pieza está compuesta en la tonalidad de *Mi Mayor*, modulando brevemente a *Sol Mayor*. Por otra parte, el tiempo que indica la obra *Andante* se verá alterado 4 veces a lo largo de la obra.

La obra empieza con una Introducción en la que se exponen el primer motivo seguido del segundo motivo:



*Sposalizjo*, compases 1-3.

En el compás número 9 se inicia la primera sección A en la que empieza el tema con la figuración de blancas con puntillo, al que le inserta el primer y segundo motivos de la introducción, su extensión llega hasta el compás número 29, donde finaliza el primer tema conduciéndolo hasta la nota Mi.



*Sposalizjo*, compases 26-29.

Que como se verá después, esta nota guarda relación con el nombre de María.

Transición B:

**Andante quieto**

*Sposalizio*, compases 30-37.

En este compás número 30 inicia una transición (B) en la que utiliza el segundo motivo y aparece colocada al final de la sección A, con el tiempo *Andante quieto* que finaliza en el compás número 37, donde pasa a la segunda sección A<sup>1</sup> en el compás número 38 con otro cambio de indicación de tiempo *Più lento* y un matiz *ppp, una corda*, preparando un cambio de sonido más intimista, para poder evocar la relación y la importancia de este sacramento del matrimonio, como una acción trascendental y en este caso aún más especial por ser el desposorio de la Virgen.

**Più lento**

*Sposalizio*, compases 38-42.

Esta sección vuelve a desarrollar el tema principal de A en el cual a través de los matices que escribe Liszt se le puede adjudicar que su contenido semántico, es el tema del sacramento del matrimonio, es decir es un tema con notas largas y con una pureza tonal y armónica muy limpia y clara, en la cual intenta evocar de la misma forma que la promesa de respeto y amor eterno que profesan la virgen María y San José, pero esta vez de una manera más calmada y tranquila que la primera.

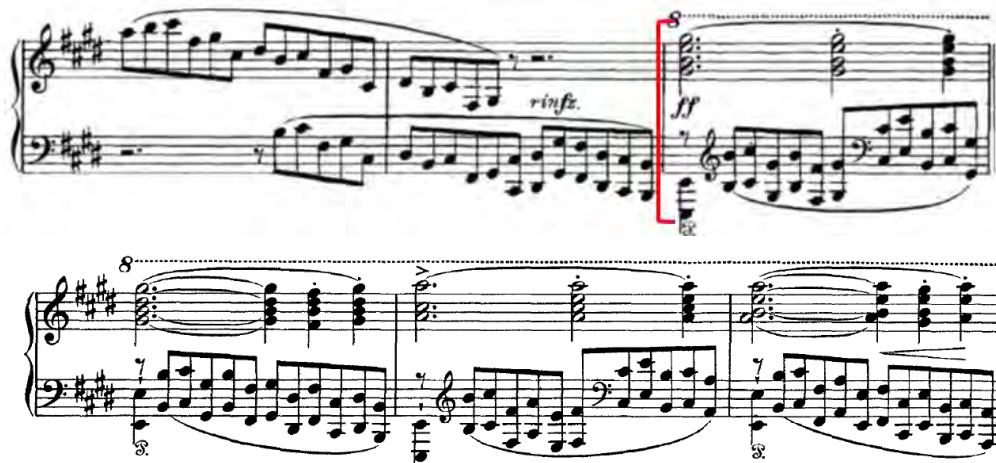
En el compás número 68 se vuelve a encontrar una transición (B<sup>1</sup>):

*Sposalizio*, compases 68-75.

A partir de la indicación *Quasi Allegretto mosso* en el compás número 77, vuelve a iniciar la sección A<sup>II</sup>, con dos compases de introducción a esta, combinando esta vez desde el principio el tema del sacramento del matrimonio con el del primer motivo de la introducción:

*Sposalizio*, compases 76-78.

El final de esta sección mediante otra introducción de 2 compases vuelve a darle continuidad a la última sección A<sup>III</sup>, en el compás número 92 pero con un tema muy reafirmado (el sacramento del matrimonio) y con un carácter triunfante mediante las octavas que doblan el primer motivo y con un matiz *ff*.



*Sposalizio*, compases 90-95.

En el compás número 106 se inicia otra pequeña transición hacia la sección (B<sup>II</sup>) que empieza en el compás número 108 hasta que se inicia la Coda en el compás número 120, con la utilización de nuevo del primer motivo.

*Sposalizio*, compases 108-122.

Cabe señalar que la obra comienza y finaliza en la tonalidad de *Mi Mayor*. Retornando al estudio y análisis de parecidos se vuelve a encontrar la similitud del nombre de **M**aría con la primera letra del nombre (**M**) y la de **M**isterio de la anunciación (**M**) con la **M** de la tonalidad *Mi Mayor* y en el que a la vez, se encuentra el nombre la amada de Liszt, **M**arie d'Agoult.

Liszt para esta parte usa puramente un medio musical, para crear una calidad similar de perspectiva. Como se sugirió anteriormente, las secciones iniciales establecen un fondo sonoro: motivos reminiscentes de campanas, se expanden y desarrollan en la tonalidad de *Mi Mayor*, con notable énfasis sobre un puro “color” musical.<sup>190</sup> (Traducción propia).

Liszt desarrolla un concepto espacial de las notas en la iconografía ampliando el concepto de la espacialidad de la pintura aplicado en la música:



42. Figura número 1 de *Lo spozalizio della vergine* de Rafael.

---

<sup>190</sup> Backus, Joan: «Liszt's “Sposalizio”: A Study in Musical Perspective». *19th-Century Music*. University of California Press, vol. 12, n.º 2, (Autumn, 1988), p. 180.



43. Figura número 2 de *Lo sposalizio della vergine* de Rafael.

La disposición i altura de las notas se corresponde con los grupos de personas que aparecen en la pintura de Rafael:



*Sposalizio*, compases 1-3.

En la disposición del cuadro de Rafael se encuentran los personajes principales que están en la sección central. Como se observa el título del cuadro y ya hace referencia al *desposorio de la Virgen* por tanto, de esto se entiende que el principal personaje del cuadro es la Virgen. Si se continua con el estudio también se puede entender de esto, que el principal hecho relevante de la tabla está en torno al desposorio, es decir a el casamiento, éste estará formado por 3 personajes: La Virgen, San José y el sacerdote.

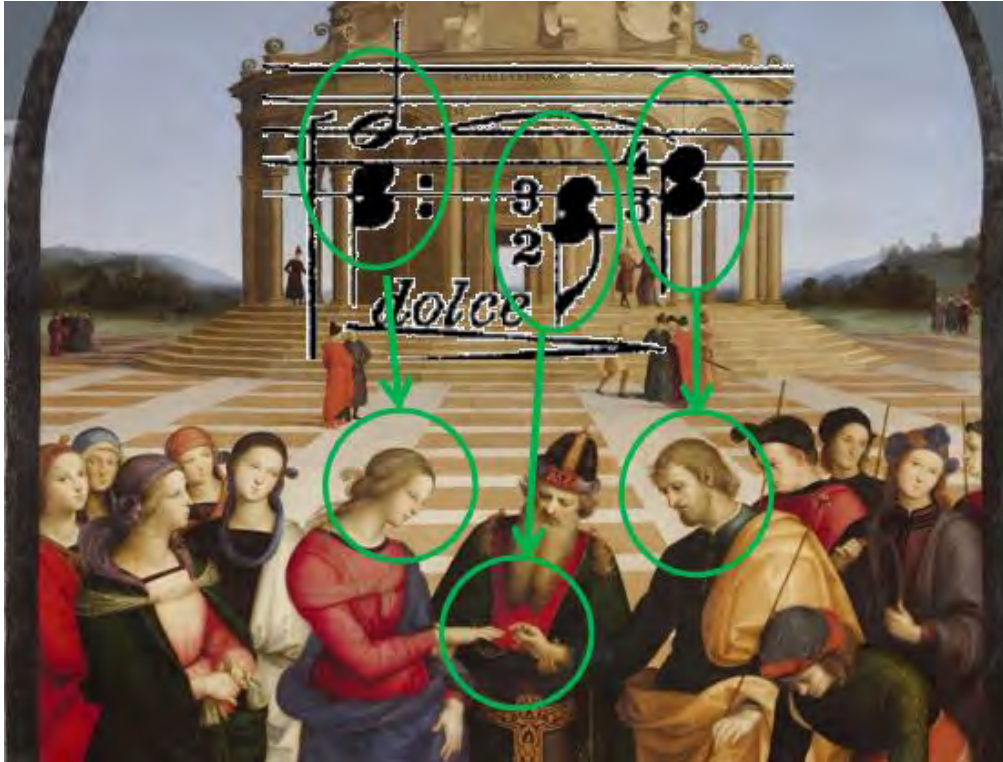
Todo el resto de personajes tienen un papel secundario que en algún caso, simplemente de adorno en la perspectiva. Liszt cuando transcribe en música la dimensión del cuadro, tiene que crear unos parámetros para que sean entendibles al espectador. Estudiando el primer motivo se ve claramente que todas las notas que aparecen en él se repiten, excepto la nota Re.

Si se observa la figura número 1 del *desposorio de la Virgen* de Rafael de este estudio, se puede comprobar que refleja claramente la disposición de los personajes centrándose en la Virgen María, esta sería la nota Re, si se observa la figura número 2 del desposorio de la Virgen de Rafael, igualmente se observa que la disposición de las notas hace referencia de la misma manera cómo aparece en el segundo fragmento de la introducción a que la escena principal radica en la nota Re otra vez.

El estudio de la geometría se ha basado simplemente en la observación de la altura de las notas y su disposición, aplicado a la disposición y la altura de los personajes en la tabla de Rafael, concluyendo que los paralelismos son más que obvios.

En el estudio del segundo motivo, se encuentra un paralelismo de igual modo con las miradas de los personajes principales: La virgen María y San José, en los que ambas miradas se centran en la colocación del anillo en el dedo, puesto que es donde reside la importancia de la pintura, en el desposorio:





44. Figura número 3 de *Lo sposalizio della vergine* de Rafael.

Por último hay que añadir que el tema A, está centrado en describir caracteres psicológicos de las sensaciones del sacramento del matrimonio, entre estos se pueden encontrar muchos adjetivos variados como: timidez, ternura, pureza, triunfalismo, alegría y grandeza, etc. que Liszt irá poco a poco transformando en cada una de las repeticiones que hace del mismo en la sección A, dándole un carácter distinto en cada una de ellas, de una manera similar a lo anteriormente expuesto. Por lo tanto, en esta obra emplea descriptivismo real cuando utiliza la altura de las notas para describir la profundidad de la tabla de Rafael y descriptivismo psicológico al narrar la idea del concepto sacramental del matrimonio y sus posibles esperanzas con su amante Marie d'Agoult.

La estructura formal de *Sposalizio* es:

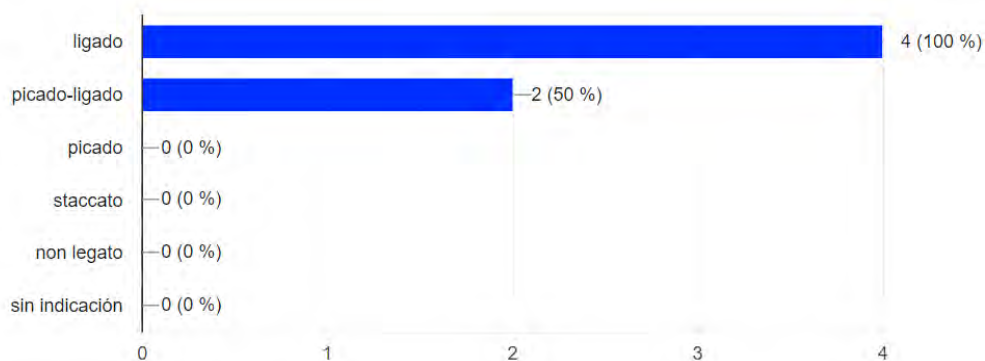
INTRODUCCION + A + B + A<sup>I</sup> + B<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + A<sup>III</sup> + B<sup>II</sup> + CODA

### 4.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Espacialidad.</b>	ligado	sin indicación	p	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
<b>Colocación del anillo.</b>	ligado	dolce	p	Ninguna	dinámica decreciente	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>El sacramento del matrimonio.</b>	ligado, picado-ligado	dolcissimo	ppp	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Reafirmación Sacramento del Matrimonio.</b>	ligado, picado-ligado	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento, Otros: sfz...	fraseo	5, 6	Pedal rítmico con la armonía

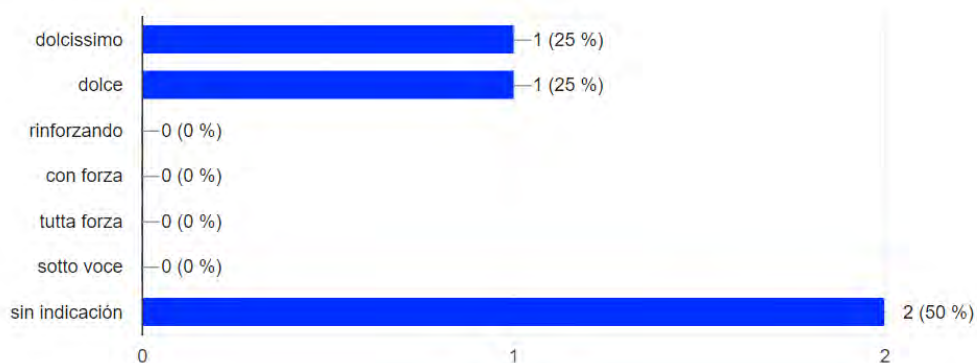
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



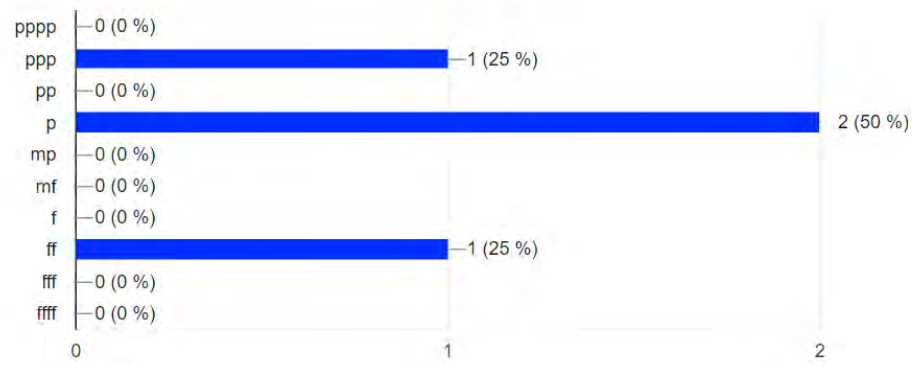
#### Tipos de tocco

4 respuestas



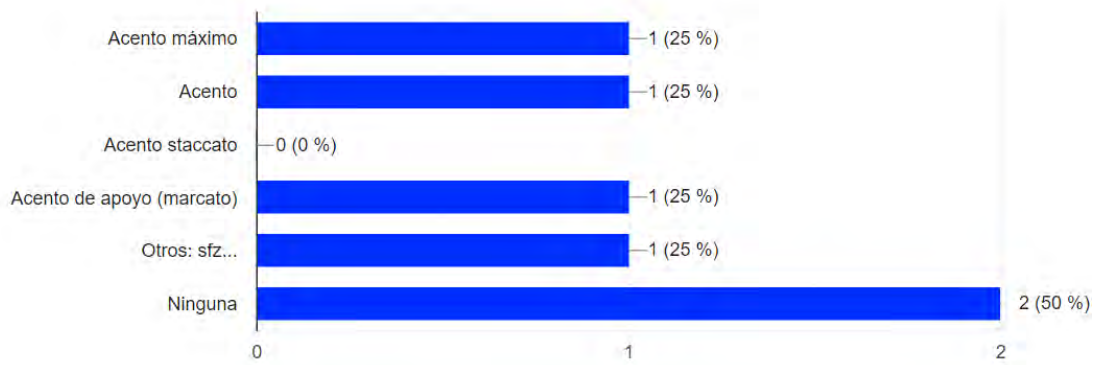
### Matices empleados

4 respuestas



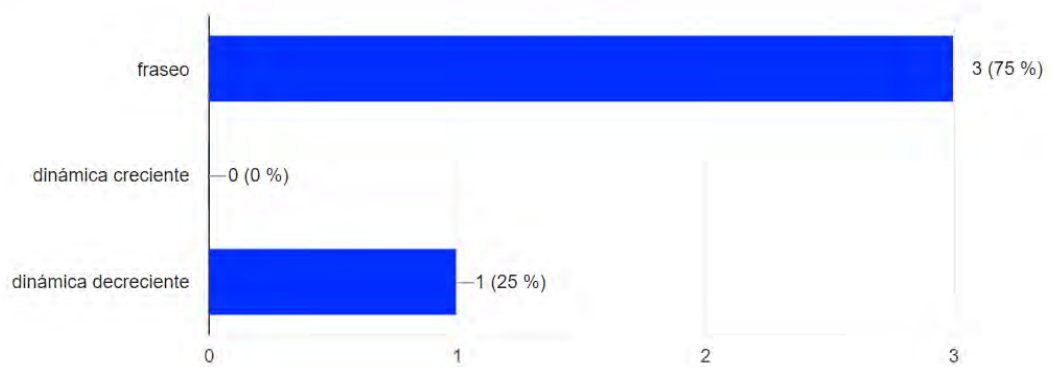
### Acentuación

4 respuestas



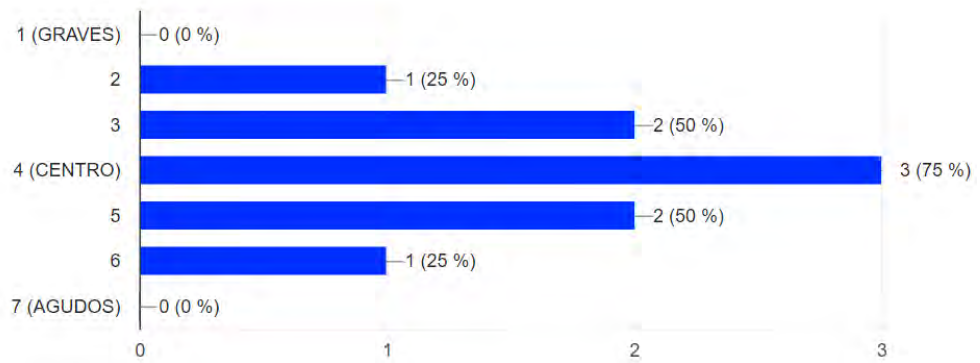
### Dinámica

4 respuestas



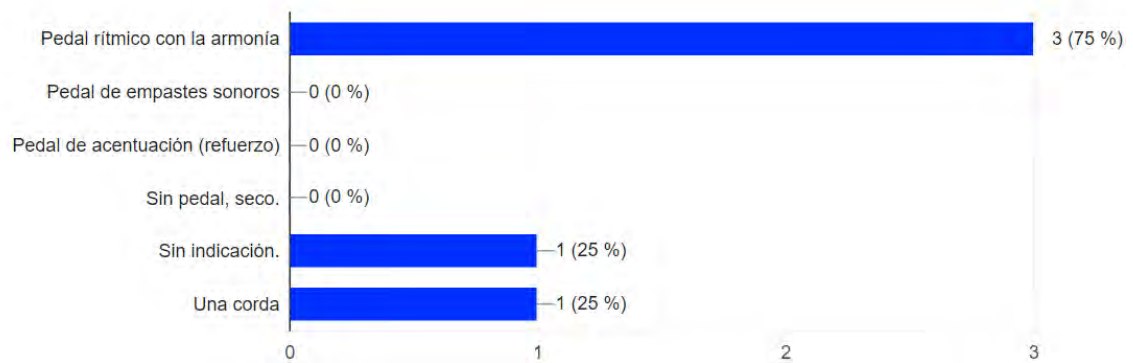
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



## 4.2. *Il Penseroso*

### 4.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN



45. Miguel Ángel (1475-1564); *Tumba de Lorenzo II de Medici*. Mármol 1524-1531. Basílica de San Lorenzo, Florencia (Italia).

A los pies de Lorenzo “*Il penseroso*”, se haya la alegoría de la Aurora y el Crepúsculo.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> *Biblioteca Nacional de España*. s.f. <https://www.bne.es/es/coleccion/dibujos/dibujos-italianos/estudios-crepusculo-aurora-miguel-angel-capillas-medici> (26/05/2023)



46. Miguel Ángel (1475-1564); *El penseroso. Tumba de Lorenzo II de Medici.*

Al mismo tiempo que Chopin terminaba su marcha fúnebre en 1837 y la incluía en su *Sonata n.º 2* op. 35 en 1839. La obra musical, inspirada tras la visita en Italia del monumento funerario de los hermanos Lorenzo y Giuliano Medici, según el catálogo de Humphrey Searle fue compuesta en 1839 la primera versión de *Il Penseroso* (S. 157b), esta volvió a ser reutilizada por Liszt, modificándola nuevamente:

Fue después revisada y ampliada en su estructura para formar la segunda de las Tres Odas Fúnebres, la titulada “La noche” (escrita en 1864 en memoria de su hija Blandine fallecida poco antes). En las dos versiones Liszt escribe el mismo verso de Miguel Ángel:<sup>192</sup>

“Grato mi è il sonno, e piú l'esser di sasso  
Mentre che il danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir mi è gran ventura:  
Però non mi destar, deh parla basso.”

“Grato es para mí el sueño, y más ser de piedra,  
Mientras el daño y la vergüenza dura,  
No ver, ni sentir es para mí gran ventura:  
Para no despertarme, hablen bajo.”  
(Traducción propia)

Whittall contribuye a mejorar y cambiar el concepto de que Liszt no solo es un virtuoso, sino que también es un compositor progresista con una estética avanzada y con unos métodos compositivos utilizados por este, enfocados hacia unos fines expresivos, recordando la naturaleza descriptiva de la obra:

Es el aprovechar estos ejercicios pianísticos, virtuosos o no, para ponerlos al servicio de unos fines expresivos más intensos y duraderos lo que contribuye, más que ninguna otra cosa, a garantizar que Liszt siga siendo considerado un compositor serio. Un ejemplo de lo progresista y alejada de la extravagancia de los virtuosos que puede llegar a ser esta expresividad es la breve pieza para piano *Il Penseroso* (planificada en 1839), una obra de económica intensidad cuyo cromatismo (aunque todavía controlado por unas fuerzas tonales fundamentales) concuerda con la naturaleza visual del tema (una estatua de Miguel Ángel) sin incongruencias ni exageraciones. *Il Penseroso*, progresista en su armonía y, sin embargo, simple en su estructura, es el arquetipo de la composición romántica.<sup>193</sup>

La célula rítmica con la cual Liszt le confiere el carácter funerario a esta obra, es la utilizada en las marchas fúnebres, corchea con puntillo, semicorchea y negra, como se puede observar en el claro ejemplo de la *Sonata n.º 12 op. 26* (1801), en el tercer movimiento de Beethoven:



Tercer movimiento de la *Sonata n.º 12 op. 26* de Beethoven, compases 1-4.

<sup>192</sup> Del Pozzo, María Laura: «Peregrinaje hacia Liszt ». *Sinfonía Virtual*. n.º4 (julio 2007), p. 40.

<sup>193</sup> Whittall, Arnold: *Música Romántica*, p. 87.

#### 4.2.2. ANÁLISIS

*Il Penseroso* está compuesta en **C**, con una indicación de tiempo *Lento* que no cambia en toda la obra, se encuentra circunscrita en la tonalidad de *Do # menor*, sobre una extensión de 48 compases. Figuran escritas en el tan solo 2 acotaciones.

*Il Penseroso*, compases 1-3.

Esta obra empieza directamente sin una introducción en la primera sección A, insertando una figuración rítmica anacrúsica, que dará lugar al tema principal de la obra, en la que inicialmente tomará una forma de 2 semifrasas de 4 compases escritos bajo el matiz de *mf*.

*Il Penseroso*, compases 8-12.

A partir de la exposición de la segunda frase, iniciará una modificación añadiendo contenido y con la enfatización de los *rinforzandos* en el anacrusa. La primera sección finaliza en el compás número 20. El compás número 21 y 22 serán una cadencia transición a la segunda sección A<sup>1</sup>, la cual está escrita con una terminología agógica *sotto voce* y *pesante*, siendo una modificación de parte del contenido de la sección A, pero añadiendo alguna variación, sobre todo al final de esta sección. Lo que más destaca de esta, es la inserción de un bajo caminante, el cual actúa siguiendo su propia dirección, como si fuera un discurso dentro de la mente del pensador, remarcando que su posición en los sonidos graves del piano intenta evocar con su sonido grave, los pensamientos profundos y existenciales del ser humano:





*Il Penseroso*, compases 22-24.

Esta finalizará en el compás número 39 en la que empieza la coda hasta el final número 48.

*Il Penseroso*, compases 37-48.

Cabe destacar que la primera sección tiene un carácter más fuerte y marcado, mientras que la segunda, se presenta como más débil y expresivo, poco a poco extinguiéndose.

Además no se puede olvidar que la tonalidad de *Do # menor* ha sido empleada siempre por su característica acústica como una tonalidad brillante (véase el *Preludio op. 28 n.º 10* de F. Chopin, compuestos entre 1835-1839), facultad empleada por Liszt para resaltar el brillo de la talla en mármol, al mismo tiempo que utiliza la anacrusa para remarcar el carácter acentuado del tiempo fuerte. Esta figuración amplía el carácter fúnebre o doloroso de la obra al estar en modo menor, que se amplifica con el acento en el segundo tiempo.

El tiempo *Lento*, le otorga a la pieza el carácter pomposo y señorial reforzado por las células rítmicas breves que reposan sobre las largas. La reexposición del tema A en la segunda sección, facilita entender que (dado el carácter funerario del monumento y esta obra) los pensamientos y las ideas que perduran tras la muerte de los seres humanos, continúan estando vigentes hasta que poco a poco se desvanecen en el olvido de los vivos.

La forma estructural de *Il Penseroso* es: A + A<sup>I</sup> + CODA

#### 4.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Carácter fúnebre</b>	ligado	sin indicación	mf	Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Pensamientos profundos y existenciales.</b>	ligado	sotto voce, pesante	mf	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía

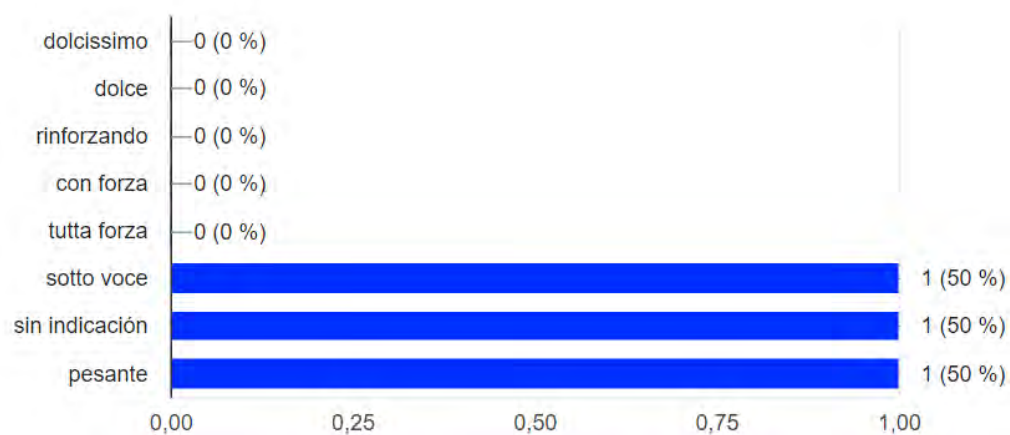
#### Tipos de fraseo

2 respuestas



#### Tipos de tocco

2 respuestas



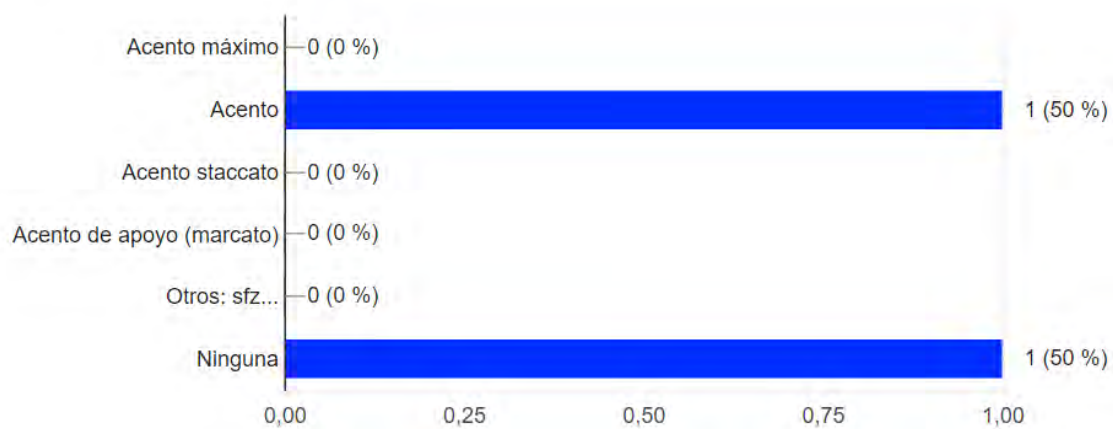
### Matices empleados

2 respuestas



### Acentuación

2 respuestas



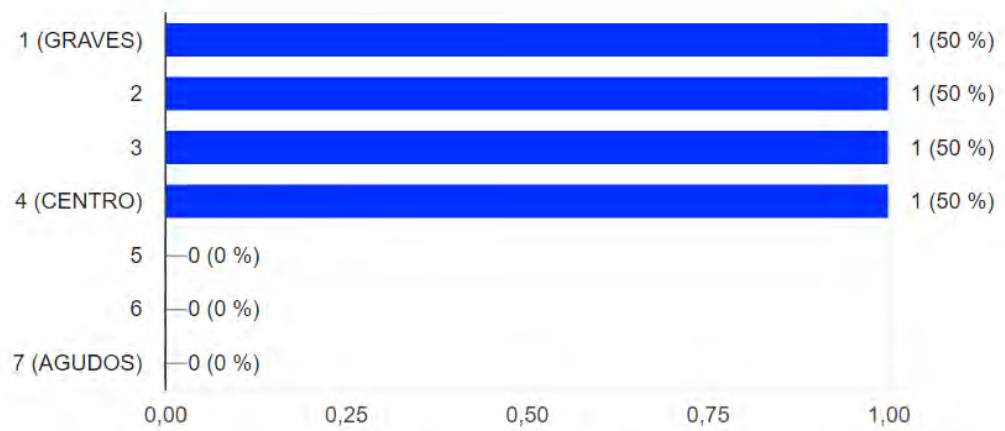
### Dinámica

2 respuestas



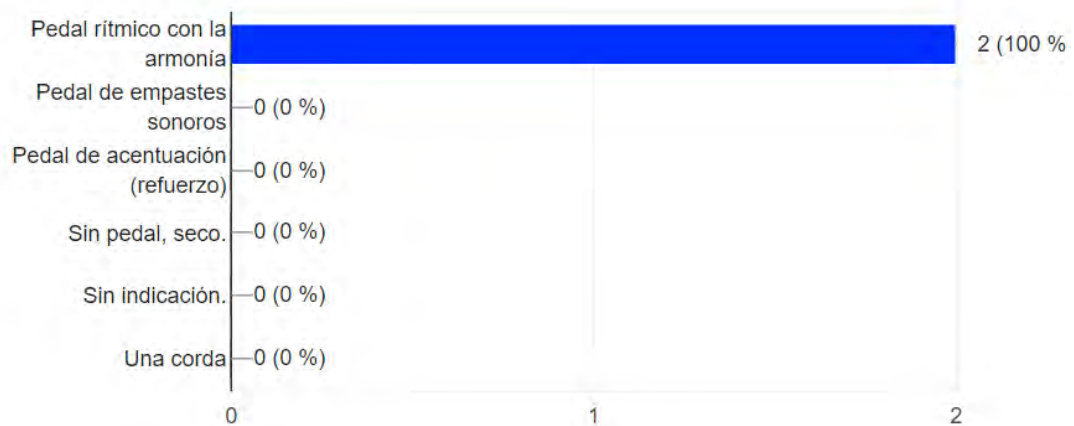
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

2 respuestas



### Utilización de los pedales

2 respuestas



### 4.3. *Canzonetta del Salvator Rosa*

#### 4.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Según el catálogo de Humphrey Searle la primera versión de la *Canzonetta del Salvator Rosa* (S. 157c) fue compuesta en 1849. La tabla del autorretrato manifiesta la profundidad de pensamiento del artista<sup>194</sup>:



47. Salvator Rosa (1615-1673); *Autorretrato*. Óleo 1645. National Gallery de Londres.

---

<sup>194</sup> Traducción de la inscripción del cuadro en latín de García Magaz, Isabel: “O cállate, o di algo mejor que el silencio”, en *HA!* 22 de 02 de 2020. <https://historia-arte.com/artistas/salvator-rosa> (27/06/2022).

*Canzonetta del Salvator Rosa* es una transcripción pianística de la canzonetta “Vado ben spesso” tradicionalmente atribuida al pintor, músico y actor siciliano Salvator Rosa (1615-1673) pero compuesta aparentemente por Giovanni Bononcini (1670-1747) un importante músico del Barroco italiano.<sup>195</sup>

La obra de F. Liszt compuesta sobre una canción de Salvator Rosa, que según el RISM (Répertoire International des Sources Musicales), *Vado ben spesso cangiando loco*, es una pieza autoría de Giovanni Bononcini (1670-1747), la cual fue atribuida erróneamente durante muchos años al pintor Barroco italiano, poeta, grabador, actor y músico Salvator Rosa (1615-1673). Su estilo pictórico se extendió desde los paisajes (influyendo en los paisajistas holandeses), a pinturas de temas filosóficos y mitológicos como la *Humana fragilitas* del Museo Fitzwilliam de Cambridge y el *Espíritu de Samuel evocado frente a Saúl* comprado por Luis XIV expuesto ahora en el Louvre.<sup>196</sup>

En la partitura, Liszt anota los versos de la canción sobre las notas de la melodía de la misma manera que si fuera un lied:<sup>197</sup>

“Vado ben spesso cangiando loco  
Ma non so mai cangiar desio  
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco  
E sarò sempre l'istesso anch'io”

"Voy frecuentemente cambiando de lugar  
Pero no sé cambiar mi deseo  
Siempre mi pasión será la misma  
Y también seré siempre el mismo."  
(Traducción propia).

Del estudio de seguimiento en la base de datos del RISM, la canción *Vado ben spesso cangiando loco*, ha sido un tema utilizado frecuentemente por diversos compositores desde el 1700; y que desde el 1800 al 1850 tuvo un mayor auge por parte de otros compositores además de Liszt, al que oportunamente cabe añadir, que la letra de la canción le queda ex profeso, pareciendo como una letra elaborada *ad hoc* por el mismo Liszt. El descubrimiento de que la canción original pertenece a Giovanni Bononcini, en vez de a Salvator Rosa (siempre según el RISM), es bastante reciente.

---

<sup>195</sup> Del Pozzo, María Laura: «Peregrinaje hacia Liszt.», p. 40.

<sup>196</sup> Volpi, Caterina: *Salvator Rosa (1615 - 1673)*. Roma: Ed. Bozzi, 2014.

<sup>197</sup> Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1917, pp. 72-75.

### 4.3.2. ANÁLISIS

La *Canzonetta del Salvatore Rosa* tiene una extensión de 75 compases. Escrita en la tonalidad de *La Mayor* el primer verso y el segundo verso en su relativo menor *Fa # menor*, para acabar con la misma tonalidad que empieza (*La Mayor*).

Consta de una introducción de cuatro compases, su estructura sigue la misma forma de la canción, repitiendo la primera estrofa dos veces y añadiendo unos compases de transición entre cada estrofa.

Andante marziale  
marcato  
A Va - do bon spes - so can - gian - do lo - co

*Canzonetta del Salvatore Rosa*, compases 1-6.

De manera que el primer pareado será la sección A, comenzando en el compás número 5 y finalizando en el compás 26.

El segundo pareado empieza en el compás número 27, extendiéndose hasta el compás 47, esta será la sección B.

B  
27 f energico  
Sem - pre li - stes - so sa - ra il mio fuo - co

*Canzonetta del Salvatore Rosa*, compases 27-29.

Y por último aparece el primer pareado repetido otra vez en el compás número 48 con diferentes texturas y alargándose hasta la Coda en el compás 66 siendo la sección A<sup>1</sup>.

46 *poco* *ritenuto*  
*dimin.* *al* *pp*

49 *mf*  
A' Va - do ben spes-so can -  
gian - do lo - - co

Canzonetta del Salvator Rosa, compases 46-51.

La pieza concluye con una coda en el compás 66, que se extiende hasta el final de la pieza.

65 *ff* Coda *dimin.*

69 *tr*

72 *poco rit.*  
*dimin.* *al* *pp*

Canzonetta del Salvator Rosa, compases 65-75.

El apartado descriptivo de esta obra está acompañando y ornamentando el contenido significativo del texto. El trabajo que realiza Liszt en esta pieza es meramente armonizar una canción antigua, revistiéndola con alguna diferenciación en cuanto a la textura y estructura del acompañamiento de las partes, pero conservando el resto igual, en cuanto al texto o a la melodía.



Liszt pretende imitar y completar con la música el sentido de la letra de la canción: “Cambio de lugar, pero no cambio de deseo ni la pasión, y al final siempre soy el mismo”. Una idea similar formula Ben Arnold:

El trabajo monotemático se vuelve demasiado monótono en su diatonismo imperante. Liszt, tal vez, está ilustrando el texto que trata de una persona moviéndose, pero siempre permanece en el mismo sitio. (Traducción propia)

The monothematic work becomes overly monotonous in its prevailing diatonicism. Liszt, perhaps, is illustrating the text which deals with a person moving about but always remaining the same.<sup>198</sup>

La relación que guarda con el contenido semántico de la letra es la imitación de este a través de la variación del mismo acompañamiento que, en el fondo de la cuestión descriptiva, sigue siendo igual (“el mismo”), aunque cambie de aspecto. Además, Liszt añade a los cambios de armonización (para los cambios de carácter en la canción), los cambios de matices y diferentes acotaciones que resaltan más el colorido y refuerzan así la sensibilidad de los matices de la letra. Liszt escribe la melodía en las partes intermedias del teclado y en la parte aguda de este, reforzándola su textura y timbre con una escritura en octavas en ocasiones.

Con estas características queda el intento descriptivo de esta pieza, siendo estas los motivos por los que se ha incluido esta pieza en el estudio, su génesis conceptual junto a la intención evocadora descriptiva tan singular. Aun así, las canciones que utiliza Liszt en algunas de sus obras, forman parte de otro tipo de estudio (la transcripción para piano) diferente al descriptivo del que es la directriz de esta investigación.

La estructura de la *Canzonetta del Salvatore Rosa* es:

INTRODUCCIÓN + A + B + A<sup>I</sup> + CODA

---

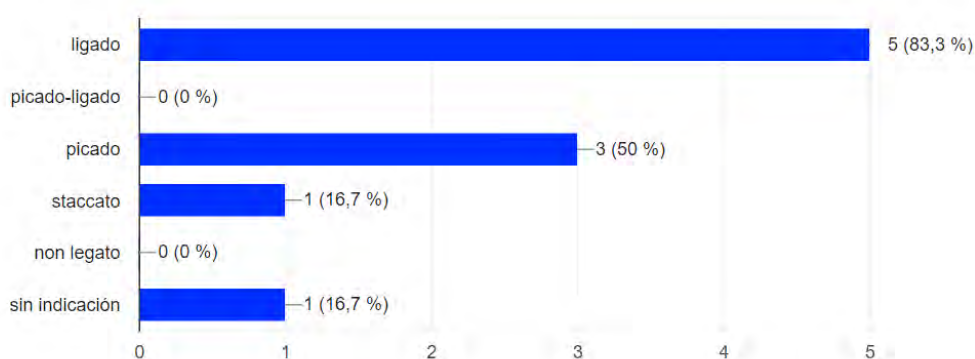
<sup>198</sup> Arnold, Ben: *The Liszt Companion*. Westport CT: Greenwood Press, 2002, p. 84.

### 4.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO).

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Vado ben spesso cangiando loco (1)</b>	ligado, picado	sin indicación	mf	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
<b>Vado ben spesso cangiando loco (2)</b>	ligado	sin indicación	mf	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
<b>Ma non so mai cangiar desio (1)</b>	sin indicación	sin indicación	f	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Sin indicación.
<b>Ma non so mai cangiar desio (2)</b>	ligado, picado	sin indicación	f, ff	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6	Sin indicación.
<b>Sempre l'istesso sarà il mio fuoco (1)</b>	ligado, staccato	sin indicación	f	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
<b>E sarò sempre l'istesso anch'io (1)</b>	ligado, picado	accentuato	f	Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.

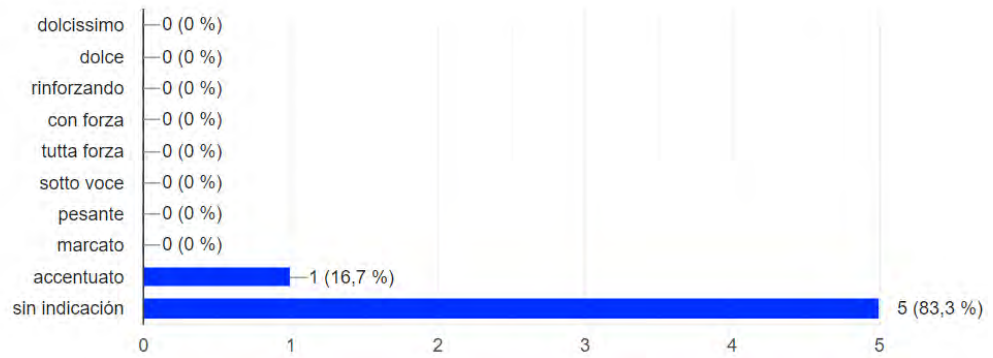
#### Tipos de fraseo

6 respuestas



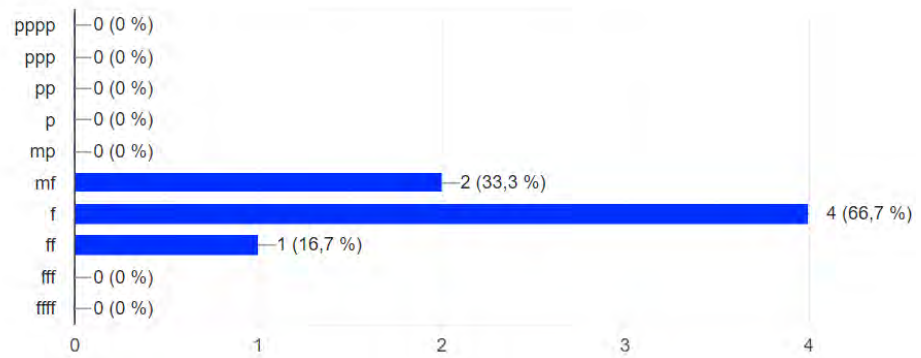
### Tipos de tocco

6 respuestas



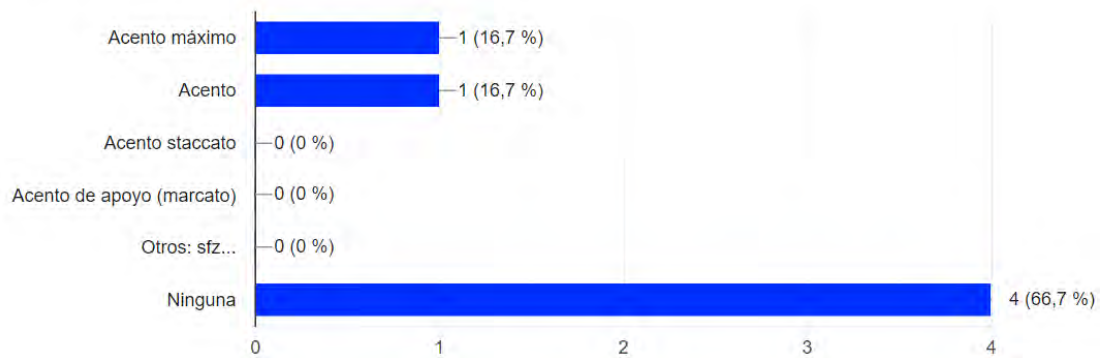
### Matices empleados

6 respuestas



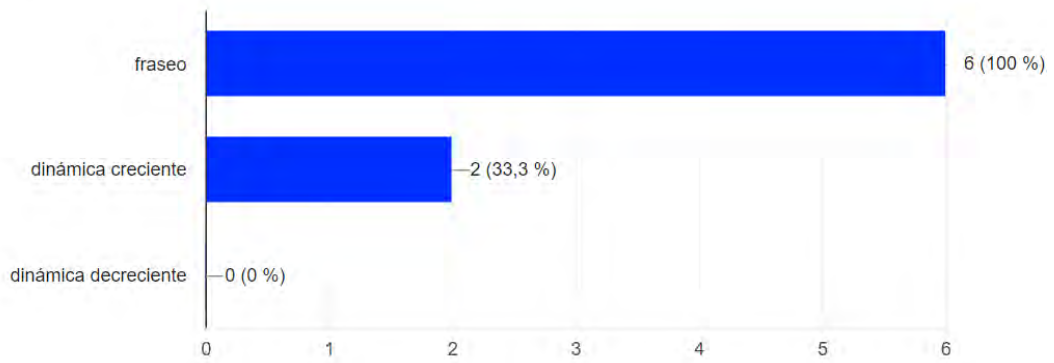
### Acentuación

6 respuestas



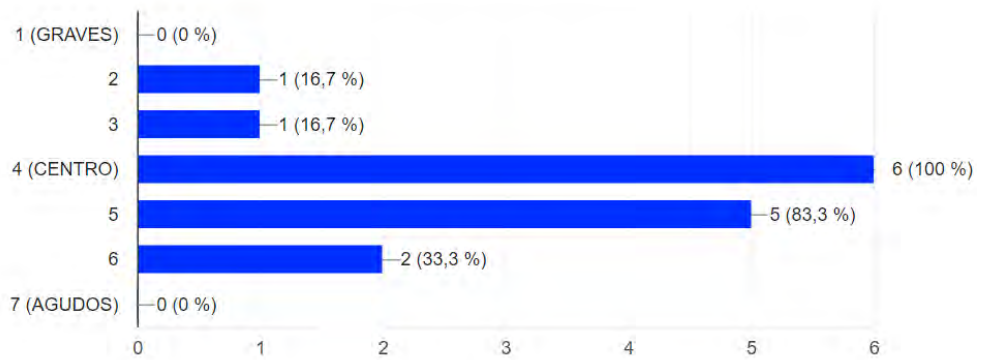
### Dinámica

6 respuestas



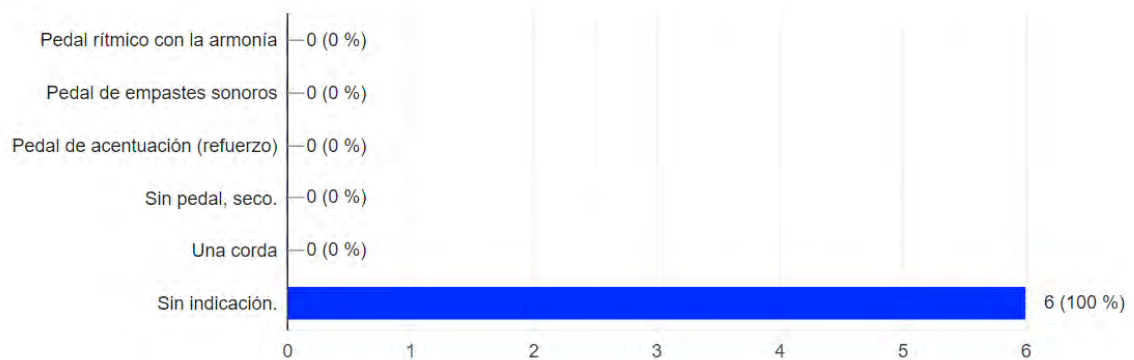
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

6 respuestas



### Utilización de los pedales

6 respuestas



## 4.4. *Sonetto 47 del Petrarca*

### 4.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Siguiendo la costumbre de revisar sus propias obras, los *Tre Sonetti del Petrarca* no escapan a esta. Siendo publicados por primera vez en 1847 la versión S. 270a para tenor y piano, serán revisados posteriormente muchos años más tarde y publicados en otra versión también para tenor y piano en 1883, la versión catalogada con S. 270b. Las versiones que se estudian en esta investigación, son unas transcripciones libres que Liszt hizo de estos para piano solo, con un estilo de nocturnos, como llama el mismo Liszt y publicados tras otra revisión en 1858, dentro del *Deuxième Année: Italie* y catalogados con S. 161.<sup>199</sup>

Por lo tanto esta obra es una transcripción para piano de una obra propia. En esta investigación se persigue la temática descriptiva, directriz poco o nada recurrente en las transcripciones, puesto que muchos de los temas que se utilizan en las transcripciones, provienen de la pieza original. Desviando la intención descriptiva para pasar a ser una intención imitativa de la obra transcrita que en ocasiones intenta recordar a fragmentos y pasajes de esta.

Lo valioso de los *Tre Sonetti del Petrarca*, radica en que la inspiración de Liszt la provoca el texto escrito por un poeta enamorado profundamente de una mujer que apenas conoció. Es lo que se llama un amor platónico, un amor idealizado, un amor puro, celestial, ... en el que estos versos tocan la sensibilidad de uno de los compositores con más capacidad de empatizar con ese sentimiento de amor plasmado por el poeta. Por tanto, Liszt compone estas canciones con la letra de Petrarca, con la intención de buscar una fusión de arte total de la música con el sentido semántico del texto y la visión personal que Liszt interpreta de la lectura de estos.

Pero en la transcripción para piano S. 161 se encuentra la intención de la música por revestir, amplificar e identificar el sentimiento del poeta, yacente en la obra original S. 270a,

---

<sup>199</sup> Hertrich, Ernst: «Prefacio.» En *Deuxième Année: Italie*, p. 3.

combinado con la intención descriptiva del estado de ánimo del poeta y de la narración del mismo texto, que ya fraguado en la primera versión con el texto, ahora lo pretende con esta paráfrasis, fantasía o transcripción de esta primera versión para voz y piano. En esta versión para piano solo, su intención es sustituir ya a la palabra, al texto de Petrarca, para realizar con la música la capacidad de mostrar el sentimiento, el estado de ánimo, el anhelo, la pasión y otros sentimientos intangibles de Petrarca que este siente por su amada Laura. El piano se transforma en el elemento reproductor de estos sentimientos. El texto del soneto de Petrarca sobre el cual se inspira Liszt es el siguiente, al cual se acompaña con una traducción en la que se intenta mantener el mismo significado y carácter poético de Petrarca de su época:

*Sonetto 47 del Petrarca:*

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,  
E la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,  
E 'l bel paese, e 'l loco, ov'io fui giunto  
Da duo begli occhi, che legato m'hanno,  
E benedetto il primo dolce affanno,  
Ch'í'ebbi ad esser con amor congiunto;  
E l'arco e le saette ond'io fu punto;  
E le piaghe, ch'ínfin al cor mi vanno.  
Benedette le voci tante, ch'ío,  
Chiamando il nome di mia Donna, ho sparte;  
E i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;  
E benedette sien tutte le carte  
Ov'io fama le acquisto; e 'l pensier mio  
Ch'è sol di lei, sí, ch'altra non v'ha parte.<sup>200</sup>

Traducción de Mariñe Álvarez Martínez:

Benditos sean el día, y el mes, y el año,  
la estación, la hora, el tiempo y el instante, y el punto  
y el hermoso país y el lugar, donde fui alcanzado  
por dos hermosos ojos, que me ataron,  
Y bendito el primer dulce dolor,  
Que tuve que estar con amor unido;  
Y el arco y las flechas donde fui atravesado;  
Y las heridas, que llegan al fondo de mi corazón.  
Benditas tantas voces, que,  
Van repitiendo el nombre de mi Señora (Laura), por todas partes;  
Y los suspiros, y las lágrimas, y el deseo;  
Y benditas sean todas las cartas  
donde adquirí mi fama; y mi pensamiento  
solo es para ella, sí, del que otra no forma parte.

---

<sup>200</sup> Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, p. 76.

#### 4.4.2. ANÁLISIS

Esta obra abarca una extensión de 93 compases. Como la inmensa mayoría de las piezas escritas por Liszt, también empieza con una introducción y con un tiempo *Preludio con moto*, la cual se inicia con un compás de **C** y con una modulación a lo largo de los 4 primeros compases, para después de un calderón, continuar con la tonalidad de *Re b Mayor* en la que está escrita el resto de la obra. Cuando finaliza la introducción, ya en el compás número 11 y con un compás **3/2 (6/4)** empieza la sección A, con otra indicación de tempo, *Sempre mosso, con intimo sentimento* que dará paso al tema principal de la obra. Como se puede apreciar en la pieza está repleta de acotaciones escritas por Liszt, estas no son más que una intención de delimitar de una forma más exacta la intencionalidad que quiere crear en cada momento, llegando un paso más allá de la escueta notación de la partitura.

The image shows a musical score for a piano and voice. The top system is for the voice, with the instruction "il canto" in a yellow box. The piano accompaniment is marked "una corda" and "l'accompagnamento sempre dolce". The tempo is "Sempre mosso, con intimo sentimento". The bottom system is for the piano, with the instruction "mf espressivo e un poco marcato" in a yellow box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf".

*Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 9-16.*

El tema escrito en un ritmo continuamente sincopado se asemeja a un modo de suspirar constantemente. Se puede observar que la intención de Liszt en este fragmento es crear un ambiente íntimo (véase la indicación del tempo: *con intimo sentimento*), en el que a través de la dulce suavidad del acompañamiento puede percibirse el canto de la melodía, todo esto para sugerir la confesión del amor que profesa desde la intimidad del corazón el poeta Petrarca. Esta sección A finaliza en el compás número 34.



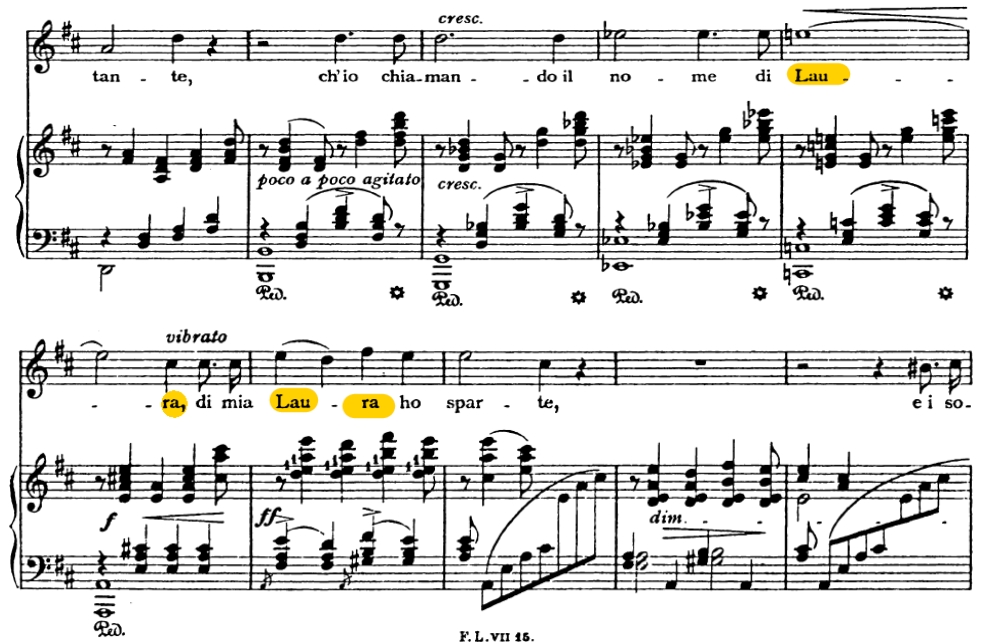
Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 33-36.

La siguiente sección A<sup>1</sup> empieza en el compás número 35 recuperando el carácter inicial de la sección anterior A. Liszt utiliza *dolcissimo* para describir el carácter de este fragmento llevándolo a la plenitud del éxtasis climático de los versos en los compases número 47 al 48 en los que equivaldrían de la transcripción de la partitura para voz y piano con el fragmento en el que aparece dos veces el nombre de la amada del poeta (Laura).



Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 45-48.

Véase en la partitura de voz y piano S. 270a compases número 47 al 49, el mismo fragmento:



Sonetto 47 del Petrarca S. 270a, compases 43-52.



Como se puede ver el nombre de Laura contiene las letras L y R que Liszt hace coincidir con la nota La y la nota Re (en alguna ocasión), respectivamente. Además se puede ver en las dos partituras escrita la palabra *vibrato* para aumentar el clímax y énfasis del fragmento.

La coincidencia que se observa en este estudio, de nombres clave o de nombres que son importantes, bien porque están dedicadas las piezas a estos o por su importancia en la trama descriptiva de las obras que escribe Liszt, con notas en las que concuerdan, bien con el sistema musical (A, B, C, D, E, F, G,) o con el tradicional (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si,), en la tonalidad o en el diseño melódico. Deja ver el empeño de Liszt de poner todos los medios para mejorar sus recursos descriptivos y por consiguiente esta coincidencia no es un casual, siendo totalmente un hecho deliberado.

La tercera sección A<sup>II</sup> comienza con el compás número 60 y acaba en el compás número 87:

*Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 58-65.*

A partir del compás número 67 se encuentra el tema en la m. i. repetidamente una vez más con la nota La, recordando el nombre de Laura, puesto que como dice la letra del soneto “y mi pensamiento solo es para ella (Laura), sí, del que otra no forma parte”.

Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 66-72.

Véase en la partitura de voz y piano S. 270a, el mismo fragmento:

Sonetto 47 del Petrarca S. 270a, compases 69-74, “y mi pensamiento solo es para ella (Laura), sí,”.

Después inicia una Coda en el compás número 88 después de realizar una transición con una cadencia en el compás anterior:

Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 87-89.

Por último, finalizará la pieza en *Re b Mayor*, recordando por última vez el nombre de Laura con las notas equivalentes La y Re, nuevamente.



*Sonetto 47 del Petrarca S. 161, compases 90-93.*

La estructura general del *Sonetto 47 del Petrarca S. 161* es:

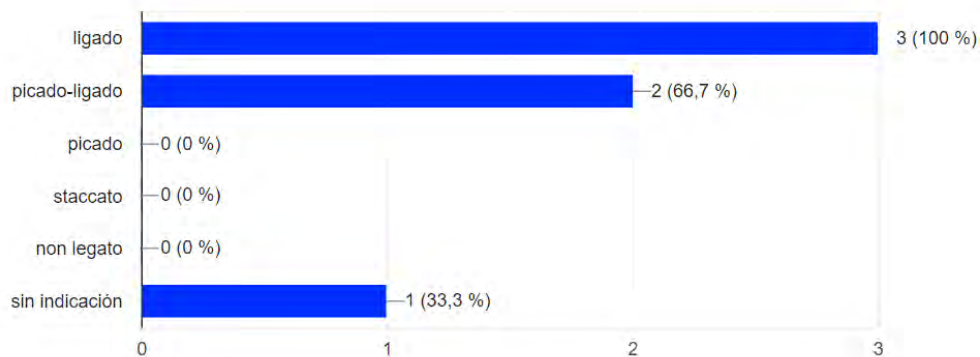
INTRODUCCIÓN + A + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + CODA

#### 4.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Carácter íntimo del soneto 47</b>	ligado, picado-ligado	dolce, marcato	mf	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Pasión amorosa.</b>	ligado, picado-ligado	rinforzando	f	Acento máximo, Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
<b>Pensamiento recordando a su amada (Laura).</b>	ligado, sin indicación	dolce	pp	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía

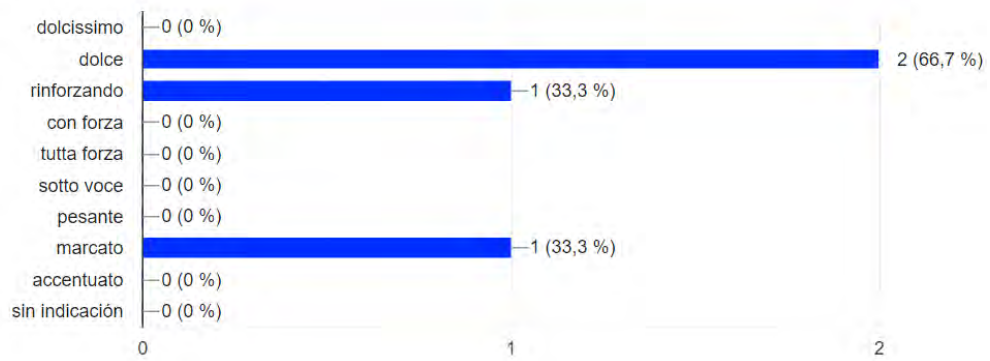
#### Tipos de fraseo

3 respuestas



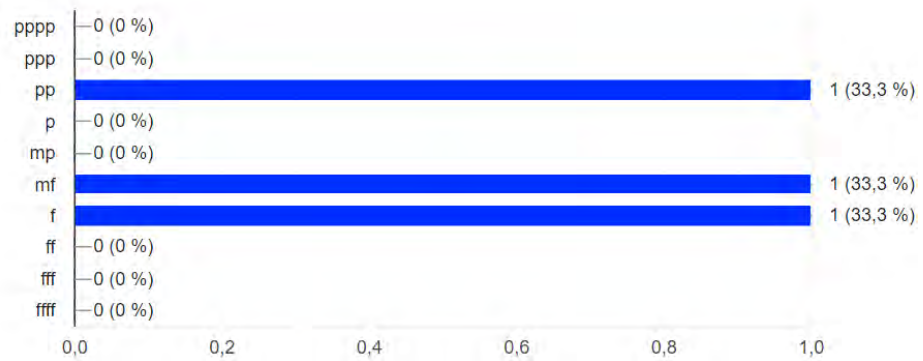
### Tipos de tocco

3 respuestas



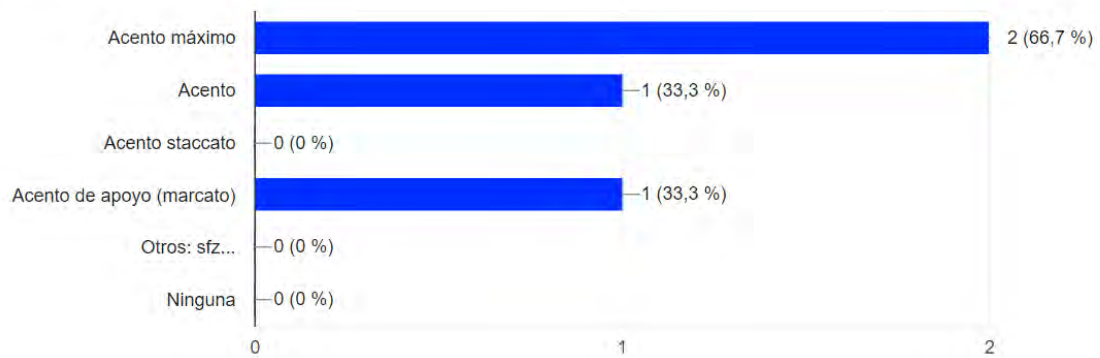
### Matices empleados

3 respuestas



### Acentuación

3 respuestas



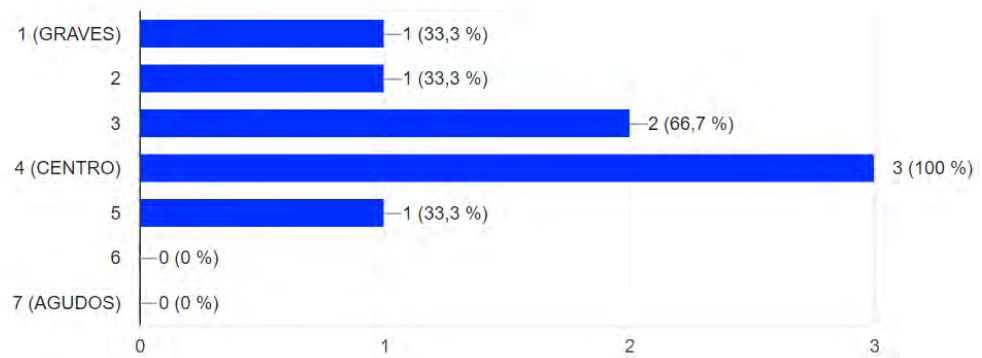
### Dinámica

3 respuestas



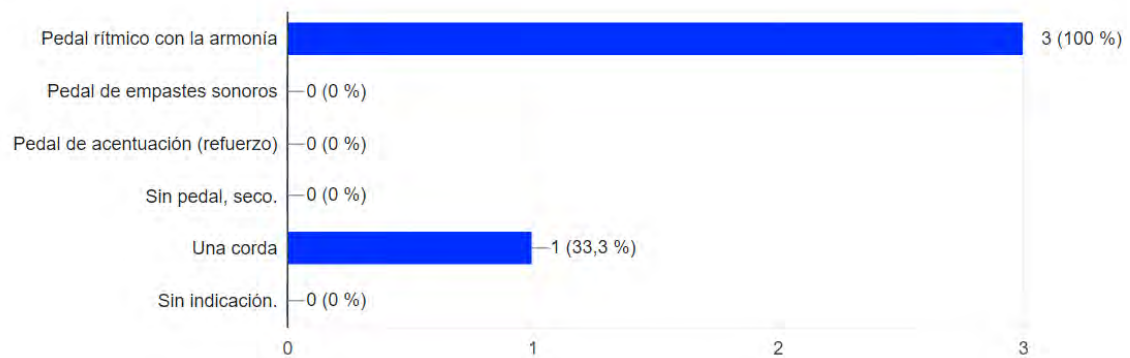
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

3 respuestas



### Utilización de los pedales

3 respuestas



## 4.5. *Sonetto 104 del Petrarca*

### 4.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La contextualización del soneto ya ha sido expuesta en el anterior apartado de contextualización del *Sonetto 47 del Petrarca*, respecto a que las versiones que se estudian son unas transcripciones libres para piano solo, que Liszt hizo de la versión S. 270a para voz y piano. En la transcripción para piano S. 161 se encuentra la intencionalidad de Liszt por revestir, amplificar e identificar este sentimiento del poeta, yacente en la obra original, combinado con la intención descriptiva del estado de ánimo del poeta y de la narración del mismo texto. Se acompaña el texto del soneto de Petrarca sobre el cual se inspira Liszt, al cual se acompaña con una traducción que intenta mantener similar, el carácter poético del autor:

*Sonetto 104 del Petrarca:*

Pace non trovo, e non ho da far guerra;  
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;  
E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra;  
E nullo stringo, e tutto il mondo abbraccio;  
Tal m'ha in prigion, che non m'apre, ne serra;  
Ne per suo mi riten, ne scoglie il laccio;  
E non m'ancide Amor, e non mi sferra;  
Ne mi vuol vivo, ne mi trae d'impaccio.  
Veggio senz'occhi, e non ho lingue e grido;  
E bramo di perir, e cheggio aita;  
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui;  
Pascomi di dolor, piangendo rido;  
Equalmente mi spiace morte e vita,  
In questo stato son, Donna, per vui.<sup>201</sup>

Traducción de Mariñe Álvarez Martínez:

No encuentro paz, y no tengo guerra que hacer;  
temo y espero, y ardo y soy un hielo;  
Y vuelo sobre el cielo y yazgo en tierra;  
Y a nada aprieto, y abrazo al mundo entero;  
Tal cosa me tiene en prisión, que no me abre, ni cierra;  
Ni por ella me retiene, ni desata el lazo;  
Y no me mata Amor, ni me arroja;

---

<sup>201</sup> Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, p. 83.

Ni me quiere vivo, ni me trae impedimentos.  
 Veo sin ojos, y no tengo lengua y grito;  
 Y anhelo perecer, y ayuda imploro;  
 Y me odio a mí mismo y amo a los demás;  
 Me apacienta de dolor y llorando rio;  
 Igualmente detesto la muerte y la vida;  
 En este estado estoy, Señora, por vos.

La transcripción de este *Sonetto 104 del Petrarca* S. 161, se basa en el mismo original escrito para tenor y piano S. 270a. Su transcripción no es un arreglo literal para piano, sino que es más bien una fantasía, que recuerda el primer *Sonetto 104* para tenor y piano. La utilización de los temas no se corresponde con el original S. 270a, puesto que Liszt omite la primera estrofa del soneto en su transcripción para piano, adaptando el resto de la obra al piano con pequeñas variaciones, siendo esto una muestra de lo anteriormente expuesto, respecto a la intención de mostrar los estados de ánimo y sentimientos del poeta en la versión para piano y ya no solo el texto. La intención final buscada en estas transcripciones de los *Tre Sonetti del Petrarca* S. 161, es la de aunar en la música el discurso poético a través del cual se expresan el lenguaje de los sentimientos y las percepciones del alma, de la mejor manera posible, y para esto como piensa Hegel, la música es la mejor y más válida de las artes, eliminando Liszt hasta la poesía en esta versión S. 161.

#### 4.5.2. ANÁLISIS

El *Sonetto 104 del Petrarca* S. 161 tiene una extensión de 79 compases en el que después de una introducción modulante, se instala en la tonalidad de *Mi Mayor*. Aunque el tiempo más extenso del soneto es *Adagio*, la pieza muestra varios cambios de tiempo, siendo 3 los más relevantes y manteniendo un elevado número de acotaciones en 8.

La Introducción se presenta de igual forma que en la versión para voz y piano S. 270a, reflejando este fragmento el estado de ánimo y de ansiedad por encontrar el poeta de nuevo a su amada:



*Sonetto 104 del Petrarca* S. 161, compases 1-4.



En el compás número 5 inicia lo que se puede entender como la sección A, mostrando en el compás número 7 el inicio del tema principal de la obra:

*Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 5-11.*

Un hecho significativo en la transcripción de Liszt de esta obra, es la omisión del cuarteto de la primera estrofa del soneto que sí escribe en la versión S. 270a, pasando directamente después de la introducción a otra sección para enlazar el segundo cuarteto del soneto. Este pasaje situado del compás número 5 al número 7, se encuentra en la versión para voz y piano S. 270a en el compás número 33, pero con un cambio de tiempo en *Lento*:

En la transcripción de este soneto abunda la fantasía, encontrando puntos muy similares y otros que están tan adornados que cuesta ver su similitud con la versión de voz y piano.

*Sonetto 104 del Petrarca S. 270a, compases 33-37.*

La segunda sección A<sup>1</sup> comienza en el compás número 21 del *Soneto 104* S. 161 y también con el tema principal de la obra, evocando esta vez la pasión del poeta:

*cantabile con passione senza slentare*

Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 21-27.

En la tercera sección A<sup>II</sup> continua desde el compás número 36, donde Liszt enseña una pequeña muestra de su ingenio y fantasía para reornamentar y remodelar el tema principal, compases del número 36 al 44:

Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 36-44.

La cuarta sección A<sup>III</sup>, empieza tras el calderón del compás número 53 y que finaliza en el compás número 68:

Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 53-54.

Como se puede observar la necesidad de continuar con la asociación de letras con el nombre de notas musicales por Liszt queda claramente manifestada, véase la letras **Don-na** con la nota **Do**, en la que cuando realiza la transcripción al piano utiliza este recurso repetidamente:

Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 64-65 (arriba); Sonetto 104 del Petrarca S. 270a, compases 93-94 (abajo).

Al igual que ocurre con el nombre de **Lau-ra** y las notas **La** y **Re**, manteniendo Liszt esta perseverancia en fomentar esta paronimia entre texto y las notas en su sentido homofónico, para crear unos vínculos de significantes entre el sonido (las notas) y la palabra (el texto). Obsérvese como intenta colocar siempre el nombre de Laura con al menos la nota La (Lau) y cuando puede también con la nota Re (-ra) partitura de voz y piano S.270a:

Sonetto 104 del Petrarca S. 270a, compases 103-105.

En el compás número 68 del *Sonetto 104 del Petrarca S.161*, empezará una coda igual que en la partitura de voz y piano S. 270a, para dar coherencia, cohesión estructural y narrativa, para finalmente buscar la conclusión en la pieza:

Sonetto 104 del Petrarca S. 161, compases 66-71.

La forma estructural del *Sonetto 104 del Petrarca S. 161* es:

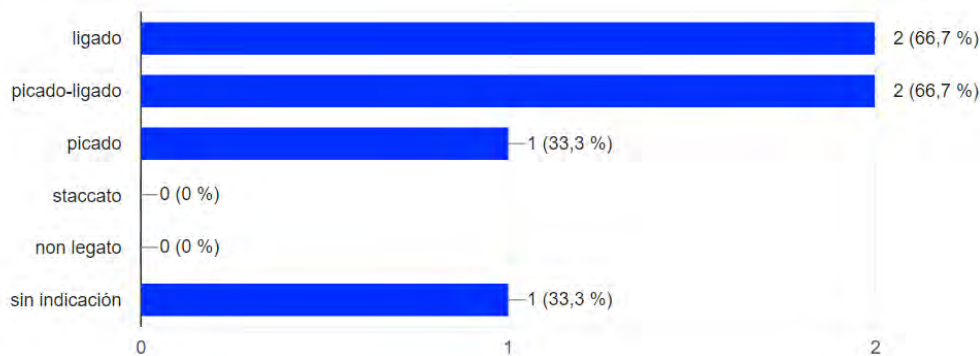
INTRODUCCION + A + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + A<sup>III</sup> + CODA

#### 4.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Ansiedad por encontrar de nuevo a su amada.</b>	picado	sin indicación	f	Acento, Acento de apoyo (marcato)	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
<b>Atrapado por el amor.</b>	ligado, picado-ligado, sin indicación	marcato	f	Acento máximo, Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>La pasión del poeta.</b>	ligado, picado-ligado	sin indicación	f	Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

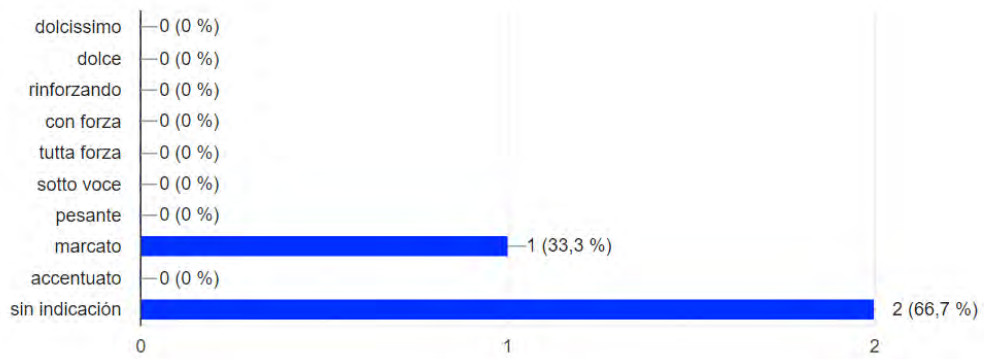
#### Tipos de fraseo

3 respuestas



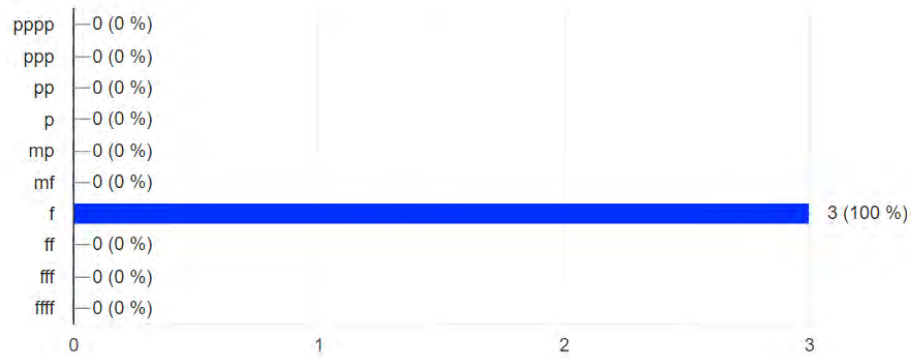
### Tipos de tocco

3 respuestas



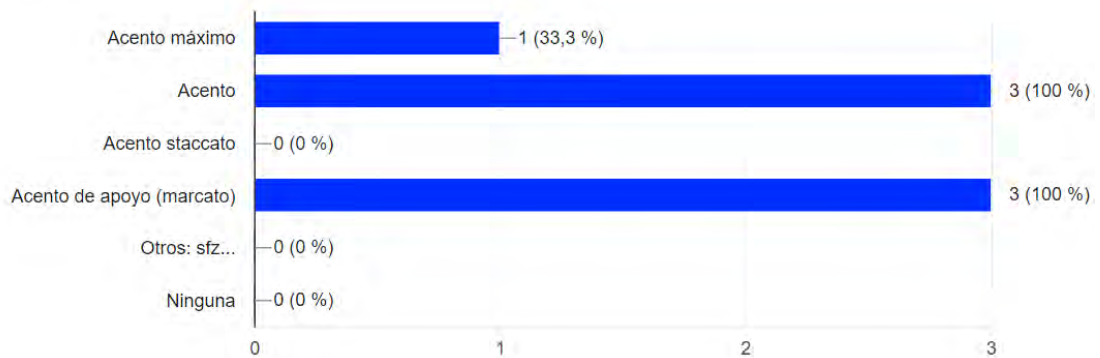
### Matices empleados

3 respuestas



### Acentuación

3 respuestas



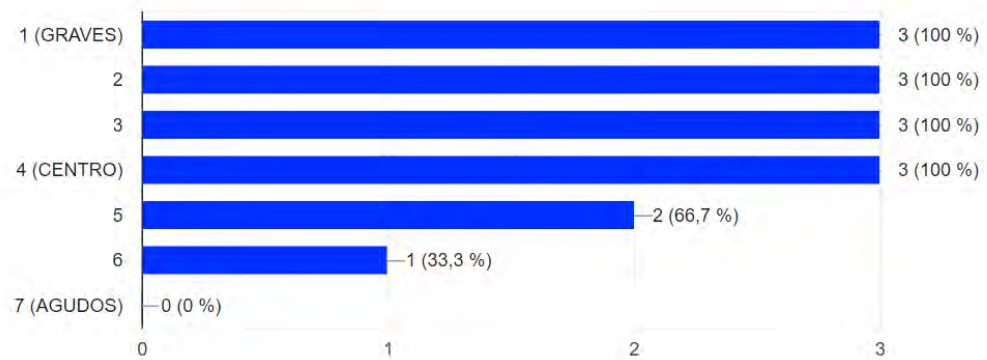
### Dinámica

3 respuestas



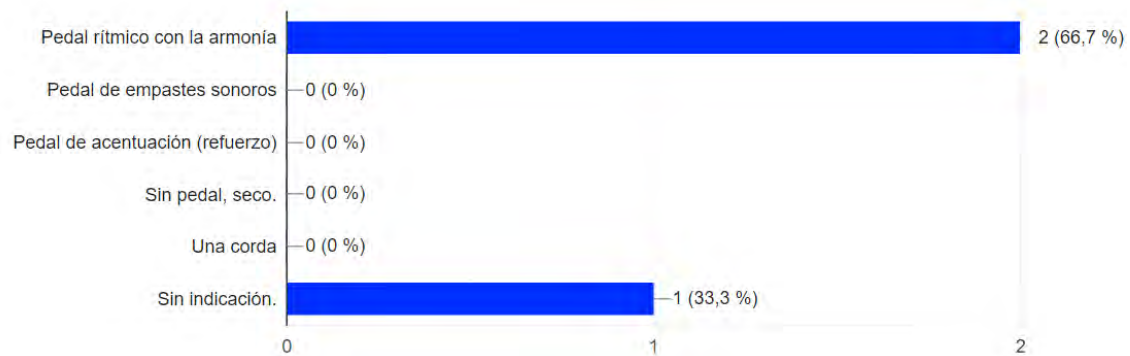
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

3 respuestas



### Utilización de los pedales

3 respuestas



## 4.6. *Sonetto 123 del Petrarca*

### 4.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Igualmente que se ha referido en el punto anterior, la contextualización de los *Tre Sonetti del Petrarca* S. 161 ya ha sido expuesta en el apartado de la contextualización del *Sonetto 47 del Petrarca*, omitiendo su reproducción de nuevo. De la misma forma en este soneto, la versión que se estudia es una transcripción libre para piano solo que Liszt hizo sobre la versión S. 270a para tenor y piano. En esta transcripción para piano S. 161 se encuentra la intención de Liszt por amplificar e identificar el sentimiento del poeta yacente en su obra original, combinando con la intención descriptiva del estado de ánimo del poeta, pero sustituyendo los versos y a la poesía cantada por la música que reviste, evoca estos sentimientos y estados de ánimo del poeta, como único vehículo para conseguir tal fin. Se añade el mismo soneto sobre el cual se inspira Liszt, al cual se acompaña aquí con una traducción, que pretende mantener la comprensión y el carácter poético del autor:

*Sonetto 123 del Petrarca:*

Io vidi in terra angelici costumi  
E celeste bellezze al mondo sole;  
Tal che di rimembrar mi giova e dole;  
Che quant'io miro, par sogni, ombre e fumi;  
E vidi lagrimar quei due vei lumi,  
Ch'han fatto mille volte invidia al Sole;  
Ed udì sospirando dir parole,  
Che farían gir i monti, e stare i fiumi,  
Amor, senno, valor, pitate e doglia  
Facean, piangendo, un piú dolce concerto  
D'ogni altro che nel mondo udir sí soglia;  
Ed era il cielo all'armonia sí intento,  
Che non sí vedea in ramo mover foglia;  
Tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.<sup>202</sup>

Traducción de Mariñe Álvarez Martínez:

Vi en tierra angélicas costumbres  
Y celestes bellezas en el mundo únicas;  
Tanto es así que recordar me ayuda y duele;  
Que cuanto admiro, por sueños, sombras y humos;

---

<sup>202</sup> Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, p. 90.



Y vi llorar esas dos bellas luces,  
Que han dado mil veces envidia al Sol;  
Y escucho suspirando decir palabras  
Que harían girar las montañas y parar los ríos.  
Amor, juicio, valor, piedad y dolor.  
Hacen, llorando, un más dulce concierto  
Que cualquier otro en el mundo, se alcance a escuchar;  
Y estaba el cielo a la armonía tan atento,  
Que no se veía en ramas mover hoja;  
Tanta dulzura había llenado el aire y el viento.

#### 4.6.2. ANÁLISIS

La estructura de esta transcripción S. 161 es totalmente fiel y similar a la versión para voz y piano, diferenciándose de esta con un acompañamiento y revestimiento de la melodía, que como es de costumbre en Liszt, están repletos de una gran fantasía e inventiva que parecen no agotarse nunca, llegando a un nivel de refinamiento de la textura y acompañamiento pianístico exquisitos, creando y adaptando la música a un lenguaje propio del piano, buscando *tocchi* en la manera de percutir las teclas, texturas y sonoridades distintas nunca empleadas en el piano, de la manera más apropiada para cada fragmento.

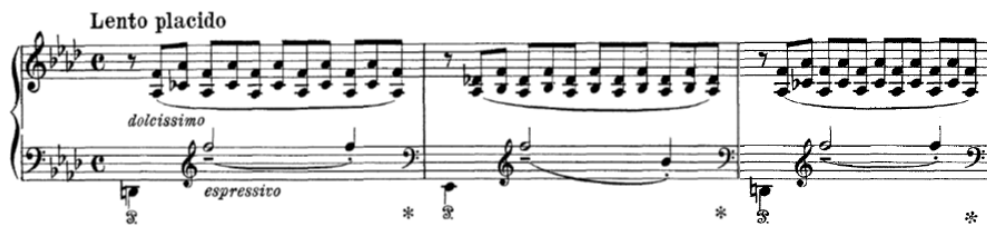
Su estructura comienza con una introducción y cada verso tendrá una sección (es decir hay 4 secciones), finalizando con una pequeña coda para dar carácter conclusivo al soneto.

Escrito en *La b Mayor*, con dos cambios de tonalidad, a diferencia del original para voz y piano escrito solo en *La b Mayor*, Liszt adapta un pequeño cambio de tonalidad a *Do Mayor*, eliminando todos los bemoles para después volver a la tonalidad de *La b Mayor*. A lo largo de la extensión total de la pieza de 84 compases, se encuentran 12 acotaciones.

Se encuentra nuevamente la coincidencia de la primera letra de la tonalidad *La b Mayor*, con el nombre de la protagonista, persona a la que va dedicada o que mantiene algún lazo de unión por ser la inspiradora de la obra, en este caso **L**aura, la persona que inspira los versos a Petrarca.

La introducción comienza en el compás número 1 hasta el compás número 14, creando una gran indefinición y misterio, provocada por la utilización de un ritmo ternario de las notas del acompañamiento y la fluctuación que otorgan los cromatismos utilizados tanto en la voz más aguda, como en el bajo y en la última repetición de esta estructura para recrear y preparar

la dulzura de los versos, véase el inicio de la introducción de la versión del *Sonetto 123 del Petrarca* S. 161 para piano solo:



*Sonetto 123 del Petrarca* S. 161, compases 1-3.

Como se puede observar es muy similar al *Sonetto 123 del Petrarca* S. 270a:



*Sonetto 123 del Petrarca* S. 270a, compases 1-3.

El primer verso empieza en la sección A compás número 15 del *Sonetto 123 del Petrarca* S. 161 y finaliza en el compás número 24, con un acompañamiento repleto de arpeggios evocando la lira que tocan los ángeles como un elemento simbólico para de alguna manera recordar al verso “angélicas costumbres” y “celestes bellezas”:



*Sonetto 123 del Petrarca* S. 161, compases 15-18.

Transcritos con la misma tonalidad, el mismo matiz pero algún cambio en el acompañamiento y en las articulaciones del diseño melódico del *Sonetto 123 del Petrarca* S. 270a:

13

*dolce*

I vi.di in ter - ra an.ge - li - ci - co - stu - mi, e ce.le.sti bel.

(sempre legato)

Sonetto 123 del Petrarca S. 270a, compases 13-15.

En el compás número 25 comienza el segundo verso que dará paso a la sección A<sup>I</sup>, finalizando esta en el compás número 40:

25

E vi - di la - - grim.ar que' duo bei

Sonetto 123 del Petrarca S. 161, compases 25-27.

Continúa con la línea muy similar a la del inicio, añadiendo los arpegios y omitiendo el acompañamiento que realiza al piano del *Sonetto 123 del Petrarca S. 270a*, véase el mismo fragmento:

22

*espressivo*

E vi - di la - - grim.ar que' duo bei

Sonetto 123 del Petrarca S. 270a, compases 22-24.

Después del difuminado del matiz *f*, con un *diminuendo* y reforzado por el cambio de sonido a *una corda* inicia la siguiente sección A<sup>II</sup>, en el compás número 41, con un cambio de tiempo a *Più lento* y un matiz de *ppp* retoma el tercer verso hasta el final de esta sección en el compás número 60:

Sonetto 123 del Petrarca S. 161, compases 40-42.

con el *crescendo e stringendo molto* da paso en el compás número 60 al cuarto y último verso en la sección A<sup>III</sup>, con un cambio de sonido a *una corda* y un *dolcissimo armonioso*:

Continua con la técnica de los arpeggios para recrear y evocar el cielo.

Sonetto 123 del Petrarca S. 161, compases 60-63.

Escribiendo los arpeggios de diferentes maneras, pero siempre con la misma intención descriptiva, la de evocar al cielo o lo celestial. También utiliza este recurso en la versión del *Sonetto 123 del Petrarca S. 270a*:

Sonetto 123 del Petrarca S. 270a, compases 54-61.

En el compás número 75 de esta sección, da comienzo la Coda con el *sempre dolce*:



*Sonetto 123 del Petrarca S. 161, compases 75-77.*

La forma estructural del *Sonetto 123 del Petrarca S. 161*, es similar al anterior:

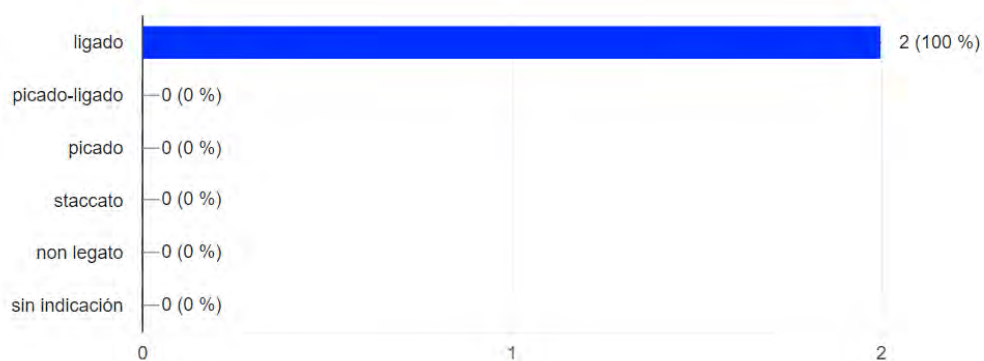
INTRODUCCION + A + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + A<sup>III</sup> + CODA

#### 4.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Indefinición, misterio, dulzura.</b>	ligado	dolcissimo	ppp, p	Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Angélico, celestial, cielo.</b>	ligado	dolcissimo	ppp, pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía

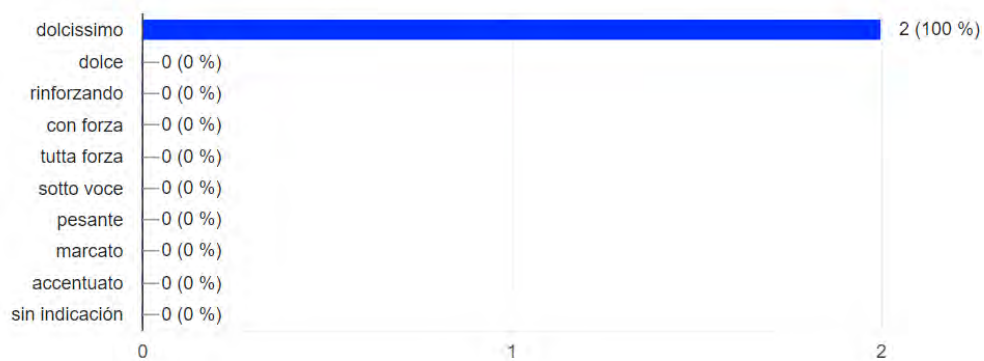
##### Tipos de fraseo

2 respuestas



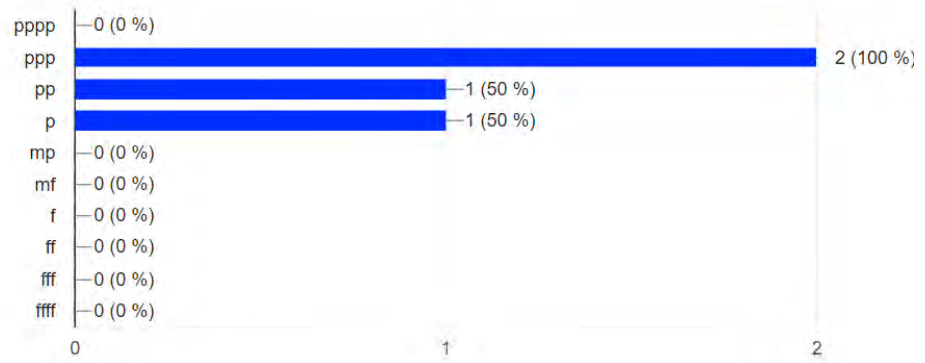
##### Tipos de tocco

2 respuestas



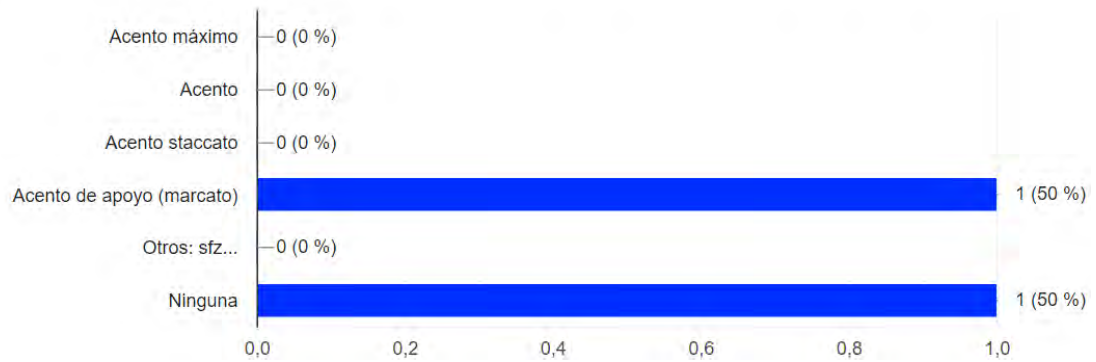
### Matices empleados

2 respuestas



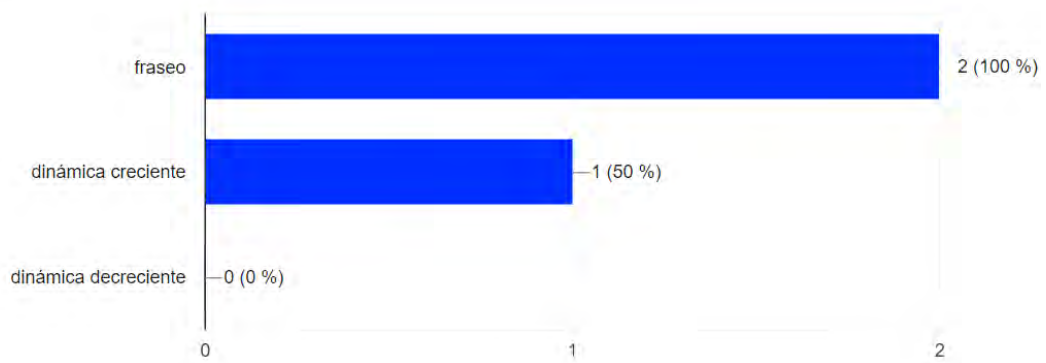
### Acentuación

2 respuestas



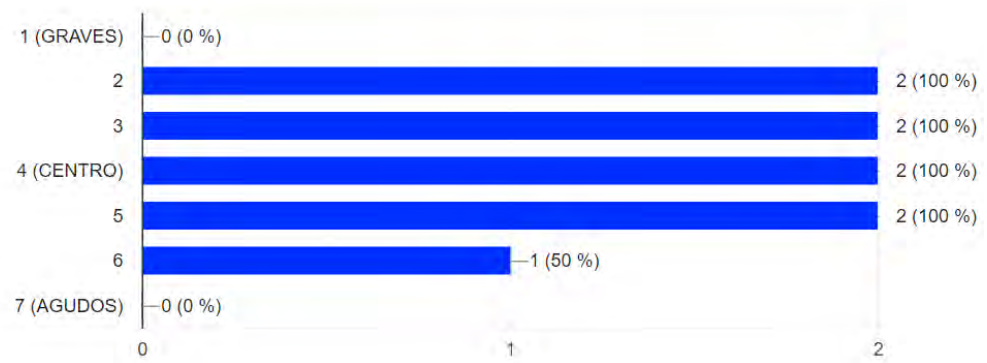
### Dinámica

2 respuestas



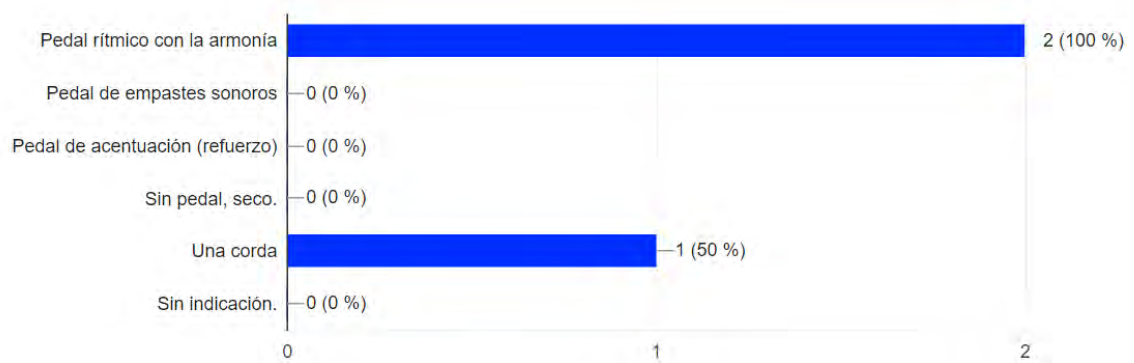
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

2 respuestas



### Utilización de los pedales

2 respuestas

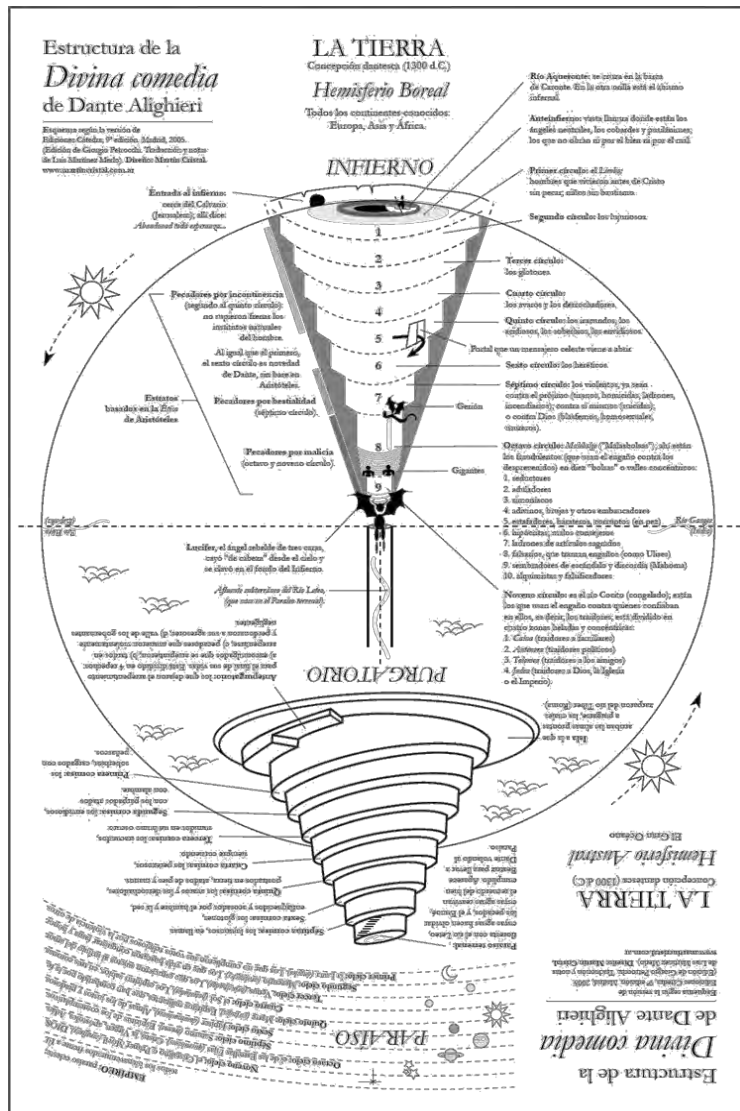




## 4.7. Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata.

### 4.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Imagen de la composición del infierno, el purgatorio y el paraíso<sup>203</sup>:



48. Martín Cristal; Estructura de la *Divina Comedia* de Dante.

<sup>203</sup> Alighieri, Dante: *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi, Madrid: Cátedra, 2005.

Todos los recursos de la nueva técnica pianística desarrollada por Liszt son empleados aquí para expresar en toda su profundidad los abismos del poder demoníaco junto a la luminosa visión del paraíso.<sup>204</sup>

El manuscrito original: *Fragment du Dante* S. 701e, es el primer esbozo de la apertura de la posterior ampliación de esta partitura *Paralipomènes à la Divina Commedia* S. 158a,<sup>205</sup> revisada y publicada más tarde como *Après une Lecture du Dante* en el segundo cuaderno de *Années de pèlerinage* (1858).<sup>206</sup>

Recurriendo al diccionario de la RAE para comprender la terminología culta que otorga Liszt al título de la obra, el término anticipa la intención descriptiva complementaria y el concepto que pretende llevar Liszt en la obra:

“Paralipómenos”: Del latín tardío “paralipomēnos”, y este del griego “παρალიπόμενος” (paraleipómenos), participio pasado de “παρλείπειν” (paraleípein), que significa “dejar de lado”, “omitir”. 1. Masculino plural. Suplemento o adición a algún escrito.<sup>207</sup>

Este sustantivo se utiliza para nombrar apéndices o anotaciones suplementarias a un texto o a un libro. Su uso es común para los textos que tratan sobre, fragmentos o proyectos, que se añaden a obras con un sentido poético o filosófico. Obviamente este es el sentido por el que Liszt añade este título a la obra, en su primera versión de esta obra, es de momento un “paralipómenos”, un texto musical que se acompaña para aclarar puntos de vista omitidos por Dante o por Víctor Hugo<sup>208</sup>, pero del que de momento es tan solo un proyecto. Más tarde tras una nueva revisión, Liszt le cambiará el nombre a: *Prolegomènes à la Divina Commedia* S. 158b.

“Prolegómeno”: del griego προλεγόμενα prolegómena 'preámbulos'. 1. masculino. Tratado que se pone al principio de una obra o escrito, para establecer los fundamentos generales de la materia que se ha de tratar después. 2. masculino. Preparación, introducción excesiva o innecesaria de algo.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Marín Bocanegra, Ignacio: «Notas al programa de 17 de marzo.» *XXI Festival de Arte Sacro*. Madrid, 2011, p. 56.

<sup>205</sup> Trippett, David: «Après une lecture de Liszt...», pp. 92-93.

<sup>206</sup> Howard, Leslie: *Hypérion records*. 1998. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67233/4](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67233/4) (27/06/2022).

<sup>207</sup> Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 2022. <https://dle.rae.es/paralipómenos> (22/04/2022)

<sup>208</sup> Hugo, Víctor: «Poema XXVII “Après une lecture de Dante”.» En *Les voix intérieures*. Lausanne: Marc Ducloux, 1837, pp. 173-175.

<sup>209</sup> Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 2022. <https://dle.rae.es/prolegómeno> (27/06/2022)

Por último, la revisión de esta pieza será finalizada y publicada en 1858 con el nombre ya definitivo de: *Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*. Se adjunta el texto del poema “Après une lecture de Dante” de Víctor Hugo conocido y releído por F. Liszt antes de empezar su composición:

XXVII. APRÈS UNE LECTURE DE DANTE.

Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie:  
Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie:  
Forêt mystérieuse où ses pas effrayés  
S'égarent à tâtons hors des chemins frayés;  
Noir voyage obstrué de rencontres difformes;  
Spirale aux bords douteux, aux profondeurs énormes,  
Dont les cercles hideux vont toujours plus avant  
Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant!  
Cette rampe se perd dans la brume indécise;  
Au bas de chaque marche une plainte est assise,  
Et l'on y voit passer avec un faible bruit  
Des grincements de dents blancs dans la sombre nuit.  
Là sont les visions, les rêves, les chimères;  
Les yeux que la douleur change en sources amères ;  
L'amour, couple enlacé, triste et toujours brûlant,  
Qui dans un tourbillon passe une plaie au flanc;  
Dans un coin la vengeance et la faim, soeurs impies,  
Sur un crâne rongé côte à côte accroupies;  
Puis la pâle misère, au sourire appauvri,  
L'ambition, l'orgueil de soi-même nourri,  
Et la luxure immonde et l'avarice infâme,  
Tous les manteaux de plomb dont peut se charger l'âme!  
Plus loin, la lâcheté, la peur, la trahison  
Offrant des clefs à vendre et goûtant du poison;  
Et puis, plus bas encore, et tout au fond du gouffre  
Le masqué grimaçant de la Haine qui souffre!  
Oui, c'est bien là la vie, ô poète inspiré!  
Et son chemin brumeux d'obstacles encombré  
Mais, pour que rien n'y manque, en cette route étroite,  
Vous nous montrez toujours debout à votre droite  
Le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons,  
Le Virgile serein qui dit: Continuons!  
Août 1836.<sup>210</sup>

Traducción propia del poema “Après une Lecture du Dante” de Víctor Hugo:

XXVII. DESPUÉS DE UNA LECTURA DANTE.

Cuando el poeta pinta el infierno, pinta su vida:  
Su vida, sombra fugitiva de espectros perseguidos:  
Bosque misterioso donde sus pasos asustados  
salen a tientas de los caminos despejados;

---

<sup>210</sup> Hugo, Víctor: «Poema XXVII “Après une lecture...”, pp. 173-175.

Oscuro viaje obstruido de encuentros deformes;  
 Espiral de bordes dudosos, enormes profundidades,  
 Cuyos horribles círculos siempre van más lejos  
 ¡En una sombra donde se mueve el infierno vago y viviente!  
 Esta rampa se pierde en la niebla indecisa;  
 Al final de cada paso hay una queja,  
 Y lo vemos pasar con poco ruido  
 Dientes blancos rechinando en la noche oscura.  
 Hay visiones, sueños, quimeras;  
 Los ojos que el dolor cambia en amargos manantiales;  
 El amor, pareja abrazada, triste y siempre ardiendo,  
 Quien en un torbellino pasa una herida en el costado;  
 En un rincón la venganza y el hambre, hermanas impías,  
 Agachados uno al lado del otro sobre un cráneo roído;  
 Luego la pálida miseria, con la sonrisa empobrecida;  
 La ambición, el orgullo propio alimentado,  
 Y la lujuria inmundada y la codicia infame,  
 ¡Todas las capas de plomo que el alma puede cargar!  
 Además, la cobardía, el miedo, la traición.  
 Ofreciendo llaves para vender y degustando veneno;  
 Y luego, aún más abajo, y en el fondo del abismo  
 ¡La máscara haciendo muecas del Odio que sufre!  
 Sí, así es la vida, ¡oh poeta inspirado!  
 Y su camino brumoso de obstáculos desordenados  
 Pero, para que no falte nada, en este camino estrecho,  
 Siempre nos muestras parados a tu derecha  
 El genio de frente tranquila, ojos llenos de rayos,  
 El sereno Virgilio que dice: ¡Sigamos!  
 Agosto 1836

Cabe destacar el testimonio del pianista Leslie Howard (cuya aportación tiene un peso importante como especialista en el repertorio de Liszt, ya que grabó la integral para piano de este), respecto al esclarecimiento en el orden de elaboración de estas versiones que compone Liszt, previas a la definitiva de la *Fantasia quasi Sonata* Dante, como cambia y evoluciona los títulos que le pone a las versiones que va reelaborando hasta alcanzar el definitivo y como tiene establecida una forma de confeccionar las piezas, dando una idea muy aproximada del sistema de composición o trabajo realizado por Liszt en sus obras, traducción propia:

El famoso número final del segundo de los *Années de pèlerinage* cobró vida bajo el título de *Paralipomènes à la Divina Commedia*, tomando prestado un término filológico poco visto en el mundo musical (generalmente se usa para describir los libros bíblicos de Crónicas, es decir: decir lo que está fuera de los libros de Reyes), lo que aquí significa un complemento del trabajo de Dante más que una descripción programática. La primera versión incluye una *Prima parte* y una *Seconda parte*, pero sería incorrecto asumir que los dos movimientos son independientes entre sí de alguna manera. Si bien es cierto que la primera parte alcanzada tiene una cadencia final en *Fa # Mayor*, a cierta distancia de la tonalidad de *Re menor* de la obra general, la segunda parte no contiene ningún material nuevo y devuelve las cosas con firmeza al tono materno. Los oyentes familiarizados con la versión final verán fácilmente muchas texturas diferentes, esta versión presenta un flujo de material temático destacado, que luego se eliminó. Por más apretada que fuera a ser la pieza, la primera versión posee un poder real y un carácter propio, y debe haber asombrado a quienes la escucharon por primera vez, tan atrevida, en todos los sentidos, para su época.

El principal manuscrito superviviente de toda la obra, en sí mismo una buena copia del copista, tiene muchos signos de revisión, y es posible que Liszt lo haya editado de forma intermitente. En un momento dado, cambió la primera palabra del título a *Prolegomènes* (como si dijera: observaciones preliminares

sobre Dante), reescribió la coda y cambió detalles, muy a menudo pequeños, en muchos pasajes. Una versión posterior presenta una reescritura considerable de toda la pieza, así como un pegado de grandes secciones o páginas abandonadas, pero esta "tercera" versión parece ser en gran parte de la mano de Liszt, obvia precursora inmediata del texto final, teniendo el título final ya en uso. En lo que a nosotros respecta, la "segunda versión" incluye todas las revisiones intermedias completamente desarrolladas, incluso si originalmente se llevaron a cabo sobre la marcha. *Après une Lecture du Dante - Fantasia quasi Sonata* es claramente, el título de la extensa revisión de un movimiento de la pieza. Es solo en esta etapa cuando a uno le lleva a creer en la existencia de una referencia a un elemento preciso de Dante, igual que la mayor parte de las especulaciones sobre el tema, (excepto la observación general de que Liszt describe la atmósfera del *Infierno* a la perfección), son inútiles. Esta es una versión más cercana a la versión y los cambios finales, que bien pueden haber ocurrido en la etapa de prueba. La tercera versión parece haber sido el manuscrito del artista para la cuarta y última versión. Las divergencias perceptibles con el texto final son a veces bastante llamativas, especialmente en la portada de la gran melodía sirve como "segundo tema" y un pasaje monstruosamente difícil de ocho compases en el discurso, que Liszt tachó para la versión publicada.<sup>211</sup>

Los continuos cambios del título de las obras en esta etapa de Liszt son bastante frecuentes, no son fruto de un capricho pasajero y tienen una importante motivación detrás:

Las portadas y los títulos musicales de los sonetos presentan inconsistencia, -una vez "di", otra vez "del" Petrarca- también aplicable a la obra comúnmente conocida como "*Sonate après une lecture de Dante*", descrita como "*une lecture de*" en la página del título pero como "*une lecture du*" al principio de la música y en el título corregido del manuscrito. Esta pieza se tituló originalmente *Paralipomènes à la Divina Commedia - Fantasia sinfónica para piano*, y la primera versión (en dos partes) es probablemente la que Liszt tocó por primera vez en 1839. Un primer conjunto de revisiones realizadas en el manuscrito principal, pueden pertenecer seguramente al segundo título proyectado, *Prolegomènes* (todavía en dos partes), donde Liszt parece haber interpretado una versión bajo el título: *Fantasia quasi Sonata - Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie*. Un segundo conjunto de revisiones, mucho más grande, lleva el título definitivo y una estructura en un movimiento, pero con numerosas rectificaciones y alteraciones finales que fueron añadidas en el momento de la corrección para hacer la obra actual.

Muchos comentaristas han "ensayado" en una descripción de la lectura particular de Dante elegida por Liszt, aunque este último no ha proporcionado ninguna pista específica. (El caso de la Sinfonía de Dante es bastante diferente: cada movimiento representa la reacción de Liszt al Infierno y al Purgatorio, con un toque de Paraíso en el Magnificat final, y el texto musical está diseñado para adaptarse a diversas citas de la obra de Dante. Manifiestamente, el tritono: "Diabolus in música", escuchado al principio y en todas las conjunciones estructurales importantes, evoca el Infierno, y algunos han aludido al episodio Francesca da Rimini. Pero ver en la reanudación de lo que equivale al segundo tema (diez compases de trémolo etéreo en el compás 290) una representación del Paraíso, como dicen algunos comentaristas, está ciertamente lejos de la verdad, y la pieza es, en su conjunto, mucho menos celestial donde el purgatorio es implacablemente infernal. La estructura es una "forma de sonata" mucho más estrecha de lo que podría sugerir el epíteto "Fantasía", y la forma musical quita cualquier intento de vincular una narración poética en lugar de solo una simple reacción general a la obra de Dante.<sup>212</sup>

*La Divina Comedia* fue un libro que llevó toda su vida, al igual que *la Biblia*, *Fausto* y su breviario,<sup>213</sup> releídos continuamente, el contenido de estos libros produjeron en Liszt una

---

<sup>211</sup> Howard, Leslie: *Hypérion records*. 1998. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67233/4](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67233/4) (27/06/2022).

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 72.

gran fascinación, siendo un importante catalizador de su imaginación y sirviendo de base para la proyección de sus ideas. No obstante, su constante coqueteo con la figura del diablo, se proyecta y perdura en su vida de una manera más profunda e importante que la conocida por el mero personaje que aparece en la obra de Dante o en el *Fausto* de Nicolaus Lenau. Esto pudo ser debido a la convicción de sus creencias religiosas, a que en este momento de la primera mitad del s. XIX estuviera de moda o le realizaran una actualización de su caracterización, pero de cualquier forma, Liszt plasmó diferentes caracterizaciones del diablo. Facilita su comprensión la aclaración que aporta Camilo Andrés Gouet Viveros, respecto a la evolución del personaje del Diablo y su concepción en las diferentes épocas, tanto en la época de Dante, en la de Liszt como en la época actual:

La interpretación de la imagen del Diablo se ve afectada por la obra artística y las nuevas concepciones teológicas. En una época donde al mismo Liszt se le tildaba de ser el demonio en persona debido a su impresionante técnica pianística, donde el Diablo no es monstruoso sino seductor, no es deforme sino elegante, esta imagen patética de Satanás (la que tenía Dante), pudo haber sido vista como grandiosa a los ojos del compositor, quien compuso muchas obras relacionadas con el Diablo, la mayoría de ellas inspiradas en el mito de Fausto. Liszt era además muy cercano a un poeta que veía a Satanás como un héroe de la libertad: Víctor Hugo.<sup>214</sup>

De otra parte, el asombro que producía en la gente músicos como Paganini, por su técnica y sus ejecuciones en el violín, eran fruto de afirmaciones del público tales como: “es el mismo diablo”, o “ha vendido su alma al diablo para realizar tales proezas”, etc. estas aumentaban, incitaban y sobredimensionaban el beneplácito de otros artistas como Liszt de asemejarse a la figura de ese diablo, aunque fuera con pequeños rasgos de sus posibilidades, por cuanto que el diablo entrañaba la posibilidad de ejecutar irrealidades e imposibles de una manera mágica, inexplicable y sobrehumana. Véase el comentario de Leon B. Plantinga:

Algunos pianistas, liberados de las exigencias de los patrocinadores nobles o eclesiásticos, alcanzaron un grado de especialización sin precedentes y dieron origen en los salones de París a una nueva casta: el virtuoso de concierto internacional, capaz de inverosímiles proezas técnicas, casi diabólicas.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Gouet Viveros, Camilo Andrés: *Après une lecture de dante: Fantasia quasi sonata*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017, p. 25.

<sup>215</sup> Plantinga, Leon B.: «El piano y el s.XIX.» *Quodlibet: revista de especialización musical* (UAH), n.º 44 (2009), p. 24.

La imagen del diablo ya no está tan asociada predominantemente a la del mal, sino que a este lo ven de una forma más humanizada, como adoptando un papel de personaje con poderes, y no con la de personaje que no ha podido cambiar su forma de ser por no tener otra opción.

Desde Paganini, la idea del virtuoso había asumido un color especial que se identificaba con este gusto por lo terrorífico. Las inverosímiles proezas técnicas del violinista parecían indicar, en una suerte de inversión de la vieja noción de la inspiración sobrenatural, siniestras conexiones con el más allá.<sup>216</sup>

La asociación de dotes sobrenaturales del virtuoso con lo diabólico, terrorífico y satánico son costumbre en esta primera mitad de s. XIX, véase comentarios de François Joseph Fétis:

Su mirada oscura y penetrante, junto con la sonrisa sardónica que de vez en cuando aparecía en sus labios, era interpretada por las mentalidades vulgares y por ciertas mentes enfermas, como pruebas irrefutables de un origen satánico.<sup>217</sup>

Estudiando la obra de Liszt, se encontrará la figura de diferentes diablos, que no tienen nada que ver con la que aparece en esta obra, inspirados en el Mephisto de *Fausto*. Este ejemplo, será un diablo que mostrará una faceta malvada más sibilina y oculta, un diablo tierno y dulce que engaña perversamente, hasta que al final una vez conseguido el engaño, muestra su cara malvada y su único fin.

La utilización de este personaje no atiende exclusivamente a la música programática, el trabajo realizado con el diablo profundiza en aspectos psicológicos del personaje, sus sentimientos y estados de ánimo, así como también de su formas de moverse, etc. El *Deuxième Année: Italie*, tiene como principal sentido final la unión de la música con la literatura, a la vez que intenta conectar con las obras de arte vistas en Italia.

Sin ser como pudiera pensarse “música de programa”, el segundo cuaderno de los *Années de pèlerinage* ve, en el mejor sentido de la expresión, la introducción de la literatura en la música y responde, en todo momento, al espíritu con que Liszt había abordado a Italia y sus maravillas: Comentarios de Dante (*Fantasia quasi sonata*) y de Petrarca (*sonetos*) pero esta vez también de Rafael (*Sposalizio* inspirado en el casamiento de la Virgen) y Miguel Ángel (*Il Penseroso* inspirado en su Lorenzo de Medici).<sup>218</sup>

Teniendo la misma fuente de inspiración en *la Divina Comedia* de Dante las dos obras: *Après une Lecture du Dante* S. 161 compuesta entre 1846-1849 y publicada en 1858 por Schott en

---

<sup>216</sup> Plantinga, Leon B.: «El piano y el s.XIX.» *Quodlibet: revista de especialización...*, p. 31.

<sup>217</sup> Fétis, François Joseph: *Biographical Notice of Nicolo Paganini*, Londres: Schott & Company, 1876, p. 59.

<sup>218</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 39.

Mainz y la *Sinfonía Dante* S. 109 compuesta entre 1855-1856 y publicada en 1859 por Breitkopf & Härtel en Leipzig, la finalidad perseguida en estas dos obras es distinta, pero aun así, conocer a fondo la motivación de la *Sinfonía Dante*, puesto que al ser un hecho compositivo posterior y estar vinculado con la temática inspiradora de la obra, siempre se observa reflejada una parte de la consciencia creadora anterior y por lo tanto la exposición de una parte de algunas nuevas ideas procederán de la antecesora, que en este caso es: *Après une Lecture du Dante*. En consecuencia se citan algunas palabras de André Gauthier sobre la *Sinfonía Dante*:

La *Divina Comedia* parecía prestarse menos que la leyenda fáustica a una transposición al terreno musical y no será inútil insistir en el hecho de que en un principio Liszt destinaba su obra a ilustrar una serie de pinturas de Grenelli y evocando la vida de Dante. Esas pinturas hubieran sido presentadas al público durante el desarrollo de su sinfonía en una síntesis del universo dantesco. La idea de este encuentro entre las tres expresiones no carecía de originalidad, más sin duda Liszt se dio cuenta de su carácter arbitrario, puesto que abandonó el proyecto en beneficio de una sinfonía que había concebido alrededor de los tres temas: Infierno, Purgatorio y Paraíso, los dos primeros solo para orquesta y el tercero con coros.<sup>219</sup>

André Gauthier en su libro *Liszt*, muestra de una manera concisa la relación de los temas con los fragmentos correspondientes de la *Divina Comedia* de Dante respecto a la *Sinfonía Dante*:

#### SINFONÍA DANTE:

Los temas ilustran de manera precisa algunos versos del poema: Infierno. Un motivo poderoso expuesto por los trombones, las tubas y los contrabajos en la introducción (Lento) simboliza la entrada de los infiernos (“por mí se va a la ciudad del llanto”) y luego las trompas y las trompetas comentan el “abandonad toda esperanza”. Allegro dramático sobre dos temas que evocan el infierno: un descenso cromático de las cuerdas graves sobre un redoble de tambores, y un tema amenazador en los fagotes y los violines. Extrañas progresiones armónicas esmaltan un gran movimiento incandescente que refleja el espíritu del poema todavía más que la descripción del estruendo “de los diversos gritos y las horribles palabras” en el “aire tenebroso para siempre”. La desesperación y el tormento de las almas condenadas sugieren entonces un “acelerando” a toda la masa orquestal en el que la vena fantástica de la inspiración lisztiana se manifiesta libremente. Un episodio más tierno interrumpe la trágica visión para evocar el amor de Paolo y de Francesca: melodías seductoras y suavemente armonizadas se confían a las flautas, los violines y las arpas, antes del recitativo de los dos clarines y el clarinete bajo sobre los versos “no hay mayor dolor...”. El retorno al tumulto infernal debe ser interpretado, dice Liszt, “como una risa sardónica y blasfema”. Purgatorio. La evocación de la eternidad da lugar a una de las más hermosas meditaciones de toda la música romántica, bañada de una luz dulcísima. Un “*fugato*” expresa en seguida la plegaria de las almas que sufren esperando la purificación y la salvación. Y el Magnificat para voces femeninas (inspirado en el canto llano) significa la entrada entre los elegidos.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 72-73.

<sup>220</sup> *Ibidem*, pp. 74-75.



Aunque utiliza temas musicales distintos en *Après une Lecture du Dante* de los de la *Sinfonía Dante*, en bastantes puntos se puede encontrar una similitud más que obvia, en cuanto a la creación o aplicación de temas para imitar o evocar conceptos similares. Con esto, no se pretende decir que ambas obras son una copia de la otra, pero queda manifiesto en esta investigación, y es lo más importante, que en la búsqueda de sintetizar los procesos creativos para evocar o imitar imágenes sonoras, Liszt utiliza modelos similares en los que la esencia o patrón constructivo y de texturas, etc., es el mismo. En la enumeración de recursos realizada en esta investigación queda demostrada la vinculación del procedimiento empleado por Liszt durante etapas distintas de su vida y la evolución de este procedimiento, pero debe de entenderse que algunos modelos empleados por Liszt para la sugestión de algún elemento descriptivo, no serán repetidos ya en otras obras por diferentes motivos: bien por su gran inventiva y exploración continua de nuevos recursos para su paleta descriptiva, bien por las innumerables variantes que posee la música, o bien por no quedar satisfecho de alguna manera con el resultado de estas. De cualquier modo, sus elementos principales continuaran siendo los mismos: atmósferas sonoras con la combinación de sonidos prolongados por el pedal, los ritmos, las síncopas, los silencios, los cromatismos y la diferenciación de matices reforzados con grandes masas sonoras que ejercen un gran contraste unas sobre otras, en resumen, el efecto producido por el conjunto de notas y su intención de imitar lo descrito.

#### 4.7.2. ANÁLISIS

Expresado al final del apartado de la contextualización de la obra, en el que Liszt utiliza temas musicales distintos en *Après une Lecture du Dante* de los de la *Sinfonía Dante*, se puede encontrar una similitud más que obvia en muchos fragmentos, en cuanto a la creación o aplicación de temas musicales para imitar o evocar conceptos similares.

Los temas que ilustran de motivos o situaciones en relación con algunos versos del poema en el Infierno, se puede ver en la *Sinfonía Dante* S. 109 según comenta A. Gauthier: «Un motivo poderoso expuesto por los trombones, las tubas y los contrabajos en la introducción

*Lento* que simboliza la entrada de los infiernos: “por mí se va a la ciudad del llanto”<sup>221</sup>, se corresponde un tratamiento similar en la obra para piano *Après une Lecture du Dante* S. 161, cuya transcripción al piano en el estilo de Liszt sin duda sería este fragmento:

### 7. *Après une Lecture du Dante*

Fantasia quasi Sonata

**Andante maestoso**

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andante maestoso' and 'pesante'. The second system is marked 'poco rit.' and 'f'. The third system is marked 'pesante' and 'poco rit.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Après une Lecture du Dante*, compases 1-12.

siguiendo «las trompas y las trompetas comentan el “abandonad toda esperanza”»<sup>222</sup>, con idéntica estructura al piano en donde se sitúa a las trompetas y las trompas:

<sup>221</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

<sup>222</sup> *Ibidem*.



*Après une Lecture du Dante*, compases 13-19.

El Allegro dramático de la *Sinfonía Dante*, expone “dos temas que evocan el Infierno: un descenso cromático de las cuerdas graves sobre un redoble de tambores”<sup>223</sup>, estructura con una textura similar al piano:



*Après une Lecture du Dante*, compases 29-31.

y como segundo «un tema amenazador en los fagotes y los violines [...] progresiones armónicas resaltan un gran movimiento incandescente que refleja el espíritu del poema todavía más que la descripción del estruendo “de los diversos gritos y las horribles palabras” en el “aire tenebroso para siempre”»<sup>224</sup>, estructura con una textura similar al piano, con la atmósfera sonora prolongada por las disonancias producidas por la escala con cromatismos:

<sup>223</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

**Presto agitato assai**

*p* *lamentoso*

*sempre legato*  
*dimin.*

\*

*Après une Lecture du Dante*, compases 34-40.

Que en el piano, se entremezcla produciendo la atmósfera sonora “aire tenebroso” desagradable que enturbia con el pedal, un cromatismo en la parte aguda y grave que va descendiendo y ascendiendo después.

“La desesperación y el tormento de las almas condenadas sugieren entonces un *acelerando* a toda la masa orquestal en el que la vena fantástica de la inspiración lisztiana se manifiesta libremente”<sup>225</sup> que a través del *Presto agitato assai* consigue un efecto similar al de un *acelerando* y mediante la utilización de otros recursos plasma esta “desesperación y tormento de las almas”:

*più cresc.* **El tormento de las almas** *ff* *con impeto*

*marcatissimo*

<sup>225</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

*Après une Lecture du Dante*, compases 50-58.

En la que utiliza prácticamente la misma terminología en la *Fantasia quasi sonata* para piano. “Un episodio más tierno interrumpe la trágica visión para evocar el amor de Paolo y de Francesca: melodías seductoras y suavemente armonizadas se confían a las flautas, los violines”<sup>226</sup>, instrumentos con gran capacidad de *cantabile* y con buen registro para los agudos melódicos, aplicando una estructura con una textura similar en el piano:

*Après une Lecture du Dante*, compases 124-129.

<sup>226</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

“y las arpas”<sup>227</sup>, instrumentos con gran capacidad de relleno y acompañamiento armónico:

**Andante**  
*ben marcato il canto*

*Après une Lecture du Dante*, compases 136-138.

Realizado todo esto en diferentes fragmentos:

*più tosto ritenuto e rubato quasi improvisato*

*Après une Lecture du Dante*, compases 157-158.

«antes del recitativo de los dos clarines y el clarinete bajo sobre los versos “no hay mayor dolor ...”<sup>228</sup>», estructura con una textura similar al piano, escrita también en recitativo y pa-dos o tres instrumentos como en el *ossia*:

**Ossia**

*Après une Lecture du Dante*, compases 179-181.

<sup>227</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

“El retorno al tumulto infernal [...]”<sup>229</sup>, tumulto reproducido poco a poco por la sucesión de acordes al piano y la recuperación del tritono de la introducción:

*Après une Lecture du Dante*, compases 182-186.

“Purgatorio”<sup>230</sup>, con la presencia del tema del diablo en la m. i.:

*Après une Lecture du Dante*, compases 192-195.

“Almas que sufren esperando la purificación para la salvación”<sup>231</sup>, con la ascensión de estas en la m. d., y proyectadas aún más con un cromatismo ascendente en la progresión sobre el motivo de esta:

<sup>229</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ibidem*.



*Après une Lecture du Dante*, compases 202-204.

Tras el final de esta sección, “la evocación de la eternidad da lugar a una de las más hermosas meditaciones de toda la música romántica, bañada de una luz dulcísima”<sup>232</sup>, estructura con una textura para evocar al piano esa mirada hacia la puerta del cielo:



Utiliza un trémolo imitando pequeñas campanitas...

*Après une Lecture du Dante*, compases 293-294.



*Après une Lecture du Dante*, compases 295-302.

<sup>232</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.



La puerta del paraíso, “la entrada entre los elegidos”<sup>233</sup>. Tras este estudio de la aplicación de la textura empleada se observa que las estructuras utilizadas en *Après une Lecture du Dante*, encajan de una manera similar con las escenas o ideas evocadas en la *Sinfonía Dante*.

Por otra parte y de manera definitiva, se puede afirmar que lo que empezó siendo una introducción, un prolegómeno antes de la lectura del libro de la *Divina Comedia* de Dante, se convierte posteriormente en lo que será un género bastante concurrido en la época de mediados del siglo XIX: la Paráfrasis, la Transcripción sobre temas de ópera, lo que se conoce como una Fantasía sobre un tema musical, o lo que en Liszt se convertirá en el Souvenir musical de un texto, de una obra de arte, de un paisaje, etc. en la que no pretende acoplarse a un programa, sino que solo pretende evocar y sugerir diferentes momentos de especial importancia para él, que llevan a recordar el tema escogido como en un preludio o en la obertura de una ópera, pero que bajo su estilo, siempre intenta que no solo sea música arbitraria, y esta tenga un lazo de nexo en común con aquello descrito o evocado.

Retomando de nuevo el tema de los cambios de nombre en la obra se presta atención a lo expuesto por David Trippett, el cual confirma nuevamente la teoría del cambio de concepto en la obra, afectando este no solo a su estructura, sino también al título de esta:

Liszt usó cuatro títulos diferentes en la preparación de su manuscritos, todos los cuales sugieren una concepción explícitamente literaria: “*Fragmento dantesco*” tiene connotaciones de una forma inacabada que, para la poesía romántica en particular, apunta al infinito por estar muy incompleta; “*Paralipomènes à la Divina Commedia*” significa material omitido del cuerpo de un texto, adjunto como suplemento; “*Prolegomènes à la Divina Commedia*” indica que Liszt cambió de opinión, prefiriendo no añadir sino prefaciarse a una lectura del texto; “*Après une Lecture du Dante: Fantasie quasi Sonata*” se deriva del poema de Víctor Hugo de casi el mismo nombre de la colección *Les Voix intérieures* (1837) y permitió a Liszt caracterizar su relación con Beethoven con el subtítulo. El uso de Liszt de “du” en lugar de la “de” de Hugo en el título final es probablemente intencionado, basándose en la práctica alemana de utilizar el artículo definido para referirse a una persona o cosa famosa, e intentando traducir esto al francés. En una carta a Joachim Raff del 1 de agosto de 1849, Liszt se refiere a su pieza como *Fantasia quasi Sonata (Prologomènes [sic] zu Dantes Göttlicher Comödie)*, pero este título no está registrado, que yo sepa, en alguno de los manuscritos existentes.<sup>234</sup>

---

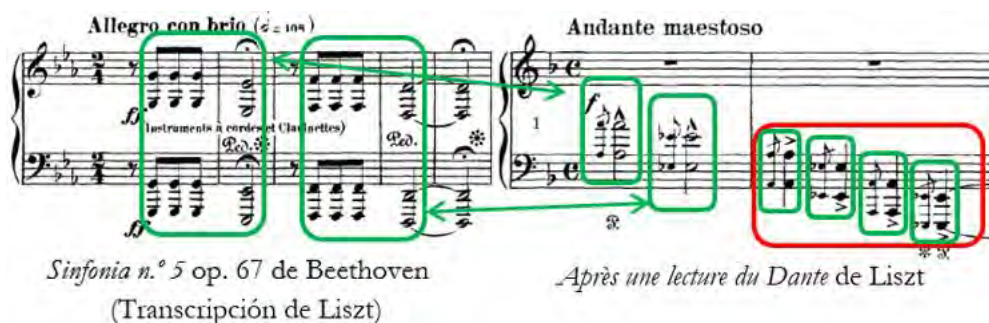
<sup>233</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 74-75.

<sup>234</sup> Trippett, David: «Après une lecture de Liszt...», p. 56.

De esto trasciende la importancia del cambio de nombre en cada una de sus revisiones hasta encontrar el definitivo: *Après une Lecture du Dante - Fantasía quasi sonata*, es decir: *Después de una lectura de Dante*.

Además de la sugestión y de enlace descriptivo con los fragmentos musicales de lo anteriormente expuesto, en el análisis de la obra se encuentran abundantes concordancias musicales con lo descrito en el libro de la *Divina Comedia*.

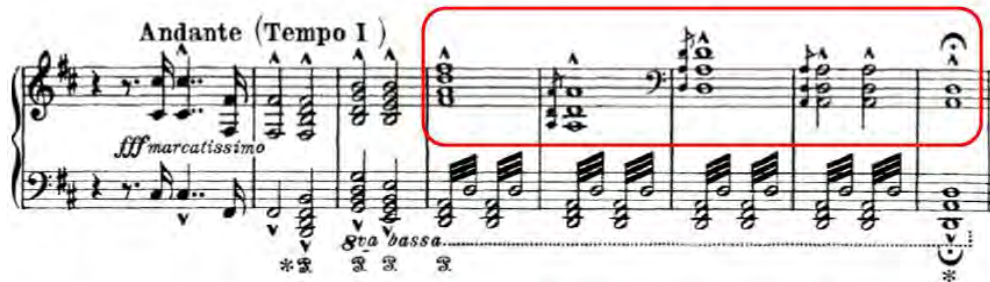
La introducción de la pieza posee el mismo tema que el de la coda final, produciendo el efecto de estar ante una puerta que primero se abre (esto es debido a la semejanza con el comienzo de la *Quinta sinfonía op. 67* de Beethoven y conocida por este fragmento como: la llamada del destino), cuya introducción suena como los aldabonazos a una puerta, introducción compás número 1 y ss. transcrita por Liszt:



*Sinfonía n.º 5* op. 67 de Beethoven (transc. de Liszt) compases 1-2, *Après une Lecture du Dante*, compases 1-2.

La idea de: la llamada a la puerta donde vive el diablo, queda completa de esta manera con la rítmica de las llamadas y con el tritono que recuerda al diablo (compás n.º 2 de *Après une Lecture du Dante*), realizando una vez más un juego de imitaciones o evocaciones, para evocar la imagen concebida en efecto musical.

El tema de inicio del tritono, continúa apareciendo en diferentes momentos de la pieza, para dar la sensación de movimientos y continuidad como en una sonata, pero al final de la obra en la coda, reproduce la sensación de que esas puertas del infierno se cierran debido a la cadencia, concluyendo así el recordatorio de la historia de la *Divina Comedia*, releída e interpretada por Liszt:



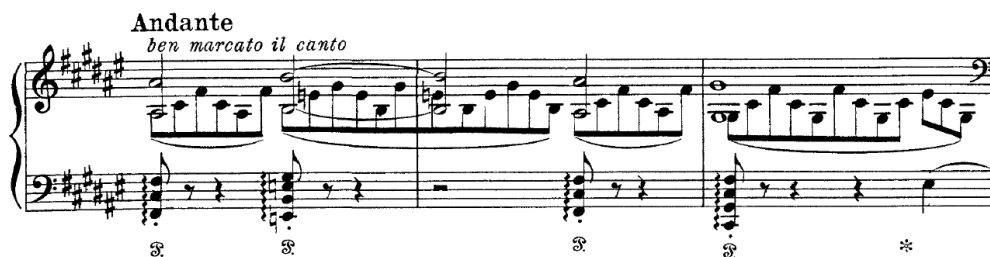
*Après une Lecture du Dante*, compases 369-376.

Antes de exponer el drama de Francesca y Paolo da Rimini, Liszt lleva a visitar la escena con una preparación previa a esta. Con el mismo tema del infierno, pero de la manera más íntima, más piano posible y con las advertencias: *dolcissimo con intimo sentimento*, *quasi improvisato*, y *una corda*, pone a funcionar el tema como una introducción a la escena de Francesca:



*Après une Lecture du Dante*, compases 124-126.

Mientras que la escena de Francesca y Paolo, sitúa la melodía en la zona intermedia del piano, una zona en la que sería el registro del violoncelo y que el piano posee una gran capacidad melódico-dramática:



*Après une Lecture du Dante*, compases 136-138.

En las siguientes paginas desarrollará el sentimiento y el drama de la historia de los enamorados condenados eternamente, por seguir el sentimiento de sus corazones, con expresiones claramente sugerentes: *dolcissimo con amore* o *appassionato*:

*più tosto ritenuto e rubato quasi improvisato*

*ppp dolcissimo con amore*  
*una corda*  
*non legato*

*Après une Lecture du Dante, compases 157-158.*

Así pues, Liszt muestra por primera vez los nueve círculos del infierno apareciendo en el *precipitato* del compás número 103, que a la vez será lo que algunos reconocen como el tema B de la sonata:

*fff precipitato*  
*sf*

1 2 3 4 5 6 7 8 9

*Après une Lecture du Dante, compases 102-110.*

En las próximas apariciones que realiza del mismo tema B se vuelve a observar esta configuración de los nueve círculos. Por otra parte se puede prestar atención a la intención

de recordar diferentes puntos de vista de los nueve círculos del infierno en gran número de fragmentos, que si se observan los cambios armónicos o rítmico-armónicos, llevan a la misma conclusión. Como ejemplo véase el compás número 309 y ss.:

The image shows a musical score for a piano piece, likely by Liszt, titled 'Après une Lecture du Dante'. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff stringendo'. The score is divided into nine numbered sections (1-9) highlighted with blue rounded rectangles. Section 1 is at the beginning of the piece, marked 'Allegro'. Sections 2-7 are in the middle, and sections 8-9 are towards the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Après une Lecture du Dante*, compases 306-317.

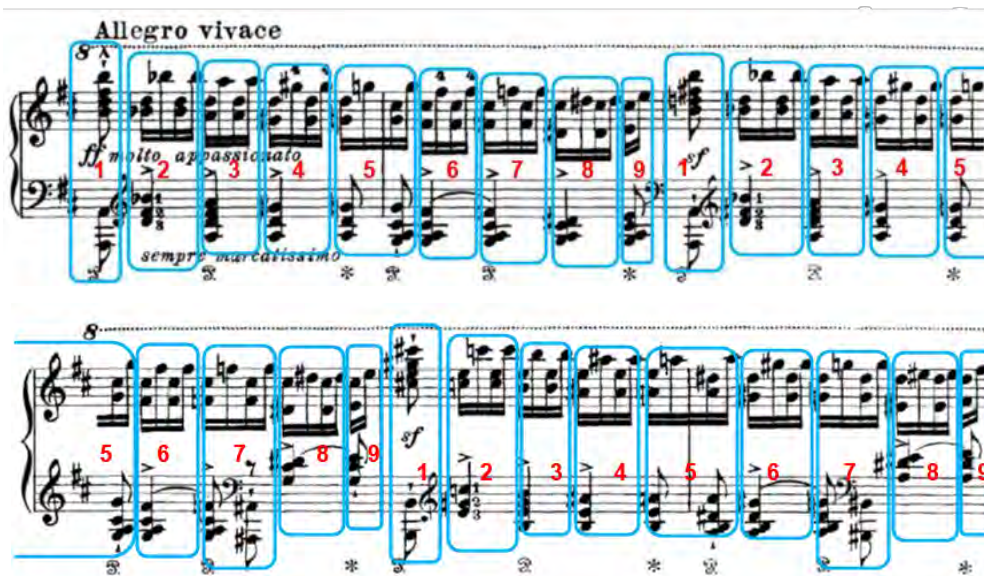
Y de nuevo aparece la sucesión de los nueve círculos que se repetirán hasta casi el final de la obra:

The image shows a musical score for a piano piece, likely by Liszt, titled 'Après une Lecture du Dante'. The score is written in G major and 3/4 time. It features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff stringendo'. The score is divided into six numbered sections (1-6) highlighted with blue rounded rectangles. The sections are arranged in a sequence from left to right, showing a progression of harmonic and rhythmic changes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



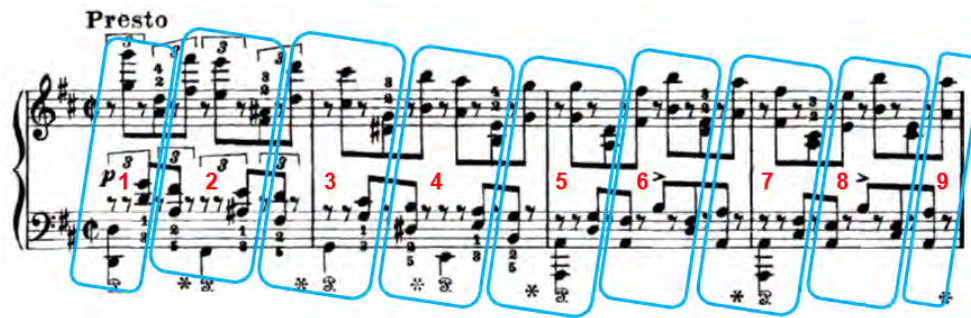
*Après une Lecture du Dante*, compases 318-326.

Incluyendo el tritono en la transformación temática y todo. A medida que avanza añade unas formas cada vez más breves y rápidas con el tema A, insistiendo en la secuencia del nueve:



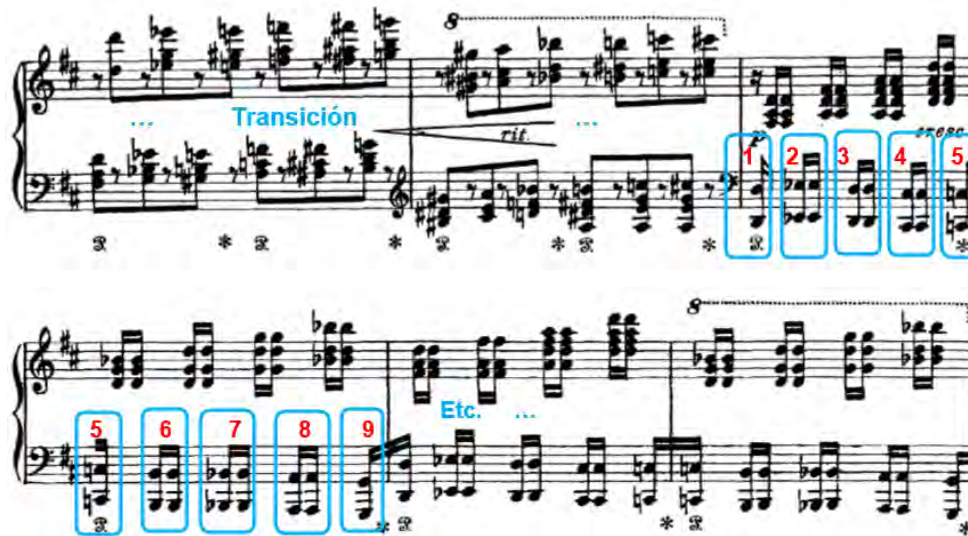
*Après une Lecture du Dante*, compases 330-335.

Incluso transformando el mismo fragmento al tema B, cambiando de tempo, de compás y de figuración rítmica:



*Après une Lecture du Dante*, compases 342-345.

Apareciendo nuevamente con el tema A como al principio, ahora en el desarrollo de la coda:



*Après une Lecture du Dante*, compases 354-359.

En este análisis, no se debe de olvidar que la obra analizada es anterior a la *Sinfonía Dante* con una distancia de diez años entre ellas, que las paletas sonoras del piano y de la orquesta no son exactamente iguales, y que Liszt no pretende transcribir una obra a la otra, pero lo que queda manifiesto, es que el concepto para la adaptación de los temas musicales en las dos obras queda obviamente muy similar, siendo esto el objetivo principal de esta investigación, establecer los patrones que Liszt utiliza para emular o sugerir la pretensión descrita.

#### ANÁLISIS FORMAL DE LAS PARTES:

La obra tiene una extensión de 376 compases, pasando por muchas modulaciones y 4 cambios en la tonalidad, empieza con 1 bemol en *Re menor* y finaliza con 2 sostenidos en *Re Mayor*. Escrita en el compás **C**, lo mantiene este hasta el final con tan solo la sugerencia de **C (12/8)**. Los cambios de tiempo son numerosos con 15 cambios y el número de acotaciones lo es igualmente con 16.

La pieza inicia con una Introducción, que va del compás número 1 al compás número 34, utilizando un elemento que expone claramente el intervalo de tritono, (Andreas Werckmeister habla sobre la existencia del “intervalo del Diablo” que lo denomina como un intervalo disonante o inestable, el intervalo de cuarta aumentada, con tres tonos enteros, que ya estuvo prohibido en la Edad Media llamado “mi contra fa” y conocido con el nombre de “Diabolus in música”, su prohibición en el contrapunto estuvo vigente hasta en el Romanticismo)<sup>235</sup>:



*Après une Lecture du Dante*, compases 1-3.

Hecho manifiestamente importante por su aplicación en este ámbito descriptivo, puesto que su pretensión es evocar o sugerir su vinculación con el infierno (el diablo), de ahí la utilización del tritono (diabolus in música). Hacia el final de la introducción aparece en el compás 29 la gestación de lo que será el tema A:



*Après une Lecture du Dante*, compases 29-31.

Lo que será la Exposición de la *Fantasia quasi sonata* empezará en el compás número 34 con la exposición del tema A en *Re menor*:

<sup>235</sup> Grabner, Hermann: *Teoría general de la música*, Madrid: Ediciones Akal Música, 2001, p. 74



**Presto agitato assai**

*p* *lamentoso*

*sempre legato*  
*dimin.*

\*

*Après une Lecture du Dante*, compases 34-40.

En el compás número 103 aparece el tema B en la tonalidad de *Fa # Mayor*, en las notas superiores de las redondas:

102

*fff precipitato*  
*sf*

\*

*Après une Lecture du Dante*, compases 102-110.

Que se extenderá hasta el compás número 114 donde finaliza la exposición, volviendo a escribir la temática del tritono de la introducción a partir del compás 115:



*Après une Lecture du Dante*, compases 114-118.

En el compás número 124 comienza el Desarrollo con una transformación del tema A:



*Après une Lecture du Dante*, compases 124-126.

Posteriormente hace lo mismo transformando el tema B en el compás número 136:



*Après une Lecture du Dante*, compases 136-138.

En el compás número 157 retoma nuevamente el tema A con una maravillosa transformación en una escena que recuerda la historia y el amor de Paolo y Francesca da Rimini:



*Après une Lecture du Dante*, compases 157-158.

La fantasía e imaginación desbordantes inundan el teclado mutando y cambiando los temas, siempre reconocibles, pero con diferentes matices y diferentes estados de ánimo, como en la transformación del tema B, que aparece en las dos manos, en el compás número 167:



*Après une Lecture du Dante*, compases 167-168.

Tras el final de este episodio retorna al tumulto infernal con la utilización del tritono inicial (compás número 184) y sus transformaciones en el desarrollo:



*Après une Lecture du Dante*, compases 182-186.

En el compás número 202 vuelve a la agitación infernal (esta vez el purgatorio), implementando de nuevo el tema A:



*Après une Lecture du Dante*, compases 202-204.

Desde el compás número 214 al compás número 272, continua el desarrollo con un pasaje más rápido y estrepitoso en el que mediante la utilización del tema inicial con constantes modulaciones de tonalidad, evoca los terrores infernales que recuerda tras su lectura:



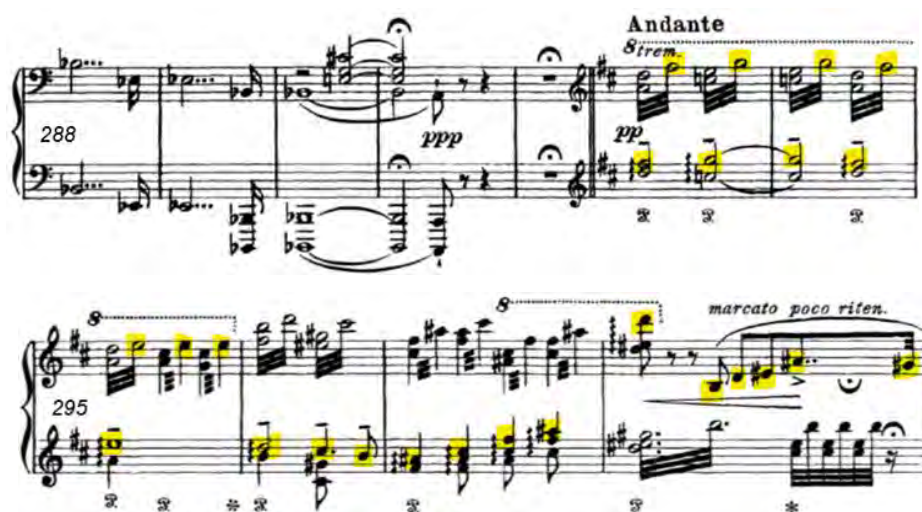
*Après une Lecture du Dante*, compases 213-215.

Para llegar a tres compases de transición (273-275), que utiliza para la introducción de lo que será el tema A en la tonalidad de *Re menor*, de lo que será la Reexposición de la forma sonata en el compás número 276:



*Après une Lecture du Dante*, compases 274-277.

En el compás número 286 vuelve a utilizar el tema inicial hasta el compás número 291, que como la primera vez, tiene una evocación a la puerta del infierno. Con el tiempo de *Andante* inicia un cambio de en la utilización del tema B, del cual no es la tonalidad en *Re Mayor* ni el matiz, sino la forma de utilizarlo bajo un continuo trémolo, que a través de arpeggio, determinará su semejanza con la entrada al cielo de los elegidos:



*Après une Lecture du Dante*, compases 288-298.

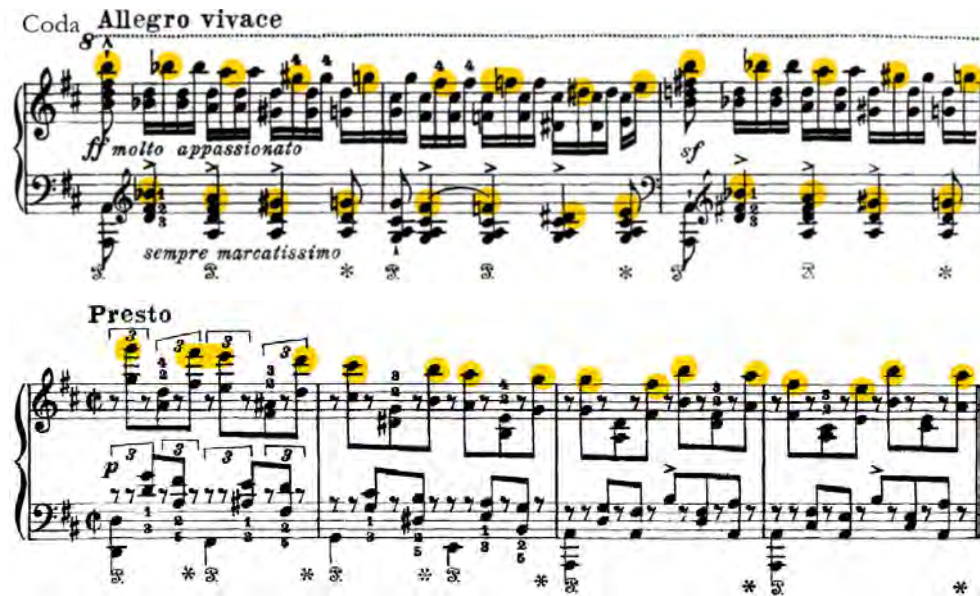
Tras las modulaciones desde el compás número 303 con el *Più mosso* hasta el compás número 307, en el que se produce una reafirmación de la tonalidad en el acorde de *La Mayor* con séptima de dominante, vuelve a retomar el tema B con la tonalidad de *Re Mayor* en el *Allegro*:

*Après une Lecture du Dante*, compases 303-314.

Finalizada la Reexposición en el compás número 325, tras una nueva transición de tres compases repleta de cromatismos, que le otorga gran volatilidad, mayor carga de tensión y una especial fluidez, preparando como introducción a la Coda situada desde el compás número 330, para llevarla a una apoteosis final de la obra:

*Après une Lecture du Dante*, compases 327-329.

A través del *Allegro vivace*, Liszt empuja con la Coda a una rápida revisión de repaso al infierno de nuevo, alternando el tema A y después el tema B, que darán la visión fugitiva de este:



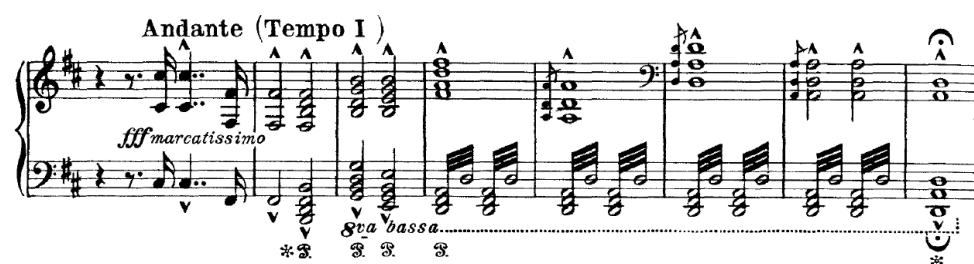
*Après une Lecture du Dante*, compases 330-335.

De nuevo utiliza el tema A, en el que hará lo mismo que en la visión del purgatorio sobre el compás número 356:



*Après une Lecture du Dante*, compases 354-359.

La Coda resuelve con un nuevo cambio de tiempo *Lento*, el *Andante (Tempo I)* que recuerda al primer tiempo y al fragmento del tritono utilizado en la obra, dando la impresión de un ciclo cerrado en el que una y otra vez se vuelve a repetir la historia:



*Après une Lecture du Dante*, compases 369-376.

Seguidamente se procede a mostrar el modelo en síntesis, manejado por Liszt para la construcción de los temas utilizados en la obra, un tema A claramente cromático y de estructura casi simétrica, y un tema B formado a partir de la célula principal del tema A:

Tema A de la obra: en la tonalidad de *Re menor*.



Tema B de la obra: Creada por aumentación a partir de la Célula principal, omitiendo las notas cromáticas y en *Fa # Mayor*.



Lo que establece el referente a la sonata, es la existencia de unos puntos determinados sobre los que articula un discurso muy libre e impregnado de una continua improvisación con un sentido musical que, mientras cuenta su historia, va creando la configuración sonora.

La estructura general de forma sonata aparece muy clara, con la utilización de tres elementos que a modo de transformaciones, Liszt irá elaborando para diseñar cada una de sus partes. Estos elementos son: el Tritono, el tema A en modo menor y el tema B en modo Mayor.

La adaptación de los tempos rápidos y lentos, junto con un maravilloso empleo de los matices, colores, las sonoridades, el uso del pedal y los recursos técnicos infinitos novedosos que emplea en cada una de las partes que expone los elementos anteriormente mencionados,

los adapta bajo un aspecto de forma sonata, a la vez que le otorga una gran posibilidad evocadora, que la impresión lectora ha provocado en la imaginación de aquellos que han leído el texto de Dante. Este tratamiento y no las tonalidades tradicionales de la forma sonata Tónica, Dominante o Subdominante organizaran la estructura de la obra:

Entonces, en esta particular *Fantasia*, a diferencia de una sonata, emplea varias relaciones cromáticas mediante a cada punto estructural, en lugar de relaciones tónico-dominantes o sub-dominantes. La *Fantasia* transforma el color, el estado de ánimo, la posición armónica y el tiempo de sus temas, en lugar de descomponerlos en elementos más pequeños y desarrollarlos. La *Fantasia*, cuando se entiende, es igualmente satisfactoria como arquitectura musical. (Traducción propia)

So, then, this particular *Fantasia*, unlike a sonata, employs various chromatic mediant relations at each structural point, rather than tonic-dominant or sub-dominant relations. The *Fantasia* transforms the color, mood, harmonic position and tempo of its themes, rather than breaking them down into smaller elements and developing them. The *Fantasia*, when understood, is nevertheless equally satisfying as musical architecture.<sup>236</sup>

Finalmente, hay que mencionar la relación de nuevo que aparece entre la tonalidad empleada en la obra, algunos consideran que *Re menor* es una tonalidad utilizada para describir el infierno, pero lo que queda probado es la relación de la primera letra de Dante “D” con la tonalidad empleada en la obra *Re Mayor* “D”, en la que una vez más se interrelacionan personaje principal o personaje al que se le dedica la obra se relacionan con su inicial con la letra de la tonalidad empleada.

La estructura de la obra *Après une Lecture du Dante* es de una forma sonata sin respetar las tonalidades convencionales:

INTRODUCCIÓN + EXPOSICIÓN+ DESARROLLO + REEXPOSICIÓN + CODA

---

<sup>236</sup> Yeagley, David Anthony: *Franz Liszt's "Dante sonata": The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*, Tucson: Tesis doctoral, University of Arizona, 1994, p. 28.

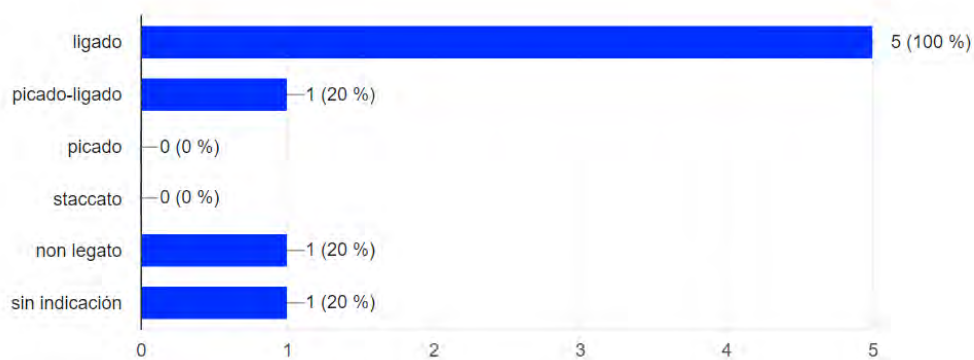


#### 4.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Puerta del infierno.</b>	ligado, sin indicación	pesante	f	Acento máximo, Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal de empastes sonoros
<b>Infierno.</b>	ligado	sin indicación	p, mf, f, ff	Acento máximo, Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal de empastes sonoros
<b>Purgatorio.</b>	ligado	sin indicación	p, mp, mf, f, ff	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros
<b>Entrada del cielo.</b>	ligado	marcato	pp	Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Paolo y Francesca.</b>	ligado, picado-ligado, non legato	dolcissimo, rinforzando	ppp, p, f, ff	Acento	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros, Una corda

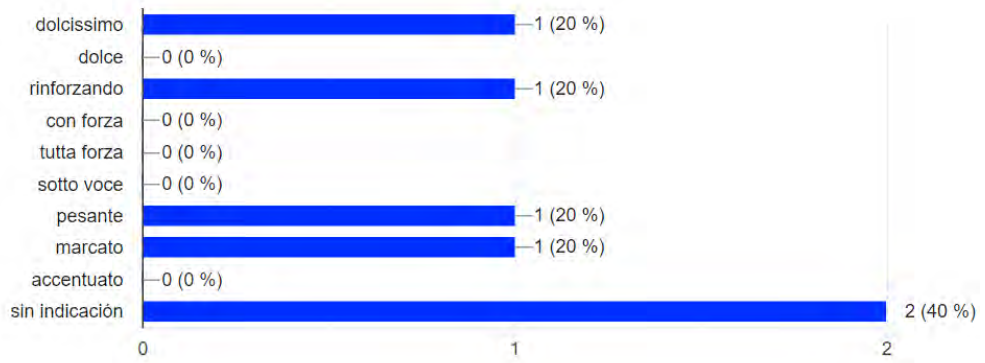
#### Tipos de fraseo

5 respuestas



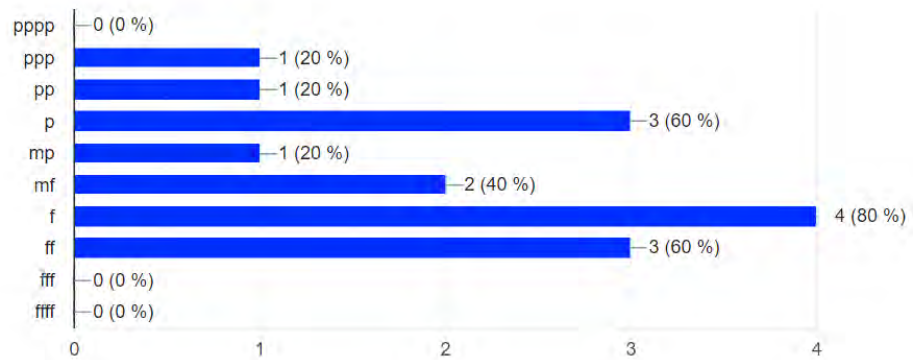
### Tipos de tocco

5 respuestas



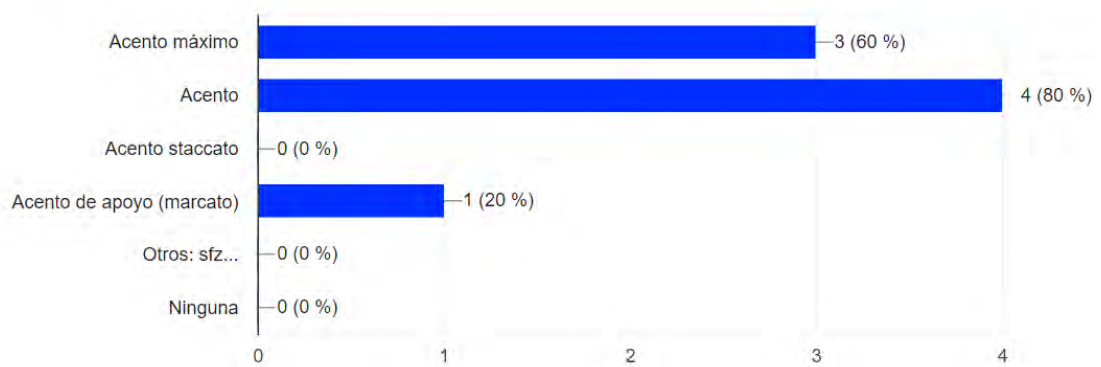
### Matices empleados

5 respuestas



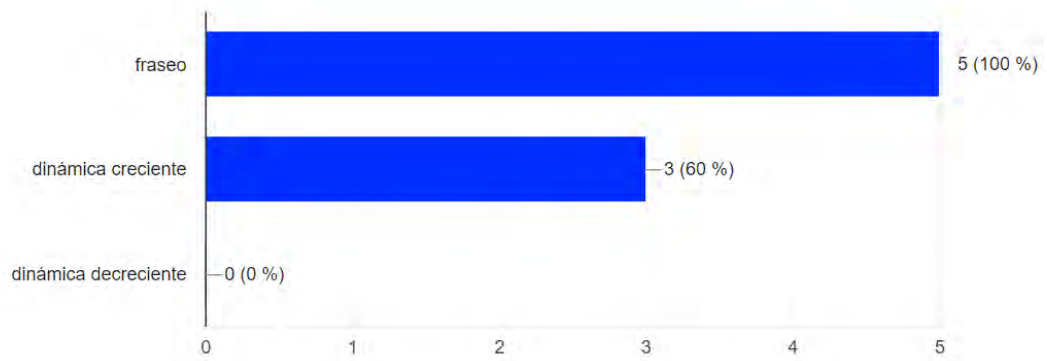
### Acentuación

5 respuestas



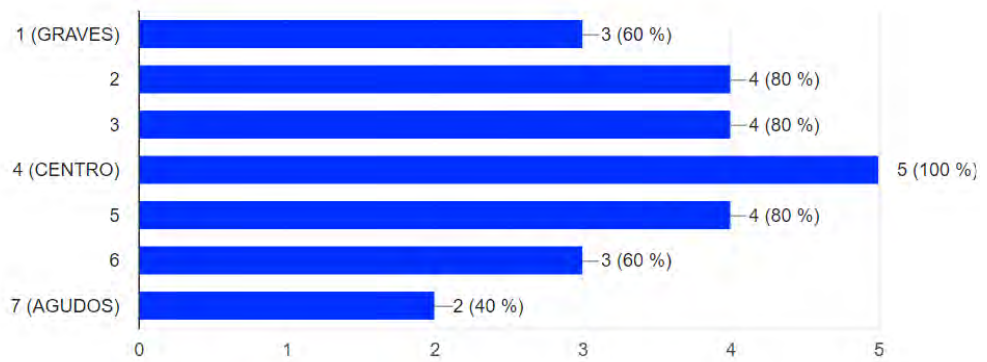
### Dinámica

5 respuestas



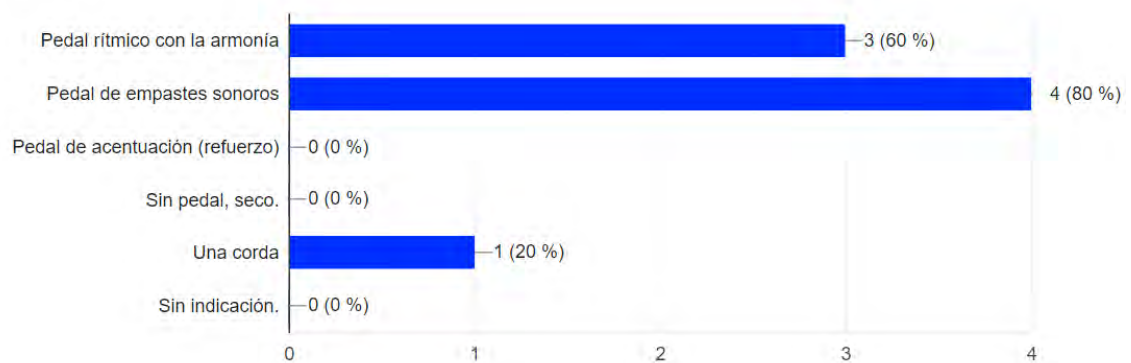
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

5 respuestas



### Utilización de los pedales

5 respuestas



#### 4.8. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE*

1. *Sposalizio*
2. *Il Penseroso*
3. *Canzonetta del Salvatore Rosa*
4. *Sonetto 47 del Petrarca*
5. *Sonetto 104 del Petrarca*
6. *Sonetto 123 del Petrarca*
7. *Après une Lecture du Dante - Fantasia Quasi Sonata*

Una de las formas de trabajo más utilizadas por Liszt que aparece aún más resaltada en este *Deuxième Année: Italie*, es su forma de trabajo improvisadora, es decir lo que se entiende como un trabajo hecho en el piano de una manera casi mecánica, estableciendo unos tipos de modulaciones y artilugios o recursos técnicos sobre el teclado, que posteriormente va revisando (sobre todo en su *Fantasia quasi sonata* de Dante) y en cada una de sus revisiones renueva la forma y armonía de los fragmentos utilizados. Como ya se ha expuesto en el *Première Année: Suisse*, su preocupación se basa en mayor medida por el tema descriptivo elegido, el material temático que configuran los elementos descritos o evocados y las progresiones o modulaciones armónicas de la pieza, deliberando con estos tres la configuración final de la forma estructural de una manera compositiva improvisadora y que a través de sus revisiones (en numerosas obras), establecen lo que será finalmente la versión definitiva. Claro está que en algunas excepciones, la forma final estará preconcebida y sujeta a una forma preestablecida como la forma sonata (en *Après une Lecture du Dante*), aunque no respete las tonalidades usuales de la misma en el clasicismo.

La jerarquización que la forma, establece respecto de los temas, su disposición y la dirección hacia la tonalidad a la que deben ir, elimina toda posibilidad de libertad de concepción de la obra y de algo mucho más apreciado por Liszt, la posibilidad de transmitir un mensaje total a través de su lenguaje, por esto en alguna obra como *Après une Lecture du Dante*, el recurso de la fantasía, será el enlace transmisor y de cohesión entre sus partes, utilizando el cromatismo como un elemento que permite fluctuar entre las tonalidades sin tener que pasar por los grados clásicos preestablecidos para las modulaciones.

La intención estética de Liszt en este *Deuxième Année: Italie*, es la de unir el sentido musical a la pintura con *Sposalizio* y a la escultura con *Il Penseroso*, mientras que con el resto de las obras, persigue la intención de unir la música con el texto o la poesía. Liszt pensará que con la breve sugestión de unas palabras (un breve verso), el oyente entonces sí podrá identificar mejor las pautas de la historia allí narrada o de la imágenes sugeridas y evocadas musicalmente, que le ayudaran a entender la obra, además de situar las escenas.

#### 4.8.1. TABLA COMPARATIVA *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE*

TABLA COMPARATIVA <i>DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE</i>	1. <i>Sposalizio</i>	2. <i>Il Penseroso</i>	3. <i>Canzonetta del Salvador Rosa</i>	4. <i>Sonetto 47 del Petrarca</i>	5. <i>Sonetto 104 del Petrarca</i>	6. <i>Sonetto 123 del Petrarca</i>	7. <i>Après une Lecture du Dante</i>
Tonalidad	Mi M	Do# m	La M	Reb M	Mi M	Lab M	Re M
Modulaciones de tonalidad	2	0	0	4	1	2	6
Modos	Mayor y Menor	Menor	Mayor y Menor	Mayor	Mayor	Mayor	Mayor y Menor
Número de compases	133	48	75	93	79	84	376
Compases utilizados	6/4; C	C	C	C; 3/2 (6/4); 4/4	C	C	C (12/8); C
Compás binario, ternario o cuaternario	2, 4	4	4	4; 3(2)	4	4	4, 2
Subdivisión de compás	2, 3	2	2	2, 3	2	2	2, (3)

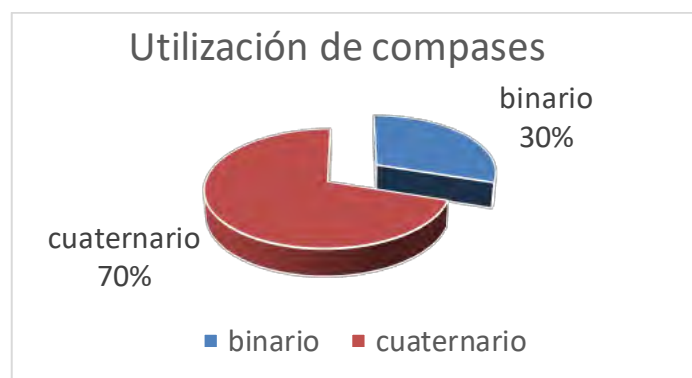
Cambios de tiempo en la obra	4	0	0	3	3	2	15
Temas descritos	Desposorio de la virgen, sacramento del matrimonio, notas y espacio tridimensional.	Carácter pomposo, señorial y fúnebre, pensamientos que perduran tras la muerte hasta que se desvanecen en el olvido de los vivos	Viajando y cambiando de lugar, pero siempre con el mismo deseo y la misma pasión.	Benditas las gracias de conocer el amor y la pasión.	Ansiedad, desesperación y pasión por la enamorada.	Misterio, angélicas costumbres y celestes bellezas, el cielo y su dulzura.	Puerta del infierno, infierno, Paolo y Francesca, purgatorio y entrada del cielo.
Tipo de descriptivismo	Los dos	Psicológico	Real	Psicológico	Psicológico	Psicológico	Psicológico
Número de acotaciones	3	2	0	6	8	12	16
Introducción	Sí	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Cadencias	Sí	No	No	Sí	Sí	Sí	Sí
Codas	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Anacrusa en inicio	Sí	Sí	No	Sí	Sí	No	No

La primera conclusión importante de esta parte del estudio del *Deuxième Année: Italie*, es la de que los compases que más utilizados por Liszt, son los cuaternarios y después los binarios (es decir mayoritariamente los que son pares), en este cuaderno, a excepción del *Sonetto 47 del Petrarca*, cuyo compás mayoritariamente (menos pequeños fragmentos escrito en **C** o **4/4**)

está escrito en **3/2 (6/4)**. Aunque Liszt pone delante el **3/2**, la construcción de la pieza cuadra mejor con la aclaración del compás entre paréntesis, el **6/4**, dado que la construcción del ritmo con las articulaciones del fraseo y su ritmo armónico, definen mejor el compás de **6/4** que el de **3/2**. Por tanto, se estaría de nuevo ante otro ritmo binario, con subdivisión ternaria.

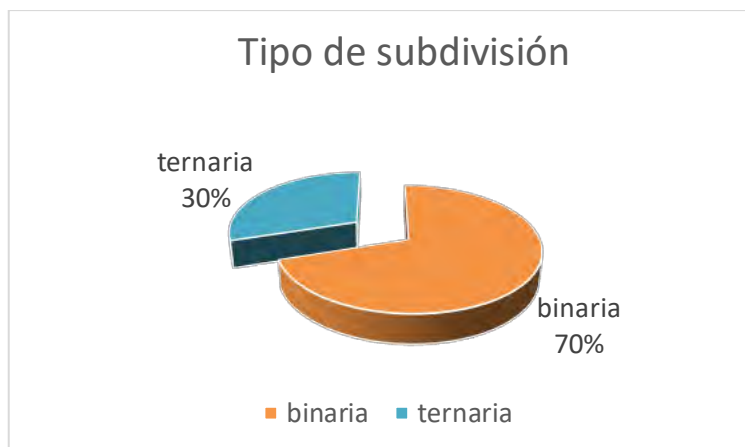
Así pues, el compás más utilizado es el cuaternario mayoritariamente pero también casi en la mitad de las obras utiliza el binario. En el ritmo de la subdivisión, continúa ocupando el ritmo binario en la subdivisión del tiempo del compás en la cantidad de 5 de las 7 obras del total, siendo además la subdivisión de ritmo ternario en 2 de las 7 obras del total.

Se procede a la elaboración de gráficos de manera que se pueda observar de forma más clara la recopilación de datos y toda la información:



De este gráfico se observa cómo el 70% de ellos son cuaternarios, mientras que solo el 30% son binarios.

En el uso de la subdivisión rítmica se encuentra un uso mayoritario de la subdivisión binaria en la totalidad de las obras y de la subdivisión ternaria en 3 de las 7 piezas del cuaderno. Resultando del análisis de estos datos que el 70% de la subdivisión utilizada es binaria, mientras que tan solo el 30% restante es subdivisión ternaria, como se puede observar en el siguiente gráfico:



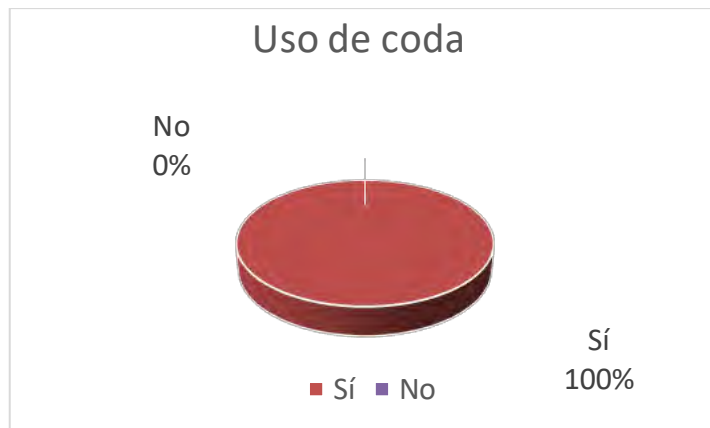
En el otro apartado de la frecuencia de uso que realiza de la introducción, de las cadencias o transiciones y de las codas utilizadas por Liszt en el segundo cuaderno de peregrinación, se establecen los siguientes gráficos:



Como se comprueba, existe un uso bastante frecuente de las cadencias o transiciones en las obras, apareciendo en el 71% de las obras, siendo la mayoría de estas cadencias utilizadas en algunos casos para elementos descriptivos o como un elemento de transición para introducir o pasar a otro tema, con un alto contenido en imaginación y en escritura virtuosística.

Respecto al uso de la Coda en las obras del segundo cuaderno se observa un uso en todas las obras de este cuaderno:



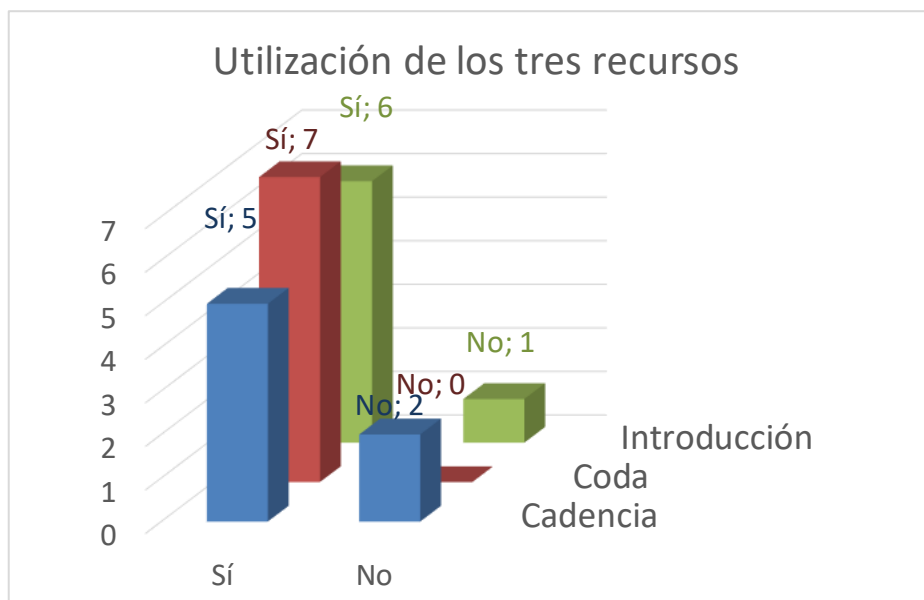


En este segundo cuaderno de peregrinación, todas las piezas tienen un final con elementos temáticos, Liszt constantemente vuelve a rescatar los temas, seguramente por una necesidad constructiva, o para lograr cohesión y claridad en el programa de la obra, dando una sensación de final de la escena o conclusión de la historia, por consiguiente, la utilización de la Coda formará parte en este segundo cuaderno de una característica necesaria en su estilo constructivo y compositivo. Los elementos temáticos que aparecen en la pieza, deben resolver la historia de su programa descriptivo, para ello será necesario que aparezcan con alguna transformación, pero que se escuchen en esta resolución del final de la pieza de una manera triunfal o apoteósica usualmente, que se verá reforzada por un final en un modo Mayor.

El uso de la Introducción en las obras de este cuaderno es casi totalitario, se deduce de esto que Liszt necesita buscar un modo de introducir el contexto de aquello que pretende describir en su obra y que encontrará en este recurso la manera ideal de hacerlo. La utilización de la introducción en este cuaderno es en 6 de las 7 obras del cuaderno, mientras que en tan solo 1 de ellas no la utiliza, como se observa en la gráfica:



Al igual que la utilización de la Coda, la Introducción tiene una difusión en el estilo de Liszt muy extendido. Liszt en la construcción de la forma de sus obras, necesita una introducción en la situación del programa de la obra. Siendo esta un recurso de utilidad para narrar el programa o sumergir al público en el ambiente necesario para desenvolver la historia de la pieza.



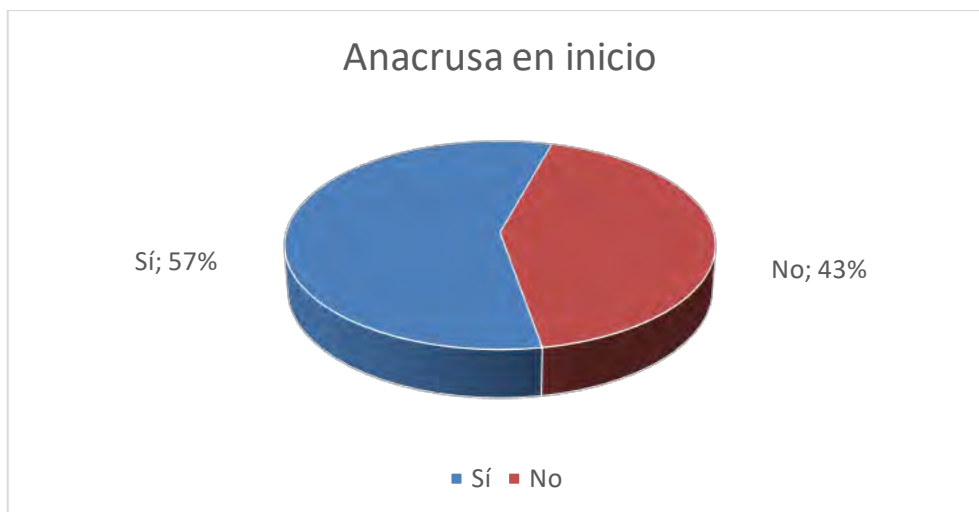
Observando estos dos últimos gráficos, se deduce el alto porcentaje de uso de estos tres recursos en sus obras, pero en concreto de este estudio se manifiesta, que en todas las piezas de este cuaderno hay uno de estos elementos (coda, cadencia o introducción), siendo en la

mayoría en la que se encuentran al menos dos de estos elementos como en el cuaderno del *Première Année: Suisse*.

Su capacidad imaginativa y creadora de nuevos recursos pianísticos, le empujan en la búsqueda conducida de sus torrentes creativos, a encontrar la libertad de la forma para crear su estilo propio y poder contar con esbozos musicales los pensamientos que se aferran a imágenes grabadas en su consciente. Estas tienen la necesidad de ser guiadas y a través de los esbozos de sus temas que va articulando para evocar con imágenes sonoras, Liszt va disponiendo mediante el florecimiento de ideas que transforma en temas tal y como surgen de su mente, pero que sin una canalización de estas a través de una forma libre, de la aplicación de diferentes texturas, matices, dinámicas y recursos armónicos, capaces de evocar estados de ánimo u objetos simbólicos del argumento, no pueden llegar a sostener su narración de la historia.

Todos estos factores son los que necesariamente obligan a Liszt a utilizar nuevos recursos, que aunque sean propios de la improvisación al piano, con su trabajo y revisión en la aplicación de estos continuamente, cobrarán una nueva forma y versión definitiva en sus obras.

Respecto a la utilización de la anacrusa en el inicio de sus obras, se observa una clara mayoría en las obras que lo utiliza respecto de las que empieza en el tiempo fuerte del compás junto a un insignificante incremento de este uso respecto del primer cuaderno. El porcentaje de utilización del recurso de la anacrusa en el inicio respecto del comienzo en el tiempo fuerte del compás es de: 4 piezas del total de las 7 que forman el segundo cuaderno, siendo un 57 % en las que sí la utiliza, respecto de un 43 % en las que no la utiliza.



#### 4.8.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS

En esta colección de piezas el tema central es la admiración por la belleza de las obras de arte (más en concreto de Italia del s. XVI) y la poesía del s. XIV (de los poetas italianos: Petrarca y Dante), la búsqueda de la conexión entre la pintura, la escultura, la poesía y la música, con su intento de esgrimir el significado o el significante en música oculto en ellas.

En este segundo cuaderno se puede ver un nexo en común en algunas obras como *Sposalizjo*, *Canzonetta del Salvator Rosa*, los *Tre Sonetti del Petrarca* y en algún fragmento de *Après une Lecture du Dante*, en el que el tema central es el amor en las artes.

De este modo Liszt con su forma de trabajo tendrá que esbozar los motivos que más le faciliten adaptar la música a la temática narrativa de cada situación escogida.

Así pues, estos son los temas descriptivos (o los motivos descritos en las obras) utilizados en el *Deuxième Année: Italie* de F. Liszt:

##### 1. *Sposalizjo*.

Juego imitativo de las notas y el espacio tridimensional que ocupan los personajes del cuadro. Imagen central del desposorio de la Virgen María con San José: entrega del anillo, símbolo de la unión en el sacramento del matrimonio. Triunfo del amor puro y de la virtud.

##### 2. *Il Penseroso*.

Carácter lento con un ritmo de marcha fúnebre. Tonalidad de *Do # menor* que Liszt emplea por su característica acústica como una tonalidad brillante, facultad empleada por Liszt para resaltar el brillo de la talla en mármol. El tiempo *Lento* con pequeñas figuraciones breves, le otorga a la pieza un carácter pomposo y señorial. Los pensamientos y las ideas que perduran tras la muerte de los seres humanos, continúan estando vigentes hasta que poco a poco se desvanecen en el olvido de los vivos.

### 3. *Canzonetta del Salvatore Rosa.*

Canción antigua del s. XVII en la que el texto habla de que el personaje va viajando y cambiando de lugar, pero siempre con el mismo deseo y la misma pasión.

### 4. *Sonetto 47 del Petrarca*

En los Sonetos, Liszt busca una fusión de arte total de la música con el sentido semántico del texto de la letra de Petrarca, junto a la visión personal que Liszt interpreta de la lectura de estos. En estos tres sonetos, en la transcripción para piano se encuentra la intención de la música por revestir, amplificar e identificar este sentimiento del poeta, combinado con la intención descriptiva del estado de ánimo del poeta y de la narración del mismo texto, siendo ahora lo que pretende con estas paráfrasis, fantasías o transcripciones de esta primera versión para voz y piano. En esta pieza capta la acción de dar gracias (del poeta) por los primeros momentos en el inicio de su amor, de las cosas que recuerdan a Laura y de todas las cosas que le relacionan con ella.

### 5. *Sonetto 104 del Petrarca*

En este Soneto, evoca la ansiedad del poeta que ni encuentra paz, ni busca descanso, se siente prisionero de su amor que lo atrapa y a la vez lo libera, en un estado de desesperación que le embarga.

### 6. *Sonetto 123 del Petrarca*

En este Soneto, evoca la tristeza del poeta por ver a su amada llorar, sus cualidades sobre: el amor, el juicio, el valor, la piedad y el dolor, hacen llorando en su amada el más dulce concierto que ningún otro del mundo se pueda escuchar. Su dulzura lo llena todo y para hasta el viento, el simbolismo sobre lo celestial permanece abundante en toda la obra.

## 7. *Après une Lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata*

La puerta del infierno con los tritonos. La atmósfera tenebrosa y tumultuosa del infierno. La desesperación y el tormento de las almas. La ternura recordando el amor de Paolo y Francesca da Rimini. Los círculos del infierno. El purgatorio con las almas que sufren esperando la purificación para la salvación. La puerta de entrada al cielo.

El nexo en común que tienen la temática descriptiva en este segundo cuaderno son las obras de arte y la poesía, junto con una segunda línea que está presente de un modo más oculto como el amor en todas las piezas excepto en *Il Penseroso*. Al mismo tiempo Liszt continúa con los mismos recursos del *Première Année: Suisse*, sobre como narrar la historia que pretende describir en su música, poco a poco, se ve como en sus obras va introduciendo algunos recursos para atraer la atención del público: la presentación de un problema (con la Introducción), la identificación con alguna similitud en música de lo contenido en la historia descriptiva del título y la resolución final de la escena (con la Coda), bien de manera triunfal y apoteósica o con la tragedia final en la última parte de la obra.

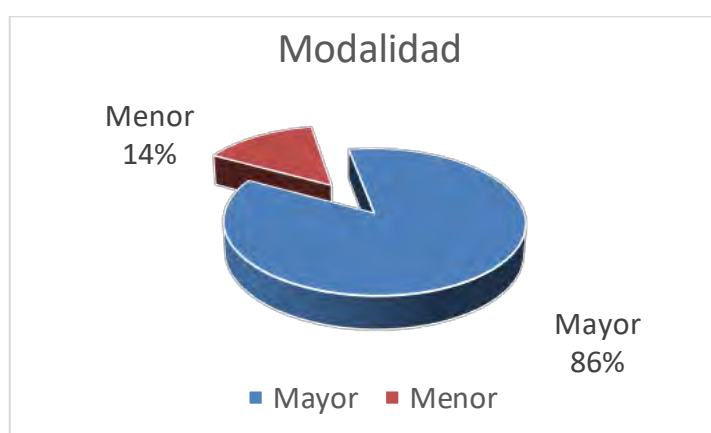
Una vez más se comprueba en este segundo cuaderno el dato obtenido de la investigación, en el que todas las piezas del primer año, poseen al menos uno de los recursos compositivos formales de introducción, cadencia o coda, y prácticamente todas las obras menos una, utilizan dos de estos recursos compositivos.

Igual que ocurre en el primer cuaderno de peregrinación, Liszt al no utilizar una estructura formal clásica (excepto en la *Fantasia quasi sonata Dante* y en la forma *lieder* de los *Tre Sonetti del Petrarca* que transforma en una transcripción o paráfrasis sobre ellos), desarrolla una forma libre en su proceso compositivo que utiliza en numerosas ocasiones, apoyando aún más la idea que en ocasiones seguirá un patrón guía pero no una forma concreta. Su conocida introducción, la exposición de un tema principal, seguido de otro tema secundario y la transformación sobre estos temas que irá adaptando a sus necesidades narrativas o descriptivas sobre lo que es ya en sí, el título evocador de la obra, practicando con modulaciones espontáneas típicas del mundo de la improvisación al piano, la transformación modal del tono menor al tono Mayor, con el apoteosis climático de la obra, llegando con un matiz *f* o *ff* en algunas ocasiones envuelto de un *stringendo* o un *accelerando* en el tiempo, para recapitular todos los temas expuestos o alguna célula inicial, en lo que será la coda final de la obra. Todo esto con pocas variantes respecto de lo mencionado en el primer año:

“principio misterioso o melancólico, conflicto y conclusión triunfal, fundada generalmente sobre la transformación y ampliación del tema principal.”<sup>237</sup>

#### 4.8.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS

De todas las obras analizadas, se encuentra una diferenciación entre el modo en el que acaba la obra y las modalidades que emplea en ella en fragmentos amplios (no de un compás o similares). Teniendo en cuenta el modo en el que acaba la obra se puede ver una clara preferencia de Liszt por los modos mayores, puesto que emplea en 6 obras la modalidad Mayor y tan solo en 1 la modalidad menor de las 7 obras en total de este cuaderno.

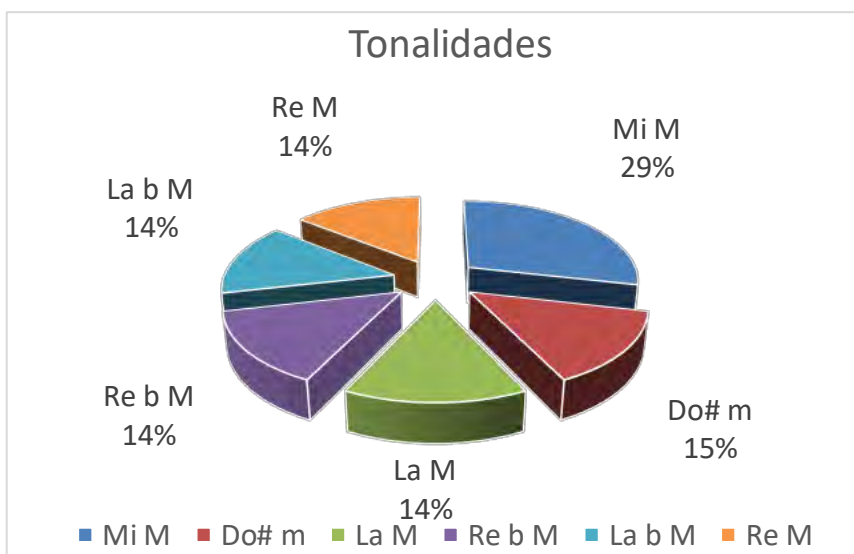


Respecto al uso de las modalidades dentro de la obra respecto a grandes fragmentos, como se ha mostrado anteriormente, proviene del proceso de creación típico de Liszt, es decir, de la muestra de un trama dramática y la transformación en una acción heroica, triunfal o con un final esperanzador. De esta necesidad se incoa el uso de diferentes modalidades y la transformación del tema adaptado no solo a otra tonalidad, sino también a la nueva modalidad resolutive de la trama y con la frecuentemente apoteosis climática de la obra, también ya en el modo Mayor.

---

<sup>237</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 32.

La tonalidad más empleada en este segundo cuaderno es: *Mi Mayor* puesto que se emplea en 2 de las 7 obras (*Sposalizjo* y *Sonetto 104 del Petrarca*). El resto de las obras cada una se encuentra escrita en una tonalidad distinta:

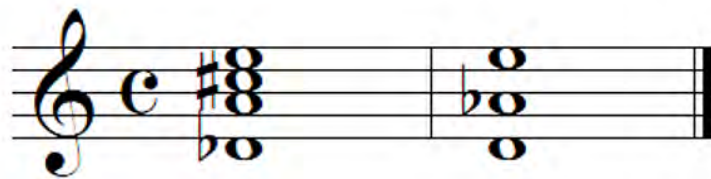


De la utilización de los modos en las partes, 3 de las 7 obras están escritas en modo Mayor exclusivamente, 1 obra solo está escrita en el modo menor y 3 de las 7 obras combinan los dos modos, tanto el menor como el Mayor, buscando finalizar la obra siempre en el modo Mayor.



De la misma manera que antes, si se tiene en cuenta la tonalidad de cada una de las obras, está representada por la nota con del mismo nombre, es decir: *Do Mayor* está representada por la nota Do, *La Mayor* por la nota La, etc. El resultante de esta configuración es una armonía similar a esta, según la tonalidades de las obras del *Deuxième Année: Italie*:





Armonización en acordes con las notas del nombre de las tonalidades del *Deuxième Année: Italie*.

Cada nota corresponde a la tonalidad de una obra de este cuaderno. Siguiendo esta pauta de armonizaciones se puede confirmar que las mismas, también le otorgan a este cuaderno la estructura de un ciclo formado por sus piezas, debido a las tonalidades empleadas, de igual manera que ocurre con las armonizaciones del cuaderno del *Première Année: Suisse*.

TABLA COMPARATIVA										
<i>DEUXIÈME ANNÉE DE PÈLERINAGE: ITALIE</i>										
	1. <i>Sposalizio</i>	2. <i>Il Penseroso</i>	3. <i>Canzonetta del Salvatore Rosa</i>	4. <i>Sonetto 47 del Petrarca</i>	5. <i>Sonetto 104 del Petrarca</i>	6. <i>Sonetto 123 del Petrarca</i>	7. <i>Après une Lecture du Dante</i>			
Tonalidad	Mi M	Do# m	La M	Reb M	Mi M	Lab M	Re M			
	(V	Relativo Menor	I)	(V	I)	+	(V	I)	(V	I)

Respecto a la tonalidad de las obras de este segundo cuaderno, están dispuestas en una apariencia de dos ciclos de relaciones mediáticas de quintas: por *Mi Mayor* (+ relativo menor), *La Mayor*, *Re b Mayor*, seguido otra vez del ciclo con una alteración del intervalo, *Mi Mayor*, *La b Mayor*, *Re Mayor*.

La utilización de este recurso de ciclo de quintas, pone de manifiesto que hay una intención de dar al cuaderno una estructura formal de ciclo, que ayude a entender la continuidad dando cohesión al conjunto de sus piezas.

#### 4.8.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS

Dentro de los temas descritos en la primera obra *Sposalizjo* se encuentran: “el desposorio de la Virgen” utilizando una redimensión con la colocación de notas en un espacio tridimensional imitativo de la geometría de la pintura y el otro tema del “sacramento del matrimonio” escritos en la tonalidad de *Mi Mayor*. Cabe señalar que la obra comienza y finaliza en la tonalidad de *Mi Mayor* pero el estudio y análisis de similares entre música y contexto se vuelve a mostrar la similitud entre el nombre de María (cuyo personaje es el tema central de la pintura), con la primera letra del nombre (**M**aría) y la tonalidad **Mi Mayor**, primera letra de la tonalidad empleada. A su vez, como ya se ha enunciado antes, esta pintura tiene una especial importancia para Liszt en su momento, puesto que coincide con el inicio de su relación con Marie d’Agoult y el nacimiento de su primera hija, la idea y el pensamiento de Liszt vistos por una traslación de los personajes de la Virgen y San José, con la unión de él con su amada forma parte de toda lógica, pero de nuevo todo esto enlaza con que el nombre de la amada de Liszt, **Marie d’Agoult**, coincide nuevamente con la tonalidad empleada en **Mi Mayor** con la primera letra de ambas.

En la segunda pieza *Il Penseroso*, se debe remarcar que la tonalidad de *Do # menor* ha sido empleada siempre por sus características acústicas como una tonalidad brillante, (véase como ejemplos: *el Preludio en Do # menor Op. 28 número 10*, *el Vals en Do # menor Op. 64 número 2*, o *el Estudio en Do # menor Op. 10 número 4* de F. Chopin), esta facultad de esta tonalidad es empleada por Liszt para resaltar y poder imitar el brillo de la talla en mármol. aunque pretende otorgar en esta tonalidad, un carácter fúnebre o doloroso de la obra al estar en modo menor, igualmente le confiere un carácter pomposo y señorial, al mismo tiempo que fúnebre, reforzando con los recursos utilizados en cuanto al ritmo y acentuación, que le ayudan a revestir: los pensamientos que perduran tras la muerte hasta que se desvanecen en el olvido de los vivos.

Vuelve a ser significativo que Liszt utiliza la tonalidad de *Do # menor*, buscando la similitud entre el nombre, en este caso el apellido: **De Medicis** (De Medicis) con la tonalidad **Do # menor**.

La tercera pieza *Canzonetta del Salvatore Rosa*, escrita en la tonalidad de *La Mayor*, ocurre una asociación similar con la tonalidad empleada y el carácter de la pieza, en la que esta tonalidad

de *La Mayor*, es utilizada muchas veces para plasmar un estado de ánimo alegre y danzante. Existen infinidad de ejemplos que de igual modo recurren a esta tonalidad como un medio necesario para plasmar este estado de ánimo alegre y danzante, como: el primer tiempo de la *Sinfonía n.º 7 op. 92* en *La Mayor* de Ludwig von Beethoven. La melodía reutilizada por Liszt, adaptada a la tonalidad de *La Mayor* con el tema de la letra: Viajando y cambiando de lugar, pero siempre con el mismo deseo y la misma pasión.

En las tonalidades utilizadas en los *Tre Sonetti del Petrarca* parece que establece una relación entre ellas, puesto que *Re b Mayor* será la tónica y *La b Mayor* será la dominante de esta tonalidad. *Mi Mayor* es el modo relativo Mayor de *Do # menor*, utilizado anteriormente en la segunda obra (*Il Penseroso*), ahora jugando con las enarmonías y un cambio modal al modo Mayor.

Uno de los hechos importantes son la primera publicación realizada de estas obras en 1846 (S. 158) en la versión para piano solo, con las piezas separadas en tres números distintos.<sup>238</sup>

Su orden de publicación fue el siguiente:

- 1º: *Soneto 104*. Pace non trovo. (*Mi Mayor*)
- 2º: *Soneto 47*. Benedetto sia'l giorno. (*Re b Mayor*)
- 3º: *Soneto 123*. I vidi in terra angélico costumi. (*La Mayor*)

De esta manera el primer *Soneto 47 del Petrarca* (S. 161) compuesto en *Re b Mayor*, la tonalidad llamada por Berlioz “majestuosa” y que en cambio tiene también otras posibilidades de uso como la contemplativa, sin llegar a ser estática, ayuda a la observación de un paisaje, un hecho, etc. ejemplos de uso de esta tonalidad son: el *Preludio n.º 15 op. 28*, los *Valses op. 64 n.º 1* y el *op. 70 n.º 3* de Chopin o el que puede ser el mejor ejemplo de todos, que compendia las características de la utilización de esta tonalidad: la *Berceuse op. 57* (canción de cuna) de Chopin, el uso en el que circunscribe la tonalidad en *Re b Mayor*, le otorga (además de admiración estática, recreación y contemplación en la belleza) de las indicaciones contenidas

---

<sup>238</sup> Liszt, Franz: *3 Sonetti di Petrarca*, vol.10091, n.º1-2-3, Viena: Haslinger Vedova e Fligio, 1846.

en los versos del *Sonetto 47 del Petrarca* en las que el tema es una síntesis de: “Benditas las gracias por conocer este amor”.

En el *Sonetto 104 del Petrarca* la utilización de la tonalidad de *Mi Mayor* igual que la desarrolla en el *Vallée d'Obermann*, Liszt recupera sentimientos muy parecidos y similares en esta pieza como la ansiedad, la desesperación y la pasión por la enamorada descritos en los versos del Petrarca o por De Sénancour. Como se puede ver en el tema principal, aunque está escrito en la tonalidad de *Mi Mayor*, tiene momentos de la tonalidad en el relativo menor (*Do # menor*).

Ya en el tercer *Sonetto 123 del Petrarca*, igual que las dos piezas que describen elementos acuáticos en el *Première Année: Suisse*, está en la tonalidad de *La b Mayor*. Esta tonalidad parece empleada para llenar todo con su armonía, creando una tupida y densa atmósfera. Esta tonalidad, es la tonalidad dominante de la empleada en el *Sonetto 47 del Petrarca*, a la vez que aparece diseñada para preparar la resolución sobre la última obra de este segundo cuaderno de peregrinación (*Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*), en la que el tema de los elementos para ser utilizados en el descriptivismo de este soneto son: “La admiración por las cualidades de la amada. Su dulzura que llena todo y detiene hasta el viento”. Cabe añadir la coincidencia nuevamente con la primera letra de la tonalidad *La b Mayor* con la del nombre de **L**aura amada a la que dedica los versos Petrarca.

Por último, en la *Fantasia quasi Sonata: Après une Lecture du Dante*, necesita recurrir por coincidencia o necesidad a un tema en modo menor (utiliza *Re menor*) y otro en modo Mayor (*Re Mayor*), los cuales en su función serán el canal mediático en donde se manifiestan el mal y el bien, (de alguna manera entendidos como el infierno y la salvación, el pecado y el amor, o sea, toda la dualidad opuesta, que aparece dentro de la *Divina Comedia* de Dante).

Una vez más la obra comienza y finaliza en la tonalidad de *Re menor* finalizando en *Re Mayor*. Del estudio y análisis de los equivalentes entre música y contexto se vuelve a mostrar la coincidencia entre el nombre de Dante (autor de la *Divina Comedia*), con la primera letra del nombre (**D**ante) y la tonalidad **D** (**Re**), primera letra de la tonalidad empleada.

Lo que permanece claro es la intención de otorgar un carácter de ciclo las tonalidades, pero lo que no es nada despreciable es la utilización a partir de esta obra y sobre todo en el *Troisième Année* de una constante fluctuación entre la modalidad, deambulando continuamente entre

el modo menor y Mayor, sin llegar a establecerse del todo en un modo claro. La proliferación de modos dentro de las obras del *Troisième Année*, tiene una de las semillas originadas a partir de su uso evolucionado como lo hace en esta *Fantasia quasi Sonata: Après une Lecture du Dante*, que va acrecentando a medida que avanza el tiempo con los años, buscando difuminar la misma modalidad en algunas de las últimas obras escritas.

La utilización de las tonalidades como sustento y medio en el cual le facilitan a Liszt las posibilidades evocadoras en cada obra quedan más que probadas en el transcurso de esta investigación, Liszt recurre a ellas como medio en el cual le es más favorable implementar su imagen mental dentro de este sistema armónico, esta tesis de la idea de su utilización de las tonalidades se puede encontrar en otras investigaciones, reforzando esta hipótesis, como por ejemplo en la investigación desarrollada por Camilo Andrés Gouet Viveros:

Liszt utiliza varios recursos retóricos para lograr describir el *Infierno* de Dante. El más sutil es la tonalidad de *Re menor*, ya que durante mucho tiempo esta tonalidad ha sido destinada para hacer referencia al mundo de los muertos, donde encontramos casos como la escena de la estatua en *Don Giovanni* de Mozart, *Der Tod und das Mädchen* de Schubert, y obras del mismo Liszt como la *Sinfonia Dante* y *Totentanz*.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Gouet Viveros, Camilo Andrés: *Après une lecture de dante...*, pp. 47-48.

#### 4.9. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y Matices EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE*

Con la misma analogía que precede el *Première Année: Suisse* en la elaboración de recursos pianísticos y musicales que se interrelacionen con el elemento evocado, Liszt va desarrollando nuevos recursos y añadiendo nuevos métodos o procedimientos para mejorar su lenguaje descriptivo.

La primera obra que aparece en el segundo cuaderno *Sposalizio*, es un ensayo de la misma disposición y perspectiva de las figuras en el óleo, pero en la música representadas en la partitura. El intento por plasmar de igual forma que los pintores la psicología de los personajes en la pintura o el mensaje metafísico de la composición entera del cuadro, la inicia Liszt en esta obra *Sposalizio*.

La pureza de la Virgen María al igual que la del momento del desposorio con la entrega del anillo, están establecidas con un matiz *p* o *pp* recurriendo a otras palabras expresivas como *dolcissimo* y por si no fuese bastante el cambio de sonoridad viene aumentado por la utilización del pedal *una corda*.

El momento triunfal o el punto climático más alto que aparece en casi todas las obras, utiliza el matiz *ff* para aumentar la sensación causada en el oyente de manera que este refuerzo sonoro, mejora aún más la sensación del carácter triunfal, victorioso o de resolución del problema de la trama.

Como se ha expuesto en el apartado del análisis de la obra *Sposalizio*, la disposición de las notas, imita el juego de la disposición de los personajes. Esto, junto a la simbología análoga de Liszt en la utilización de notas que mantienen una correspondencia (bien en el sistema de nomenclatura anglosajona o bien en el sistema de nomenclatura latina) en muchas ocasiones con la letra del nombre del personaje descrito o a la persona que va dedicada la obra.

El significado de la pintura en cuanto a la escena principal también tiene su intento de ser plasmado en la partitura buscando una semejanza de la estabilidad que producen las consonancias en los acordes, especialmente en las terceras (intervalos de terceras), en los que estas serían la mínima expresión de un acorde (notas concordantes), puesto que establecen

una relación de concordia, asociación y unión entre dos notas, las cuales representan claramente a los personajes importantes del cuadro, que son la virgen María y San José.

En los *sonetos* 47 y 104 continua con la asociación de las notas **Do** y **La** con las palabras de **Donna** y **Laura**, en este apartado de la investigación se comprueba que en la partitura de piano y voz las notas no coinciden con las palabras, la razón se puede encontrar en que la partitura S. 270a, está provista de un texto en el que la música no necesita contar con palabras lo escrito en el texto, mientras que en la transcripción para piano solo del S. 161, la música desprovista ahora del texto, necesita recobrar parte del significado de las palabras, readaptando la tonalidad y otras necesidades para hacer coincidir las notas con las sílabas o letras semejantes en las palabras más importantes de la historia narrativa. De este modo se encuentra en Liszt, la continua intención de buscar semejanzas o semblantes imitativos en multitud de campos para asociar la música a aquello que pretende describir.

En cuanto a la asociación de matices y dinámicas en los sonetos siempre realiza la misma: Los pensamientos íntimos, los recuerdos y aquellas cosas que evocan su sentimiento, aparecen con matices en la gama del *p* o *pp*, recurriendo a cambios de sonido más suaves con la utilización del pedal *una corda*, llegando en ocasiones al *mf*, pero en el momento que llega a la exaltación de la amada o de sus cualidades (en las que estas coinciden con el punto climático de la obra), llegan a aparecer en la gama dinámica de los *ff* y en algunas ocasiones precedidas por un *agitato* o *stringendo* en el tiempo, que prepara y aumenta la tensión hasta llegar al punto más apasionado.

#### 4.10. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE*

Igual que ocurre con los pintores y artistas del Quattrocento y Cinquecento respecto de la utilización de la iconografía en sus lienzos, Liszt deja algunas pistas en sus obras para hacernos pensar en aquello que él intenta evocar musicalmente, estas pistas como las letras de los nombres coincidentes con la tonalidad u otros aspectos similares como el nombre que coinciden con las notas musicales en el mismo lugar que la partitura original (Laura, *Tre Sonetti del Petrarca*), están hechas “*ut pintura musicæ*”, utilizadas por ejemplo con pintores como Leonardo da Vinci, el cual cuando pinta a Ginevra de Benci, plasma detrás de ella un enebro o jinebro, arbusto que no solo representa la virtud, sino que además tiene una coincidencia con el nombre de Ginevra. Esto dará a la pintura una dimensión de misterio y sentido al igual que ocurre en la música del Liszt con sus recursos, que no solo imitan, sino que a veces tienen otro significado más oculto y profundo.

En la *Fantasia quasi sonata Dante*, la utilización del tritono como elemento evocador del diablo por la antigua asociación del intervalo de tres tonos enteros que producía una cuarta aumentada o quinta disminuida conocido y llamado “*Diabolus in musica*”, es inmediatamente asociado a la figura del diablo nada más oírse.

La utilización de una melodía cromática descendente como tema para evocar el infierno, mencionado por Dante en la *Divina Comedia* como el aire tenebroso y el denso humo que se encuentra en el mismo. La dirección descendente de la melodía indica claramente una bajada, la armonía en tono menor indica tristezas o desgracias, mientras que con el cromatismo induce a una fluida y continua bajada. Su armonización en la zona intermedia y grave del piano, producen una mayor oscuridad armónica que a la vez es enturbiada por el uso del pedal de prolongación, pedal que aunque se quiera ser pulcro en su ejecución, no da la armonía una posibilidad de ejecutar el pasaje de otra manera, puesto que al fin y al cabo, este es el recurso creado por Liszt para evocar al “aire tenebroso e infernal”, mostrando una vez más que sus recursos compositivos, están encaminados hacia la consecución de un efecto evocador o imitativo sobre la idea preconcebida en su cabeza. Además es imposible desligar este efecto de la concepción del fragmento o recurso musical, puesto que esta concepción empuja a ejecutar las notas buscando la similitud con el efecto que pretende evocar.



Otro nuevo efecto en la *Fantasía quasi sonata Dante*, es la creación del segundo tema en modo Mayor, que en su tarea de movimientos armónicos, describe nueve cambios de estos, imitando los nueve círculos del infierno, al mismo tiempo este tema en modo Mayor lo utilizará para evocar la entrada al paraíso, puesto que el número 9, es también el número celestial y en este modo Mayor le permite evocar mejor la felicidad de los elegidos que entran en el paraíso.

#### 4.11. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL *DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE*

La dualidad entre los aspectos sugeridos por Liszt en la *Fantasia quasi sonata Dante*, se manifiesta en numerosos aspectos como una moneda con las dos caras. Si el infierno representa el mal, entonces el paraíso hace lo mismo con el bien. Esto conlleva a una disyuntiva que sin la una no existe la otra, es decir, sin el mal no existe el bien y viceversa, de lo cual Liszt aplica de igual manera que sin el modo menor, no existe el modo Mayor. La condena por el pecado de la infidelidad contra el sentimiento del amor verdadero (episodio de Paolo y Francesca), todo tiene en esta obra la *Fantasia quasi sonata Dante* sus dos caras de la moneda, incluso en su pretendida forma conceptual, lleva ya en su génesis a esta conclusión, pretende ser libre como una Fantasia, pero acaba encorsetada a la vez como una forma Sonata.

En esta obra se puede ver y sentir la misma dualidad que forma la personalidad de Liszt, que le lleva toda la vida de un lado a otro, quiere tener y poseer el yugo de una familia, pero a la vez anhela ser libre. Quiere contraer matrimonio con la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, pero su espíritu contemplativo y religioso le lleva finalmente a ser abad. Son la dualidad y contradicciones de la vida de Liszt.

Como se verá en la investigación del cuaderno del *Troisième Année*, esta dualidad llegará a más partes como por ejemplo en la modalidad, alternando el modo Mayor con el menor con una frecuencia nunca vistas.

Respecto a la modalidad más empleada en este *Deuxième Année: Italie*, el modo Mayor es el predominante, puesto que aparece en 6 de las 7 obras escritas en este cuaderno, lo cual da una idea clara del estado de ánimo de Liszt y la elección de los temas para componer las obras.

De las palabras del propio Liszt, cabe destacarlas por su importancia para esta investigación:

No pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma emociones profundas, estableciendo entre ellos y yo una relación vaga pero inmediata, un contacto indefinido pero real.<sup>240</sup>

Esta presentación en sus palabras, es una aclaración de los tipos de imitación que utiliza en los cuadernos de peregrinación, originando el concepto en el cual se sintetiza su función descriptiva y que se ha acuñado anteriormente como: el descriptivismo psicológico y el descriptivismo real, las emociones profundas en el descriptivismo psicológico con la relación “vaga pero inmediata”, y el descriptivismo real con la “indefinida pero real”.

Su intento de encaminar la música como la pintura del renacimiento en captar los aspectos psicológicos de los personajes y en el caso de Liszt plasmarlos en la música. Como la entrega, la bondad, el entusiasmo, la paciencia, la virtud, aspectos que resaltan del cuadro del *Desposorio de la Virgen* de Rafael y que Liszt intenta plasmar en la construcción de la melodía y su aspecto, para que evoquen: “emociones profundas y una relación vaga pero inmediata”<sup>241</sup> de manera que los demás, puedan entender su intento de escribir en música sus sensaciones y percepciones sobre aquello que le impacta en su alma y en su espíritu.

Se observa un insignificante incremento en el uso de la anacrusa en el inicio de las piezas, estando en una mayoría este uso de la anacrusa, pero llegando casi a un equilibrio en las que no aplica este uso, 4 de las 7 piezas de este segundo cuaderno las inicia con una anacrusa: bien sin el compás entero o bien con el compás entero, pero con una anacrusa precedida de un silencio.

El empleo de este recurso en el segundo cuaderno, parece establecerse, propiciado posiblemente por las características introductoras que proporciona la anacrusa y que Liszt va descubriendo, en las que le ayuda a introducir de un modo más sutil la escena que pretende describir de su programa.

---

<sup>240</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 32.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

## 5. TROISIÈME ANNÉE S. 163

Estas son las piezas que forman el *Troisième Année* y su fecha estimada de composición:

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)<sup>242</sup>

Ernst Herttrich en el Prefacio del *Troisième Année*, expone el historial compositivo y de publicaciones así como la idea compositiva de Liszt en este ciclo:

Las dos primeras colecciones Suiza e Italia, de los *Années de pèlerinage* de Liszt se publicaron en Schott, Mayence, en 1855 y 1858. La composición de las piezas que constituyen estas colecciones se remonta a casi 20 años atrás. No fue hasta 1883, unos 30 años después, que Liszt publicó, de nuevo en Schott, su tercera colección, que por lo tanto era significativamente diferente en contenido y estilo de las colecciones I y II. Las piezas de esta tercera colección no reflejan impresiones de viaje, sino que son la expresión de una peregrinación religiosa. En este contexto, no es sorprendente que dos de las siete piezas (n.º1 *Angelus*, n.º7 *Sursum corda*) se titulen después de las oraciones y que incluso la misma pieza en el n.º4 *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, que recuerda la mayoría de las dos colecciones anteriores, tiene algunas referencias religiosas a través de una cita bíblica. Las primeras cuatro piezas y quizás la n.º7, fueron compuestas en 1877; La n.º6 (*Marche Funèbre*, dedicada a la memoria de Maximiliano I, hermano del emperador de Austria, François-Joseph, ejecutado en 1867 en México) se remonta diez años antes, y la pieza n.º5 finalmente data de 1872. Las piezas n.º 1, 3, 5 y 6 contienen manuscritos, pero estos son todos reflejos de una etapa previa de maduración. Las diferentes fuentes y variantes principales se enumeran en las "Notas" al final del volumen. Siempre es la edición original de Schott, de la que también provienen las digitaciones en cursiva, que sirve como fuente principal. Agradecemos aquí las amables fuentes de que disponemos las siguientes bibliotecas e instituciones: Biblioteca del Congreso Washington (LC), Archivos Liszt en Weimar (LA), Biblioteca Británica de Londres (BL), Academia de Ciencias de Hungría en Budapest (AH) y Istituto d'Archeologia y Storia dell 'Arte en Roma (IA). -- Munich, verano de 1980. Ernst Herttrich.<sup>243</sup> (Traducción propia).

En los dos primeros cuadernos Suiza e Italia, sus composiciones se dedican a la descripción pictórica o narrativa de lugares, impresiones de viaje, literatura, obras de arte, encontradas u observadas en su viaje, en cambio en el *Troisième Année*, sus piezas no reflejan impresiones de viaje, sino que son la expresión de una peregrinación religiosa. La distancia de unos 40

---

<sup>242</sup> Herttrich, Ernst: «Prefacio.» En *Troisième Année*, de Franz Liszt. Munich: Henle Verlag, 1980, p. 3.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

años de composición de los dos primeros cuadernos al último cambiará mucho su estado, la percepción de su entorno y sobre todo la motivación de su viaje. Este pasará de buscar la naturaleza y los paisajes bucólicos del primer año, a las obras de arte de la literatura de los grandes poetas italianos Petrarca y Dante en el segundo año, a la búsqueda de la espiritualidad religiosa y el reencuentro con su ideal de juventud por formar parte de la iglesia.

“Cuando ya mediado el siglo comienza Liszt a asentarse y abandona su carrera de virtuoso, comienza también lo más importante de su labor de compositor y comienza nada menos que con sus sinfonías Fausto y Dante. Y ambas se cierran con una parte coral, la primera sobre el místico texto del Fausto de Goethe: "Todo lo pasajero es mero símbolo"; la segunda con un Magníficat. Dicen que Wagner convenció a Liszt para que no escribiera El Paraíso en la *Sinfonía Dante*. Si es verdad, quizá nos privó de un gran final coral totalmente desarrollado, de una obra importante, o quizá nos alivió de una página en la que la literatura hubiera sustituido a la música, ¿quién sabe? A partir de los años cincuenta, las obras religiosas realizadas por Liszt son cada vez más abundantes (más de 60 llegó a escribir) y más importantes: cuatro misas cantadas y una para órgano; dos réquiems, uno coral y otro para órgano; seis salmos, dos Te Deum y tres oratorios. Entre estos últimos se encuentran nada menos que *Christus* y *La leyenda de Santa Isabel*, el tercero, *La leyenda de Santa Cecilia* es prácticamente desconocido del público”<sup>244</sup>

Como se puede observar, en algunas de las piezas no abandonará la intención, la idea y el mecanismo, aunque la directriz superior sea la espiritual, todavía observará con la misma minuciosidad por describir los elementos tangibles, que puede contemplar y que le servirán de inspiración para llevar su tarea narrativa a cabo. Todas las piezas inspiradas en elementos constructivos de Villa d’Este, serán el gran nexo o puente entre su forma de componer de su juventud y la de su madurez. Son obras con elementos descriptivos como los de los dos cuadernos primeros y con elementos espirituales característicos de la religión, las de este *Troisième Année*, pero que no por ello revisten poca importancia en cuanto que son piezas de corta duración.

Podría decirse que los grandes frescos pianísticos de Liszt son series engarzadas de piezas breves, como en el caso de Schumann, pero no puede hablarse de miniaturas (*Armonías poéticas y religiosas*, *Estudios de ejecución trascendente*, *Años de peregrinación*, ...). Es el Poema Sinfónico hecho piano, el nuevo instrumento del siglo XIX.<sup>245</sup>

Los tres *Années de pèlerinage* formados por tres cuadernos, poseen una complejidad muy distinta respecto a la manera de utilizar el descriptivismo en su música programática. Los

---

<sup>244</sup> Rincón, Eduardo: «*La música religiosa de Franz Liszt*.» Scherzo, n.º6 (julio-agosto 1986), p. 62.

<sup>245</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa.» En *Ciclo de grandes intérpretes - Nikolai Lugansky*, Madrid: Fundación Scherzo, 2013, p. 6.

dos primeros cuadernos *Suiza e Italia*, Liszt los compuso partiendo de sus impresiones en los viajes con Marie D'Agoult entre 1835 al 1839, en cambio el *Troisième Année* es mucho más tardío.

Las piezas de *Suiza* se inspiran en la naturaleza, el paisaje, las gentes, el medio natural y la obra humana que a veces se integra armoniosamente en él (capillas, fuentes, campanas) siempre y cuando esté cargada de sentido profundo y ancestral. En cambio, las siete del cuaderno italiano se inspiran en obras de arte. El arte proviene del arte. Pero no de un arte integrado en la naturaleza, sino como arte por sí mismo. Así, la inspiración es Petrarca, un cuadro de Rafael, una escultura de Miguel Ángel, un canto de Bononcini sobre Salvatore Rosa ... y una lectura del Dante que han hecho juntos Marie y él.<sup>246</sup>

No ocurre lo mismo en el *Troisième Année*, a diferencia de los dos primeros, en este su necesidad expresiva está basada en comunicar su espíritu religioso.

Este año de peregrinación ha sido interpretado como un viaje espiritual que envuelve las reflexiones del Liszt sobre la muerte y la consolución que encuentra en el cristianismo.<sup>247</sup>

Sus necesidades descriptivas han cambiado y ahora se basan en transmitir plegarias, rezos y pensamientos religiosos, basados a veces en ideas sobre *la Biblia* como ocurre en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, que aunque su espíritu descriptivo pretenda establecer un paralelismo con las fuentes de Villa d'Este, lo que intenta en realidad es transmitir en última instancia la cita: “Sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam”.<sup>248</sup>

El tercer cuaderno es sobre todo italiano, pero no exclusivamente. Tivoli, la Villa d'Este, es el lugar en que surgieron y el entorno que se evoca en las cuatro primeras piezas (de siete). Más que nunca, es como si Liszt predijera el sentido de lo que (sin unanimidad ni compromiso) se llamará impresionismo musical. Sin embargo, estamos en 1877 en cinco de las piezas (las más tempranas son de 1867 y 1872, y en una se lamenta el fusilamiento de Maximiliano, que fue hermano de Francisco José y pobre emperador intruso en México; en otra se lamenta la suerte de Hungría: ambos podrían parecer lamentos contradictorios).<sup>249</sup>

Aunque parezca que estas piezas no guardan ninguna relación entre ellas, no es cierto y posee cualidades propias de un ciclo, como se verá al final de esta tesis, por motivos tonales que guardan una relación además con los otros dos cuadernos de *Années de pèlerinage*. Aunque con

---

<sup>246</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa.»..., p. 6.

<sup>247</sup> Wilson, Karen Sue: *A historical study and stylistic analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. Chapel Hill: Tesis doctoral, University of North Carolina, 1977, p. 35.

<sup>248</sup> Juan, San: *Biblia Católica Online*. 2023. [https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/juan/4/\(25/05/2023\)](https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/juan/4/(25/05/2023))

<sup>249</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa.»..., p. 6.

hipótesis diferentes, se encuentran como la de Dolores Pesce la prueba de que mantiene características de un ciclo de piezas, que según D. Pesce está basado en la inspiración sobre la Santa Corona este *Troisième Année* (traducción propia):

Una interpretación que puede tener cuando concibió el tercer libro Liszt, es que pensó en su Hungría natal y además en una imagen apreciada por el pueblo húngaro, la Santa Corona, fue su impulso conceptual. En vista a esta nueva interpretación, se evidencia que las siete piezas tituladas por Liszt, emergen como una agrupación conceptual verdaderamente coherente [...] el examen detallado de su propia música, revela que coexisten con esta capa extra musical de significado. Liszt creó un verdadero ciclo musical con unidad y cohesión interna fundada en gran medida en características tonales y motivicas.<sup>250</sup>

Con el análisis de las obras separándolas en dos apartados, uno que aporta la contextualización y otro para esclarecer el análisis de la obra formalmente, la utilización de recursos, junto al estudio descriptivo que realiza Liszt para evocar con significantes el argumento del programa, proporcionan una comprensión más clara y aproximada de las verdaderas intenciones descriptivas de Liszt. En cuanto a la contextualización se han tomado solo aquellos apartados que sirven para situar la obra en el momento mismo de su creación e incluso en algunos momentos precedentes, que obviamente mantienen una vinculación con la composición, bien por la motivación o bien por algún tipo de influencia que realizan sobre ésta.

Por otro lado, el apartado del análisis de estas obras del tercer cuaderno, cabe destacar que a diferencia de los otros dos cuadernos, el concepto artístico que motiva el génesis de estas obras es el espiritual. Este cuaderno mantiene un ciclo alrededor de la muerte y la salvación en un significado metafísico, utilizando símbolos para evocarlo, de manera que se alcanzará con estos un significante distinto al meramente descriptivo del símbolo, llevando este metasignificado a un plano espiritual y religioso. De ahí la complejidad interpretativa del *Troisième Année*.

Por último, hay que aclarar que cuando se habla en el apartado formal o estilístico del campo de trabajo del análisis de estas obras, en ocasiones se hace referencia a la palabra Modificación Cadencial, esta se debe entender como un fragmento, una fermata o transición con carácter

---

<sup>250</sup> Pesce, Dolores: «Liszt's *Années de pèlerinage*, book 3: A "Hungarian Cycle"?» *19th-Century Music*, University of California Press, vol. 13, n.º 3 (abril 1990), p. 208.

de finalizar el fragmento anterior, para pasar a la siguiente parte y que normalmente, reviste un nuevo planteamiento técnico en cuanto a recursos pianísticos utilizados para adornar el tema del fragmento anterior.

Del mismo modo, cuando se hace referencia en el análisis de estas obras a la palabra Coda, se debe entender esta como un fragmento que sirve para finalizar la sección, utilizando el tema entero, en parte o bien fragmentos de células con el carácter rítmico o melódico de algún otro tema expuesto anteriormente. Es decir, básicamente la diferencia en la terminología empleada para distinguir entre modificación cadencial de la palabra coda es que, en esta última, sí se utilizan recursos temáticos expuestos anteriormente.



## 5.1. *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*

### 5.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN



49. Jean François Millet (1814-1875); *L'Angélus*. Óleo 1859. Museo d'Orsay, París (Francia).

Como describe en el Prefacio de su revisión José Vianna da Motta sobre los *Années de pèlerinage* de F. Liszt, en la primera edición antes de esta pieza, se incluía una reproducción del cuadro que Paul Joukowsky pintó para Wagner, y que representa a la Sagrada Familia.<sup>251</sup>

Con ocasión del cumpleaños de Cosima (25 diciembre 1880) se dio en la sala, como el mismo Wagner escribe al Rey Luis: “Bajo la sensible dirección de Joukowsky se nos ofreció un cuadro viviente: una Sagrada Familia increíblemente bella en el vestuario, porte y realización de las características fisonomías. Se trató del siguiente grupo: La Madre María (Daniela) venerando ansiosa al Niño Jesús (Siegfried) que está trabajando con el cepillo en el banco de carpintero. (Siegfried aprendió los trabajos de carpintero con un carpintero del lugar [...] ¡importante base para su educación!), detrás de la Madre, sería, escuchando la precursora música de los ángeles, José (encarnado por Peppino, el hijo adoptivo napolitano de Joukowsky); encima de ellos, en el mismo estilo de los antiguos pintores italianos, tres ángeles músicos: Blandine (tocando el laud), Eva (flautista) e Isolda con la viola. Además en el pequeño órgano de la casa sonaba el coral del principio de “*Los Maestros Cantores*”. Lo encantador de cada detalle así como la impresión del conjunto me causaron una impresión tan arrolladora que le sugerí a Joukowsky que pintase el grupo del natural [...] Joukowsky accedió al deseo de Wagner y así apareció la pintura al

---

<sup>251</sup> Vianna da Motta, José: En «Prefacio.» *Musikalische Werke. II. Pianofortwerke - Band VI.* de Franz Liszt, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917, p. 8.

temple en la cual el pintor aparece (en lugar de Peppino) como José y que hoy es el principal adorno de la pequeña pared a la derecha de la sala.<sup>252</sup>

La edición en partes separadas de esta primera versión del *Troisième Année* por Mainz: hijos de B. Schott, publicada en 1883 después de la sexta versión de revisión de la pieza fruto de S. 162a/I *Den Schutz-Engeln* (*Angelus*) datada en 1877 como primera versión (1<sup>er</sup> boceto) de S. 162a, S. 163/1, aparece esta reproducción de Paul von Joukowsky (conocido también por el nombre de Pavel Vasilievich Zhukovsky), con las nietas de Liszt, Eva, Blandine e Isolda representando a tres ángeles músicos<sup>253</sup>:



50. Paul von Joukowsky (1845-1912): *Tres ángeles músicos*: Blandine (laud), Eva (flautista) e Isolda (viola).

<sup>252</sup> Stassen, Franz: «Associació Wagneriana». *Casa Wahnfried*. N.º 62, 2007, <http://associaciowagneriana.com/pdfarticles/casawahnfried.pdf> (06/05/2022)

<sup>253</sup> Portada de la primera edición del *Angelus! Prière aux Anges Gardiens* de F. Liszt, editada en Mainz por hijos de B. Schott, publicada en 1883.

Debido a la fe religiosa profesada por Liszt y su carácter manifiesto en este *Troisième Année*, la primera obra que forma parte de este tercer cuaderno es una oración dedicada a los ángeles de la guarda, la característica de esta oración se puede encontrar en la definición del Ángelus:

El Ángelus es una oración de la religión católica en recuerdo de la Anunciación y Encarnación del Verbo. Toma su nombre de sus primeras palabras en la versión latina, “Angelus Domini nuntiavit Mariæ”. Consta de tres textos que resumen el misterio. Se recitan de manera alternativa un versículo y la respuesta. Entre cada uno de los tres textos se recita el Ave María [...] La fiesta de la Encarnación se celebra el 25 de marzo. Nueve meses antes de la Navidad. Durante el tiempo pascual, en lugar del Ángelus, se reza el “Regina Coeli”.<sup>254</sup>

Esta oración ha evolucionado y ha sido modificada a lo largo de varios siglos, véase una breve historia recogida por F. Paula Mellado:

*Ángelus:* (Religión.) Se entiende por esta palabra el rezo de la salutación angélica que se dice tres veces al día, por la mañana, al medio día y por la tarde, en el momento en que la campana, llamada de la oración, se escucha. Este uso, según las autoridades más seguras, fue introducido por el papa Juan XXII (1316 - 1334.) Por espacio de cerca de cien años se tenía la costumbre de anunciar la hora de la queda por medio de algunas campanadas (hora ignitegii.) [...] Los estatutos de Simón, obispo de Nantes, ordenan a los curas que hagan tocar en sus iglesias por la noche, para advertir a sus feligreses, que deben, al sonido de esta campana, arrodillarse y rezar el Ángelus lo que les hará ganar una indulgencia de diez días [...] El año siguiente al sínodo de Beziers, ordena que al rayar el día la campana mayor toque tres veces [...] Benito XIII para alentar la recitación exacta de este rezo, concede a perpetuidad, por su breve apostólica de 14 de setiembre de 1724, una indulgencia plenaria a todos aquellos que, una vez por mes, después de haber recibido la absolución sacramental y haberse aproximado a la Santa Mesa, digan tres veces de rodillas la salutación apostólica, al sonido de la campana, que esto sea por la mañana, al medio día y a la noche, [...] Se añaden habitualmente algunos toques y los últimos del Ángelus, para precisar a los fieles a rezar por la Iglesia que sufre [...] Así es como debemos a las solicitudes de los papas y de los concilios la santa costumbre que reúne tres veces por día a todos los fieles católicos de la tierra, en una misma oración, que santifica la mañana, el medio día y la noche de cada día; recuerda a los cristianos el más grande de todos los misterios, la Encarnación.<sup>255</sup>

Como se observa el uso de esta oración se estableció finalmente en tres veces al día, señalando: el amanecer al empezar el día, el mediodía antes de la hora de comer, y la hora ignitegii, o ignitegium (el toque de queda), es decir el anochecer o final del día. Estas instrucciones resaltan la importancia del rezo del Ángelus hace poco más de un siglo para los cristianos, en la época del abate Liszt, observándose la especial importancia que tiene el rezo

---

<sup>254</sup> Paula Mellado, Francisco: *Enciclopedia Moderna*, Vol. I, Madrid: Joaquín Bernat, 1864, pp. 447-449.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

del Ángelus para la orden de los franciscanos, por quien tanta devoción tuvo F. Liszt, en donde tuvo su origen conocida como la “Oración del misterio de la Encarnación”<sup>256</sup>.



51. Guido di Piero “Fra Angelico” (1395-1455); *La Anunciación*. Témpera sobre tabla, hacia 1426. Museo del Prado.

Esta es la oración del rezo del Ángelus:

V. El Ángel del Señor anunció a María;  
R. Y concibió por obra del Espíritu Santo.

Dios te salve, María[...]

V. Aquí está la esclava del Señor;

R. Hágase en mí según tu palabra.

Dios te salve, María[...]

V. Y el hijo de Dios se hizo hombre;

R. Y habitó entre nosotros.

Dios te salve, María[...]

V. Ruega por nosotros, Santa Madre de Dios.

R. Para que seamos dignos de las promesas de Cristo.

Oración: Derrama, Señor, tu gracia sobre nosotros, que, por el anuncio del Ángel, hemos conocido la encarnación de tu Hijo, para que lleguemos, por su pasión y su cruz, y con la intercesión de la Virgen María, a la gloria de la resurrección. Por Jesucristo, nuestro Señor.

R. Amén.<sup>257</sup>

Oración del rezo del Ángelus en latín:

ÁNGELUS DOMINI

V. Ángelus Dómini nuntiávit Mariae.

R. Et concepit de Spíritu Sancto.

---

<sup>256</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac> (27/06/2022)

<sup>257</sup> Martínez Puche, José A.: *Evangelio 2008*. Madrid: Edibesa, 2007, pp. 346-347.

Ave María.  
 V. Ecce ancilla Dómini.  
 R. Fiat mihi secúndum verbum tuum.  
 Ave María.  
 V. Et Verbum caro factum est.  
 R. Et habitávit in nobis.  
 Ave María.  
 V. Ora pro nobis, sancta Dei génitrix.  
 R. Ut digni efficiámur promissionibus Christi.  
 Oremus:  
 Grátiam tuam, quaesumus, Dómine, méntibus nostris infúnde: ut qui, Angelo nuntiante, Christi Filii tui Incarnatiómem cognóvimus, per Passiónem ejus et Crucem ad resurrectiós glóriam perducamur. Per eumdem Christum Dóminum nostrum.  
 R. Amen.<sup>258</sup>

### Oración que reemplaza al Ángelus durante el tiempo pascual, el Regina Coeli:

REGINA COELI (En tiempo pascual, en lugar del Ángelus, se recita esta oración):  
 V. Reina del cielo, alégrate.  
 R. Aleluya.  
 V. Porque el Señor, a quien mereciste llevar.  
 R. Aleluya.  
 V. Ha resucitado, según su palabra.  
 R. Aleluya.  
 V. Ruega a Dios por nosotros.  
 R. Aleluya.  
 V. Goza y alégrate, Virgen María, aleluya.  
 R. Porque resucitó verdaderamente el Señor. Aleluya.  
 Oración: ¡Oh Dios, que por la resurrección de tu Hijo, nuestro Señor Jesucristo, te has dignado alegrar el mundo! Concédenos, te rogamos, que por la intercesión de su Madre, la Virgen María, alcancemos los gozos de la vida eterna. Por el mismo Jesucristo, nuestro Señor.  
 R. Amén.<sup>259</sup>

### Oración del Regina Coeli en latín:

Sabbato Sancto in meridie usque ad meridiem sabbati post Pentecosten inclusive dicitur:  
 V. Regína caeli, laetare.  
 R. Allelúja.  
 V. Quia quem meruisti portare.  
 R. Allelúja.  
 V. Resurréxit, sicut dixit.  
 R. Allelúja.  
 V. Ora pro nobis Deum.  
 R. Allelúja.  
 V. Gaude et laetáre, Virgo María. Allelúja.  
 R. Quia surréxit Dóminus vere. Allelúja.  
 Oremus:

---

<sup>258</sup> Molina, P. Vicente: *Misal Completo Latino Castellano*. Valencia: Hispana, S.A., 1958, p. 26.

<sup>259</sup> Martínez Puche, José A.: *Evangelio 2008*, pp. 346-347.

Deus, qui per resurrectionem Filii tui Domini nostri Jesu Christi mundum laetificare dignatus es: praesta quaesumus ut per ejus Genitricem Virginem Mariam perpetuae capiamus gaudia vitae. Per eundem Christum Dominum nostrum.

R. Amen.<sup>260</sup>

Se encuentra una gran vinculación de San Francisco de Asís con el rezo del Ángelus en el convento de Arezzo.

Fray Benito de Arezzo fue quien por el año 1250, introdujo en el convento franciscano de Arezzo el Ángelus, haciendo cantar o recitar, a la caída de la tarde, la antífona *El Ángel habló a María* (Ángelus locutus est Mariae) mientras sonaban las campanas.<sup>261</sup>

Al mismo tiempo, cabe destacar la estrechez del vínculo de Liszt con la orden de los franciscanos y sus tres directrices más importantes del espíritu de su vida, que son el amor, el arte (la música) y la religión (su fe en Dios):

"El amor me ha salvado de mí mismo, el arte me ha salvado del amor, la religión me ha salvado del arte, porque todo pasa, excepto Dios". Esta afirmación tan densa de fe nos viene de Franz Liszt... Como explicó el mismo Liszt a Hans von Bülow, este gesto suyo no fue una conversión propiamente dicha, sino la consecuencia natural de su manera de vivir: "Sin la música -dirá poco antes de morir- me habría entregado totalmente a la Iglesia y habría sido simplemente un fraile franciscano. Las aspiraciones de mi juventud y las de mi vejez se han encontrado". Se hizo Terciario franciscano en 1857, estrechando sus lazos con el Santo de Asís, de quien llevaba el nombre de Franz, recibido de su padre Adam Liszt, terciario franciscano también él. (Traducción de Fr. Tomás Gálvez)<sup>262</sup>

Las visitas de Liszt a la orden de los franciscanos se remontan a los primeros encuentros con estos ya en su niñez, creando con esto unos lazos con esta orden a muy temprana edad:

El conocimiento de los frailes franciscanos por parte de Liszt tuvo lugar a partir de 1823, después de su primer gran éxito en la ciudad de Pest; su padre Adam lo llevó al convento de los franciscanos para encontrarse con un amigo suyo, Joseph Wagner, convertido en Padre Johan Capistrano. Aquella primera visita a los franciscanos quedó bien impresa en el ánimo del joven Liszt. (Traducción de Fr. Tomás Gálvez)<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Molina, P. Vicente: *Misal Completo Latino Castellano*, p. 27.

<sup>261</sup> Little, Andrew George: «Definitiones Capitulum Generalium Ordinis fratrum Minorum 1260-1282.» En *Archivum Franciscanum Historicum*. de Collegium S. Bonaventurae (Roma), 676-682. Florencia: Quaracchi, 1914, p. 679.

<sup>262</sup> Magrino, Fr. Giuseppe: «Un francescano di classe: Franz Liszt.» Rev. *San Francesco Patrono d'Italia*. Diciembre 2001, pp. 37-38.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 38.

Pero las visitas de Liszt al convento de los franciscanos se continúan prolongando en los años, debido a la amistad establecida por su padre, con los frailes que allí cohabitan:

Liszt regresó al convento de Pest en 1846, y de nuevo en agosto de 1856; a su amiga y confidente la princesa Carolyne Wittgenstein así le escribe: "Mis viejas relaciones con este convento no han disminuido con los años y los franciscanos me han recibido como uno de ellos", [...] Su vocación religiosa se manifestó ya en la adolescencia, mediante crisis místicas e impulsos hacia la vida eclesiástica, de lo que fue disuadido por el padre, el confesor y los amigos. Su atracción por la vida religiosa se adormeció desde su encuentro con George Sand, con Marie d'Agoult y con otras tantas mujeres que aparecieron en su vida, distrayéndolo de su sentir profundo, que nunca le faltó. (Traducción de Fr. Tomás Gálvez) <sup>264</sup>

Finalmente su vocación religiosa se solidificó, pareciendo unirse su aspiración de joven con la vocación en su vejez, siendo ordenado como "cofrater seraphicus" del convento franciscano de Pest:

El 8 de septiembre de 1856 Liszt decidió y solicitó entrar en la Orden franciscana de Pest como "cofrater seraphicus", primer grado de la jerarquía franciscana. Tal opción comportaba el derecho a vestir el hábito franciscano y poder ser sepultado con él. Liszt coronará este deseo suyo el 11 de abril de 1858, cuando fue recibido solemnemente en la Orden franciscana (seglar) en el convento de Pest. (Traducción de Fr. Tomás Gálvez) <sup>265</sup>



52. Francisco Ribalta (1565-1628); *San Francisco confortado por un ángel músico*. Óleo sobre lienzo 1620. Museo del Prado.

---

<sup>264</sup> Magrino, Fr. Giuseppe: «Un franciscano di classe: Franz Liszt.», p. 38.

<sup>265</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

El *Ángelus! Prière aux Anges Gardiens* está dedicado a su nieta Daniella von Bülow (12/10/1860 - 28/07/1940), compuesto el día 2 de octubre (fiesta de los Ángeles de la Guarda) de 1877. La gran cantidad de mortalidad infantil y de jóvenes en el siglo XIX eran una constante, las muertes acontecidas de personas cercanas a Liszt en los años anteriores a la composición, son más que suficientes, para justificar el proceso de composición de estas piezas. La temprana muerte de su hijo Daniel (1839-1859), como también la de su hija Blandine dando a luz (1835-1862), se convirtieron en hechos suficientemente relevantes para llevar a pensar, fruto de su fe religiosa, en obtener una sobreprotección o asegurarse esta protección de un mejor modo, componiendo una pieza que adorne y conmemore la oración del Ángelus, dedicada a los ángeles de la guarda, para que estos protejan y ayuden a su joven nieta Daniella.

Se encuentra numerosa y abundante literatura que apoya la creencia de que los ángeles guardianes vigilan y custodian a los niños desde su nacimiento, para que no les ocurra ningún accidente, Santo Tomás de Aquino sostiene que:

Se asignan guardas a algunos que no saben o no pueden custodiarse a sí mismos, como los niños y los enfermos [...] el ángel custodio se asigna al hombre desde el momento del bautismo y no desde el momento de nacer.<sup>266</sup>

Se han encontrado diferentes teorías sobre el origen de la pieza, pero hay que remarcar una corrección importante al respecto, puesto que esta fue compuesta para piano o armónium y posteriormente en 1882 arreglada para cuarteto de cuerda como refleja la carta citada de F. Liszt (número 266) en Weimar, abril de 1882, (véase más adelante). Aunque se han encontrado diversas afirmaciones:

*¡Ángelus! Plegaria a los ángeles guardianes.* (Andante pietoso).  
Escrita en 1877 fue dedicada a su nieta Daniela von Bülow. Aunque en un principio fue concebida para un cuarteto de cuerda, finalmente fue arreglada para armónium.<sup>267</sup>

Esta afirmación estaría también alineada con la de José Vianna da Motta, como escribe en el prefacio del Libro de *Années de pèlerinage* de F. Liszt:

---

<sup>266</sup> Tomás de Aquino, Santo: *Los ángeles custodios*. Vol. I, c. 113, a.1-a.5 de *Suma de Teología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, pp. 947-951.

<sup>267</sup> Monzón Gallardo, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos...*, p. 177.



El tercer año apareció en 1883. *Ángelus* se escribió por primera vez para un cuarteto de cuerda y se interpretó el 29 de abril de 1882 en la Corte de Weimar, como escribió Liszt a la princesa Wittgenstein, señalando: *L'Ángelus, que vous connaissez*. Esto supone que se creó algún tiempo antes.<sup>268</sup>

Ahora se sabe que estas afirmaciones no eran correctas, puesto que en la carta de F. Liszt a su hija Cosima y su nieta Daniella del 10 de noviembre de 1877 en Roma, se aprecia que la verdadera fecha compositiva de esta obra, en la que se cita clara y concretamente para lo que está compuesta: para piano y armónium, antes de hacer la versión para cuarteto de cuerda S. 378 compuesta entre 1880-1882 y publicada en 1883:

Roma, 10 noviembre 1877

Mi querida hija.

Como cada año, celebré este 27 de septiembre San Cosme con todo lo íntimo e indestructible de mi corazón. Algunos días después (el 2 de octubre) ha sido la fiesta de los Santos Ángeles guardianes. Involuntariamente he ido a escribir una página de música que he dedicado a nuestra hija Daniella. Es un cántico a los Santos Ángeles, por los que después de muchos años, siento una viva devoción. Cuando se copie este cántico os lo enviaré. Daniella lo tocará sin dificultad en el piano y Seidl o cualquiera de vuestros artistas, os lo hará escuchar desde lo alto de vuestro órgano americano, cuyos sonidos prolongados son los adecuados para cosas de este género ... superfluas.

Durante los meses de septiembre y octubre, (en la «Villa d'Este»), no he hecho más que garabatear unas notas. Tengo los *Cyprès (Cipreses)*, los *Jets d'eau (Chorros de agua)* y otras pequeñas miserias, muy grandemente imaginadas, pero débilmente expresadas dada mi falta de talento para expresar aquello en lo que me empeño.

De todos modos, os tocaré unas pocas piezas de piano en «Wahnfried». Quizás una de ellas, -*Sursum corda*- no disgustará a Wagner.

Aquí he visto varias veces al Sr. de Keudell y al Príncipe de Teano. Ellos me han hablado muy bien de vos y de Wagner.

La señora Minghetti no ha vuelto.

Me han dicho que la Sra. Dönhoff pasará parte del invierno en Roma.

De hecho de extranjeros de alta distinción, la ciudad eterna ahora cuenta con Momsen,

Fanny Lewald y los Richter (de Berlín), con quienes me encontraré esta noche.

Ayer, le dije a la señora Richter que los compositores de nuevas óperas todavía sobreviven solo sobre los restos de su padre, Meyerbeer, - con falsos parecidos de wagnerismo [...] «razonables, afirman» - y agregué: la embriaguez, intoxicada **DER NÜCHTERNE RAUSCH** (de embriaguez sobria) es un problema difícil de resolver.

Nuestro amigo Sgambati se mantiene «degno di se stesso» (digno de si mismo). También me ayuda a conseguir los mejores suministros de carniceros italianos que recibiréis pronto.

De corazón y alma  
todo vuestro  
FL

En diez días, volveré a Budapest.

Os enviaré el libro del Sr. Gebet, con la *Fonte dell'Orlando* que interesará a Wagner-Parsifal.<sup>269</sup>

(Traducción propia)

---

<sup>268</sup> Vianna da Motta, José: En «Prefacio.» *Musikalische Werke...*, p. 8.

<sup>269</sup> Hamburger, Klára: *F. Liszt: Lettres à Cosima et à Daniela*. Liège: Ed. Mardaga, 1996. p. 147.

Rome, 10 novembre 1877

Ma chère fille.

Comme chaque année, j'ai fêté à [sic pour en] ce 27 septembre la St. Cosme de tout l'intime et indestructible de mon cœur. Quelque jours après (2 octobre), c'était la fête des Saints Anges gardiens. Involontairement je me suis mis à écrire une page de musique, que je dédie à notre fille Daniella<sup>1</sup>. C'est un cantique aux Saints Anges pour lesquels, depuis plusieurs années, je ressens une dévotion vive. Quand ce cantique sera copié, je vous l'enverrai. Daniella le jouera aisément sur le piano, et Seidl<sup>2</sup> ou quelqu'autre de vos artistes vous le fera entendre du haut de votre orgue américain<sup>3</sup>, dont les sons prolongés conviennent aux choses de ce genre ... superflu.

Pendant les mois de septembre et octobre, (à la «Villa d'Este»), je n'ai fait que griffonner des notes. Il y a des *Cyprès*, des *Jets d'eaux*<sup>4</sup> et d'autres menues misères, grandement imaginées, mais débilement exprimées vu mon manque de talent à exprimer ce qui m'empoigne. Quoiqu'il en soit, je vous jouerai les quelques morceaux de piano à «Wahnfried». Peut-être l'un d'eux. -*Sursum corda*<sup>5</sup>- ne déplairait-il pas à Wagner.

Ici, j'ai revu plusieurs fois M. de Keudell<sup>6</sup> et le Pce. Teano<sup>7</sup>. Ils m'ont bien parlé de vous et de Wagner. Mme. Minghetti n'est pas de retour.

On me dit que Mme. Dönhoff passera une partie de l'hiver à Rome.

En fait d'étrangers de haute distinction, la ville éternelle compte maintenant Momsen<sup>8</sup>.

Fanny Lewald<sup>9</sup>, et les Richter (de Berlin)<sup>10</sup>, chez lesquels je me trouverai ce soir.

Hier, je disais à Mme. Richter que les compositeurs d'opéras nouveaux ne vivotaient encore que des restes de son père, Meyerbeer, - avec de faux semblants de wagnérisme ... «raisonnable, prétendent-ils» - et j'ajoutais: l'ivresse, désenivrée ([en caractères gothiques:] *der nüchterne Rausch*<sup>11</sup>) est un problème difficile à résoudre.

Notre ami Sgambati<sup>12</sup> se maintient «degno di se stesso<sup>13</sup>». Il m'aide aussi à vous procurer les meilleures provisions de bouchers italiennes\* que vous recevrez prochainement.

De cœur et d'âme

tout vôtre

FL

Dans dix jours, je serai rentré à Budapest.

Je vous enverrai le livre de MSr Gebert<sup>14</sup>, avec les *Fonte dell'Orlando*<sup>15</sup> qui intéresseront Wagner-Parsifal.<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> Hamburger, Klára: *F.Liszt: Lettres à Cosima...*, p. 147.

\*[Apostille en marge gauche : ]  
macaronis et jambons

---

RWA IICc 1-61.

Publiée partiellement en allemand dans Heinrich von Wolzogen (éd.), «Franz Liszt. Aus Briefen an seine Tochter», *Bayreuther Blätter*, 39 (1916), p. 146-155 et en français et en anglais dans Klára Hamburger, «Liszt, Father and Grandfather. Unpublished Letters to Cosima and Daniela von Bülow», *The New Hungarian Quarterly*, vol. 32, n.º 121 (1991), p. 124.

---

<sup>1</sup> Voir la note 5.

<sup>2</sup> Anton Seidl (1850-1898), chef d'orchestre d'origine hongroise qui, en 1872, fut copiste des partitions de Wagner. Il dirigera ses œuvres au théâtre d'Angelo Neumann à Leipzig (voir la note 9 de la lettre C89) ainsi qu'à Bayreuth. Il mènera ensuite une brillante carrière aux États-Unis.

<sup>3</sup> Il s'agit très probablement d'un harmonium américain. L'expression «orgue américain a été utilisée pour désigner des harmoniums fonctionnant par aspiration plutôt que par soufflerie (voir la note 6 de la lettre C85).

<sup>4</sup> Voir la note 5.

<sup>5</sup> Il s'agit de plusieurs pièces appartenant au 3 volume des *Années de pèlerinage* (R.10/e/S.163): n.º 1: *Angélus*; n.º 2-3: *Aux cyprès de la «Villa d'Este, I, II*; n.º 4: *Les Jeux d'eaux à la «Villa d'Este*; 7: *Sursum corda*. Seul l'Angélus est dédié à Daniela.

<sup>6</sup> Voir la note 7 de la lettre C59.

<sup>7</sup> Onorato Caetani (1842-1917), fils de Michelangelo Caetani, duc de Sermoneta, prince de Teano. Père et fils entretiennent des liens de profonde amitié avec Liszt qui, par ailleurs, est le parrain du second fils d'Onorato, Roffredo, né en 1871.

<sup>8</sup> Theodor Mommsen (1817-1903), historien allemand, auteur de la *Römische Geschichte* (Histoire romaine), 3 vol., 1854-1855: 5<sup>e</sup> éd.: Berlin, Weidmann, 1868.

<sup>9</sup> Fanny Lewald (1811-1889), écrivaine allemande et amie de Liszt, est l'épouse de l'écrivain Adolf Stahr (1805-1876).

<sup>10</sup> L'épouse du peintre Gustav Richter (1823-1884), Cornelia Agathe Meyerbeer (1842-1922), est la fille du compositeur Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

<sup>11</sup> «L'ivresse sobre».

<sup>12</sup> Giovanni Sgambati (1841-1914), compositeur et pianiste italien, est l'élève de Liszt (voir la note 1 de la lettre C62).

<sup>13</sup> «Digne de soi-même».

<sup>14</sup> Olympe-Philippe Gerbet (1798-1864), ecclésiastique et homme de lettres français.

<sup>15</sup> Il s'agit de l'ouvrage de Lodovico Ariosto (1474-1533), *Les Sources du Roland furieux*.<sup>271</sup>

Asimismo, queda claro por unas modificaciones realizadas en el *Angélus* plasmadas con la carta de F. Liszt dirigida a August Kömpel en 1882 (carta 266), la fecha aproximada en la que se estrena el *Angélus* en la versión para cuarteto de cuerda, siendo Michael Short quien por sus notas aclaratorias a esta carta 266, despeja la fecha supuesta de composición de la versión para cuarteto de este *Angélus*:

---

<sup>271</sup> Aclaraciones sobre la carta, por Hamburger, Klára: *F. Liszt: Lettres à Cosima...*, p. 148.

[LC No. 219A; alemán, 3pp. Spivacke Fondo Colección. A August Kömpel.<sup>1</sup>]  
Un facsímil de la primera página de esta carta aparece en la página 226.

[? Weimar; ? Abril, 1882].

Muy querido amigo, lamentando no haberme encontrado con usted ayer, le advierto que en el “*Ángelus*”<sup>3</sup> todavía quedan un par de pequeñas variantes por incluir. Las dos medidas (en el acorde de 6<sup>a</sup> [en] Si mayor) deben ser eliminadas. Sin embargo, ahora hay las siguientes dos medidas pizzicato;



del mismo modo en la repetición.<sup>4</sup> Algunas medidas anteriores también hay una variante... [Nota de margen de Liszt: en los violines y violas]. Sorpréndeme con esto esta noche en el Concierto de la Corte.

[Tu] amigo devoto F. Liszt.

El jueves temprano, pruebe las variantes con sus colegas caballeros y perdone mi búsqueda minuciosa por la mejora de uno mismo.

Notas a la carta 266.

<sup>1</sup> Creo que esta carta fue dirigida a August Kömpel (1831-1891): violinista alemán; alumno de Spohr, David y Joachim. Después de muchas giras Kömpel se estableció en Weimar como concertino en 1867.

<sup>2</sup> La datación de esta carta plantea varios problemas. El *Ángelus* en su versión de cuarteto de cuerda supuestamente data de 1880. En *Franz Liszt Ein Gedenkblatt von seine Tochter* [(Munich 1911), p. 63]. Cosima Wagner afirma que fue escrito en Siena, que dataría del 16 al 23 de septiembre de 1880, durante ese tiempo Liszt se quedó en Siena con los Wagner. Según una carta dirigida por Rosa von Milde a Adelheid von Schorn el 15 de septiembre de 1881, sin embargo, la versión fue interpretada por un cuarteto (compuesto por Kompel, Rössl, Nagel y Lilienkron) tres días antes, véase Schorn: *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe* (Berlín 1901). pp. 321-322. También, el 29 de abril de 1882, Liszt escribió a Carolyne zu Sayn-Wittgenstein [FLBr VII:341] sobre una cena y un concierto en la Corte, “cuando el *Ángelus* que conoces fue bien interpretado por un excelente cuarteto”. Parece que este último concierto tuvo lugar el lunes 24 de abril; en esta ocasión también se interpretó el Cuarteto de Cuerda de Grieg y Feodor von Milde cantó *Die Vatergruft* de Liszt, tercera versión [S.281iii, R.601] y *Wieder mocht ich dir begegnen* (S.322: R.614). Otra representación del *Ángelus* tuvo lugar el 18 de junio de 1885, junto con el Primer Cuarteto de Cuerda de Smetana (*Z mébo životá*) y el Cuarteto de Cuerda de Beethoven, op. 59, n. 3. La representación del 18 de junio tuvo lugar un jueves y en el Hofgärtnerei, no en el Tribunal, véase August Göllerich, *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886*, ed. Wilhelm Jerger (Bloomington: Indiana University Press, 1996), para la entrada relevante. La fecha que sugiero se basa en la materia del manuscrito, ver nota 4 abajo.

<sup>3</sup> *Ángelus! Prière aux Anges Gardiens* [S.378 (antes S.378/2), R.473]. Basado en el trabajo de piano, el primer número de la *Années de Pèlerinage - Troisième Année. Italie* [S.163/1].

<sup>4</sup> Las correcciones hechas aquí se refieren al manuscrito de un copista, con fecha de enero de 1882 e inscrito por Liszt con una dedicatoria manuscrita a Ettore Pinelli; el manuscrito en sí se conserva en I-Rsc (números B.29.30 y 9989). La obra fue publicada por primera vez por Schott en Mainz (pl. no. 23557bis) en 1883; una segunda edición (pl. no. 24427) apareció en 1887 e incorporó las correcciones manuscritas de Liszt, así como dos medidas adicionales de la música. Estoy agradecido a Leslie Howard por su aclaración de estos puntos. También existe un autógrafo, esto se lleva a cabo en H-Bami (Fonds 6/2), 1 todavía no han consultado este documento, que puede representar la forma original, si lo hace, habría tres versiones de la pieza. Nota: la edición de Schott fue reeditada en LSJ 16 (1989): Suplemento musical.<sup>272</sup> (Traducción propia)

---

<sup>272</sup> Short, Michael: «Liszt letters in the library of congress.» En *Franz Liszt studies series n.º 10* de Michael Saffle, Hillsdale-New York: Pendragon Press, 2003, pp. 227-228.

Letter 266

[LC No. 219A; German, 3pp. Spivacke Fund Collection. To August Kömpel.<sup>1</sup>  
A facsimile of the first page of this letter appears on page 226.

[? Weimar; ? April, 1882?]

Very dear friend,

Regretting that I did not meet you yesterday, I am advising you that in the "*Angelus*"<sup>3</sup> there are still a couple of small variants to be included. The two measures (at the 6th chord [in] B major) are to be removed. Instead, however, there are now the following two measures pizzicato;



similarly at the repeat.<sup>4</sup> A few measures earlier there is also a variant... [Margin note by Liszt: in the violins and violas]. Surprise me with it this evening at the Court Concert.

[Your] friendly devoted F. Liszt

early Thursday. Try out the variants with your gentlemen colleagues and forgive my painstaking search for self-improvement.

Notes to Letter 266

<sup>1</sup> I believe this letter was addressed to August Kömpel (1831-1891): German violinist; pupil of Spohr, David, and Joachim. After many tours Kömpel settled in Weimar as concertmaster in 1867.

<sup>2</sup> The dating of this letter poses several problems. The *Angelus* in its string quartet version supposedly dates from 1880. In *Franz Liszt Ein Gedenkblatt von seine Tochter* (Munich 1911), p. 63). Cosima Wagner states it was written in Siena, which would date it from September 16-23, 1880, during that time Liszt stayed in Siena with the Wagners. According to a letter addressed by Rosa von Milde to Adelheid von Schorn on September 15, 1881, however, the version was performed by a quartet (composed of Kompel, Rössl, Nagel and Lilienkron) three days earlier, see Schorn: *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe* (Berlin 1901). pp. 321-322. Too, on April 29, 1882, Liszt wrote Carolyne zu Sayn-Wittgenstein [FLBr VII:341] about a dinner and concert at Court, "when the *Angelus* that you know was well performed by an excellent quartet." It appears this last concert took place on Monday, April 24; on this occasion the String Quartet by Grieg was also performed, and Feodor von Milde sang Liszt's *Die Vatergruft*, third version [S.281iii, R.601] and *Wieder mocht ich dir begegnen* [S.322: R.614]. Another performance of the *Angelus* took place on June 18, 1885, together with Smetana's First String Quartet (*Z mého životá*) and Beethoven's String Quartet, Op. 59, No. 3.

The June 18 performance took place on a Thursday and at the Hofgärtnerei, not at Court, see August Göllicherich, *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886*, ed. Wilhelm Jerger (Bloomington: Indiana University Press, 1996), for the relevant entry. The date I suggest is predicated on the matter of the manuscript, see note 4 below.

<sup>3</sup> *Angélus! Prière aux Anges Gardiens* [S.378 (formerly S.378/2), R.473]. Based on the piano work, the first number of the *Années de Pèlerinage - Troisième Année. Italie* [S.163/1].

<sup>4</sup> The corrections made here refer to a copyist's manuscript, dated January 1882 and inscribed by Liszt with a handwritten dedication to Ettore Pinelli; the manuscript itself is preserved in I-Rsc (shelf-numbers B.29.30 and 9989). The work was first published by Schott in Mainz (pl. no. 23557bis) in 1883; a second edition (pl. no. 24427) appeared in 1887 and incorporated Liszt's handwritten corrections as well as two additional measures of music. I am grateful to Leslie Howard for his clarification of these points. An autograph also exists, this is held at H-Bami (Fonds 6/2), I have not yet consulted this document, which may represent the original form, if it does, there would be three versions of the piece. NB: the Schott edition was republished in LSJ 16 (1989): Music Supplement.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Short, Michael: «Liszt letters in the library of congress.» En *Franz Liszt...*, pp. 227-228.

### 5.1.2. ANÁLISIS

Esta pieza está dedicada a su nieta Daniela von Bülow. Tiene una longitud de 255 compases, en los que no hay cambios de tonalidad estando en *Mi Mayor*. Se ha establecido un número total de acotaciones, es decir de exactitudes o de detalles que pide más exhaustivos sobre la interpretación del texto, en un total de 12.

El compás es **6/8** es decir es un compás binario, con un subdivisión ternaria. En su estructura se encuentra una formación de tres partes que en el fondo son la misma, pero con variaciones. En esta obra se puede señalar que tiene una estructura que consta de tres partes, estableciendo una similitud con los tres textos que forman y resumen el misterio que se reza en el Ángelus, durante tres veces al día.

Esta pieza consta de una introducción en la que aparece una secuencia con unos intervalos de notas, para la m. d. similares a los de un volteo de campanas. Se puede asegurar que este tipo de escritura no sólo posee una similitud con el toque de la campana, sino que además pretende serlo puesto que cada vez que se llamaba a los fieles para rezar el Ángelus, se volteaba la campana en tres series y este toque se repetía tres veces al día de este modo, igual que ocurre en la introducción de la pieza, se encuentra tres veces escrito el mismo fragmento. Incluso se puede ver con los cuatro compases que aparecen al final de esta introducción, una similitud con las campanas cuando cesan su volteo, ya que es imposible que cesen en su toque de golpe, después de haber estado dando vueltas sin parar, estas siempre suenan dos o cuatro toques más hasta parar definitivamente.

Andante pietoso  
p dolce  
una corda  
sempre p legato  
Campana deteniéndose  
dim.  
Cambios de modo de mayor a menor (para crear inestabilidad y expectación)

*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 1-16.

En la introducción los 7 primeros compases de la pieza, la m. i. parece tener una función que se puede atribuir a la idea evocadora de las luces que aparecen en el Alba o a los primeros rayos de sol del amanecer del nuevo día que, posteriormente en los compases del número 8 al 12, los transforma para darles otro punto de vista, creando una inestabilidad a través de la utilización del modo Mayor y menor continuamente. Esta introducción finaliza en el compás número 16. El Ángelus consta de 3 partes claramente diferenciadas y que empiezan todas ellas con una pequeña introducción de 4 compases, o un poco más, antes de introducir el tema del Ángelus, el cual aparecerá en cada una de sus partes con diferentes variaciones sobre este.

Así pues, la primera parte a la cual se llamará sección A, empieza en el compás número 17 y se extiende hasta el compás número 68:

*Angélus! Prière aux Anges Gardiens, compases 17-37.*

La segunda parte que se llamará sección A<sup>1</sup>, continúa en el compás número 69 extendiéndose hasta el compás número 131. En esta sección aparece el tema con diferentes variaciones, pero teniendo un carácter misterioso igual que ocurre con la segunda parte del texto del misterio en el que no se desvela hasta el final, si María aceptará la propuesta del Ángel. Liszt evoca el carácter misterioso con la utilización de unas notas alternadas con silencios y al unísono, produciendo un fragmento cargado de tensión y misterio:

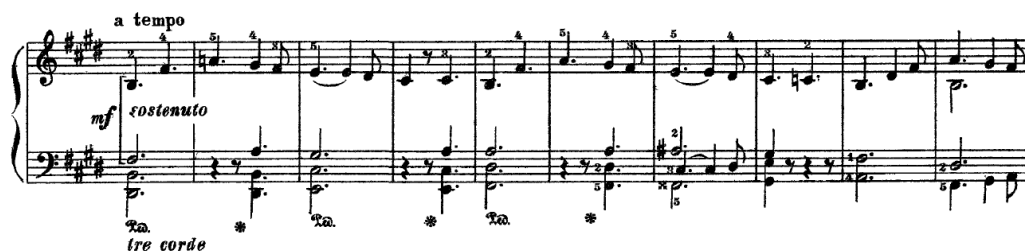
*Angélus! Prière aux Anges Gardiens, compases 68-76.*

Como curiosidad cabe destacar que entre la segunda sección A<sup>I</sup> y la tercera sección A<sup>II</sup>, aparece un pasaje de transición o dilatación de la segunda parte, en la que del compás número 111 al compás número 131, aparece una nota insistentemente en ellos, en los que produce como una especie resonancia y de atracción o jerarquización de esta, sobre la resta de las notas. Esta nota tan insistente es sol, y su reiteración puede llevarnos a pensar en que evoca el astro solar. Otra intención oculta de Liszt puede ser la frase del texto del cual proviene esta nota, texto que en latín es “*solve pollut?*” y su traducción viene a ser algo así como “perdona la falta”, esto llevaría en concordancia con la aceptación de la Virgen María en el mensaje que traía el ángel al cual le pronuncia estas palabras: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra.”<sup>274</sup>, frase que aparece en el misterio de la encarnación que se reza en el ángelus.



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 106-125.

La tercera parte que también se llamará sección A<sup>II</sup>, que empieza en el compás número 137 y se extiende hasta el compás número 190:



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 137-146.

<sup>274</sup> Martínez Puche, José A.: *Evangelio 2008*, pp. 346-347.



En el compás número 147 al 156 inserta una transición, que en una progresión ascendente, parece elevar el tema hasta llevarlo a otra altura para darle un carácter más triunfal. Este fragmento simula la ascensión del ángel de la anunciación del misterio:



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 147-156.

Dando paso al fragmento más apoteósico y triunfal del misterio, en el que evoca la aceptación de María “He aquí la esclava del señor; hágase en mí según tu palabra.” (Oración del Ángelus):



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 157-164.

En esta última parte vuelve a repetir otra vez la introducción del principio, pudiendo ubicar esta desde el compás número 191 hasta compás número 206.

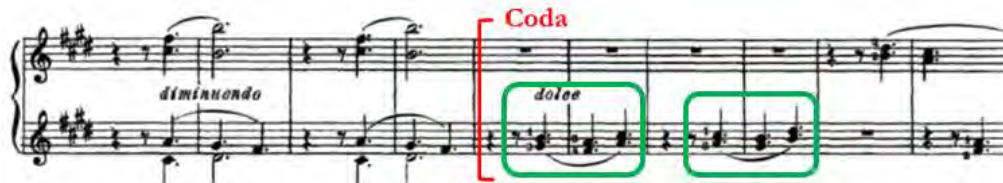


*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 191-197.

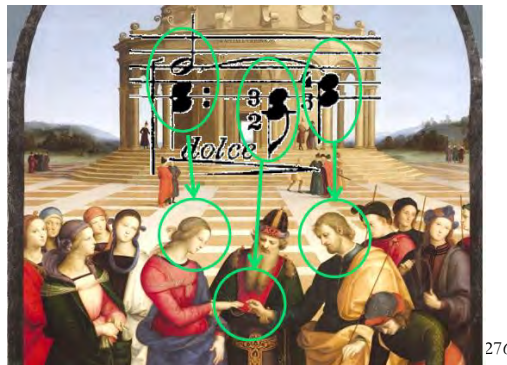
En esta tercera parte se encontrará que el tema a la vez también provisto de diferentes variaciones, tiene un carácter que va animándose hasta que se muestra por última vez de una

manera triunfal, conectando con el mismo mensaje del misterio en el que en la tercera parte se anuncia que “Y el hijo de Dios se hizo hombre; y habitó entre nosotros” (Oración del Ángelus).<sup>275</sup>

En el compás número 207, empezará la Coda con la misma célula que hace referencia al desposorio de la Virgen en el compás número 3 de *Sposalizio*, finalizando la Coda en el compás número 255.



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 203-212.



276

Por consiguiente, la estructura de la obra será:

INTRODUCCION + A + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + INTRODUCCION + CODA

Por último, es importante señalar que las tres secciones de la pieza no sólo coinciden con las tres partes del rezo del Ángelus, sino que además están en perfecta concordancia con el espíritu que en ellas se describe, apareciendo en la primera sección el tema de una manera limpia, clara y poco armonizada, mostrando una situación que entabla una relación igual al

<sup>275</sup> Martínez Puche, José A.: *Evangelio 2008...*, p. 346.

<sup>276</sup> Véase la figura número 3 del desposorio de la Virgen de Rafael.

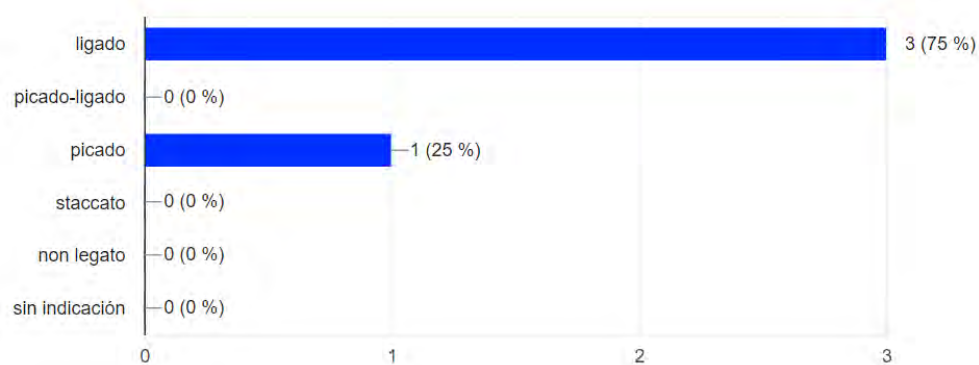
contexto de la primera parte del Ángelus, en el cual “El Ángel del Señor anunció a María.”. La segunda parte con la expectación de la decisión que tomará María: “He aquí la esclava del señor; hágase en mí según tu palabra.”, y por último la tercera parte triunfal y apoteósica, en la que “Y el hijo de Dios se hizo hombre; Y habitó entre nosotros.”

### 5.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Campana.</b>	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros, Una corda
<b>El Misterio.</b>	picado	sin indicación	mp	Ninguna	fraseo	2, 3	Sin pedal, seco.
<b>Ascensión del ángel.</b>	ligado	sin indicación	mf	Acento	dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
<b>Aceptación de María.</b>	ligado	sin indicación	ff	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

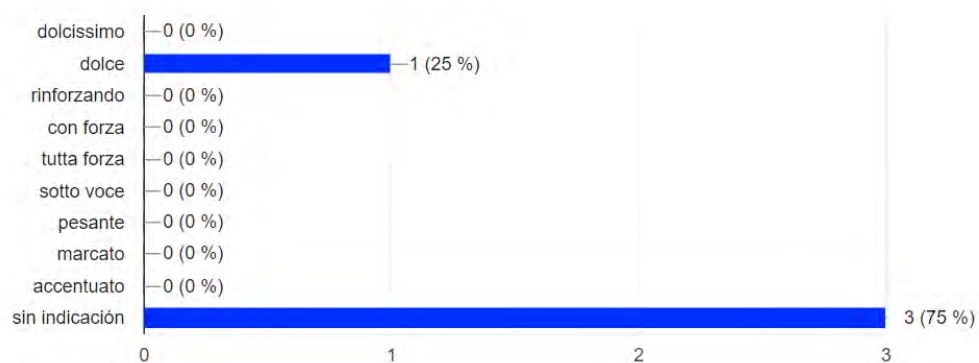
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



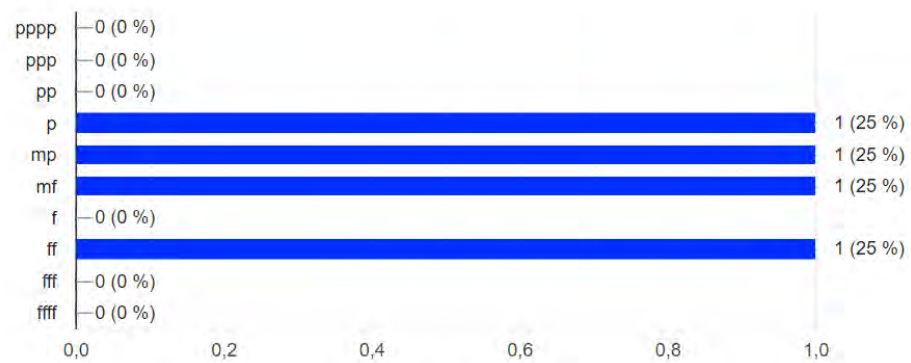
#### Tipos de tocco

4 respuestas



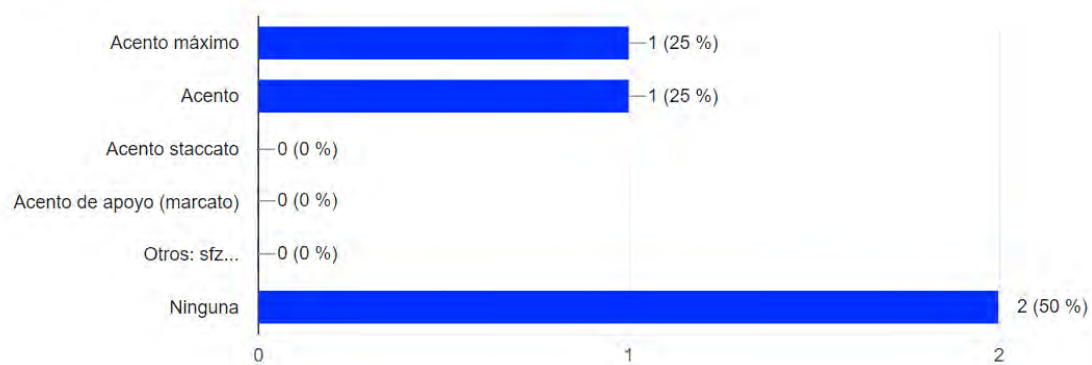
### Matices empleados

4 respuestas



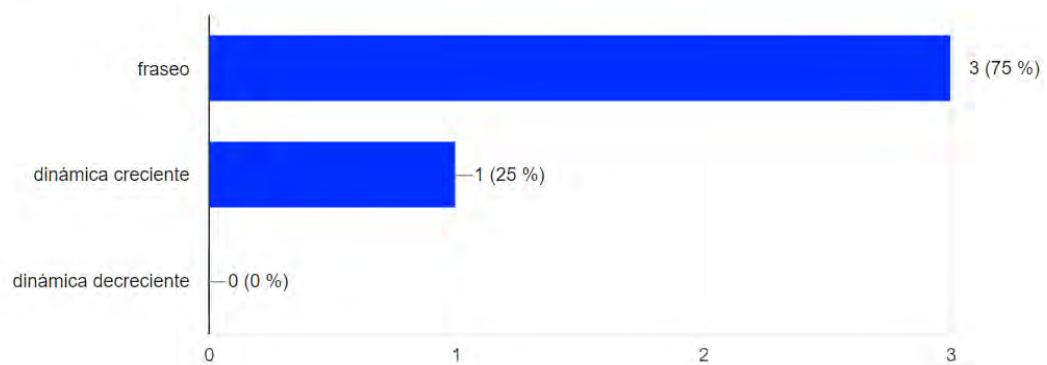
### Acentuación

4 respuestas



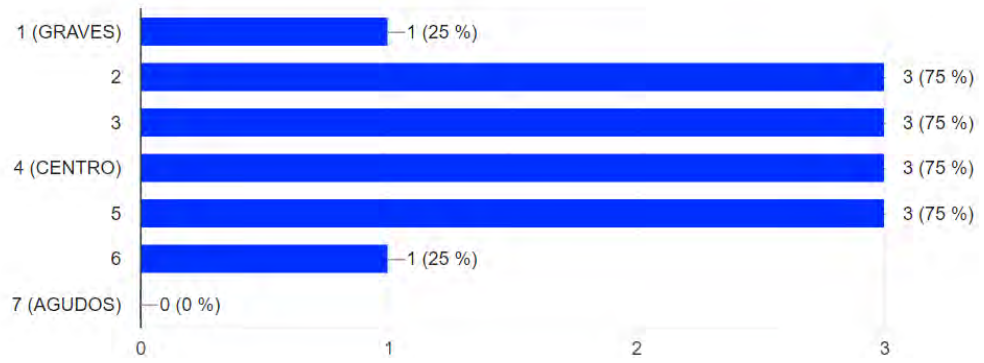
### Dinámica

4 respuestas



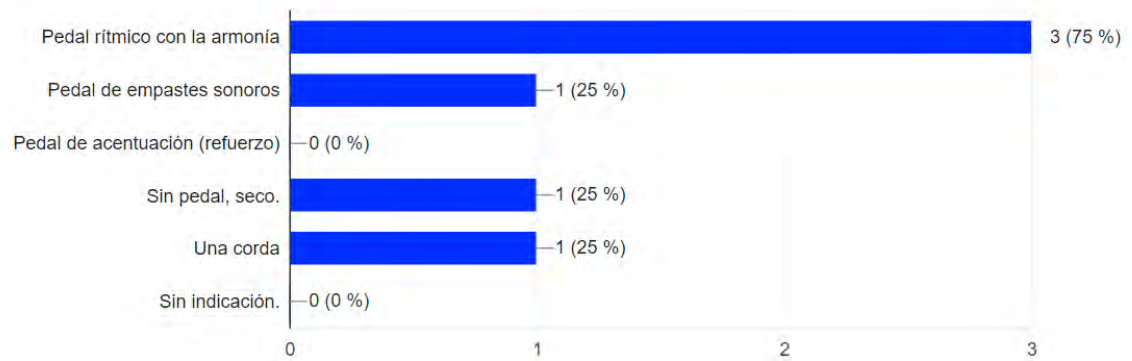
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



## 5.2. *Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie*

### 5.2.1. CONTEXTUALIZACIÓN

En el *Troisième Année* aparece la idea de la concepción del carácter religioso predominante en todas sus composiciones, pero no se puede descartar que su profunda religiosidad, junto a los acontecimientos de estas muertes, plagan por completo las composiciones de este *Troisième Année*, dándole forma como de un ciclo en torno a la muerte desde una perspectiva religiosa.

*Thrénodie*: (treno, lamento, también) de las dos que los cipreses de Tivoli inspiraron a Liszt: un canto fúnebre que antes de ser canto se presenta con afirmativas quejas en blancas, para proseguir en una secuencia de arpeggios que eleva temáticas sucesivas como si buscara y desdeñara cualquier sugerencia horizontal continua.<sup>277</sup>

Estudiando las obras desde la hipótesis de ser un ciclo de la muerte este tercer cuaderno, la muerte de su hijo Daniel en 1859, como también la de su hija Blandine en 1862, la de su madre María Anna Lager en 1866, junto a la muerte de su pareja de juventud y madre de sus tres hijos Marie d'Agoult en 1876, con la que compartió vida, los sentimientos y los viajes que motivaron las composiciones del *Première Année: Suisse* y del *Deuxième Année: Italie*, son una fuerte tendencia de inspiración de estas piezas. La residencia de Liszt en Villa d'Este y sus paseos por las vías de los jardines, flanqueados por unos cipreses con varios siglos de antigüedad y con un tamaño espectacularmente grande, acompañado por el sonido continuo de las fuentes de los mil caños, entre otras, causarían en él la misma sensación que provoca en aquellos que transitan por este lugar. Una sensación de paz, de plena integración en la naturaleza, de admiración por la belleza creada de los jardines y la grandiosidad del conjunto, frente a la pequeñez e insignificancia del visitante que camina por estos.

Este compendio de sensaciones, su madurez y el contexto, estimularon la imaginación e inspiración del compositor, derivando y tomando la directriz del ciclo de la muerte y la

---

<sup>277</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa.»..., p. 6.

resurrección del hombre en la vida eterna, teniendo en cuenta sus anotaciones y los títulos otorgados a las piezas.

Los cipreses han sido un símbolo vinculado con los cementerios, la muerte, el lamento y la ascensión de las almas desde épocas greco-romanas:

Cipariso era un joven, favorito de Apolo, que se convirtió en ciprés. En aquel tiempo, un venado domesticado vivía en la isla, un animal espléndido que estaba consagrado a las ninfas y que no conocía el miedo. Aunque era amistoso con todos, Cipariso estaba especialmente encariñado con él y solía llevarlo a nuevos pastos y manantiales frescos. Envolvía sus cuernos con guirnaldas e incluso montaba en su grupa y lo guiaba con riendas color escarlata. Un día, sin embargo, mientras descansaba bajo la sombra de unos árboles en el calor del mediodía, Cipariso disparó su lanza de caza en esa dirección y lo mató accidentalmente. Desesperado, decidió unirse a él en la muerte, a pesar de que Apolo le instó a que mostrara cierto sentido de la proporción. Mientras se consumía de dolor pidió a los dioses que le permitieran lamentarse eternamente y fue transformado en un ciprés, el árbol asociado con los lamentos y los cementerios.<sup>278</sup>

La simbología del ciprés y su presencia abundante e impactante en los jardines, cautivaron la atención motivando la inspiración de estas dos piezas de Liszt *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, dedicando el título de estas dos piezas a estos árboles (ahora tomados ya como monumentos naturales para la humanidad), en las cuales se hayan ocultas a través de la simbología del ciprés y otros símbolos ocultos como el agua, un homenaje en forma de oda fúnebre como se verá más adelante. Liszt sitúa con su título estas odas o lamentaciones fúnebres en el entorno de los cipreses de la Villa d'Este:

*Aux Cyprès de la Villa d'Este, Threnodie* número 1[...] forma, junto con la *Threnodie* número 2 (una y otra deploraciones fúnebres), una misma elegía inspirada por el entorno de inmensos cipreses que enmarcan el ilustre palacio del siglo XVI en Tivoli (que Liszt visita numerosas veces a partir de 1864, gracias a la generosidad de su amigo el cardenal Hohenloe). De tono grave, conmovedor, revela un fino trabajo armónico, como los desarrollos cromáticos de la melodía, en una sobrecogedora traslación musical de los imponentes jardines de la Villa d'Este.<sup>279</sup>

Estudiando los jardines de la Villa d'Este, se encuentran los cipreses más antiguos y el grupo más numeroso de estos situados en la vía Campitelli del jardín.

El nombre de Campitelli es probablemente una corrupción de Capitolium (Campidoglio), la más importante de las siete colinas romanas, donde la parte más antigua de la ciudad fue fundada por el

---

<sup>278</sup> Hard, Robin: *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008, p. 732.

<sup>279</sup> López López, José Luis: *Crítica de concierto*, 8 de noviembre de 2010, <https://www.mundoclasico.com/articulo/15186/Aimard-Un-inmenso-pianista-para-gustos-exigentes> (12/05/2022).



mítico Rómulo, el primer rey de Roma. Sin embargo, otros argumentan que este nombre deriva de un *campus teluris* cercano (más o menos "campo de tierra"). (Traducción propia) <sup>280</sup>

El *rione* Campitelli de Roma es uno de los más ricos en monumentos de sus distritos en el que se encuentra el Foro Romano y el Monte Palatino, el Campitelli es lo que se conoce por el Campidoglio, una de las siete colinas de la ciudad que albergaba los edificios más importantes de esta, donde estaban los poderes políticos y religiosos de la antigua Roma.<sup>281</sup>

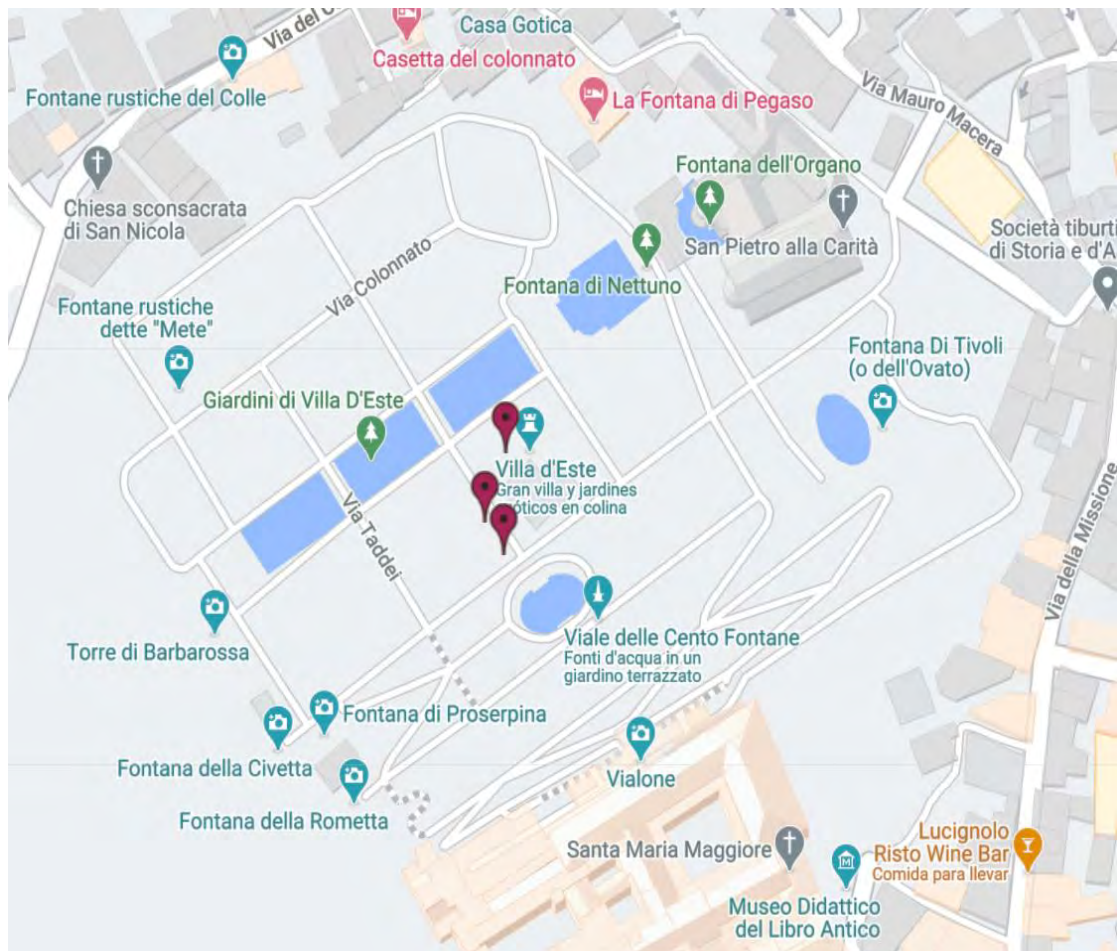
Así pues, la vinculación del nombre Campitelli (en el caso de Villa d'Este) con la zona en Roma donde estaban los poderes religiosos, de ahí la implantación de este nombre a la vía de los cipreses. De esta manera se puede establecer que por la ubicación de los cipreses, la vía Taddei y la vía Campitelli son las rutas en las que Liszt recorría dentro de los jardines de Villa d'Este contemplando sus fuentes, vegetación y sobre todo sus cipreses.

La vía Campitelli empieza desde una parte alta justo a la altura de la fuente del dragón, atravesando por la mitad toda la extensión del jardín, mientras que la vía Taddei continua en paralelo a la vía Campitelli, que serían el recorrido y las vistas de estas vías, las que le sirvieron de inspiración para componer estas dos piezas sobre los cipreses de la Villa d'Este.

---

<sup>280</sup> Roma virtuale. *Archive.org*. 2004. [https://web.archive.org/web/20040920124222/http://www.geocities.com/mp\\_pollett/rione10i.htm](https://web.archive.org/web/20040920124222/http://www.geocities.com/mp_pollett/rione10i.htm) (30/03/2021)

<sup>281</sup> *Ibidem*.



53. Plano de las fuentes y vías de los jardines de Villa d'Este.

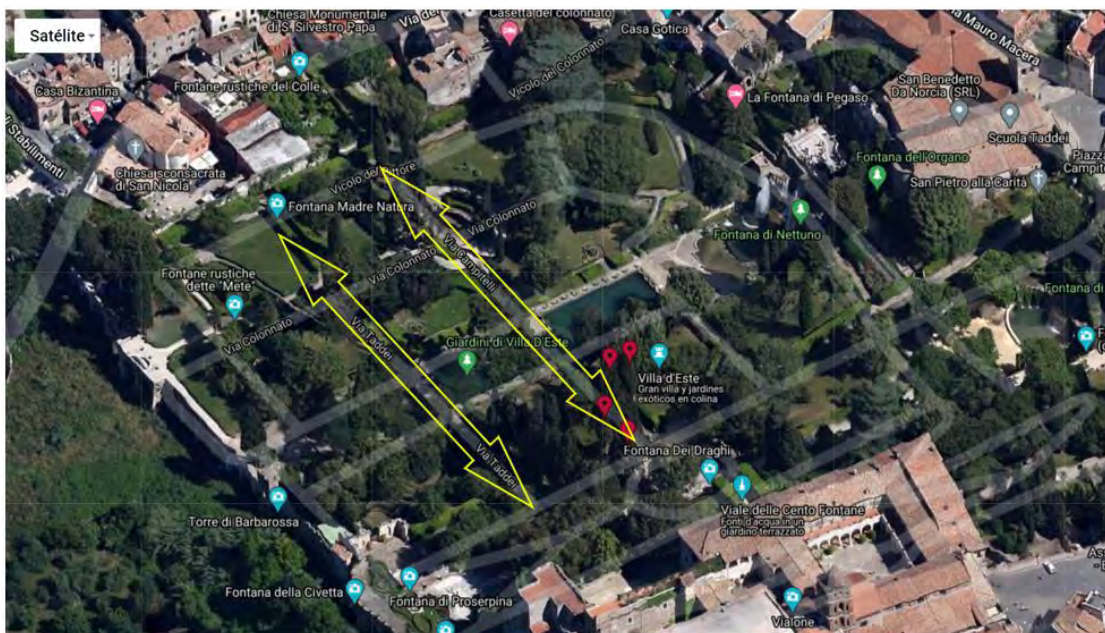
En la siguiente imagen se puede observar con una vista superior desde la cual se puede encontrar la colocación exacta de los cipreses más antiguos, que han sido declarados árboles monumentales dentro del jardín de Villa d'Este y que al mismo tiempo permite una visita virtual por sus vías y sus fuentes<sup>282</sup>:

---

<sup>282</sup> *Monumental trees.com*. 2014. [https://www.monumentaltrees.com/es/map/ita-cupressussempervirens/lacio/roma/18957\\_villadeste/](https://www.monumentaltrees.com/es/map/ita-cupressussempervirens/lacio/roma/18957_villadeste/) (03/05/2022).



54. Situación exacta de los cipreses, declarados árboles monumentales en el jardín de Villa d'Este.



55. Vía Taddei y vía Campitelli, en los jardines de Villa d'Este.



56. Vía Campitelli, en los jardines de Villa d'Este.



57. Rotonda de los cipreses, en los jardines de Villa d'Este.

---

<sup>283</sup> Google Maps. *Jardines y fuentes de Villa d'Este*. <https://goo.gl/maps/jQoA3yxAwmwVdLHt7> (27/06/2022)



58. Vía lateral de la *f fuente de los dragones* (a la izquierda), en los jardines de Villa d'Este.



59. Vía Campitelli, al fondo *f fuente de los dragones* (derecha) y la *f fuente de Neptuno* (izquierda), en los jardines de Villa d'Este.



60. Vía Taddei en los jardines de Villa d'Este.

### 5.2.2. ANÁLISIS

En toda la *Thrénodie*, aparece continuamente un motivo en forma de Cruz (la melodía aparece con motivos en zigzag, haciendo motivos de cruces, característicos ya en J. S. Bach), este motivo puede tener (al igual que lo utiliza Bach), una alegoría a la Cruz y a la resurrección de Jesucristo, sobre todo teniendo en cuenta que su finalidad es la de un canto fúnebre y que como se observa en el transcurso de los años Liszt utiliza toda clase de recursos y simbolismos a su alcance, para evocar desde todas las formas posibles en la sugestión al oyente su intención descriptivo-narrativa siguiendo el ciclo de estas piezas con un contenido mucho más trascendente que el aparentemente superficial expuesto a priori, como ya apuntaba Dolores Pesce en su: “*Liszt’s Années de pèlerinage, book 3: A «Hungarian» Cycle?*”, este contenido continua señalando hacia la resurrección después de la muerte. Toda la pieza está repleta de deslizamientos, fluctuaciones o intervalos cromáticos, dando a ésta un carácter de vaguedad sonora y de indefinición modal a través de la cual le permite recrear el paisaje del jardín con sus claros y sus sombras como si se divisara mediante un paseo.

En esta segunda pieza se encuentran 3 cambios de tonalidad significativos, abarcando una extensión de 215 compases. A lo largo de esta se encuentran unas 15 acotaciones, con la consideración y significado de estas, como se ha mencionado anteriormente. Escrita en su

inicio en **3/4**, compás ternario de subdivisión binaria, que ocupa la mayor parte de la duración de esta pieza. Hacia el final de la pieza en el compás número 191, se encuentra un cambio al compás a **4/4**, un compás cuaternario con una subdivisión binaria, extendiéndose este hasta el final de la pieza.

Nada más empezar la pieza se encuentra una introducción muy dramática causada por el choque de armonías, con unos deslizamientos cromáticos de sus voces, todo esto en el registro medio y grave del piano, aportando un carácter con el tono menor, de profundidad y oscuridad, la fatalidad está servida con unos acordes repetitivos que suenan a la llamada de la puerta del destino.

En la introducción de la pieza con la tonalidad de *Sol menor*, aunque acaba la pieza en *Sol Mayor*, se establece una relación mediática con el bajo del fragmento entre las notas Si *b* y el Fa #, realizando la función de una nota pedal en esta introducción, oscilando el acorde de dominante entre los dos modos: el Mayor y el menor.

El tema aparece en *Sol menor* y en este permanece poco tiempo, pero se puede observar que, en vez de modular, la pieza actúa como si estuviera en una tonalidad super expansiva, huyendo de cualquier centro tonal, tiene un marcado carácter romántico, en los puentes, en las transiciones, en los desarrollos, dando la sensación de no estabilizar ningún fragmento.

Es un hecho bastante sorprendente el que Liszt emplea una escritura mezclada entre bemoles y sostenidos, qué esconde unas relaciones bastante distintas de las habituales, son relaciones mediáticas, modales, con continuos cambios de modo, etc.

Liszt utiliza unos bajos duplicados con octava en la m. i. que le otorgan un carácter de gravedad imitando el toque de muertos, a la vez que con unas notas largas reproduce la sensación de una amplitud de espacio, los acordes que despliega en la m. d. implementan la sensación del gran tamaño, de la anchura y altura de estos antiguos cipreses, que como gigantes custodian las vías y las fuentes del jardín, colocándolos Liszt en diferentes planos y alturas de la misma forma que aparecen en el jardín mediante la repetición del final del motivo de la introducción, resultando un eco del mismo y transformándolo en el final de esta introducción.

El tema empieza por la nota Re (D), como el nombre de su hijo D-aniel.

## 2. Aux Cyprès de la Villa d'Este Thrénodie/Version I

*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie, compases 1-32.*

Las octavas de la m. i. otorgan la oscuridad de la sombra de los cipreses, que de la misma forma que Liszt utiliza en *Harmonies Poétiques et Religieuses, n.º 7 Funérailles* (compuesta en octubre de 1849), estos bajos, evocan el toque de difuntos con el sonido de las graves campanas, mientras que en la m. d., los acordes muestran la disposición de los cipreses en el paseo por la vía del jardín.

Entierro ordinario (Toque a muertos): Toque impulsado por cuerda a dos campanas. Al final dos toques si era mujer y tres toques si era hombre indicaban el sexo del fallecido.<sup>284</sup>

<sup>284</sup> Monzó, Javier: «El lenguaje de las campanas.» *El Cabeço – Pinós*. Diciembre 1991, p. 7.



## 7. Funérailles

Introduzione  
Adagio

*f pesante* *mf* *sempre marcato*

*Funérailles*, de F. Liszt compases 1-3.

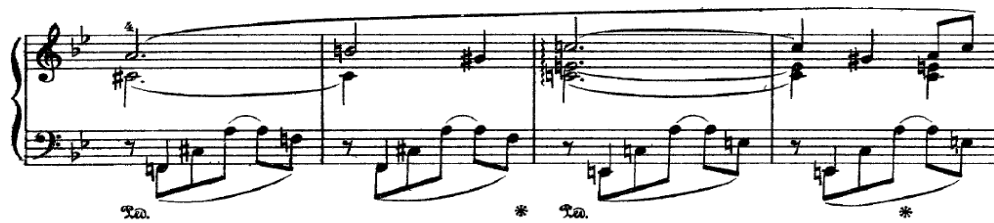
Con la utilización del tono de *Sol menor*, tono oscuro con poco brillo armónicamente, explora esta tonalidad como un recurso para evocar una imagen nocturna de los cipreses, que con los cambios modales anteriormente señalados, reproduce los claroscuros de la luna en el jardín y las sombras.

De entre todos los recursos utilizados por Liszt en esta obra, no deja de sorprender que utilice un compás de **3/4** para una pieza con un carácter fúnebre y lamentoso, puesto que tradicionalmente este tipo de compás ha sido utilizado para valeses o para crear inestabilidad en piezas con un carácter rápido. En este caso es un recurso que resalta la vejez, la persona mayor que camina apoyada con su bastón, caminando lentamente sobre las tres patas y deteniéndose a cada paso, para contemplar este paisaje con su belleza, sus destellos de luz de Luna, sobre el agua de las fuentes, los estanques y sobre la copa de los cipreses, contrastando con la oscuridad de la sombra de estos sobre los pasillos del jardín, deteniéndose para contemplar su entorno como si fueran los hechos pasados acontecidos a lo largo de su vida y los lamentos por las personas perdidas y por los sueños truncados.

Con la introducción de la primera sección A en el compás número 34, escribe en la parte alta sobre la melodía *molto accentuato*, este recurso en una acotación que no hace otra cosa más que aumentar el carácter *lamentoso* y *dolente* de su melodía.

*molto accentuato*

*f*



*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 33-40.*

Utiliza un acompañamiento similar al movimiento de un remo, que de hecho, este fragmento es muy similar al que utilizará posteriormente en *La Lugubre Gondola I S.200/1* (compuesta en 1882):

Franz Liszt

### La Lugubre Gondola I



*La Lugubre Gondola I, compases 1-5.*

Puesto que la acentuación de las notas melódicas en el tiempo fuerte del compás, aumentan el carácter doloroso, en este caso sobre una melodía en modo menor. A la vez este recurso es potenciado por un acompañamiento sincopado, que empieza justo después de la primera nota melódica de cada compás, dejando todo el protagonismo a la melodía, aumentando la angustia creada por esta y dando un pequeño aire de inestabilidad creada por el falso apoyo después del tiempo fuerte de cada compás. Este acompañamiento con sus silencios, resulta un incesante suspirar que acompaña la melodía.

Mientras que del compás número 47 al 62, aparece una sección B que con un modo Mayor reviste el fragmento de esperanza y optimismo, siendo este tema como un respiro para el episodio anterior de lamentación.

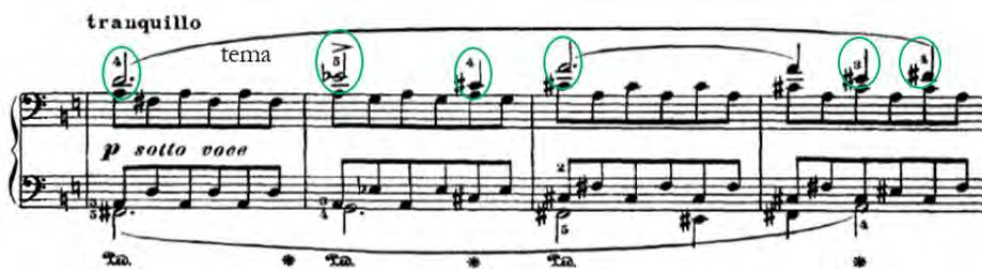




*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 47-62.*

Esta segunda parte o tema B nace como de una parte de la precedente en la que se quiere crear un cierre de la pieza, para darle la conclusión a la idea temática inicial.

La sección A<sup>I</sup>, empieza en el compás número 63 y ss., con un carácter más tranquilo marcado por un acompañamiento de corcheas que acompañan al tema:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 63-66.*

Este fragmento vuelve a emplear una estructura similar a la de otro fragmento (compás número 23 y ss.) que utilizará a la par en *La Lugubre Gondola 1 S. 200/1* (compuesta en 1882):



*La Lugubre Gondola I, compases 23-27.*

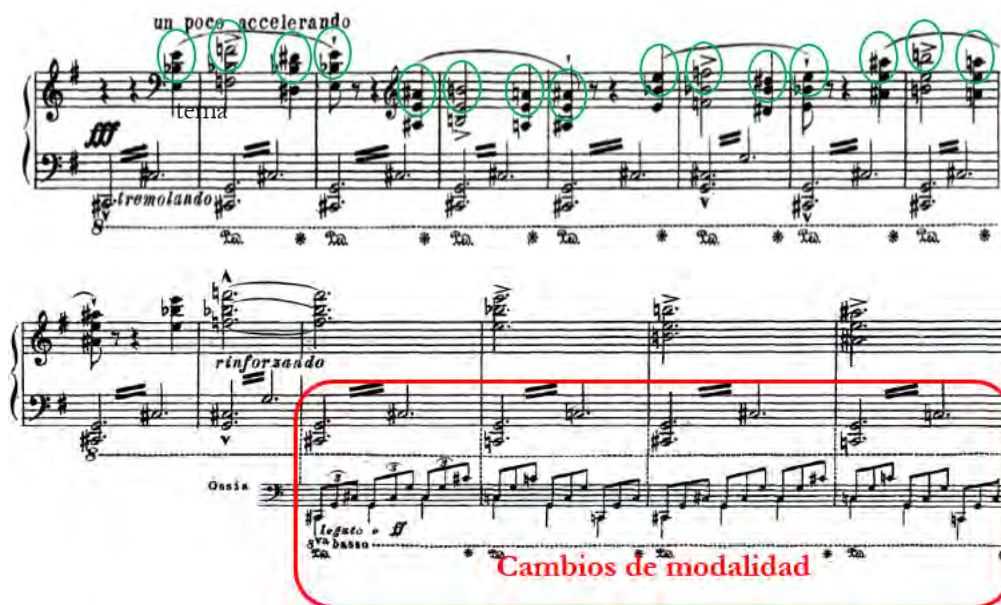
A partir de una transición o conclusión de esta sección en el compás número 87, se transforma en un trémolo para darle un carácter más *agitato* y tempestuoso.



*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 87-90.*

Después de mostrar de nuevo el tema A aparece en este compás número 87, una transición que mostrará después el tema B. Transición que como no reviste una conclusión del tema A, esta funciona como su apéndice, al modo como aparecen en algunas de las sonatas de Mozart, en las que el primer grupo temático está muy bien conectado y no hay un punto de articulación entre un puente y los temas, a diferencia de lo que ocurre con las sonatas de Beethoven. Esto es debido a que esta obra está en continuo movimiento armónico, no llegando a ser atonal. Por las características que posee su tonalidad, esta se expande como ocurre en el estilo de la música de R. Wagner, las semejanzas con el prelude de *Tristán e Isolda* (cuya transcripción de esta pieza para piano por Liszt data de 1875) son tan evidentes, como la cercanía en el tiempo de estos dos trabajos.

Esto, junto a los cambios de modalidad a cada compás, le darán aún más un carácter misterioso, desde el compás número 117 hasta el compás número 131 donde acaba esta sección, acrecentando este por la extensión del trémolo:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 107-120.*

Desde este compás número 131 empieza la sección B<sup>1</sup>, donde después le seguirá la Coda:

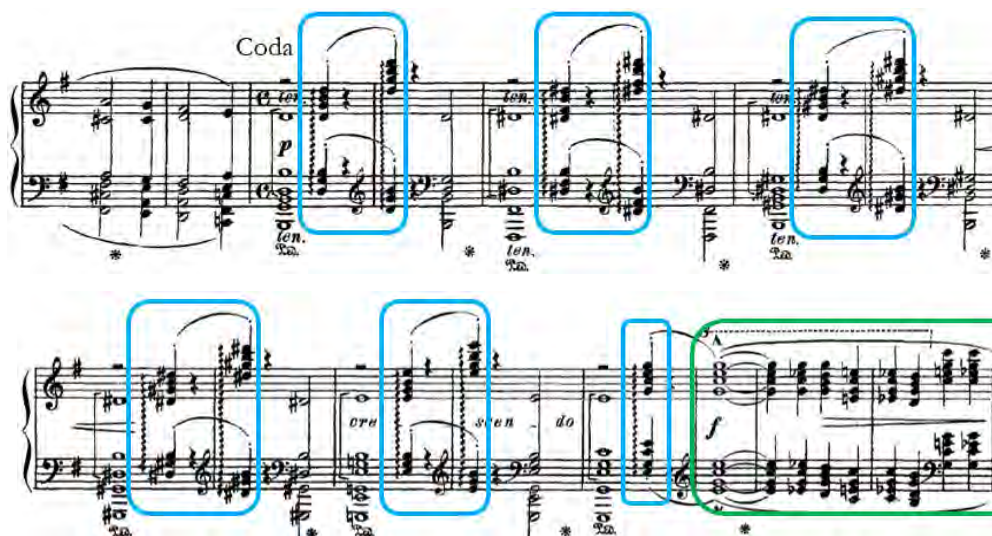


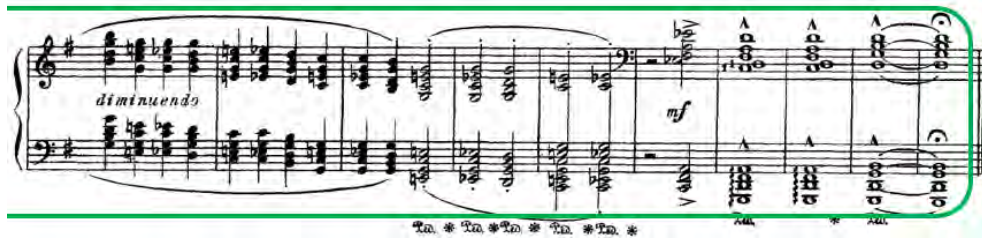
*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie, compases 131-139.*

De la utilización de la forma por Liszt en esta pieza, se extrae que configura una introducción y el resto de la obra está oscilando entre 2 temas, el tema A el cual reviste un carácter dramático y el otro tema B, que le dota de un carácter esperanzador.

Tras la exposición de estos dos temas empieza a extender el tema A otra vez, pero utilizando una especie de transición o desarrollo de este tema con la intención de crear carácter y tensión en el centro de la obra, que tras disminuir esta tensión aplicará de nuevo el tema B, pero esta vez mas recargado, armonizado de una manera más triunfal, revestido con más acordes y con un carácter más apasionado que la primera vez. Una vez expuesto el tema de esta manera, vuelve a utilizar el mismo recurso que anteriormente con el tema para hacer una metamorfosis y una transformación, buscando la resolución de la obra, aplicando en algún momento fórmulas o recursos utilizados anteriormente.

En la Coda compás número 191 vuelve a aparecer el recurso de los arpeggios para evocar a lo celestial, la salvación, junto a los verticales acordes formando una masa armónica que representan los cipreses de Villa d'Este y estos a su vez el lamento:





*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie*, compases 189-215.

Por consiguiente, la estructura de la obra es:

INTRODUCCION + A + B + A<sup>I</sup> + B<sup>I</sup> + CODA

### 5.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Toque de difuntos.</b>	ligado	sin indicación	p, mf, f	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía
<b>Cipreses.</b>	ligado	rinforzando	p, mp, mf, f, ff, fff	Acento máximo, Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

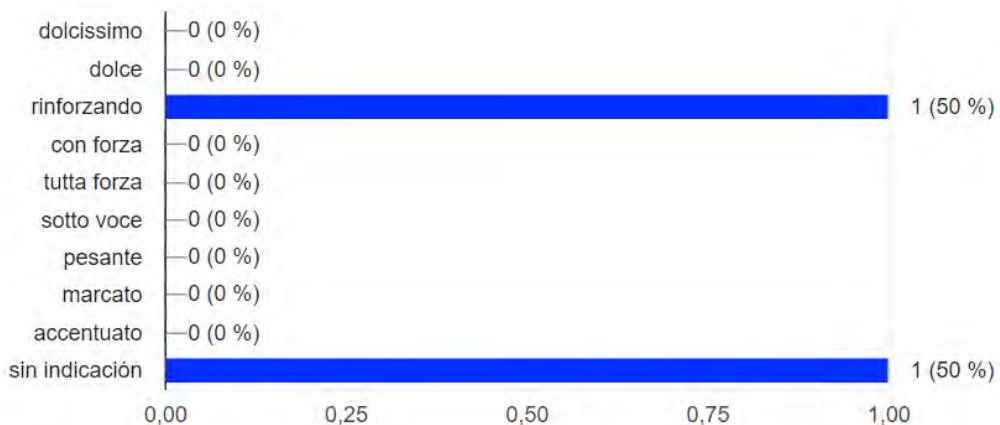
#### Tipos de fraseo

2 respuestas



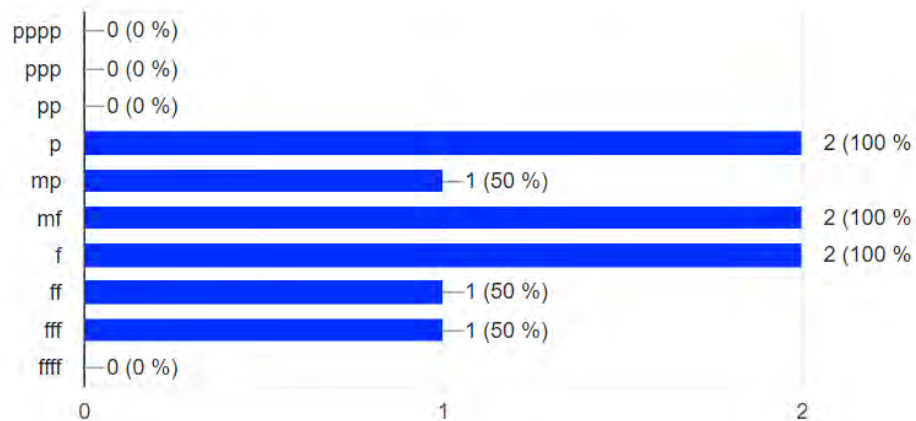
#### Tipos de tocco

2 respuestas



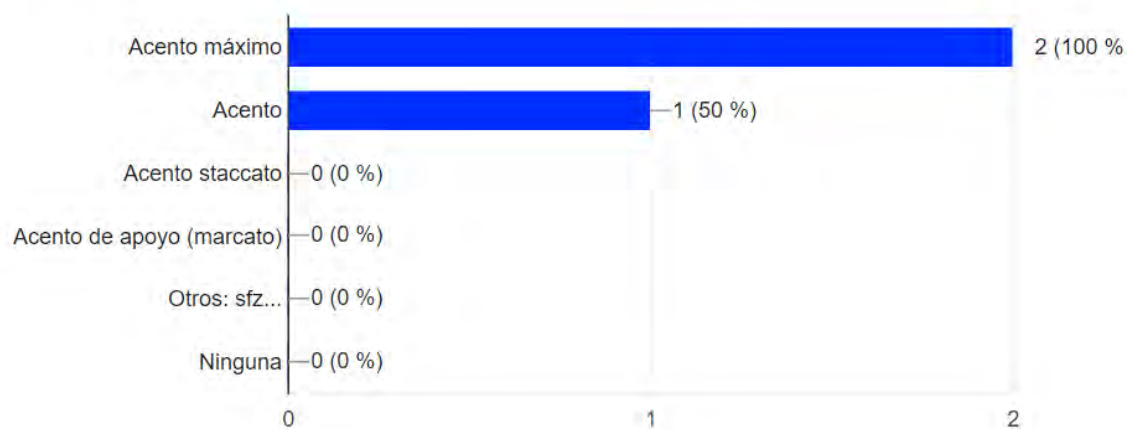
### Matices empleados

2 respuestas



### Acentuación

2 respuestas



### Dinámica

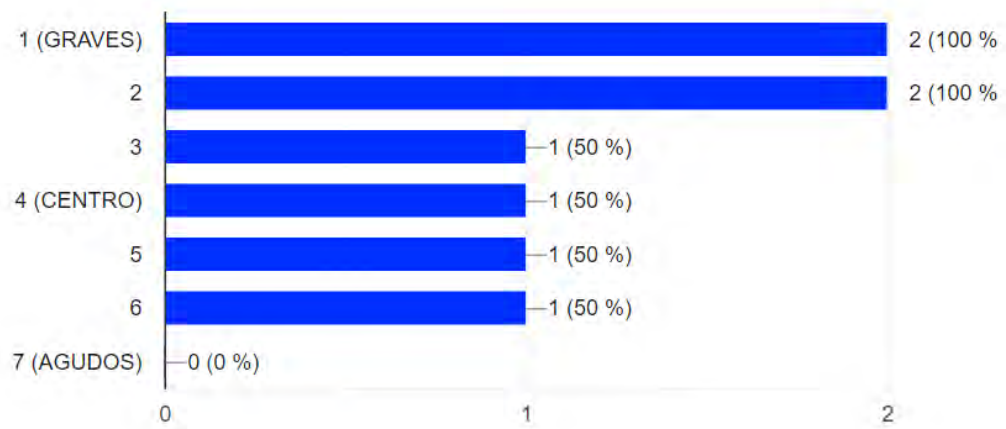
2 respuestas





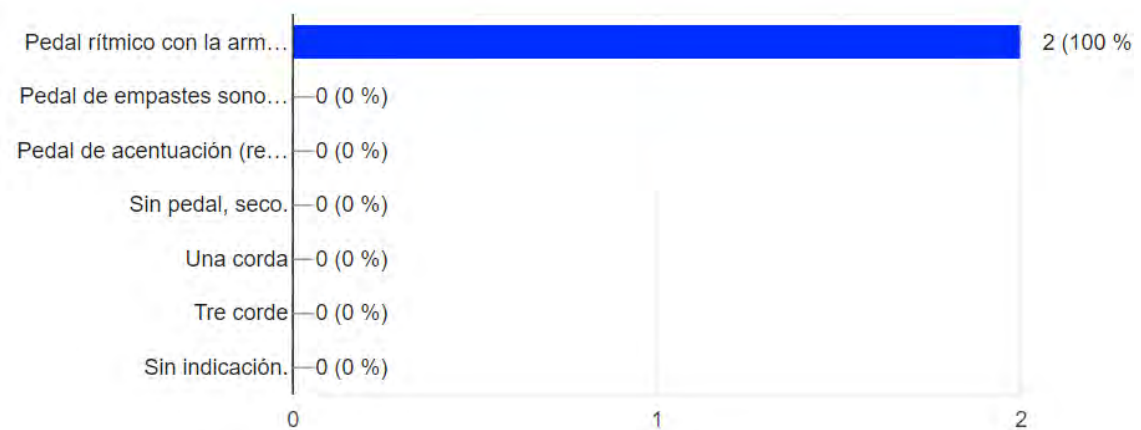
## Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

2 respuestas



## Utilización de los pedales

2 respuestas



### 5.3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Thrénodie*

#### 5.3.1. CONTEXTUALIZACIÓN

*A los cipreses de la Villa d'Este, Thrénodie I y Thrénodie II*, son obras del último periodo creativo del Liszt. De esta época es la siguiente cita: “Llevo conmigo una profunda tristeza que debe de vez en cuando transformarse en sonido”. En ellas se acentúa el carácter experimental, tanto en la armonía como en la forma. La desolación de estos llantos se transforma en esperanza luminosa en *Los juegos de agua en la Villa d'Este*.<sup>285</sup>

Este estado de ánimo que llevaba Franz Liszt cuando llegó desde Roma a su estancia en Villa d'Este, las prematuras muertes de su hijo Daniel (1839-1859) y de su hija Blandine (1835-1862), la de su madre Anna Lager (1788-1866) y por último la de su expareja, amante y madre de sus hijos Marie d'Agoult (1805-1876), afectaron al estado ánimo de Liszt, quien refugiado en la vida seglar, manifiesta en estas dos composiciones fúnebres su “profunda tristeza”.

Como se pondrá de manifiesto posteriormente, a través de la simbología de un Liszt con recursos de estilo masónico, se vislumbra el pensamiento con la persona hacia la que van dirigidas estas dos odas fúnebres, véase el significado de *thrénodie*:

*Thrénodie* es una oda, canción, himno o poema de duelo compuesto o realizado como un monumento a una persona muerta. El término se origina de la palabra griega θρηνοῖδια (threnoidia), de θρήνος (threnos, "lamentos") y οἶδη (oide, "oda")<sup>286</sup>

El dolor que sentía Liszt por la pérdida de los dos hijos, el cual según los expertos en psiquiatría nunca es superado por un padre o una madre, debía estar por el tiempo pasado entre la composición y las muertes de sus dos hijos, además de por sus manifestaciones sobre su estado de ánimo, en un retorno a períodos de duelo intenso que con el tiempo, pueden presentarse de nuevo en fases de retorno que se volverán poco a poco menos intensas, aunque seguirán teniendo sentimientos depresivos y de profunda tristeza.

---

<sup>285</sup> Marín Bocanegra, Ignacio: «Notas al programa...», p. 56.

<sup>286</sup> Harper, Douglas: *Diccionario online de etimología*. 2022, <https://www.etymonline.com/word/threnody> (15/05/2022)

Los períodos de duelo intenso suelen aparecer y desaparecer durante 18 meses o más. Con el tiempo, su duelo puede volver en olas que se vuelven gradualmente menos intensas y menos frecuentes. Pero seguramente siempre tendrá sentimientos de tristeza y pérdida.<sup>287</sup>

Según Elisabeth Kübler-Ross, “Las cinco etapas del duelo son: Negación, ira, negociación, depresión y aceptación”<sup>288</sup>. Para entender mejor los sentimientos de F. Liszt en esta etapa del duelo se puede recurrir a la siguiente descripción de Elisabeth Kübler-Ross:

En esta etapa, se acepta la realidad de que nuestro ser querido se ha ido físicamente y se reconoce que dicha realidad es la realidad permanente. Nunca nos gustará esta realidad ni estaremos de acuerdo con ella, pero al final, la aceptamos. Aprendemos a vivir con ella. Es la nueva norma con la que debemos aprender a vivir. Ahora es cuando nuestra readaptación y curación final pueden afianzarse con firmeza, a pesar de que, a menudo, vemos y sentimos la curación como algo inalcanzable. La curación se refleja en las acciones de recordar, recomponerse y reorganizarse. Es posible que dejemos de estar enfadados con Dios; es posible que lleguemos a ser conscientes de las razones objetivas de nuestra pérdida, aunque nunca lleguemos a entenderlas.<sup>289</sup>

Así pues, se puede llegar a la conclusión que las dos *thrénodies* son cantos y lamentos fúnebres inspirados en sus dos hijos, en la que tras el estudio en su análisis, se hallan indicios para estimar que la primera *thrénodie* está inspirada en un canto fúnebre a su hijo Daniel y la segunda *thrénodie* en un canto fúnebre a su hija Blandine, obviamente ambas situadas en las vías que albergan los cipreses y algunas fuentes de la Villa d’Este.

En la Villa d’Este se encuentra la Rotonda de los cipreses, justo en la vía Campitelli, situada en el centro del jardín, es una rotonda en la que se albergan fuentes y surtidores de agua en los laterales de la placita, rodeada por cipreses.

Símbolo vivo y poderoso del triunfo de la naturaleza sobresalen en el parque las copas de los cipreses, que desde las enormes raíces entroncadas en el suelo y atormentado por su presencia, inflexibles y esbeltos suben inexorablemente hacia el cielo. Algunos de los más majestuosos forman un corro alrededor de un espacio redondo denominado precisamente Rotonda de los Cipreses, que se abre sobre el eje principal de la Villa. [...] Desde aquí, a golpe de vista podemos recoger una de las más bellas y significativas vistas sintetizadas de la Villa d’Este, con sus bellezas arquitectónicas diversas, con sus juegos de agua.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> Junta Editorial de Cancer.net. *Cancer.net*. 03 - 2018. <https://www.cancer.net/es/asimilación-con-cáncer/manejo-de-las-emociones/duelo-y-pérdida/duelo-por-la-pérdida-de-un-hijo> (18-08-2022).

<sup>288</sup> Kübler-Ross, Elisabeth: *Sobre el duelo y el dolor*, Barcelona: Ed. Luciernaga, 2016, p. 39.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> Saverio, Francesco: *Tibursuperbum-Tivoli y alrededores*, 2019, <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/Rotonda.htm> (18/08/2021)



61. Rotonda de los cipreses. (Jardines de Villa d'Este).



62. Vía Taddei desde la parte alta. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d'Este).



63. Vía Taddei, desde la parte baja. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d'Este).



64. *Fuente de los cien caños*. (Jardines de Villa d'Este).



65. *Fuente de Neptuno* (delante) y *Fuente del órgano* (detrás sobre esta), (Jardines de Villa d'Este).



66. Vía Campitelli, (Jardines de Villa d'Este).

### 5.3.2. ANÁLISIS

Esta pieza tiene una extensión de 244 compases con un compás de **4/4** o **C** de compasillo es decir un compás cuaternario con subdivisión binaria. A lo largo de la partitura se encuentran 6 cambios de tonalidad, pudiéndose observar que posee además 21 acotaciones para precisar aún más la interpretación.

Igual que ocurre en la primera *Threnodie*, en esta segunda empieza con la tonalidad de *Mi menor* en la introducción y acaba finalizando la pieza con la misma tonalidad pero en el modo Mayor (*Mi Mayor*).

Esta observación es de suma importancia, puesto que seguida de las anteriores, cobra un sentido metafórico enlazándola con la fe de la religión, ya que para Liszt con la muerte no acaba todo, sino que después de esta, está la resurrección en la vida eterna, y de ahí la utilización de un modo Mayor para acabar ambos cantos luctuosos, con la transformación en la esperanza de la reencarnación a través de este modo Mayor.

La utilización de recursos de atracción cromáticos, en forma de apoyaturas o retardos algunas veces, recuerdan un estilo similar al Preludio de *Tristán e Isolda* de R. Wagner, que cargan de dramatismo y expectación la introducción de la pieza. Cabe añadir que la modulación cromática o a través de cromatismos viene utilizándola prácticamente desde sus primeras composiciones y que por supuesto aparecen en los dos cuadernos anteriores de peregrinación. Inmediatamente reanuda la exposición con unos acordes del mismo estilo que en su sonata en *Si menor*, en el que se vislumbra un pianismo sinfónico, trata el material armónico a modo de golpes de percusión y con un matiz piano, al que mediante este recurso, le otorga un marcado carácter misterioso, aumentado este por la utilización de acotaciones como *pesante*, dándole un sentido aún más exagerado.

La peculiaridad de esta pieza radica en que esta misma sección A funciona no solo como una introducción, sino como un eje vertebrador de la obra o el nexo de narración de la historia, puesto que el mismo tema que aparece en la introducción, posteriormente lo utiliza como transición o retransición hacia otras partes, su extensión abarca desde el inicio hasta el compás número 30.

El tema empieza por la nota Si (B), recordando el nombre de B-landine

3. Aux Cyprès de la Villa d'Este  
Thrénodie/Version II

Andante non troppo lento

*f accentuato molto*      *f*      *sempre f pesante*

**Recursos de atracción cromáticos**

un poco rallentando      *p*      *pp*      *f*      tempo





*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 1-29.*

A partir del compás número 30, se encuentra la sección B que se extiende hasta el compás número 66. Esta está formada por dos temas, el primero (empieza en anacrusa y con un carácter cantábil) cuya singularidad de este radica en que no queda del todo dibujada su tonalidad, puesto que empieza en modo Mayor y acaba modo menor:

*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 30-38.*

Su escritura armónica se basa en el tema expuesto con octavas en la m. d. y un acompañamiento con bajo y acordes en la m. i., marcando la síncopa en la que su configuración será la del toque de muertos, escrita en otra figuración pero con este significado. Su apariencia se asemeja a una frase con el carácter de pregunta y el final con una especie de respuesta incompleta o incierta (con la materia del final de la pregunta), provocada con la falta de asentamiento modal y su resolución, con vicisitudes parecidas a las de un cambio de color y un final de la respuesta sin armonizar. Con este tipo de escritura Liszt va mostrando un dialogo interno confuso, semejante a que el ser humano no tiene siempre respuestas para todo, en especial sobre los temas existenciales que afectan a la muerte.

En cambio, el segundo tema que aparece en el compás número 46 con la acotación de *grandioso*, aunque esta sea innecesaria puesto que la expansión de su textura musical a octavas al unísono en ambas manos por todo el teclado del piano y con acentos bien marcados que redireccionan las frases, van poco a poco sobredimensionando la sonoridad del instrumento.

Su estructuración en dos frases se realiza la primera vez en el modo Mayor y la segunda vez en el modo menor, aumentando la dinámica de esta frase a *ff*. Su carácter es marcadamente rítmico y por lo tanto, posee un carácter mucho más resolutivo, aunque no del todo, empañando este por el cambio a modo menor en la segunda frase, truncando las esperanzas abiertas en la frase anterior con el modo Mayor.

The image shows a musical score for 'Aux Cypres de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 47-60'. The score is divided into three systems. The first system is labeled '1º frase' and 'un poco animato' and 'grandioso'. It shows a transition from a major mode to a minor mode. The second system is labeled '2ª frase' and shows a transition from a major mode to a minor mode. The third system is labeled 'Modo menor'. Red brackets and arrows indicate phrase boundaries and dynamic changes. Green boxes highlight specific sections of the score.

*Aux Cypres de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 47-60.*

La tercera sección C empieza en el compás número 69, tras el nuevo cambio de tonalidad se haya un fragmento lleno de arpeggios con escalas de intervalos, los cuales se asemejan a las barandillas o laterales que se encuentran en la vía Taddei de los jardines de Villa d'Este y que por sus características tiene la forma de los surtidores y las piletas de las que salen con chorros hacia abajo.

Los cuadros y las flechas en azul muestran chorros de agua en sentido ascendente, mientras que las flechas en rojo sobre la partitura, muestran caídas de agua de una pileta a otra. Viendo

el dibujo formal y armónico se puede ver que hay una similitud o parecido entre el movimiento armónico de los acordes y arpeggios, con el movimiento del agua en las fuentes:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie*, compases 68-71.



67. Vía Taddei desde la parte intermedia. Imagen de las fuentes en los laterales de la vía. (Jardines de Villa d'Este).

Este tipo de recurso de motivo en forma o estructura acuática para representar fuentes, ha sido utilizado por Liszt en otras ocasiones (*Threnodie I*, *Les jeux d'eaux...*), por lo tanto, se puede identificar una forma usual, así como de un recurso estructural con el que de inmediato llegar a reconocer su intención de describir un paisaje o imagen acuática. Su importancia y avance en la representación de motivos acuáticos es tal, que posteriormente utilizarán este tipo de recursos compositores como Debussy, Ravel o Saint-Saëns en algunas de sus piezas para representar un mismo fin acuático.

Seguidamente esta sección conduce a la introducción de un tema con octavas en el compás número 76, con una característica lírica y expresiva, en la cual Liszt evoca gratos recuerdos

del pasado, recurriendo al modo Mayor, los cuales al final se desvanecen con la misma forma de los chorros del agua.

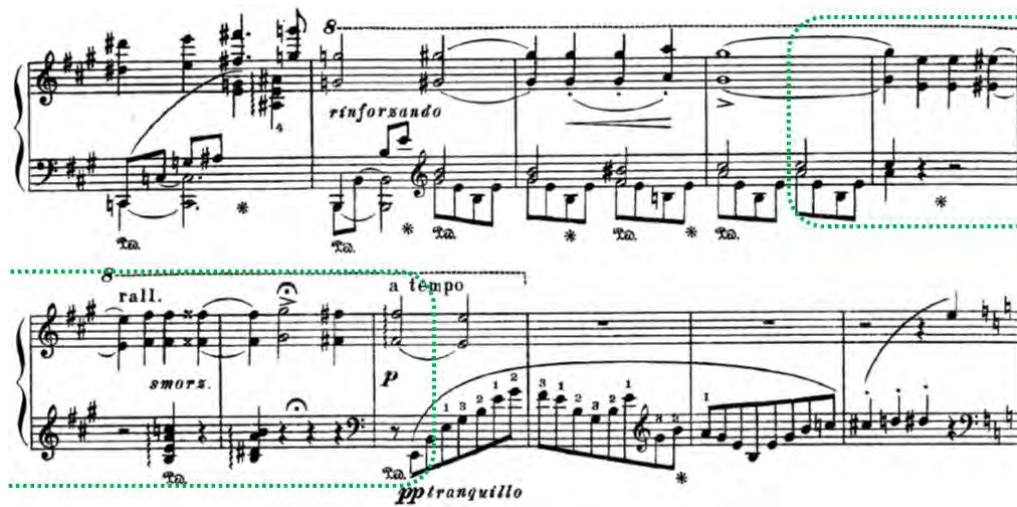
*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 76-83.*

Continúa con la sección A<sup>1</sup> comenzando en el compás número 97 y aunque utiliza el mismo tema de la introducción en la parte superior de las voces, esta vez no hace la función de introducción, puesto que le otorga ahora un carácter mucho más doloroso y lamentoso a través de la cual empiezan a aparecer cromatismos en el acompañamiento, creando un carácter de gran inestabilidad y volatilidad al fragmento, confluyendo en una lucha con el tema principal, aunque este con unas notas largas intente guiarlo. Este recurso proporciona un efecto que genera una transición y preparación hacia la siguiente sección.

*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 96-103.*

Con el compás número 106 aparece la nueva sección C<sup>1</sup>, que aunque utilice otra tonalidad que en la sección C, aparece revestida con la misma forma y carga interpretativa,

extendiéndose hasta el compás número 135. Observándose modificaciones en la versión definitiva ya la revisión del propio autógrafo de Liszt:

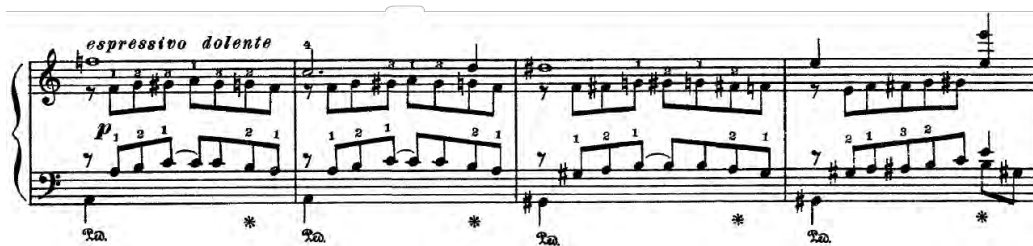


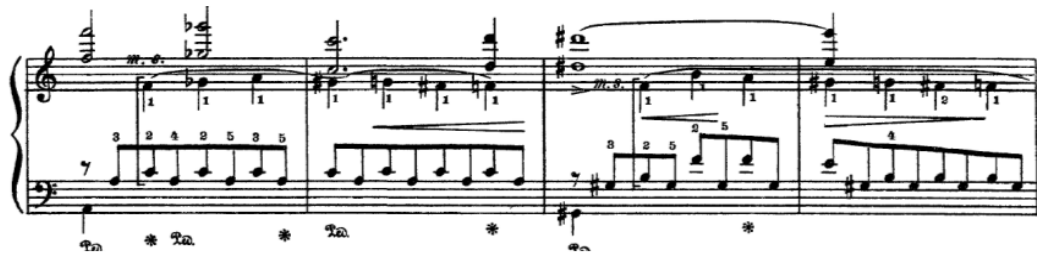
*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 125-135.*



68. Autógrafo original de *Aux Cyprès de la Villa d'Este II*.

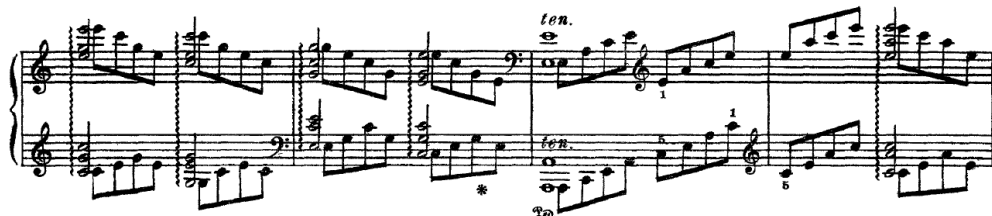
A partir del compás número 136 empieza la sección A<sup>II</sup> con diferente tonalidad a la de la sección A<sup>I</sup>, pero con la misma estructura formal y armónica, teniendo por consiguiente el mismo contenido interpretativo:





*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 136-143.*

Con el compás número 146 aparece la nueva sección C<sup>II</sup>, que aunque de nuevo vuelve a utilizar otra tonalidad distinta de la sección C, esta continua revestida de la misma forma, estructura armónica y con la misma carga interpretativa, extendiéndose finalmente hasta el compás número 161, pero con la diferencia esta vez de que el segundo tema no se desvanece con la misma forma de los chorros de agua para dar paso a la sección A<sup>II</sup>, sino que una vez ha sido expuesto, aparece inmediatamente con un tremolo en la m. d. y el tema en la m. i.



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 148-151.*

La sección B<sup>I</sup> aparece en el compás número 162:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 162-172.*

La sección B<sup>I</sup> está igualmente formada por los dos mismos temas que la sección B, cuya singularidad como ya se ha mencionado, radica en que su tonalidad o modalidad, no queda del todo dibujada, puesto que empieza en el modo Mayor y acaba con el modo menor.

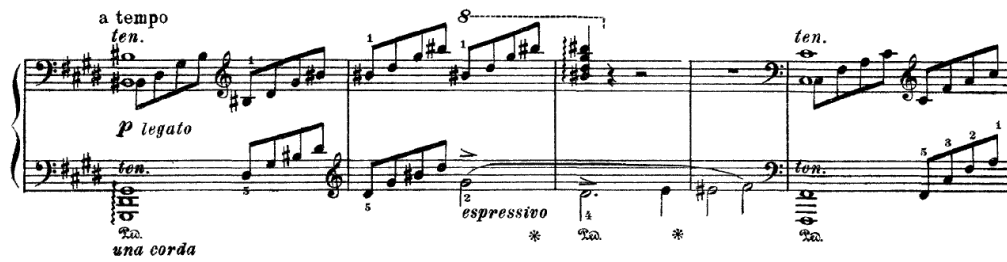
Su escritura armónica se basa en el tema expuesto con octavas en la m. i. y un acompañamiento con trémolos en la m. d., con una apariencia de una frase con el carácter de una pregunta y el final con una respuesta incompleta o incierta, provocada por la falta de asentamiento modal y su resolución con vicisitudes parecidas a las de un cambio de color, pero esta vez todo con un carácter mucho más doloroso y aumentado al estar reforzado por el tema con la m. d. El segundo tema lo realizará con la misma estructura, forma y con la misma tonalidad, y por consiguiente, tendrá la misma carga y contenido interpretativo, finalizando esta sección en el compás número 191.

La sección A<sup>III</sup> comienza en el compás número 192, donde vuelve a utilizar el material temático que emplea en la introducción, pero esta vez con el tema en los bajos de la m. i., dándole un carácter mucho más lúgubre y sombrío. Con la utilización de este recurso, retorna a una preparación (como en la sección A), que reviste un carácter de introducción o preparación para la última sección de la pieza, que será la coda.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The bass line features a melodic theme labeled 'tema' enclosed in a green rectangular box. The second system also consists of two staves. It begins with a 'rall.' (rallentando) marking. The dynamics are marked as 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo) across the measures. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

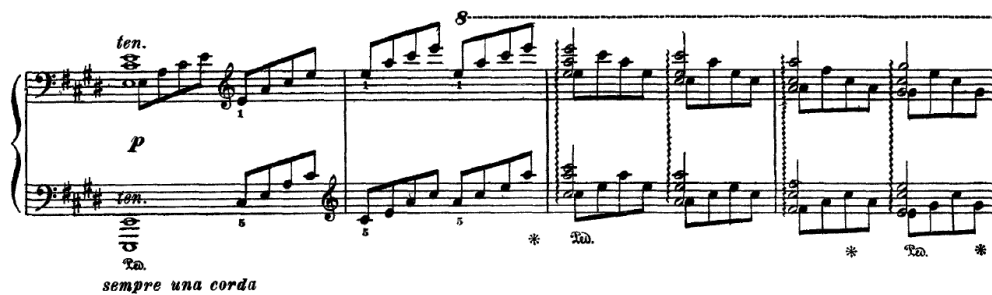
*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 192-207.*

A partir del compás número 208 comienza la sección final que a modo de coda, utilizando en parte algunos temas o fragmentos de estos, prepara toda la conclusión de la obra. Aparecen fragmentos de la sección C con los que evoca las fuentes y fragmentos del tema principal de la sección A, esta vez sin la interferencia de los cromatismos del acompañamiento, con una manera declamada como una cadencia.



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 208-212.*

Ya en el compás número 226 aparece la Coda con la utilización del tema C otra vez, que evoca las fuentes con una migración acordes arpegiados y de escalas de arpeggios primero en sentido ascendente y después en sentido descendente, siendo un fragmento musical descriptivo del jardín que evocando la *via de le Cento Fontane*, (la vía de las cien fuentes) que sin ser una casualidad, es la vía que ha de transitar F. Liszt desde el lugar que estaba contemplando los cipreses en la *via Campitelli*, y desde la *via Taddei*, para llegar hasta su residencia arriba, en la casa de la Villa d'Este.



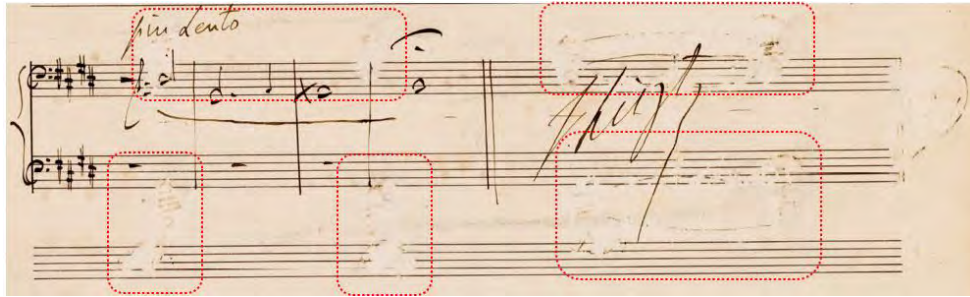
*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 226-229.*

Se observa que el final definitivo es distinto del que primero se había concebido, notándose en el autógrafo como están las notas borradas o raspadas, cambiadas por las definitivas:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 238-244.*





69. Autógrafo original de *Aux Cyprès de la Villa d'Este II*, (el Final).

Queda manifiesto el recurso de las fuentes, no solo como un hecho descriptivo que a menudo utiliza Liszt que a la vez está claro y exactamente localizado en los jardines de Villa d'Este, sino que unido este recurso al simbolismo del agua en la religión cristiana y en las palabras que el propio Liszt menciona de San Juan: “el que beba del agua que yo le daré [...] se convertirá en él en manantial de agua que brotará dándole vida eterna”<sup>291</sup> acota su significado dentro de las propias *Thrénodies* otorgando finalmente un sentido de resurrección en la vida eterna, tras la muerte de estos seres a los que les escribe estas dos odas fúnebres.

La estructura de las secciones de la obra es:

A<sup>(INTRODUCCIÓN)</sup> + B + C + A<sup>I</sup> + C<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + C<sup>II</sup> + B<sup>I</sup> + A<sup>III</sup> (INTRODUCCIÓN) + CODA

---

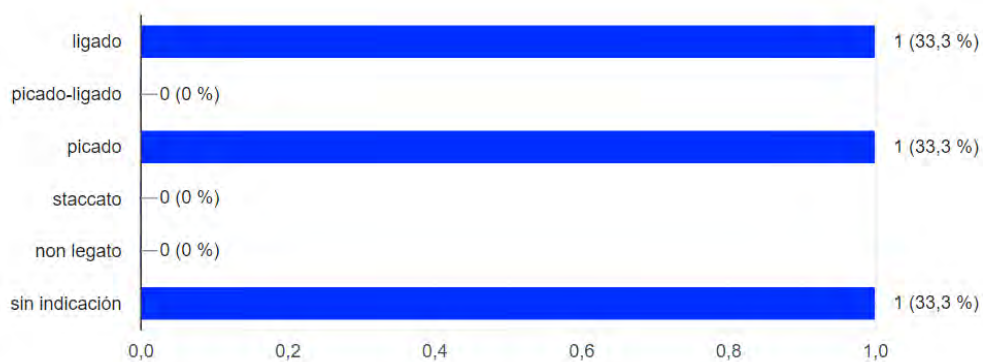
<sup>291</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, p. 1650.

### 5.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Golpes de misterio.</b>	picado	sin indicación	pp, p	Ninguna	dinámica decreciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Sin pedal, seco.
<b>Toque de muertos.</b>	sin indicación	sin indicación	pp, mf	Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica decreciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Fuentes de la vía.</b>	ligado	dolce	p, mf	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

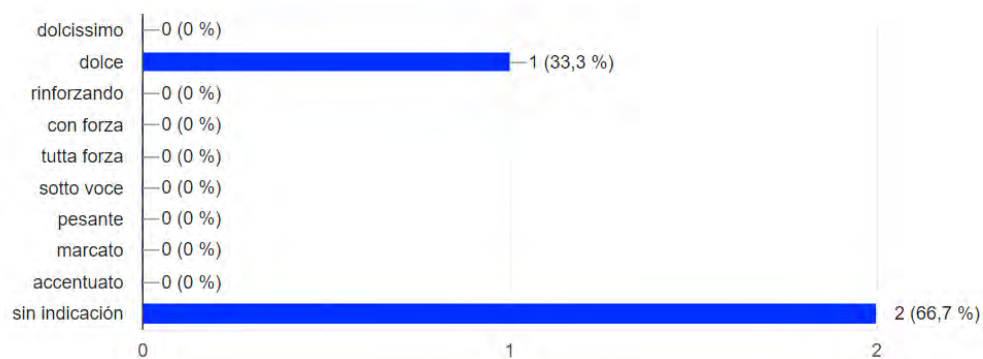
#### Tipos de fraseo

3 respuestas



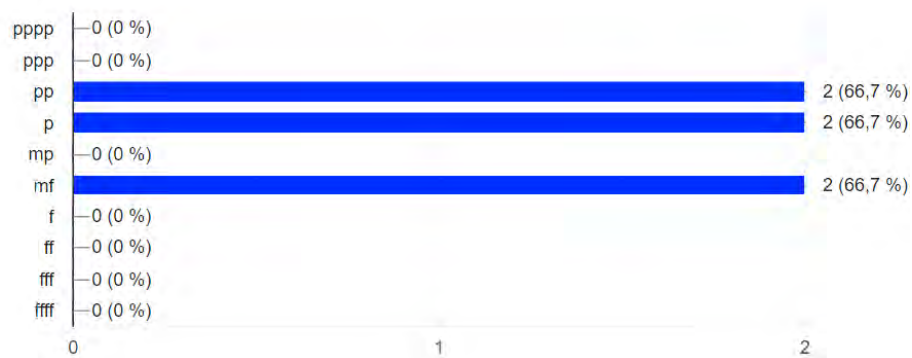
#### Tipos de tocco

3 respuestas



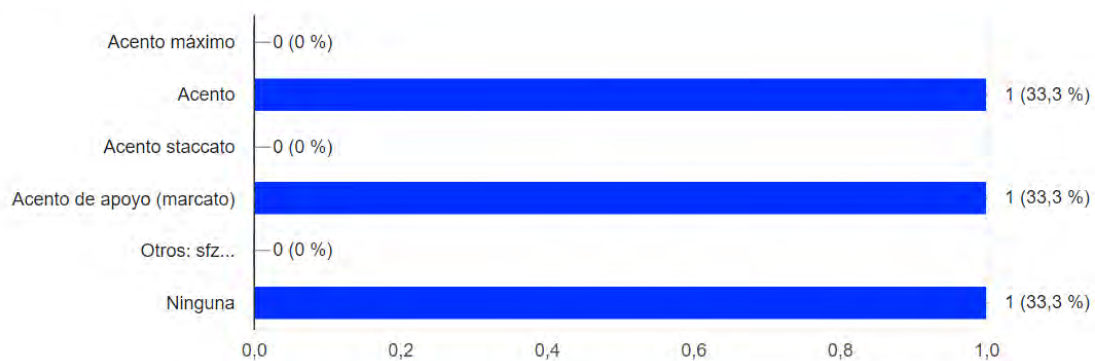
### Matices empleados

3 respuestas



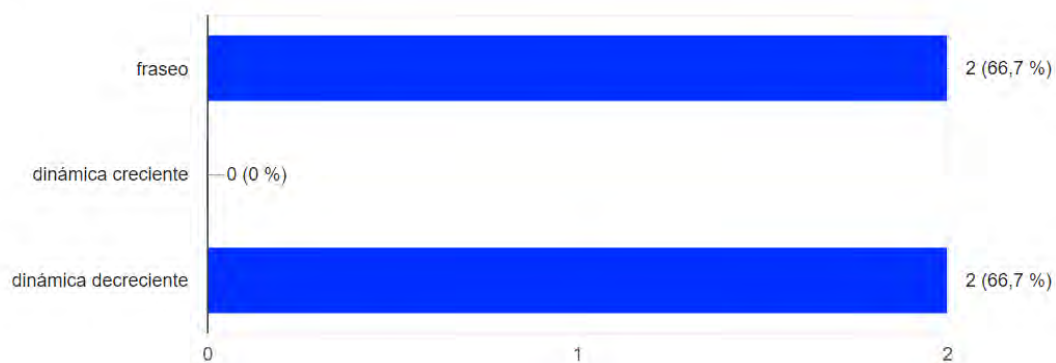
### Acentuación

3 respuestas



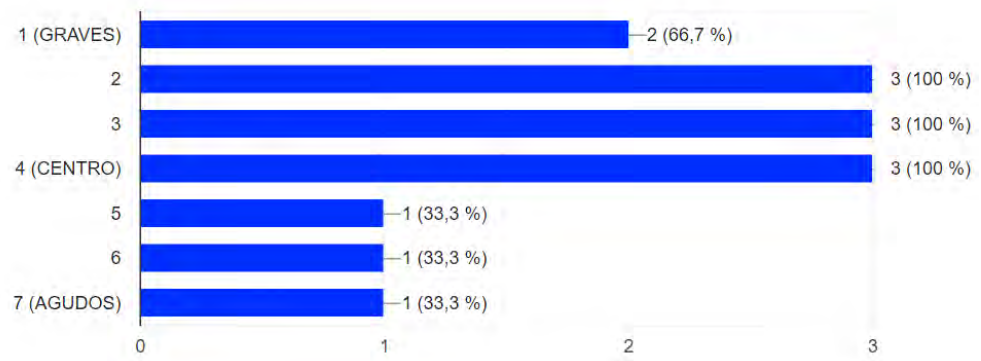
### Dinámica

3 respuestas



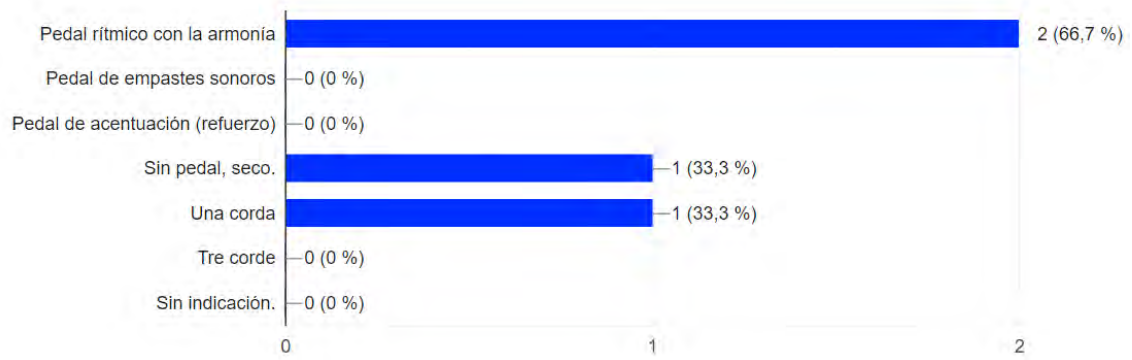
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

3 respuestas



### Utilización de los pedales

3 respuestas



## 5.4. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*

### 5.4.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La desolación de estos llantos se transforma en esperanza luminosa en *Los juegos de agua en la Villa d'Este*. En el manuscrito se encuentra el versículo “Sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam” (San Juan 4-14), que evidencia la intención del compositor.<sup>292</sup>

El agua “que brotará como el agua en la resurrección de la vida eterna”<sup>293</sup>, dirige hacia la finalidad intencionada del compositor, totalmente espiritual aunque a la vez, encuentra un sentido y una similitud con las fuentes de Villa d'Este. Este extraño maridaje con una cierta ambigüedad, por la contradicción de la carga no solo interpretativa con los diferentes aspectos de la obra, sino también por la dificultad de mantener un carácter narrativo en una idea superior o mensaje de fe, que al mismo tiempo funde y describe pictóricamente como en una postal en movimiento, los movimientos del agua emanando por las fuentes del jardín, con un realismo y una belleza musical semejantes a las propias fuentes.

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*.

Los juegos de agua adelantan mucha música inspirada en este impresionismo que desarrollarán muchos compositores no impresionistas, pero no lejanos; el primero, el propio Liszt, que en adelante acudirá al texto y al pretexto del agua, hasta el final de su vida como compositor insuperable para el piano. Entre los muchos que se pueden citar: Sévérac, Albéniz, y desde luego Ravel y Debussy, cada uno con su muy diferente Ondina, por poner un solo ejemplo. La música descriptiva o evocadora parece tender (¿paradoja?) a la abstracción, incluso a la suspensión de tema y hasta de tonalidad.<sup>294</sup>

La música descriptiva en Liszt, quien fue el máximo representante de la música y el estilo romántico, va poco a poco abandonando las armonías tradicionales empleadas en sus

---

<sup>292</sup> Marín Bocanegra, Ignacio: «Notas al programa...», p. 56.

<sup>293</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, p. 1650.

<sup>294</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa...», p. 6.

primeros *Années de pèlerinage* y en su continua búsqueda por renovar el lenguaje musical, el empleo de modos antiguos, junto a la ambigüedad tonal y modal que va desarrollando en las obras de su etapa de madurez, facilitan su creación de temas y la atmósfera armónica ideal en la cual se sustentan, para conseguir al mismo tiempo evocar con mayor exactitud o con ambigüedad en otras veces, todo aquello que se propone.

El desarrollo imitativo de los movimientos del agua en las fuentes transformado en una gran variedad de recursos, potencia y crea un sólido referente para los compositores posteriores, (especialmente para los impresionistas), en cuanto al concepto de obra total de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*.

*Les jeux d'eau à la Villa d'Este* [...] Maravillosa pieza impresionista *avant la lettre*, la más célebre de este Tercer año y, tal vez, de toda la colección de “peregrinajes” [...] Los juegos de agua de sus “cien fuentes”, manantiales, cascadas, grutas acuáticas [...] se revelan cumplidamente en la realización pianística lisztiana: escritura fluida, espejeante, que refleja en prismas de luz irisada el agua en movimiento (pequeñas notas en salpicaduras de finas perlas, trémolos, trinos, pasajes de terceras, formas arpegiadas, armonías fluctuantes...). Busoni llamó a estos *jeux d'eau* “el arquetipo de todas las fuentes musicales que han sonado después”; y eso que prefiguran tantas y tantas piezas pianísticas (y orquestales), como los *Jeux d'eau* de Maurice Ravel... Desde el dulcísimo Allegretto inicial, hasta los solemnes acordes que recapitulan el todo en el “*Un poco più lento*” final, Liszt siembra su innegable modernidad.<sup>295</sup>

La paleta de recursos que desarrolla para imitar las fuentes no se reduce a solo los chorros, Liszt en su constante búsqueda del perfeccionamiento y renovación de la técnica pianística crea recursos para imitar las salpicaduras de agua, las piletas, los estanques, las cascadas y toda clase de movimientos acuáticos que pueden encontrarse en las fuentes de Villa d'Este:

Escrita en 1877 inspirado por los jardines de la Villa del este. Podemos oír las salpicaduras del agua, las fuentes, las cascadas, mediante trinos, trémolos, terceras, arpeggios, armonías fluctuantes.<sup>296</sup>

El concepto y el génesis que guía esta etapa en el tercer cuaderno es el espiritual, pero no por esto, sus trabajos van encaminados solo a esta misión, Liszt no abandona su ideal descriptivo, pero en este momento le añade la faceta del significado de la fe religiosa y su simbología, que aunque ya habían estado un poco presentes en obras anteriores como *Sposalizio*, ahora se convierten en la meta final y el recurso más utilizado de algunas de sus obras.

---

<sup>295</sup> López López, José Luis: *Mundoclasico.com*. 8 de noviembre de 2010. (12/05/2022)

<sup>296</sup> Monzón Gallardo, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos...*, p. 177.

Del estudio de su forma de trabajar se conoce rápidamente no solo su técnica de trabajo, sino la finalidad descriptiva obvia, escrita de puño y letra por el propio Liszt. Mientras crea los recursos necesarios para la finalidad que se propone la pieza, estos quedan anotados como esbozos, a los que posteriormente irá retomando con el manejo ya de la armonía, de las modulaciones y de la estructura, que pocas veces será la definitiva en su primera creación, modificando esta en las siguientes revisiones que hará de sus composiciones, hasta que queden con la versión definitiva después de diversas revisiones, ampliaciones y cambios significativos. En sus esbozos, como cuenta Liszt a su hija Cosima en la carta del 10 de noviembre de 1877 en Roma:

Durante los meses de septiembre y octubre, (en la "Villa d'Este"), no he hecho más que garabatear unas notas. Tengo los *Cyprès* (*Cipreses*), los *Jets d'eau* (*Chorros de agua*) y otras pequeñas miserias, muy grandemente imaginadas, pero débilmente expresadas dada mi falta de talento para expresar aquello en lo que me empeño.<sup>297</sup>

Liszt está preocupado todavía por imaginar fragmentos que expresen aquello que se propone, pero como se puede apreciar haciendo una extrapolación del texto a la partitura y leyendo el texto entre líneas: está componiendo fragmentos musicales que expresan o asemejan a los cipreses, a los chorros de agua de las fuentes, y otras pequeñas cosas que, aunque las concibe perfectamente en su imaginación, finalmente le resultan pobremente expresadas en su resultado definitivo, es decir, no queda suficientemente contento y convencido con el resultado obtenido para sus pretensiones imaginativas.

Se halla en este fragmento de la carta, una revelación abierta del propio F. Liszt a su hija Cosima, en la que manifiesta una clara e inequívoca intención descriptiva en sus composiciones, junto a una manera o técnica de trabajo, que está contada y expresada por sus palabras. Su plan de trabajo radica primero en encontrar figuras o imágenes a las que “garabatear” (esbozar) con notas, es decir, lo que se entiende por una textura musical, para posteriormente reescribirlas y transformarlas en todas aquellas maneras o texturas que le permite su imaginación y definir las posteriormente en unos fragmentos musicales, que

---

<sup>297</sup> Hamburger, Klára: *F. Liszt: Lettres à Cosima...*, p. 147.

utilizará en el desarrollo de la obra, transformándolos y adaptándolos a diferentes tonalidades, modalidades y demás recursos armónicos o formales.

Este modo de componer explica en gran manera la diversidad de partes y fragmentos en sus obras, puesto que Liszt no lleva una forma predeterminada para componer su obra, sino que la forma se creará sobre la necesidad de contar la historia que pretende, es decir, realiza una adaptación absoluta de la forma a su necesidad expresiva narrativa y no la de acoplar al espacio de la forma, la expresividad de lo que quiere contar.

De este estilo y principios, se puede establecer que serán los utilizados como prototipo y patrón, los compositores de música para películas de hoy en día, que aunque con diferentes estilos y diversos conceptos artísticos, como que la música cuente parte de la historia que se ve en la película o como otros, que la música cuente su propia historia conectada con la película, adaptan la forma y el contenido musical al espacio reservado en la película, teniendo que adaptarse no solo al tiempo, sino también a la velocidad de la escena, a la luz, al carácter, a los sentimientos, etc. de la escena, y en ocasiones utilizando un tema que define claramente al personaje en diferentes situaciones. De estos conceptos se puede establecer a Liszt como el precursor.

Aunque los jardines de Villa d'Este están repletos de fuentes, al menos es relevante conocer las más significativas como la *f fuente de Neptuno*:

*La fuente de Neptuno*, telón de fondo del 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 consiguió ensamblar sobre el motivo original de la cascada de Pirro Ligorio (la que está encima del órgano hidráulico) los otros juegos de agua. Los ninfeos, junto a la cascada central, son las únicas huellas del proyecto original de Pirro Ligorio para esta fuente.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Saverio, Francesco: *Tibursuperbum-Tivoli y alrededores*. 2019. <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/FontanaNettuno.htm> (15/06/2020)





70. Vista frontal de la *f fuente de Neptuno*. (Jardines de villa d'Este).

La *f fuente de los dragones*, antes con el nombre *de la girándula*, es una de las más impactantes de estos jardines, por su belleza arquitectónica y sobre todo por su colocación en el centro de cuatro dragones de los que en el medio de ellos nace un chorro de los más potentes de las fuentes de estos jardines:

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. En un principio la fuente fue llamada *de la girándula*, por los complicadísimo artificios hidráulicos de Tommaso de Siena, que reproducían en una rapidísima y continua serie de disparos, el tronar del cañón, las explosiones de los petardos y de los morteros, los disparos lacerantes de los arcabuces y de las espingardas, de modo que el conjunto hacía un ruido que se parecía a una *girándula* de sonidos y fragores de armas de fuego [...] La Fuente fue ideada y construida por Pirro Ligorio.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/FontanaDraghi.htm> (15/06/2020).



71. *Fuente de los dragones.* (Jardines de villa d'Este).



72. *Fuente de los dragones.* Chorros de los dragones. (Jardines de villa d'Este).



73. Fuente de los dragones. (Parte trasera).



74. Fuente de los dragones, con chorros exteriores restaurados.

La *f fuente del óvalo* con una enorme pileta ovalada que da nombre a la fuente:

La *f fuente del óvalo*, construida sobre la base de un diseño de Pirro Ligorio. [...] Cencio Maccarone acumuló peñascos y masas ornamentales que servirían para una escenografía del Monte Helicón que aun siendo salvaje en sus intenciones, resultó ser ampulosa. 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. Mucho más abajo, aún sobre el eje central, surge la tosca estatua de la Sibila Tiburtina (Albunea) que sostiene en la mano un amorcillo [cupido] que simboliza Tivoli. La obra es de Giglio della Vellita, artista flamenco. A la derecha y a la izquierda están las representaciones en mármol de los ríos Aniene y Ercolano, los ríos de Tivoli, de Giovanni Malenca. [...] En los nichos hay estatuas de ninfas sosteniendo

cántaros de los cuales fluye el agua. Son obra de Giovan Battista della Porta inspirado por Pirro Ligorio. El parapeto de la pileta está revestido por cerámicas de colores muy vivos con detalles del blasón de la Casa d'Este.<sup>300</sup>



75. Fuente del óvalo. (Jardines villa d'Este).



76. Fuente del óvalo. Centro. (Jardines villa d'Este).

---

<sup>300</sup> <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/FontanaOvato.htm> (16/06/2020)



77. Vista aérea de los jardines de Villa d'Este.

#### 5.4.2. ANÁLISIS

Esta pieza pasa por 7 cambios de tonalidad, aunque finalmente acaba en *Fa # Mayor*, la misma tonalidad con la que empieza.

Tiene una extensión de 278 compases con un compás de **2/4**, es decir un compás binario con subdivisión binaria. A lo largo de la partitura se puede observar que también está repleta de acotaciones llegando a encontrar 22 de estas.

Esta obra se caracteriza por diferenciarse muchísimo de las dos precedentes (las dos *Thrénodies*), por abandonar el carácter cromático de los temas y su armonización y pasar a la construcción de un tema fundamentalmente diatónico.

La construcción formal de esta pieza pasa, igual que en las demás, tras empezar en anacrusa y con una introducción que nos lleva a situarnos en un contexto que, en este caso, es el mismo jardín de Villa d'Este centrando la atención esta vez en la belleza de sus fuentes.

Resulta importantísimo conocer estos jardines con gran profundidad para poder identificar las formas y recursos compositivos que aparecen en esta pieza y hacen referencia sin ninguna duda a algunas fuentes que aparecen en este jardín. Cabe remarcar la belleza del entorno, de la construcción arquitectónica de este jardín, de su variedad botánica y de la belleza de sus fuentes que como recurso hidráulico utilizan la gravedad para producir estos chorros, (una técnica romana), proyectando un espectáculo cuyo vínculo y nexo en todo este jardín protagoniza el agua.

En esta pieza la construcción formal (aparte del tema de la introducción), está basada sobre tres temas, se puede establecer una sección A que primero aparece formada por dos temas, pero en las otras dos exposiciones de esta sección que se llamarán sección A<sup>I</sup> y sección A<sup>II</sup> se les añade otro tercer tema, que utilizados con alternancia y con alguna transición por el medio, dan forma a la pieza para acabar con la Coda o conclusión con elementos temáticos, que consigue dar esta sensación de final por la utilización de un cambio de tiempo un poco más lento, justo después de la utilización del tema de la introducción.

A diferencia de las piezas anteriores, las partes (si están) en esta obra, se pueden considerar difuminadas, ya que la continua utilización de los mismos temas, no le confiere un tipo de construcción formal con la tipología que venía utilizando de formas libres, sino más bien en

esta obra aparece como una forma rapsódica, aunque vuelve a los típicos recursos de la introducción para situarnos en el contexto y de una coda para concluir la obra.

Como el propio Liszt confiesa a su hija Cosima en la carta anteriormente citada, el trabajo que desarrolla en la composición de esta obra es considerablemente distinto del de las otras. Su propósito inicial en esta pieza es la construcción de elementos que describan o ayuden a imaginar el paisaje que aparece en el jardín repleto de fuentes.

En esta obra, como ocurre en la misma *Après une lecture de Dante - Fantasía quasi sonata*, F. Liszt no describe todas las partes del libro de *la Divina Comedia* de Dante, sino que hace una selección de elementos para darle un nexo narrativo a la historia que cuenta Dante. La descripción pictórica o narrativa del entorno en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, no se ciñe exactamente al orden del jardín o a la imagen pictórica de una fuente, sino que más bien es como una breve descripción contada a través de una carta de este bello jardín y no la descripción visual de cada una de sus fuentes, estanques o partes del jardín, por lo tanto se encontrará en esta obra elementos simbólicos, que recuerden a alguna parte de las fuentes e incluso a algunos chorros de estas que sean evocados con una gran similitud y elementos que evocan, subjetivamente claro está, a fuentes, piletas, estanques o ninfeas de una manera en general, poco concreta y por lo tanto difícil de identificar en alguna fuente, o elemento de estas.

Así pues, la introducción de esta obra es ya una imagen claramente descriptiva de fuentes y chorros de agua que, en forma de arpegios ascendentes, simula la proyección del agua hacia arriba por los chorros de las fuentes del jardín, que cómo se puede observar, al mismo tiempo Liszt empieza la obra con el primer arpegio en anacrusa, para que la parte alta del arpegio caiga ya sobre el tiempo fuerte y al mismo tiempo comenzar el siguiente, dando la sensación de suspensión en el aire del agua, a la vez que de una continuidad de chorros incesantes:

**chorros de agua**

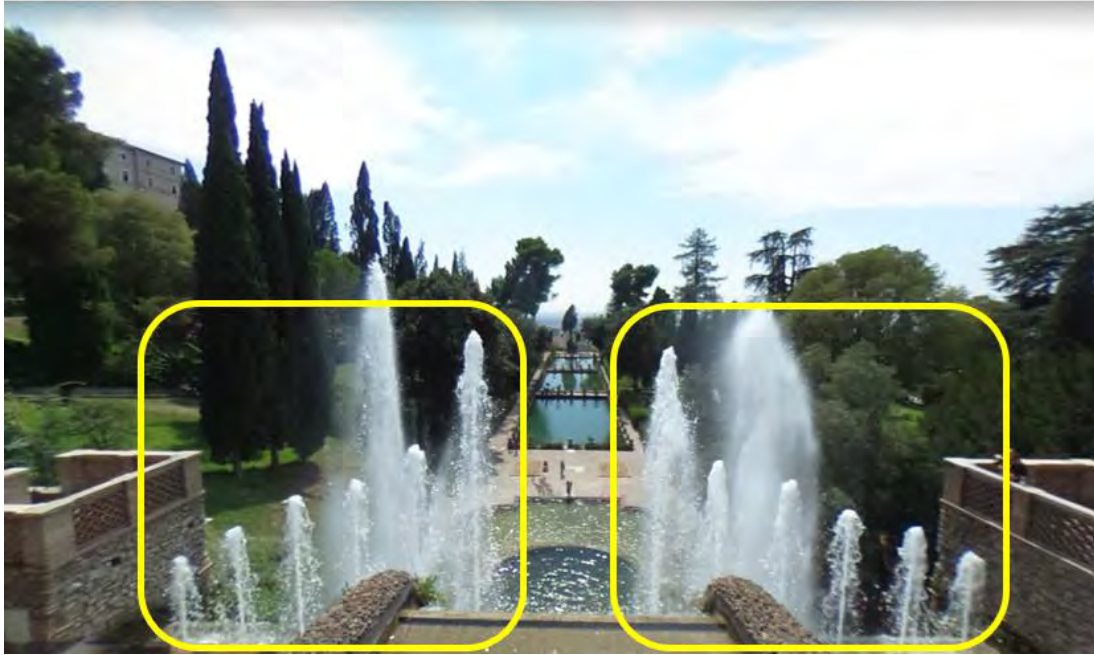
Suspension en el aire de los chorros de agua

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, compos 1-4.*

De la misma forma cuando los arpeggios son descendentes, estos simulan caídas o descensos de agua por los chorros consiguiendo una belleza y un paralelismo de gran importancia con estos. Véase como realiza la caída del agua con las cuatro fusas del arpeggio y como plasma el contacto o chisporroteo del agua en las piletas y diferentes superficies con el final de estas cuatro fusas, imitando un trino o un trémolo con estas e implementando la célula esta, en diferentes alturas y acordes consiguiendo así el objetivo esperado de imitación de la caída acuática:

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, compos 11-13.*



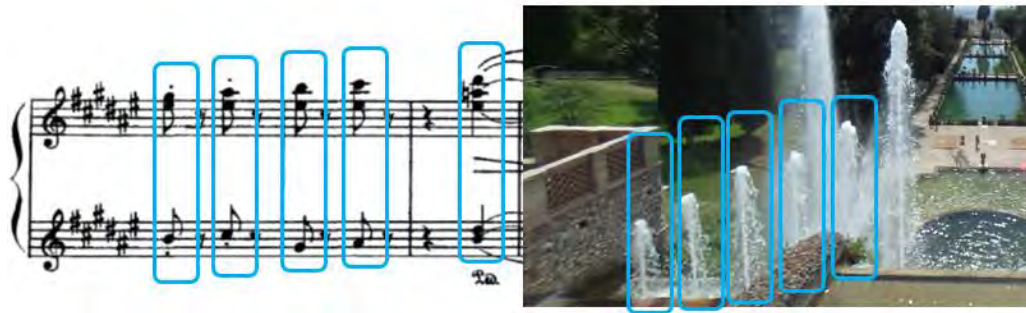


78. Vista trasera de la *f fuente de Neptuno* (desde la altura de la *f fuente del órgano*), (Jardines de villa d'Este).



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 6-13.

En la introducción se puede encontrar numerosas similitudes incluso con la construcción de algunos fragmentos de la pieza, el paralelismo imitativo y evocador, queda claramente manifiesto con la estructura de los chorros superiores de la *f fuente de Neptuno* en diferentes fragmentos que se imita a estos chorros de agua:



79. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 34-36 junto a la vista trasera de la *fuente de Neptuno*.

La concepción formal de esta pieza como se observa, es la del tema de la introducción junto a otros tres temas. En la utilización de estos tres temas se desarrollan de formas distintas, el acompañamiento o configuración armónica que emplea en cada una de las veces que utiliza los temas, es de una manera distinta, se podría atribuir a la utilización del mismo tema, pero de una manera diferente para evocar las distintas fuentes o estanques que intenta describir. De esta manera se puede encontrar una similitud descriptiva de la introducción con la *fuente de Neptuno*, una de las más vistosas, bellas e impactantes, de la Villa d'Este.

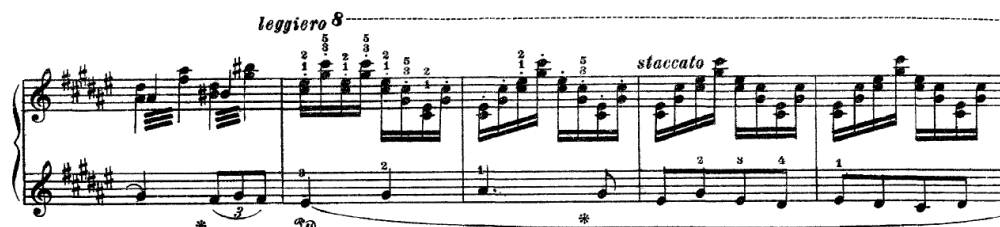
Con el cambio de tiempo se encuentra una situación o contexto más moderado y tranquilo por el tema y su utilización, que recuerda a la *fuente de la Rometta*, provista esta con una gran variedad de fuentes y diversa disposición de paisajes y escenas.

Entre recursos utilizados, se encuentra la utilización de acordes para evocar los estanques y piletas de agua tranquila, cuanto mayor sea el estanque de agua, mayores y más graves será la utilización de los acordes que evocan los espejos del tamaño del estanque, en los que se reflejan cosas y objetos, y en los que en ocasiones aparecen estos acordes en arpeggios, para dar aun mayor sensación de profundidad y quietud en el agua.



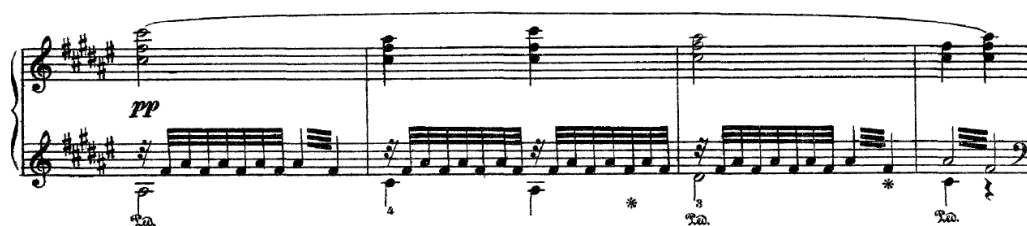
*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 40-45.

Sin terminar este pasaje lo enlaza con un cambio de octava y una disposición un poco distinta, en la que evoca mediante las terceras sueltas, a los pajaritos que había en la fuente de la lechuza y que producían un incesante sonido con silbatos de agua:



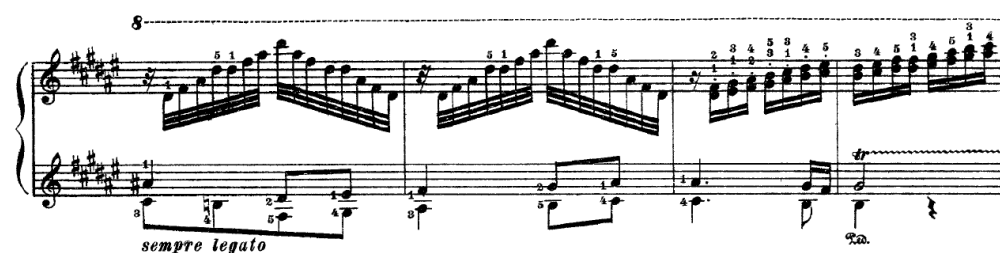
*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 53-57.

Con el retorno del tema1 se vuelve en el compás número 64 a la representación de una de las fuentes con un gran estanque y rodeada de arcos con innumerables chorros de agua que surgen de todas partes, la *f fuente del óvalo*:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 64-67.

En el compás número 108, lleva a una vista lateral de la vía de la *f fuente de los cien chorros*, en la que se tiene una visión paralela de las tres alturas de esta gran fuente:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 108-111.

Con los acordes arpegiados en el compás número 132, se sumerge de nuevo en el vaso de la *f fuente del óvalo*, mientras muestra los chisporroteantes chorros en la parte superior de la fuente:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 132-137.

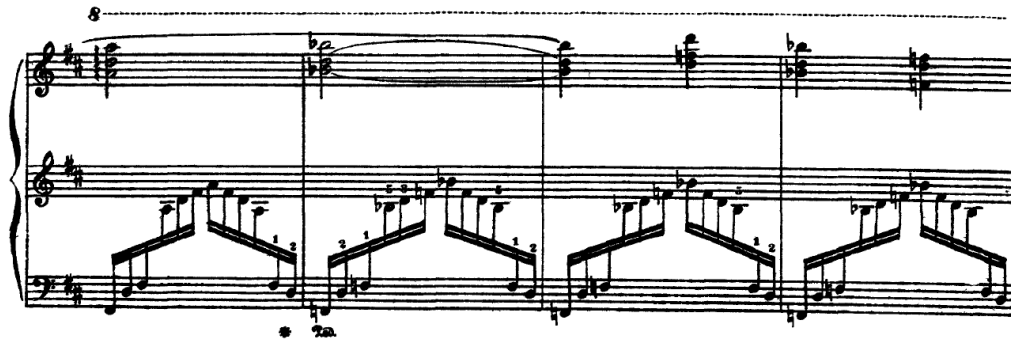
Llegando al compás número 144, se visita por primera vez los tres estanques que se encuentran situados en la parte central del jardín alineados con la fuente de Neptuno, su disposición de los acordes arpegiados en la parte superior del teclado y el amplio acompañamiento en forma de arpeggio en la parte inferior, le confiere un similitud con un paisaje acuático y amplio como los estanques, justo en este lugar escribe la frase:

“el que beba del agua que yo le daré, nunca volverá a tener sed. Porque el agua que yo le daré se convertirá en él en manantial de agua que brotará dándole vida eterna”<sup>301</sup>

acompañado de este dibujo:



<sup>301</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, p. 1650.



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 144-151.

Es un hecho sorprendente que Liszt anote en el autógrafo en su revisión de este, la cita de San Juan Bautista, abriendo claramente el metasignificado del juego del agua en la Villa d'Este, pero no lo es menos la utilización que realiza del signo, apareciendo este como una asterisco, pero con una carga significativa más grande que la de saber en qué lugar corresponde la cita, siendo esta la señal de la cruz escrita dentro del cuadrado, que junto a la señalización de todos los campos del cuadrado con puntos, parecen imitar los movimientos del sacerdote utilizando el hisopo, después de mojarlo en el aceite con agua bendita, para bendecir a los fieles en los cultos y oficios religiosos. Por lo tanto el significado de este signo en el autógrafo reviste una especial y gran importancia.



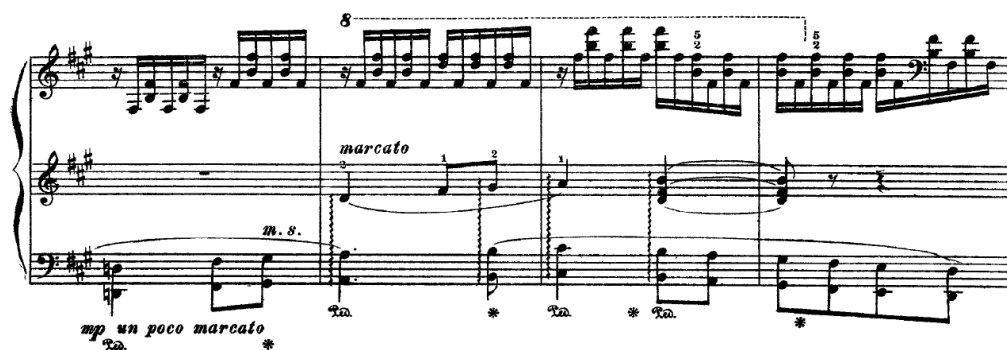
80. Autógrafo original de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*.

Con el compás número 158, mediante un cambio en la armadura se encuentra un cambio en la percepción del mismo paisaje acuático, evocando esta vez la barca que está situada en la *fuelle de la Rometta*, en la cual hay hasta un mini obelisco en el medio de la barca, del cual sale un chorro de agua desde la parte superior de este, representado por el trino del compás número 174-177:

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, compases 156-159.*

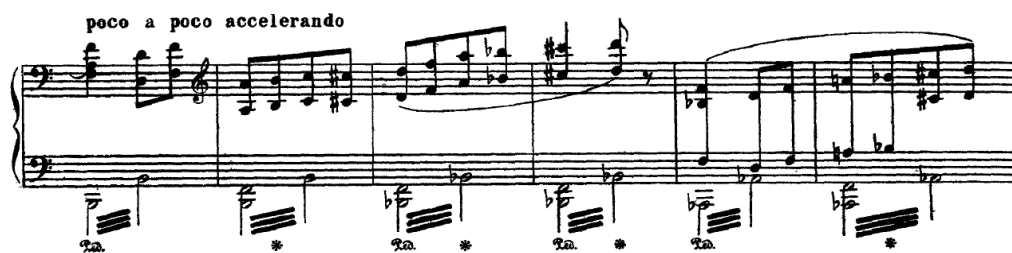
*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, compases 172-181.*

Una vez más el cambio de tonalidad lleva hasta otra fuente que ya se había visitado antes, pero esta vez se hará desde una parte frontal. La *f fuente de los cien chorros* está dividida en tres alturas las cuales se encuentran perfectamente representadas en este compás número 182 el cual está escrito a tres pentagramas evocando de esta manera la amplitud de esta fuente, al mismo tiempo que su altura. Como no puede ser de otra manera, obviamente los chorros sencillos de la parte baja de la fuente y que caen hacia abajo, están representados por los dos pentagramas de la parte baja y aparecen estos como el motivo conductor del tema 3. En la parte alta de los pentagramas aparece este con unos motivos que simulan los chorros que están allí arriba en la parte más alta de la fuente:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 182-185.

De nuevo con el cambio de tonalidad en el compás número 198 termina la escritura 3 pentagramas y continúa a dos, empezando con una tensión que poco a poco acelerando, con un trémolo incesante en la m. i. en los bajos del piano, se puede imaginar fácilmente como con esta tensión, intenta evocar la misma tensión que producía el agua, cuando se metía dentro de la cavidad del órgano, la cual empujaba el aire para que pasara a través de los tubos del órgano:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 198-203.

Mientras el mecanismo hacía que se movieran las teclas y producía el sonido este esperado evento culmina con una especie de mini cadencia en el compás número 214 el cual representa por fin, al órgano sonando:

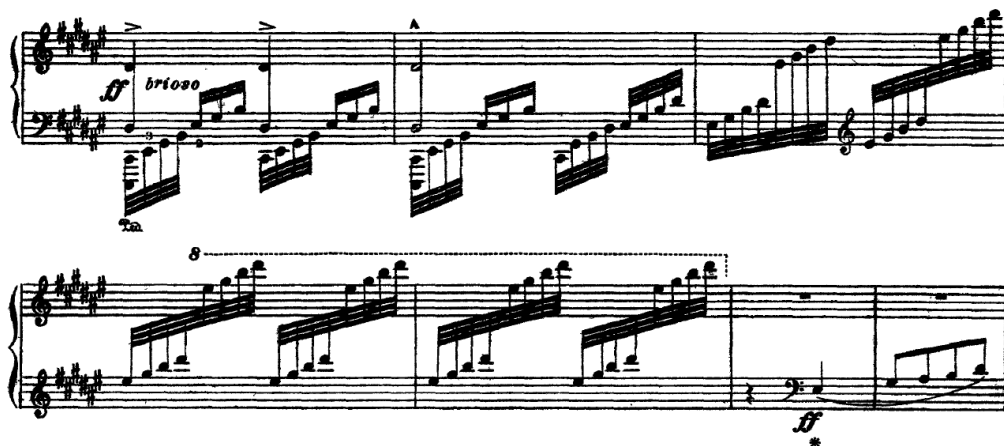


*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 214-219.

Esta vez lo que sería el mismo tema de la *f fuente de Neptuno*, la cual se encuentra justo debajo de la *f fuente del órgano*, aparece esta vez en el compás número 220 con un recorrido mucho más



amplio sobre el teclado trasladando su evocación ahora a la *f fuente de los dragones* con su poderoso chorro de agua de gran altura:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 220-226.

Justo en el compás número 244, se encuentra un cambio de tiempo que con *un poco più lento*, introduce lo que será la Coda que fiel al estilo utilizado por Liszt como una especie de resumen, mostrará primero la *f fuente de la lechuzca* con el tema dos:



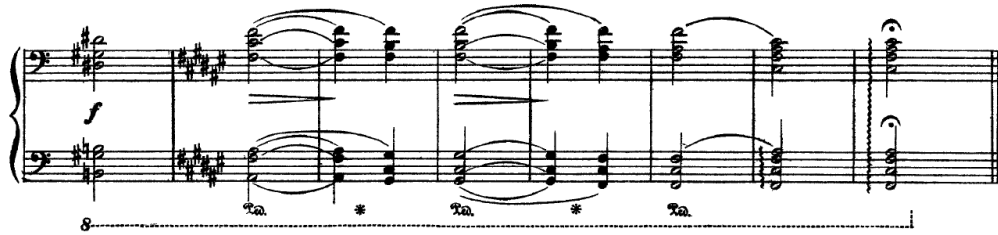
*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 243-247.

Y con el cambio de tonalidad en el compás 251 se encuentra el tema uno el cual trae reminiscencias otra vez a la *f fuente del óvalo*:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 248-255.

Por último, en el compás número 269 finalizará la obra con amplios acordes en la parte profunda del registro del piano, recordando a los estanques centrales del jardín de la Villa d'Este y finalizando la obra en *Fa # Mayor*.



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, compases 271-278.



81. Vista superior de los jardines de Villa d'Este.

La estructura libre de esta obra según los temas será:

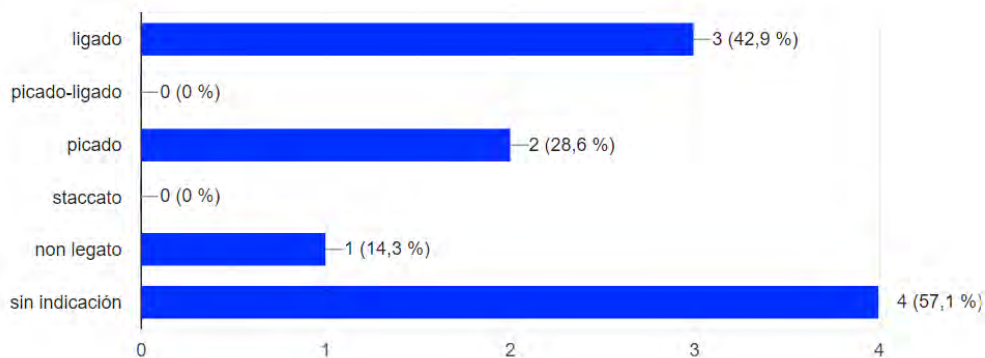
INTROD. + A + A<sup>I</sup> + A<sup>II</sup> + CODA  
 T introd. + (T1 + T2) + (T1 + T2 + T3) + (T1 + T2 + T3 + T introd.) + CODA

### 5.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Chorro ascendente</b>	picado, sin indicación	sin indicación	p	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Chorro descendente</b>	picado, sin indicación	sin indicación	p, mp, mf	Ninguna	fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Varios chorros ascendentes</b>	non legato	leggierissimo	pp	Ninguna	dinámica creciente	3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Piletas</b>	ligado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
<b>Estanques</b>	ligado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>3 planos sonoros (Cento fontane)</b>	ligado, sin indicación	marcato	mp	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Chorro potente (F. Dragón)</b>	sin indicación	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

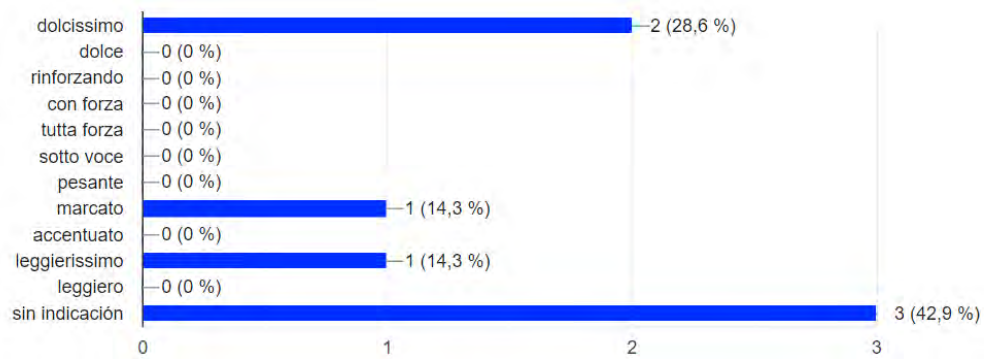
#### Tipos de fraseo

7 respuestas



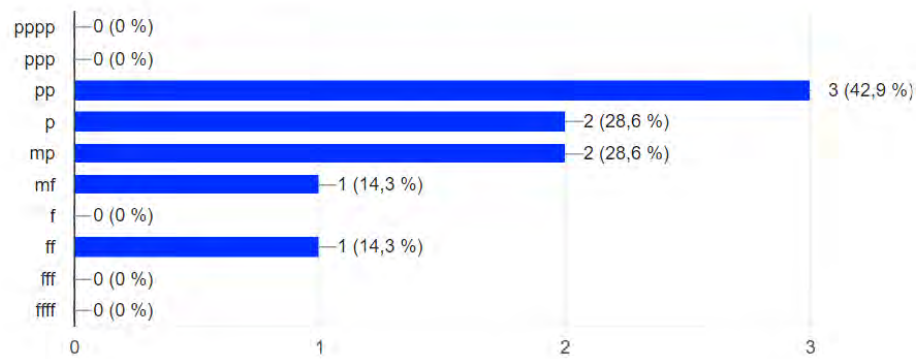
### Tipos de tocco

7 respuestas



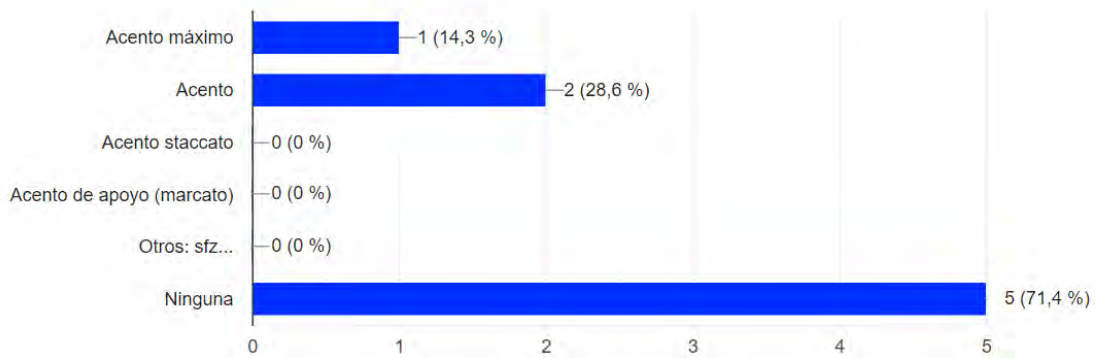
### Matices empleados

7 respuestas



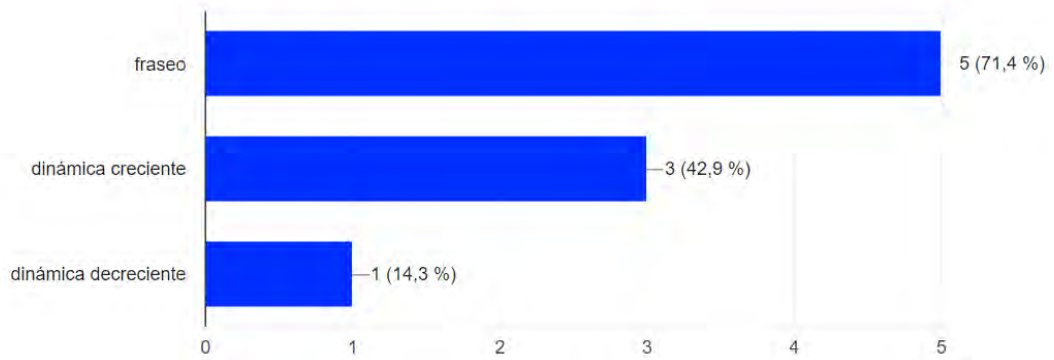
### Acentuación

7 respuestas



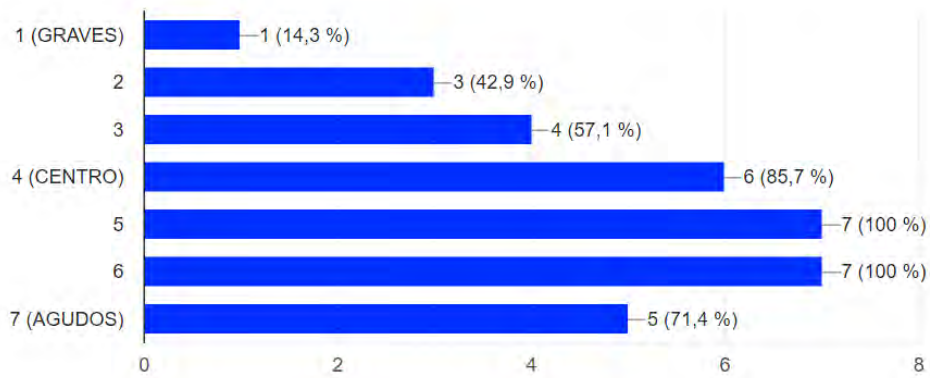
### Dinámica

7 respuestas



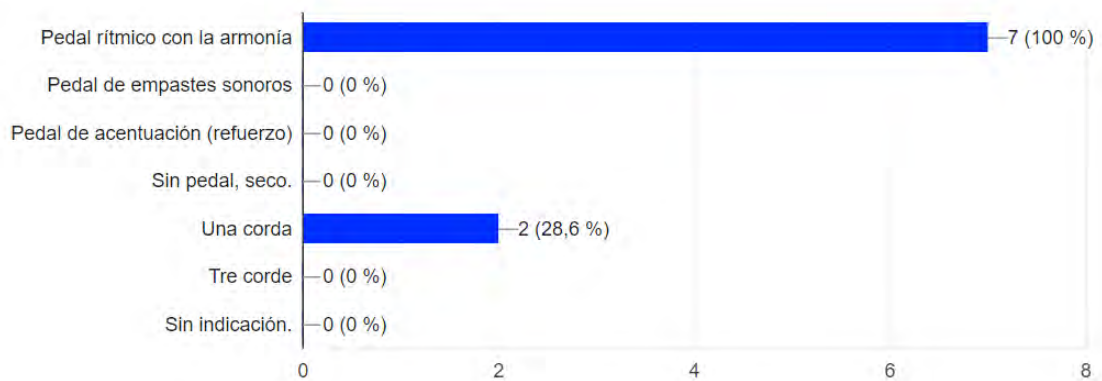
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

7 respuestas



### Utilización de los pedales

7 respuestas



## 5.5. *Sunt Lacrymae Rerum (En Mode Hongrois)*

### 5.5.1. CONTEXTUALIZACIÓN

La quinta pieza compuesta en 1872 (catalogo Searle), procede en su traducción del latín al español como: “Lágrimas en las cosas”, traducción que no ayuda mucho a entender el auténtico significado, ni la inspiración de esta obra dedicada a Hans von Bülow, quien además de alumno, también fue yerno y padre de los nietos del propio Liszt. Estuvo casado con su hija Cosima Liszt, hasta que esta se separó de él y formó pareja con R. Wagner. Aunque Liszt aceptó la nueva relación de su hija Cosima con R. Wagner, manteniendo una magnífica relación y gran admiración hacia este, siempre conservó un especial trato con H. von Bülow, por el cual sentía un profundo afecto. Esta pieza titulada inicialmente con el nombre de *Threnodie hongroise*<sup>302</sup>, se relaciona con la derrota de la Guerra de Hungría (1848-1849) y las ejecuciones de conocidos patriotas<sup>303</sup>, pero tras una revisión Liszt cambió el título a *Sunt Lacrymae Rerum* dedicándosela a Hans von Bülow, que tras su divorcio en 1870 había caído en un estado de tristeza y depresión que se reflejaba hasta en su aspecto. Fue un gran gesto de afecto hacia Bülow esta dedicatoria y muestra una estrecha relación con él.

Se puede encontrar la inspiración de esta pieza y su título, en los versos del primer libro, en el verso 462 de *la Eneida* de Virgilio: “Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt” es decir, “Aquí también hay lagrimas para las desventuras”.<sup>304</sup>

La dificultad de encontrar una buena traducción no es tarea fácil cuando se pretende traducir textos antiguos en latín y más aún si estos están escritos en versos y con significados metafísicos, pero profundizando en la comprensión del título de la pieza, ayuda a entender mejor la apreciación de un artículo en la revista Mundoclásico.com:

---

<sup>302</sup> Mariani, Mauro: *Ibimus*. 21-10-2011. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Liszt/Liszt-Pelerinage163.html> (24/02/2023).

<sup>303</sup> Howard, Leslie: *Liszt: The complete piano music*. Comp. Franz Liszt. 2011.

<sup>304</sup> Virgilio, Publio: *Eneida*. (I/462), Madrid: Ed. Gredos, 1992, p. 154.

Virgilio decía de la reina Dido, al finalizar el primer canto de la *Eneida*, ... “Sunt lacrimae rerum” y agregaba “et mentem mortalia tangunt”: un hermoso hexámetro completo que define algo más que un personaje: “tiene lágrimas para las cosas y los acontecimientos humanos tocan su espíritu”.<sup>305</sup>

En las palabras de la introducción de Vicente Cristóbal en la *Eneida* de Virgilio, se encuentra una idea del paralelismo que puede establecerse entre Liszt y Virgilio, en la creación de sus respectivas obras:

La Eneida es [...] el más inequívoco producto del clasicismo romano, fruto no solo de la plenitud y colmo de un proceso histórico, sino también, simultáneamente, de la madurez espiritual y creativa de su autor.<sup>306</sup>

La madurez espiritual y creativa de Liszt en esta etapa de su vida, reflejada en los recursos utilizados en la composición de esta pieza, están en el mismo momento de esplendor que la de P. Virgilio al escribir *la Eneida*, utilizando en muchas ocasiones los mismos recursos en la génesis de su creación:

Virgilio la gestó, además, tras un laborioso esfuerzo, testimoniado por el mismo [...] en el curso de su viaje a Grecia y Asia Menor, por él emprendido con el fin de contemplar de cerca los escenarios de su poema y poder así enriquecerlo.<sup>307</sup>

Este modo de proceder, de contemplar los escenarios para enriquecer los poemas Virgilio, ha sido la tónica general de la vida compositiva de Liszt, uno de los recursos constantemente empleados por Liszt, sobre todo en los *Années de pèlerinage*, que ha hecho una manera de impregnarse de aquello, que uno quiere describir de la mejor manera posible, contemplando y viviendo el escenario para descubrir aquellos detalles que no puede dejar pasar todo artista que quiere plasmar una realidad presente y paralela en su obra.

En cualquier caso, la utilización de la frase como título sugerente en su obra *Sunt lacrimae rerum*, lleva a conocer obligatoriamente con mayor profundidad a Virgilio, su argumento dentro del texto de la *Eneida* y a la técnica de trabajo constructiva empleada por Virgilio, a rasgos superficiales en cuanto a su estructura y procedimientos. Todo será necesario para

---

<sup>305</sup> Binaghi, Jorge: *Mundoclasico.com*, 31 de enero de 2003. <https://www.mundoclasico.com/articulo/4449/Sunt-lacrimae-rerum> (20/05/2022).

<sup>306</sup> Cristóbal, Vicente: «Introducción.» En *Eneida* de Virgilio, Madrid: Ed. Gredos, 1992, p. 11.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

conocer con mayor precisión la elección, como se verá nada casual, de estas palabras de Virgilio.

En la forma compositiva de Liszt se encuentra una construcción en su textura, en la que mantiene varios planos sonoros para conseguir diferentes puntos de vista de la escena, en los que se asemeja a los recursos empleados por Virgilio en la Eneida:

El uso de deícticos es un recurso empleado frecuentemente por Virgilio en la Eneida. Su técnica consiste en captar la atención del lector, orientarla hacia una escena determinada y desplazarla a través de una sucesión de planos, que suelen ir de lo general a lo particular, hasta ajustar el foco en un núcleo significativo. El empleo de deícticos es de suma importancia en el recurso retórico denominado *enargeia*, o también, *evidentia* [...] Este recurso relaciona la escritura con las artes visuales, pues intenta «mostrar», «poner frente a los ojos» la escena, más que «contarla». El poeta crea, por medio de la descripción, un «espacio literario» y orienta la lectura a través del mismo con objetivos diversos. Los deícticos ubican al lector en una estructura, cuyo sentido no queda limitado al ámbito espacio – temporal representado, sino que trasciende a múltiples ámbitos, tales como el semántico, el genérico y el textual o metaliterario.<sup>308</sup>

Este empleo similar a los deícticos utilizado por Liszt en la partitura todavía se desconoce hoy en día, dado que no se ha descubierto que haya quedado reflejada una referencia exacta en alguna carta, las hipótesis de este trabajo son fruto de una deducción del campo del contexto histórico, de las circunstancias que rodearon a Liszt y a Bülow en ese momento y del estudio de todos los recursos descriptivos utilizados por Liszt en los tres cuadernos de peregrinación, los cuales determinan su incesante necesidad de encontrar paralelismos con aquello descrito, con el arte o con la literatura, recurriendo a menudo, a simbolismos para mejorar su lenguaje descriptivo. El carácter y estado de ánimo ayudarán a determinar aún más, esta vaga apreciación que queda poco precisada en su obra.

El conocimiento del modo de construcción de las escenas y como las narra Virgilio, aporta una mayor clarificación para poder entender su paralelismo con el desarrollo de la pieza compuesta por Liszt.

El análisis de su ubicación, de su concentración en determinado tipo de escenas y la consideración de las perspectivas o «puntos de vista», en los que el poeta ubica al lector por medio del empleo de los

---

<sup>308</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos en la Eneida.» *Cuaderno de filología clásica: Estudios latinos*. (UCM), vol. 25 n.º 2 (2005), pp. 37-38.



mismos, ponen de manifiesto aspectos relevantes de la compleja trama textual y semántica de esta epopeya.<sup>309</sup>

En *Sunt Lacrymae Rerum*, se encuentra un especial sentido dramático a su música, buscado a través de la armonía, lejos ya de los alardes virtuosísticos utilizados para crear en ocasiones sus modelos descriptivos. Así pues, se pueden ver unas conexiones importantes con Virgilio y su obra:

A lo largo de *la Eneida*, la mayoría de las escenas que presentan una notable concentración en el uso de deícticos, son, precisamente, aquellas que poseen un sentido intensamente dramático y específicamente trágico.<sup>310</sup>

De igual manera ocurre en la música de Liszt, ya que la tragedia es utilizada como un recurrente frecuente en la temática de sus obras. Sus composiciones al final de su vida no solo llegan a tener una complejidad descriptiva, sino que, en su intención expresiva, llevan a una unión con la espiritualidad vivida por Liszt en este último periodo de su vida.

En su última faceta el compositor intenta acercar al interprete y al público su concepto de comunión de la vida y la religión a través de la música. Este concepto cierra su visión y tarea que empieza con el *Première Année: Suisse*, en el que persigue en sus viajes el contacto con la naturaleza y la belleza natural de los paisajes, que ahora verá no solo de una manera bucólica ya, sino como una parte de la creación de Dios, como una parte de la justificación de la existencia. En su último estilo se va definiendo la búsqueda de un compromiso emocional de su música con el oyente y el mensaje espiritual escrito en ella, igual que ocurre con Virgilio y su obra:

La intención del poeta es provocar una aproximación «simpatética» del lector, un acercamiento que lo lleve a comprometerse emocionalmente con esos episodios, manifestaciones de intensos conflictos humanos, que impregnan la totalidad de la epopeya.<sup>311</sup>

Por otra parte, en esta obra se encuentra una diferenciación del discurso o la línea narrativa de la historia musical. La obra empieza con una inmersión tonal y armónica, en la que pronto cambia el motivo para pasar como a otra parte o sección, hecho que ocurre en bastantes

---

<sup>309</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 38.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

secciones de esta pequeña pieza. Esta técnica es empleada por Liszt para narrar la historia desde otros puntos de vista, desde otras perspectivas, ahora no solo de los personajes, sino de voces más profundas que llegan a metafísicas más trascendentales de su mensaje. No solo es la utilización de diferentes temas para distintos personajes como ha hecho en otras ocasiones en innumerables obras anteriores, en esta, cobra un sentido muy especial (el religioso), sobre todo si se compara con el estilo de Virgilio y su multitud de puntos de vista al narrar la historia:

Cambio de «punto de vista»: La deixis permite al narrador provocar un cambio o un ajuste de perspectiva. El poeta logra desestabilizar el esquema interpretativo que el lector se estaba construyendo, instándolo a adoptar un enfoque caracterizado por la movilidad y por la multiplicidad de «puntos de vista» [...] Es significativo observar una mayor concentración de deícticos en escenas que ponen de manifiesto las llamadas «otras voces» de la epopeya.<sup>312</sup>

La estructura de la pieza de Liszt empieza con una introducción, que pretende sumergir al oyente en su narración, guiándolo a través de ella hacia la concepción metafísica de esta. De nuevo se encuentra un paralelismo evidente con la pieza y el estilo técnico utilizado por Liszt, que se pone de manifiesto con la concepción de la Eneida de Virgilio y los recursos que este utiliza en esta:

Lectura metaliteraria: Se observa, finalmente, una significativa concentración de deícticos en fragmentos que poseen un notable sentido metaliterario. En estos casos, la deixis cumple la función de captar y orientar la atención del lector, no sólo dentro del ámbito del «espacio representado», sino también dentro del ámbito del «espacio representativo», es decir, que ubica al lector en el interior de una estructura textual y lo conduce a través de ella.<sup>313</sup>

Resulta imposible no establecer una conexión con el texto y la música de Liszt. El estilo de su música descriptiva se va consolidando con los años y buscando un refuerzo a través de las otras artes, como la pintura, la escultura y en este caso, la literatura, que le ayudan a imaginar viejos procedimientos ya empleados por Liszt con distinta intención en obras más antiguas, para convertirlos ahora en nuevos procedimientos con intenciones metaespirituales en esta etapa, en los que a través del simbolismo empleado, le ayudaran a vivir y comprender mejor su espiritualidad y relación con la religión y el mundo a través de la música.

---

<sup>312</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 39.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

En el primer libro de la *Eneida* se contempla el desarrollo de Virgilio respecto de la escena, recogida en el título de la obra de Liszt, haciendo una reconstrucción del lienzo musical para que el oyente experimente el dolor de los sentimientos rotos:

La descripción de la contemplación de las pinturas en el templo de Juno por parte de Eneas (Aen. 1, 450-493) intenta colocar al lector, por medio del uso de deícticos, en una posición similar a la del caudillo troyano. Eneas está delante de las pinturas, y experimenta, simultáneamente, el dolor por los sucesos representados y el consuelo que la contemplación artística le provoca [...] ubican la escena en el foco de atención del lector y lo introducen simpatéticamente en ella:

hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido

condebat, [...]

(Aen. 1, 446-447)

hoc primum in luco noua res oblata timorem

leniit, hic primum Aeneas sperare salutem

ausus et adflictis melius confidere rebus.

(Aen. 1, 450-452)

'[...]sunt hic etiam sua praemia laudi,

sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.

Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'

(Aen. 1, 461-463)

El lector es llevado a compartir estos sentimientos y, además, [...] toma conciencia de que él también está, como Eneas, frente a una obra artística, que representa dolorosas escenas épicas, [...] y permite que muchos seres humanos experimenten el dolor de esos sucesos.<sup>314</sup>

Para Liszt la inspiración de esta obra en la *Eneida*, sirve como un ejemplo o consejo expuesto a la situación personal de Bülow, la cual pretende hacer reflexionar sobre los actos y cosas importantes en la vida a este y al mismo tiempo a poner en la situación personal de Bülow al oyente de la pieza, llevándole a reflexionar sobre el mismo sentido. La compleja superposición de los diferentes niveles significativos le lleva a un nuevo estado trascendental en la escritura pianística, en el cual ya no es importante las dificultades técnicas, sino las del significado simbólico y significantes, expuestos a través del texto. Un lenguaje que con un solo texto posee un metasentido, con diferentes puntos de vista del mismo mensaje, en el que a la vez muestra la solución a todos los conflictos a través del arte (la música), que sanará las desventuras de la vida terrenal:

Este recurso [...] en la que se superponen diversos niveles significativos, incluido el textual: el empleo de deícticos orienta la atención del lector hacia el «espacio representado» (Eneas frente a las pinturas del templo) ... El hic del verso 461 y el haec del 463 aluden a las pinturas y, al mismo tiempo, a la *Eneida*. En ese fragmento (Aen. 1, 461-463) las palabras de Eneas dirigidas a su compañero Acates destacan la función y finalidad del arte en relación con los conflictos trágicos de la vida humana: Aquí también el

---

<sup>314</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 39.

mérito tiene su recompensa. Aquí también hay lágrimas para las desventuras, la breve vida humana lancina el corazón. Desecha tu temor.<sup>315</sup>

El mensaje con un metasentido que Liszt pretende llevar a Bülow es el mismo que Virgilio mostrará en este verso de la *Eneida*, de ahí que mediante el mensaje personal a su amigo trascienda este a través de los diferentes puntos de vista hasta el oyente:

El arte ofrece compensación y consuelo frente a las injusticias de la vida, permite compartir los sentimientos con otros seres humanos y brinda una salvación, una posibilidad de permanencia y trascendencia a través de la fama. En general, las ekphrasis de la *Eneida* se caracterizan por poseer un sentido metaliterario.<sup>316</sup>

Paradójicamente, esta interpretación del verso completo (Aen. 1, 461-463) y su situación en el contexto de la narración de la *Eneida*, junto al sentido metaliterario que ofrece María Luisa La Fico Guzzo del arte como compensación, canal de comunicación, elevación y perpetuidad de ser humano en la vida “a través de la fama”, llevan a sobreentender que este podría ser prácticamente el epitafio de la tumba de Liszt, puesto que sería la frase que mejor puede resumir las directrices que representan toda su vida.

### 5.5.2. ANÁLISIS

*Sunt Lacrymae Rerum* es una pieza en la que Liszt emplea uno de los modos de las escalas exóticas: en concreto utiliza el modo húngaro menor, conocido como el cuarto modo de la escala menor doble armónica:



---

<sup>315</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 40.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> Persichetti, Vincent: *Armonía del Siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1985, p. 42.

Modo menor

ST - T1/2 - ST - T - ST - T1/2 - ST

Modo húngaro menor utilizado por F.Liszt

ST - T1/2 - ST - T - ST - T1/2 - ST

En este modo de la escala menor doble armónica o modo húngaro menor, se puede observar la distancia interválica entre la notas configurada del siguiente modo:

Semitono – Tono y medio – Semitono – Tono – Semitono – Tono y medio – Semitono

Escala doble armónica conocida con otros nombre como: doble armónica mayor, mayor frigia, bizantina o bizantina litúrgica cromática, mayor zíngara, húngara folclórica, hitzazkiar o hitzazkiar (griega), maqam hijaz kar (Irak), maqam suzidil (Irak), hijaz kar (Arabia Saudí), arábiga, mela mayamalavagowla, raga saveri descendiente, raga kalingada, raga paraj, raga bhairav that, raga gaulipantu, raga lalita panchami. Modos: lidio #2 #6 (II), ultrafrigio (III), zíngaro menor (IV), oriental (V), jonia aumentada #2, locrian bb3 bb7 (VII). Intervalos: 1 3 1 2 1 3 1; La escala doble armónica es similar a la escala armónica menor, excepto por la 3ª mayor y la 2ª disminuida.<sup>318</sup>

319

En la propia partitura ya se encuentra la nomenclatura: “En mode hongrois”<sup>320</sup>, encontrando diversidad de referencias hacia la nomenclatura del modo, puesto que no hay un criterio común para nombrarla, pero sí se encuentra en diferentes libros y tratados de escalas o armonía, su referencia como la “doble armónica”, también conocida como folklore húngaro, etc.

<sup>318</sup> Balena, Francesco: *The Scale Omnibus*, p. 162.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, p. 182.

**5. Tränen.**  
 Klagelied im ungarischen Stil.  
**Sunt lacrymae rerum.** There are tears in the affairs of this life.  
 En mode hongrois. In Hungarian Style.  
**A árgya és dolgok is sírnak.**

An Hans von Bülow. (Komponiert 1869)

*Lento assai.*

*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 1-8.

La colocación de la nota **Fa** con el acento representa ser el propio Franz Liszt, el cual parece mantenerse en el mismo lugar estable y estático, mientras que las notas blancas representan a Hans von **Bülow** junto con el oyente, la primera figurada con el **Si b (B)**<sup>321</sup>, que va cayendo en una sucesión de acontecimientos en su vida (al abandonarlo Cosima Liszt por R. Wagner), siguiendo la representación de notas descendentes. Este fragmento constituye un ejemplo de los deícticos aplicados por Liszt a esta obra, que tiene una extensión de 134 compases, con 13 acotaciones y 3 cambios de tonalidad en toda la obra. El compás que utiliza es cuaternario **C**, con subdivisión binaria. Empieza con la tonalidad de *La menor* en modo húngaro (doble armónica) y acaba en la tonalidad de *La Mayor*, coincidiendo igual que las *thrénodies*, se puede observar la evolución armónica de Liszt en el tratamiento compositivo y lo que será su estilo en el final de su vida.

---

<sup>321</sup> Barbacci, Rodolfo: «En Nombre De Bach». *Revista Musical Chilena*. vol. 6, n.º 38 (1950), p. 95.

Al inicio y fin de la obra para piano n.º 5 *Sospiri-Andante* (1879) de *Cinque pezzi brevi* S. 192 publicada en 1928 por Breitkopf & Härtel en Leipzig, se encuentra una similitud con estas en el tratamiento de la armonía y del modo:

Están compuestos en acordes de cuatro notas atonales wagnerianos: Este mundo armónico permite siete veces la entrada de una melodía de tres compases de duración en modo Mayor con una armonización claramente tonal de (T-D<sup>v</sup>-T), que se resuelve unas veces directamente y otras, tras una repetición literal, en planos abiertos, determinados a su vez por acordes de cuatro notas. *La b Mayor, Sol b Mayor, La b Mayor, Sol b Mayor, Mi Mayor, Fa menor* y *Fa # menor* son las estaciones tonales, lo que no permite la posibilidad de hablar de una tonalidad principal.<sup>322</sup>

En cuanto termina la introducción de la obra, empieza una sección A con el tema 1 en el compás número 9, este tema está tratado como si fuera un recitativo, con poco o nada de armonía que lo acompañe, en el que aparecen acotaciones que evocan a imaginar la tragedia y el drama (como *accentuato e doloroso*), en este caso conocidos por Liszt y Bülow en una clara referencia a sus vidas personales.



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 9-14.

En el compás número 19 aparece la sección B con el tema 2 que una vez expuesto, empieza una transición mediante acordes triadas que después de difuminar la tonalidad, pasa de 4 bemoles al modo de *La menor* que dará paso a la siguiente sección:



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 19-23.

<sup>322</sup> De la Motte, Diether: *Armonía*, Barcelona: Ed. Idea Books, 1998, p. 241.

En el compás número 28, diferenciando con matices extremos cada semifrase, aparece un fragmento que con la m. i. realiza una progresión descendente cromática, mientras que en la m. d. tiene un motivo que aunque aparece escrito en distintas octavas, tiene un carácter insistente y apasionado:

*Sunt Lacrymae Renim*, compases 28-37.

La sección A<sup>1</sup> comienza en el compás número 42, volviendo a introducir el tema 1 con algunos cambios, tras finalizar con el modo húngaro, otorgándole como en la gesta de *la Eneida*, un carácter heroico:

*Sunt Lacrymae Renim*, compases 42-46.

Con el compás número 57 que abre la sección C, con un cambio de tonalidad a 3 sostenidos con el tema 3, arrancando con una disposición de acordes con terceras y octavas en la melodía un acompañamiento poco recargado con tan solo bajo y acordes en figuración de negras. Este es un tema como el propio Liszt escribe en su acotación, dulce y amoroso, definiendo ya así el carácter que quiere marcar en este fragmento. La característica más relevante es que en esta sección el tema 3 que utiliza nada más iniciarlo, en cada repetición que utiliza del



mismo lo modifica sustancialmente a este, sin dejar de ser fácilmente reconocible para el oyente:

un poco più mosso

tissimo, amoroso

sempre pp

una corda

un poco marcato

*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 57-67.

En lo que se podría llamar la segunda mitad de la obra, aparece una reexposición de las secciones anteriores con variaciones de estas en su aspecto formal o su construcción armónica. En el último tiempo del compás número 80, comienza la sección A<sup>II</sup> utilizando de nuevo el tema 1, pero esta vez añadiendo un acompañamiento de corcheas al principio.

sempre legato

*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 80-83.

La sección C<sup>I</sup> empezará en el compás número 88 con el tema 3, este es utilizado con la misma disposición de uso que la anterior, pero renovando la m. d. con la utilización del tema e intercalando la repetición de los acordes de la melodía con una repetición continua con una figuración de corcheas. Esta variación permite ejecutar al piano un cantábile más parecido al de los instrumentos de viento o cuerda, ya que la repetición de la nota ejerce el papel de proyección de la melodía en un incesante *crescendo* o *diminuendo*, pudiendo realizar mejor el *cantando* propuesto por Liszt.



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 88-91.

La obra omite la repetición del tema 2 y por lo tanto no realiza una sección B<sup>I</sup>, pasando directamente como en el resto de las piezas a la realización de la Coda para finalizar la pieza.



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 101-104.

Esta coda empieza en el compás número 101, teniendo como característica reseñable en la finalización de la Coda (compases del 124 al 133), una sucesión de acordes en los que fluctúa continuamente sobre la nota La y La #, destacando como se decía anteriormente la disolución de la tonalidad y la modalidad:



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 124-133.

Por consiguiente, la obra está estructurada de la siguiente forma:

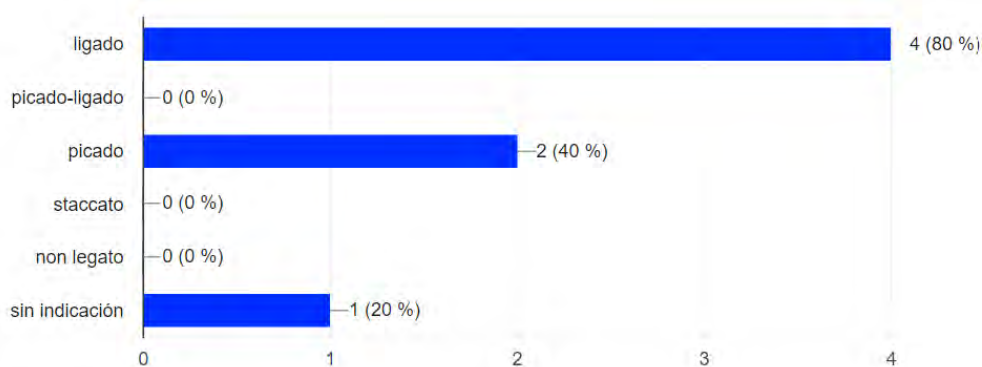
INTRODUCCIÓN + A + B + A<sup>I</sup> + C + A<sup>II</sup> + C<sup>I</sup> + CODA

### 5.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Deícticos</b>	ligado	sin indicación	ff	Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3	Pedal de acentuación (refuerzo)
<b>Doloroso</b>	ligado	accentuato	f	Acento máximo, Otros: sfz...	fraseo, dinámica decreciente	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Apasionado</b>	sin indicación	pesante, marcato	ff	Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Heroico</b>	ligado, picado	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Amoroso</b>	ligado, picado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

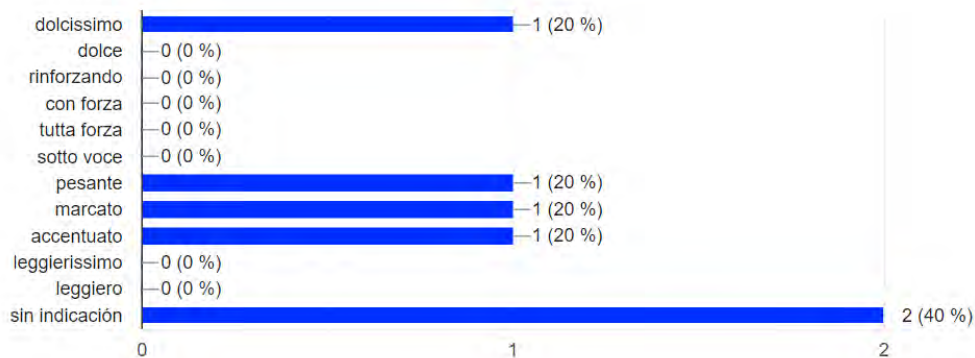
#### Tipos de fraseo

5 respuestas



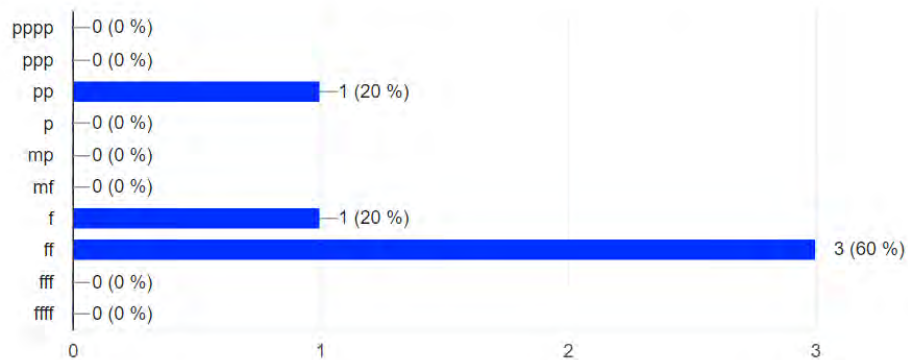
### Tipos de tocco

5 respuestas



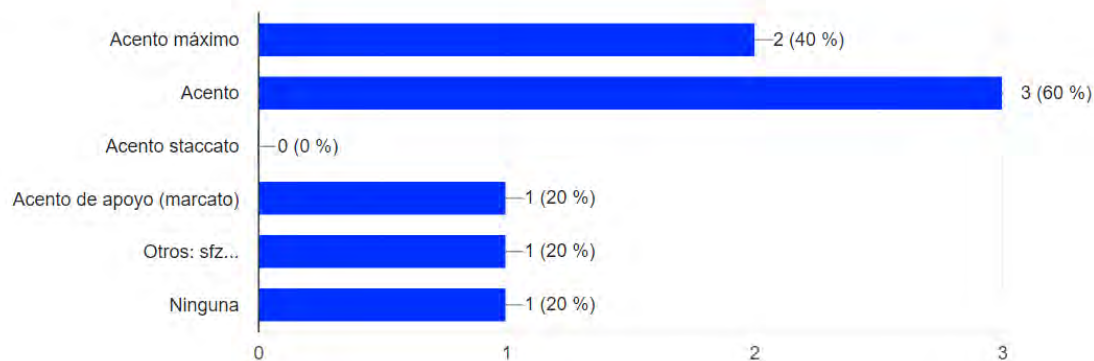
### Matices empleados

5 respuestas



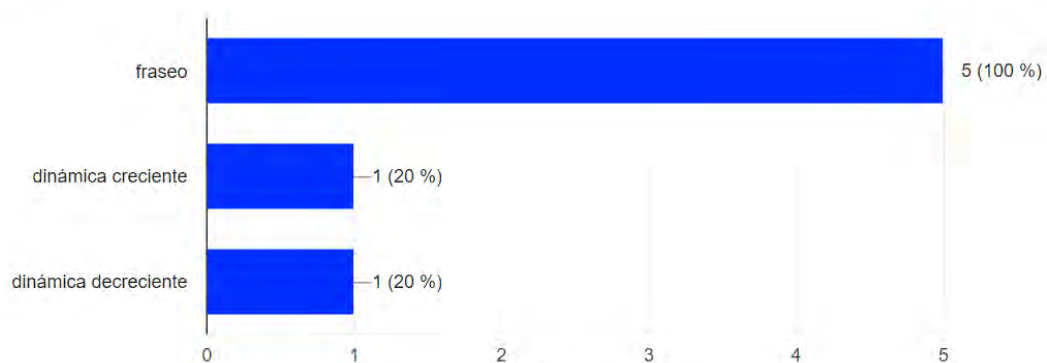
### Acentuación

5 respuestas



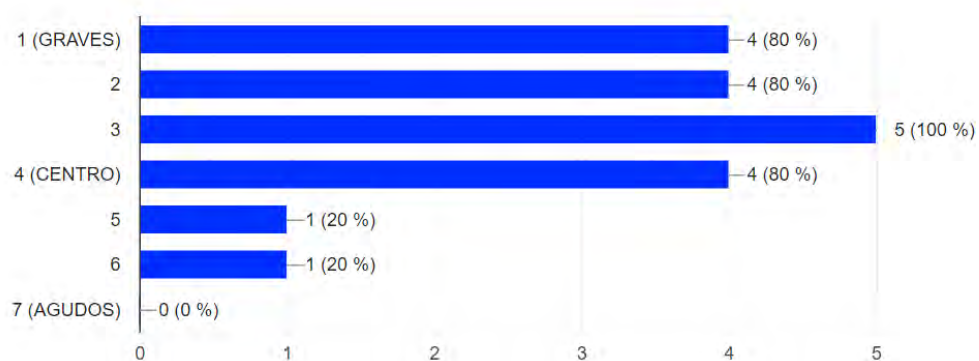
### Dinámica

5 respuestas



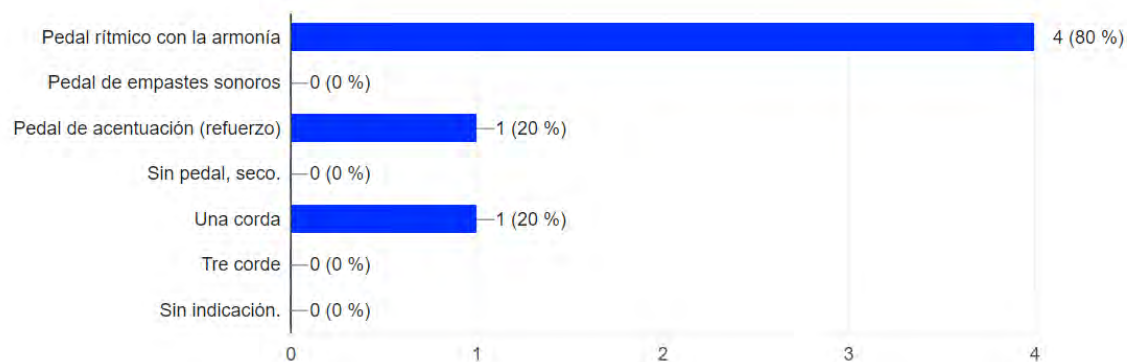
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

5 respuestas



### Utilización de los pedales

5 respuestas



## 5.6. *Marche Funèbre*

### 5.6.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Marcha fúnebre compuesta en 1867, está dedicada a la memoria de Ferdinand Maximilian Joseph María von Habsburg-Lothringen (Viena, 6 de julio de 1832 y ejecutado en Santiago de Querétaro, México, el 19 de junio de 1867). Fue archiduque de Austria, príncipe real de Hungría y Bohemia (hermano del emperador de Austria François-Joseph). Nombrado Emperador de México con el nombre de Maximiliano I, en 1864.<sup>323</sup>

Profundizar en los motivos que han llevado a Liszt a dedicar una pieza a tan extraordinario personaje, conlleva sumergirse en un profundo conocimiento de la época, contexto, razones políticas y sobre todo en las acciones heroicas del personaje que motivó la admiración de Liszt dedicándole esta marcha fúnebre como conmemoración póstuma hacia el mismo.

De este modo, el conocimiento de la intrusión de los franceses en México junto a su contexto, son imprescindibles para comprender al personaje Maximiliano I:

Los oficiales que participaron en la intervención francesa en México (1862-1867) [...] ¿Qué diablos estamos haciendo aquí?, se preguntan con total libertad de expresión esos oficiales.<sup>324</sup>

Esta cita de Meyer ilustra claramente la justificación o legitimación que tienen los soldados al mando de Maximiliano, para luchar e imponer la monarquía francesa en un lugar tan alejado de su país como México. Aunque la política externa de Napoleón III ya se identifica por un concepto de territorialidad nacional, este no titubeó en inmiscuirse por todo el mundo, buscando la fama y la gloria entre otros, intentando expandir por todas partes su imperio, desarrollando y exhibiendo mediante las guerras el potencial colono de Francia.<sup>325</sup> En medio de la guerra de secesión americana, Napoleón III vio la ocasión de expandir su

---

<sup>323</sup> Biblioteca Nacional de España. 31 de 05 de 2023. <https://datos.bne.es/persona/XX1026094.html> (02/06/2023)

<sup>324</sup> Meyer, Jean: *El gran juego o ¿qué estamos haciendo aquí? (Los oficiales franceses en México, 1861-1867)*. México: Ed. Cide, 2000, p. 1.

<sup>325</sup> *Ibidem*.

colonialismo. Los liberales que habían ganado la guerra civil, suspendieron los pagos de deuda externa, cobrando además impuestos a los “residentes extranjeros”.<sup>326</sup>

Esta será en principio la excusa para declarar la guerra o la intervención militar de Francia contra los liberales capitaneados por Benito Juárez, de modo que parezca tener una causa justa este conflicto bélico.

Esas medidas provocaron la triple intervención de España, Inglaterra y Francia quienes desembarcaron algunas tropas a fines de 1861. Inglaterra no perseguía más que fines económicos, por eso se retiró tan pronto como descubrió que sus aliados tenían otros proyectos. España hizo lo mismo cuando el general Prim entendió que los franceses no le iban a dejar el papel estelar que soñaba desempeñar.<sup>327</sup>

Napoleón no retiró sus tropas y atacó México fundando un nuevo régimen político y otorgando la corona al hermano del emperador austriaco. De esta manera se envió a Maximiliano a defender el interés de Napoleón III en México, ignorando este que se metía en un magno problema además de muy complejo. Cabe añadir que a este ejército francés, se le sumó la colaboración de Hungría con sus tropas, a los soldados enviados por Austria. Maximiliano I no tuvo claro aceptar la corona:

Estaba dispuesto a aceptar la corona sólo si el pueblo mexicano votaba a favor de la monarquía. Los conservadores, [...] le aseguraron al archiduque el apoyo del pueblo mexicano. Maximiliano aceptó la corona definitivamente en 1863.<sup>328</sup>

Aunque no sería hasta el siguiente año cuando lo proclamarían emperador, “El 10 de abril de 1864 Maximiliano fue proclamado en el castillo de Miramar emperador de México”.<sup>329</sup> Tras su llegada empezó a cambiar muchas cosas, entre su política se mantuvo intentar conservar unas correctas relaciones bilaterales con los liberales y con los conservadores, sin dejar de lado a los indígenas. Tuvo decisiones impactantes y novedosas en su tiempo que le valieron en momentos pérdida de apoyo de sus conservadores como estas:

Creó comisiones consultivas en los campos más importantes, abolió la censura y anunció audiencias públicas para todos los mexicanos. El reglamento para las audiencias se publicó en lengua española y

---

<sup>326</sup> Meyer, Jean: *El gran juego o ¿qué estamos haciendo...*, p. 1.

<sup>327</sup> *Ibidem*.

<sup>328</sup> Jancsó, Katalin: «El indigenismo de Maximiliano en México (1864-1867)» *Acta Hispánica*. Vol. XIV, Szeged: Universidad de Szeged, 2009, p. 9.

<sup>329</sup> Díaz, Lilia: «El liberalismo militante», en *Historia General de México*. México: Colegio de México, 2002, p. 874.

náhuatl. La recepción tenía lugar según el orden numérico de inscripción, sin distinción del rango o posición del que la pedía.<sup>330</sup>

El emperador Maximiliano tuvo que enfrentarse a innumerables problemas en un territorio en guerra, en el que los desórdenes se multiplicaban por todos los flancos:

Una guerra civil contra los liberales liderados por Benito Juárez devastaba la mayor parte del país; en las tierras ocupadas por los franceses había que mantener el orden; mientras que, en otros territorios, el emperador tuvo que enfrentarse con levantamientos indígenas.<sup>331</sup>

Con los indígenas mantuvo siempre una actitud conciliadora y respetuosa con todos llegando a nombrar como abogado defensor a José Salazar Ilarregui, con el título de “Comisario Imperial de la península de Yucatán, cuyas tareas eran las siguientes: defender a la raza indígena, pedir informes, emprender viajes en el territorio de la península y averiguar las quejas o litigios”.<sup>332</sup>

A Maximiliano se le puede llamar más un déspota ilustrado que un emperador liberal. [...] intentó paliar los efectos de éste para que las clases pobres sintieran menos dolorosas las consecuencias de la Desamortización [...] para el emperador todos los ciudadanos eran iguales y no anuló las reformas introducidas por los liberales en 1856; siguió cumpliéndolas hasta 1866.<sup>333</sup>

De todo esto se desprende que Liszt era conocedor de las buenas acciones e intenciones de Maximiliano y de su sacrificio en vida por los derechos de los indígenas y de los más desfavorecidos. Aun siendo innumerables las medidas y leyes adoptadas hechas para su pueblo, tuvo conflictos con casi todos los grupos sociales (con la iglesia, los grupos políticos, con los extranjeros, con los indígenas, etc.),<sup>334</sup> el destino del Emperador estaba escrito y la fatalidad a punto de suceder con el final de la guerra civil norteamericana, en la que los Estados Unidos apoyó a los liberales cediéndoles armas. Napoleón III no quiso entrar en guerra mandando retirar el ejército en 1866.<sup>335</sup>

El emperador Maximiliano I empezó a pensar en abdicar y marcharse junto con las tropas, pero su esposa Carlota lo convenció de no hacerlo, buscando apoyo y ayuda internacional

---

<sup>330</sup> Jancsó, Katalin: «El indigenismo de Maximiliano en México...», pp. 6-11.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>335</sup> *Ibidem*.



para remediar el abandono de las tropas francesas, sin conseguirlo, estas se marcharon replegándose con sus generales y unos cuantos hombres en la ciudad de Querétaro en la que finalmente fueron apresados por el asedio de las tropas de Juárez. Maximiliano I fue apresado con sus generales, mientras que Juárez preparó, aun habiendo recibido muchas peticiones de indulto de ministros y diplomáticos de varios países, el juicio con el que le condenarían a la pena capital por atentar contra la “independencia nacional”.<sup>336</sup>

La escenografía junto a algunos cuadros que retratan el momento por E. Manet y F. Aubert, ayudan a comprender mejor el momento final del Emperador, el cual será el inicio de esta *Marche Funèbre*:

En la mañana del 19 de junio de 1867, Maximiliano y sus generales Miguel Miramón y Tomás Mejía se enfrentaron a un pelotón de fusilamiento de ocho hombres al mando de Simón Montemayor, de diecinueve años. "Perdono a todos y les pido a todos que me perdonen. Que la sangre que perdemos sea de beneficio para el país. ¡Viva México, viva la independencia!" tienen fama de haber sido sus últimas palabras. [...] Otorgó al general Miramón el lugar de honor en medio del trío; El propio Maximiliano, contrariamente a la interpretación de Manet, se situó en el extremo derecho. Se dice que la distancia desde el pelotón de fusilamiento era de cinco pasos. A cada uno de los soldados se supone que le ha legado una onza de oro con la solicitud de no apuntar a su cabeza. Luego, a las 6:40 am, volvió la mirada al cielo y extendió los brazos. El último gesto de Maximiliano fue corroborado por el testimonio de su ayudante, el príncipe Felix zu Salm-Salm: el emperador se comparó finalmente con Jesucristo, quien también había sido entregado en manos de sus enemigos.<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Jancsó, Katalin: «El indigenismo de Maximiliano en México...», p. 17.

<sup>337</sup> Aubert, François: *History of photography*. [http://www.all-art.org/history658\\_photography13-7.html](http://www.all-art.org/history658_photography13-7.html) (20/08/2021).



82. Édouard Manet (1832-1883); *L'exécution de Maximilien*. Óleo sobre lienzo 1867. National Gallery de Londres.

Debe tenerse en cuenta que el cuadro de Manet<sup>338</sup> no es en sí, una descripción fotográfica del momento del fusilamiento, tan solo es una composición que el pintor realizó, en cambio la del fotógrafo y pintor François Aubert<sup>339</sup> se aproxima mucho más a este momento:

A François Aubert se le negó el permiso para documentar fotográficamente la ejecución. A pesar de esto, en la madrugada del 19 de junio de 1867, Aubert, un pintor de formación, se apresuró a ir al Cerro de las Campanas, el llamado "Cerro de las Campanas", para capturar la escena al menos con lápiz. Su boceto de pequeño formato, hoy en posesión del Musée Royal de l'Armée de Bruselas, ofrece de hecho el testimonio visual más auténtico del momento de la ejecución.<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> *The National Gallery*. 2022. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian> (05/07/2022).

<sup>339</sup> *Biblioteca Nacional de Francia*. [https://data.bnf.fr/fr/14977406/francois\\_aubert/](https://data.bnf.fr/fr/14977406/francois_aubert/) (05/07/2022).

<sup>340</sup> Aubert, François: *History of photography*, (20/08/2021).



83. François Aubert (1829-1906); *Fusilamiento de Maximiliano I.* boceto a lápiz (19/06/1867). Musée Royal de l'Armée, Bruselas.

La cantidad de balas que alcanzaron a Maximiliano, no llega a quedar clara, puesto que aparecen varias versiones de lo sucedido:

Maximiliano recibió seis balas y cayó boca arriba, aún contuvo un poco de vida y, con los ojos abiertos, quiso levantar el brazo derecho moviéndose ligeramente de derecha a izquierda y exclamando con voz entrecortada “¡hombre!” El jefe del pelotón se acercó al cuerpo, ordenó a uno de sus soldados le diera el tiro de gracia apuntando al corazón y disparando a quemarropa. Se oyó la detonación y Maximiliano expiró.<sup>341</sup>

En tal caso de ser un número similar de balas las que alcanzaron al Emperador, teniendo en cuenta que sus Generales también fueron disparados por el mismo pelotón, lleva a pensar que no serían 8 soldados los del pelotón de fusilamiento, sino como mínimo más del doble de estos, para que mataran a los 3 hombres al mismo tiempo, de lo contrario serían un pelotón de 8 soldados que dispararon 3 veces, contra los 3 hombres, pues de otra manera no casaría el número de balas en los cuerpos, aunque la cantidad de testimonios diferentes con los disparos ocurridos genera una gran confusión, en la que de todas maneras, el número de disparos no quedan claros.

---

<sup>341</sup> Tejeda Vallejo, Isaí Hidekel: *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro. El fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo*. México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2010, p. 25.

Solo queda mostrar por último una crónica de un periódico *El Globo* del 21 de septiembre de 1867<sup>342</sup>, en la que aparece otra versión sobre los disparos ejecutados en el fusilamiento:

El emperador recibió cinco tiros, cuatro en el vientre y uno en el pecho: cayó en tierra estremeciéndose y haciendo señal de que se acabase la obra. Dos soldados dispararon sobre él a quemarropa y los dos tiros se cebaron. Entonces se hizo disparar a otro soldado y la bala penetró en el costado derecho haciendo arder la ropa. En su dolor Maximiliano arrancó el cuarto botón de su chaleco: el criado le echó un poco de agua sobre el pecho para acabar el fuego. Por fin un último cabo a quemarropa atravesó el corazón de Maximiliano y puso fin a sus sufrimientos.<sup>343</sup>

Cabe destacar que ante el magnicidio, aparecieron rápidamente todo tipo de personajes en el mundo que se apresuraron a alimentar la ficción, creando incluso fotografías y montajes falsos del fusilamiento que no sucedieron, puesto que el lugar del monte Querétaro estuvo custodiado por el ejército, no dejando que se tomaran fotografías ni de la ejecución ni de antes de esta:

El sitio donde ocurrió el fusilamiento estuvo protegido por el ejército mexicano y se piensa que no se tomaron fotografías de la ejecución del emperador. Aubert hizo una serie de tomas señalando el lugar en el que había estado Maximiliano con una M coronada, símbolo del Imperio. Varios artistas aprovecharon sus fotografías para elaborar fotomontajes que reconstruían el fusilamiento.<sup>344</sup>

Las fotografías de François Aubert (1829-1906) de la ropa que llevaba el Emperador Maximiliano I el día de su fusilamiento<sup>345</sup>, ayudan a ver de una manera más clara por medio de los agujeros en su camisa la cantidad de disparos que recibió el Emperador que como se verá en el análisis de la pieza, guardan una relación directa con los disparos y el acto del fusilamiento:

---

<sup>342</sup> Acevedo, Esther: «Las imágenes del último Maximiliano.» *Letras Libres*. n.º222 (junio 2017), p. 38.

<sup>343</sup> Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, p. 47.

<sup>344</sup> Acevedo, Esther: «Las imágenes del último Maximiliano.», p. 38.

<sup>345</sup> Aubert, François: *History of photography*, (20/08/2021).



84. Camisa de Maximiliano I, en el fusilamiento, con seis agujeros de bala en el pecho. Impresión de albúmina 1867.

Maximiliano y sus generales fueron ejecutados en este mismo lugar<sup>346</sup>:



85. El lugar de ejecución en Querétaro de Maximiliano y sus generales. Impresión de albúmina 1867.

---

<sup>346</sup> Aubert, François: *History of photography*, (20/08/2021).

Expuestas la conducta, la categoría de los gestos y la nobleza de sentimientos del personaje en el contexto histórico, además de la indignación a nivel mundial y sobre todo europea que produjo el fusilamiento de un noble, se entiende mejor la fascinación por la que Liszt dedicó esta marcha fúnebre al que “estaba destinado a seguir la corona de los emperadores de Austria y de los reyes de Hungría”<sup>347</sup>, un defensor de los derechos de los débiles, que mientras estuvo gobernando, no dejó de aprovechar ninguna ocasión para mejorar el país y a sus pobladores, aun sabiendo que algunos de ellos eran sus propios enemigos.

---

<sup>347</sup> Darío, Rubén: *Tierras solares*. Managua: Asamblea Nacional, 2015, pp. 192-193.

Fotografía de Maximiliano I por F. Aubert<sup>348</sup>:



86. Maximiliano I, Impresión en albumina 1866.

---

<sup>348</sup> «Metmuseum.org.» *Archive.org*. 2012. <https://web.archive.org/web/20120124085838/https://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190039124> (24/08/2022).

Pintura de Santiago Rebull Gordillo, considerado como el retrato oficial del Emperador Maximiliano I<sup>349</sup>:



87. Santiago Rebull Gordillo (1829-1902), *Emperador Maximiliano I*, óleo 1865, Castillo de Miramar (Trieste, Italia).

---

<sup>349</sup> *Catalogo Generale dei Beni Culturali*. 2016. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0600005991> (01/06/2022)



## 5.6.2. ANÁLISIS

La marcha fúnebre dedicada por Liszt al emperador Maximiliano I tiene una extensión de 127 compases en la que, a través de estos, cambia 4 veces de tonalidad para acabar en *Fa # Mayor*, a pesar de haber empezado con 4 bemoles. Escrita en compás cuaternario de subdivisión binaria, exhibiendo 10 acotaciones de texto en la línea de trabajo establecida anteriormente.

Empieza con la Introducción para situarnos ante la gravedad de los hechos pre narrados, los trémolos, los acordes en los graves del teclado, y como viene siendo el apoyo en notas que funcionan como apoyaturas desplazando o retrasando consonancias en los acordes, añadidas a las fluctuaciones melódicas cromáticas. Esta introducción comienza con un tema cuya nota coincide con la primera letra del nombre, (en este caso con la nomenclatura del sistema latino), la nota Mi (**M**) siendo la misma letra del nombre con el que fue coronado el Emperador Maximiliano I (**M**), con una estructura que se extiende hasta el compás número 9:

**6. Marche Funèbre**

**Andante, maestoso, funebre**

Disparos del fusilamiento

*Marche Funèbre*, compases 1-9.

Toda esta introducción evoca el dramatismo de la escena del fusilamiento del Emperador y sus dos Generales, con la preparación de recarga de los fusiles (avancarga) y su protocolo del pelotón para ejecutar el disparo del fusilamiento.

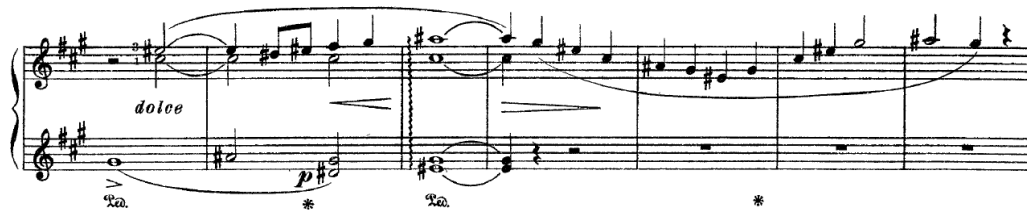
En el compás número 10 comienza la sección A con la introducción de un acompañamiento a octavas en la parte grave del teclado con la m. i., que le da un carácter tremendamente solemne y fúnebre causado por la utilización del ritmo de marcha fúnebre que alterna la ejecución de notas lentas con otras de muy breve duración, hecho que le otorga un carácter aún más dramático, debido al caer de las notas largas en el tiempo fuerte, aumentando la sensación dramática y dolorosa en la pieza, puesto que utiliza la configuración del tetracordo cromático ascendente y descendente, sobre el recorrido de un intervalo de cuarta disminuida (de Mi a La *b*). Las notas largas que van apareciendo en la m. d. están dispuestas en la zona grave intermedia del teclado, que a la vez reforzadas con acentos, el carácter doloroso del tema que van anunciando poco a poco:

The image shows two staves of musical notation for the piano piece 'Marche Funèbre'. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats. A red bracket labeled 'tetracordo' highlights a chromatic tetrachord in the right hand. A blue box highlights the entire passage. The bottom staff continues the piece with markings for 'diminuendo', 'mp pesante', and 'f marcato'.

*Marche Funèbre*, compases 10-18.

Tras finalizar la sección en el compás número 49, comienza en el siguiente compás número 50 la sección B, con una modulación a 3 sostenidos. Su carácter es más expresivo y melódico frente a la sección anterior con una carga más rítmica. En esta parte aparece con mayor frecuencia la acotación *dolce* para resaltar la belleza y las nobles acciones de los sentimientos del emperador hacia el pueblo.

The image shows two staves of musical notation for the piano piece 'Marche Funèbre'. The top staff is in bass clef with a key signature of three sharps. A red bracket highlights a specific passage. The bottom staff continues the piece with the marking 'espressivo'.



Marche Funèbre, compases 46-58.

Al final de esta sección aparece un recitativo. Este tipo de recurso es característico y muy frecuente en Liszt. Su utilización aparece en un gran número de casos para expresar motivos de ternura, amor puro, soledad, en los que a través del piano, expresa de la forma más limpia, aséptica y desnuda, con una melodía desprovista de armonización, sobre la que prácticamente declama y expresa estos sentimientos. Esta es la forma sobre la que Liszt expresa de una manera mayor los sentimientos, desprovistos de todo contexto ajeno al personaje, dando a entender de una manera clara y sin elementos que afecten o distorsionen los sentimientos de este.



Marche Funèbre, compases 66-71.

La sección la termina con un fragmento con el cual va acrecentándolo, ampliando su textura, con la clara intención de engrandecer igualmente al personaje y sus acciones.



Marche Funèbre, compases 86-91.

Como se puede observar el tema de la m. d. lo transforma al final en trémolos para amplificar en sonido y aumentar la grandiosidad del fragmento.



Marche Funèbre, compases 99-103.

En el compás número 104 empieza la última parte de la pieza con la Coda, que contiene una transformación del segundo tema, pero que no se puede considerar una sección, como en el resto de las obras estudiadas (ya que este tema no es el de la primera sección, ni el tema entero de la sección B), en consecuencia al utilizar parte de este y con una forma distinta, se integra como una coda y con la plenitud de todas sus funciones, atendiendo claro está al carácter conclusivo de esta sección:



Marche Funèbre, compases 104-107.

Como se ve no solo la escritura con su textura y carácter lo confirma, sino también la acotación de *trionfante*, pretende darle a esta sección el carácter Heroico y por consiguiente al personaje, añadiendo al final de esta coda la despedida con unas salves como cañonazos:



Marche Funèbre, compases 121-127.

Por consiguiente, la obra está estructurada de la siguiente forma:

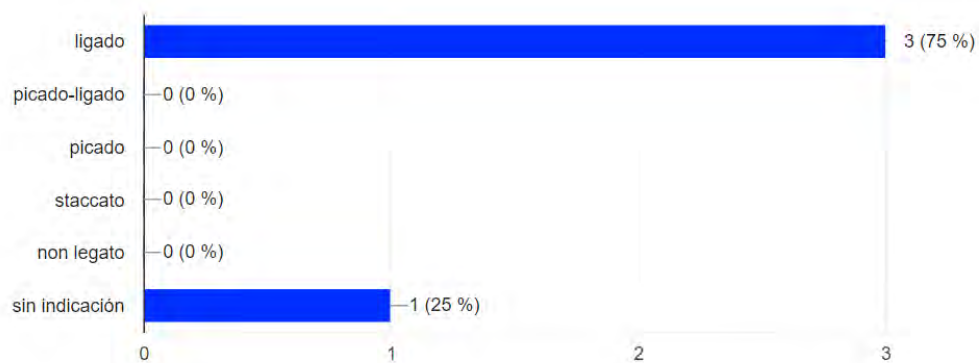
INTRODUCCIÓN + A + B + CODA

### 5.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Fusilamiento</b>	sin indicación	sin indicación	f	Acento máximo, Acento, Acento staccato	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía
<b>Carácter solemne y fúnebre</b>	ligado	pesante, marcato, sin indicación	mp, f	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Triunfante y heroico</b>	ligado	sin indicación	ff	Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
<b>Salves en cañonazos</b>	ligado	sin indicación	ff	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía

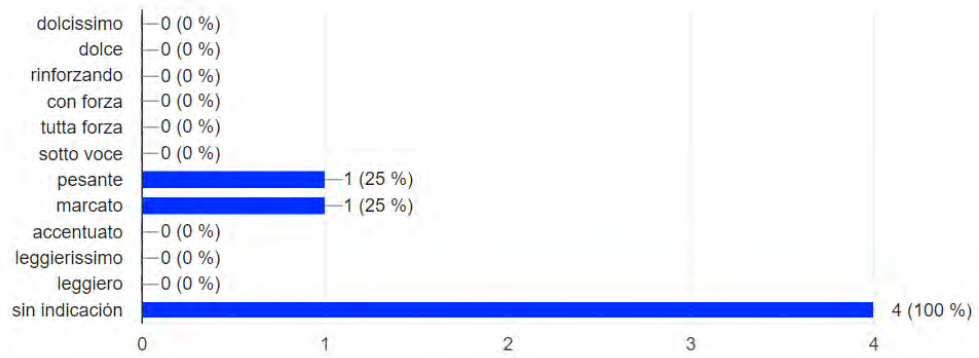
#### Tipos de fraseo

4 respuestas



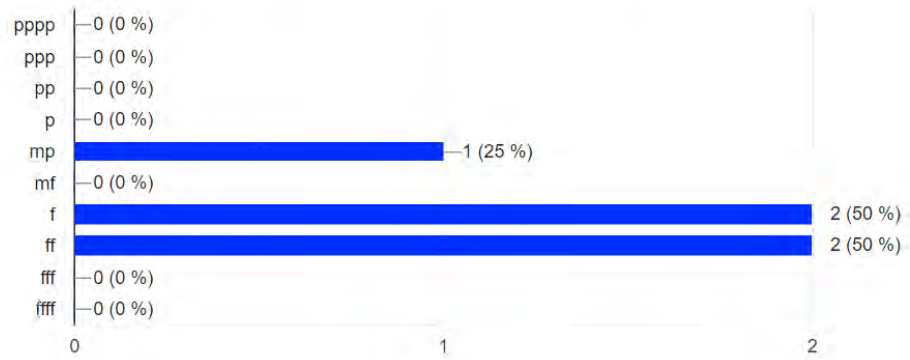
### Tipos de tocco

4 respuestas



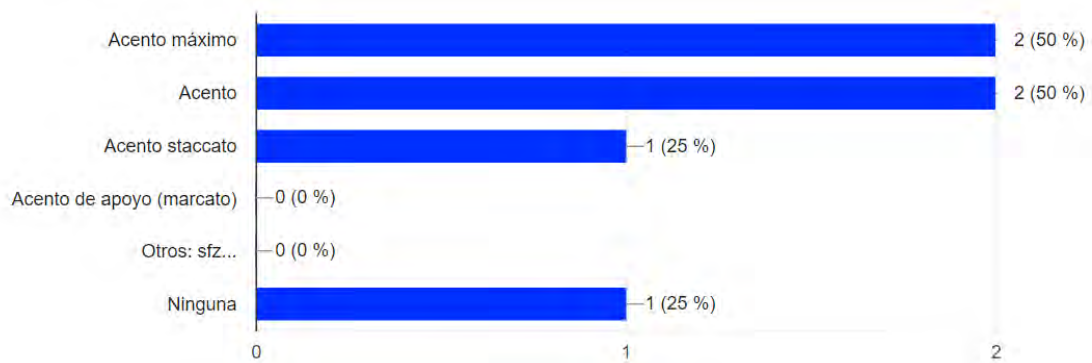
### Matices empleados

4 respuestas



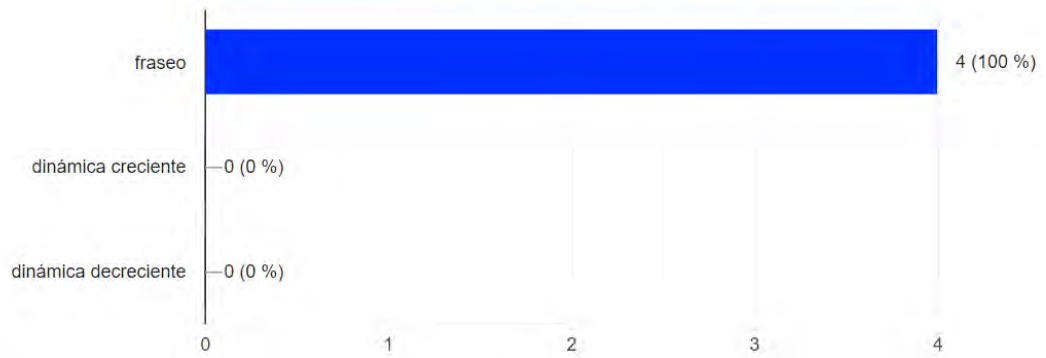
### Acentuación

4 respuestas



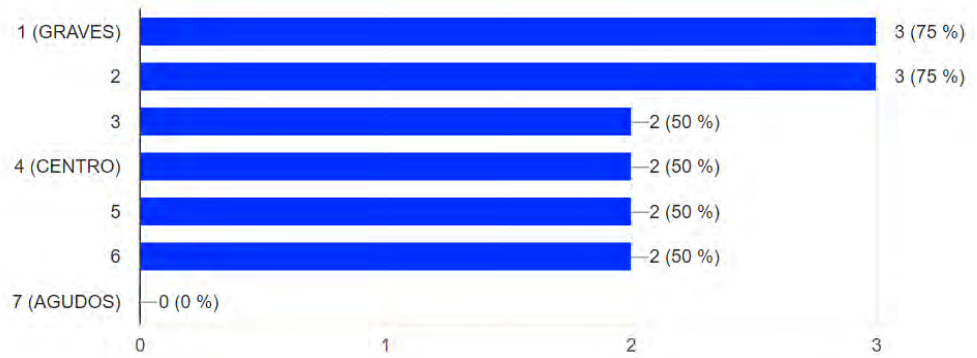
### Dinámica

4 respuestas



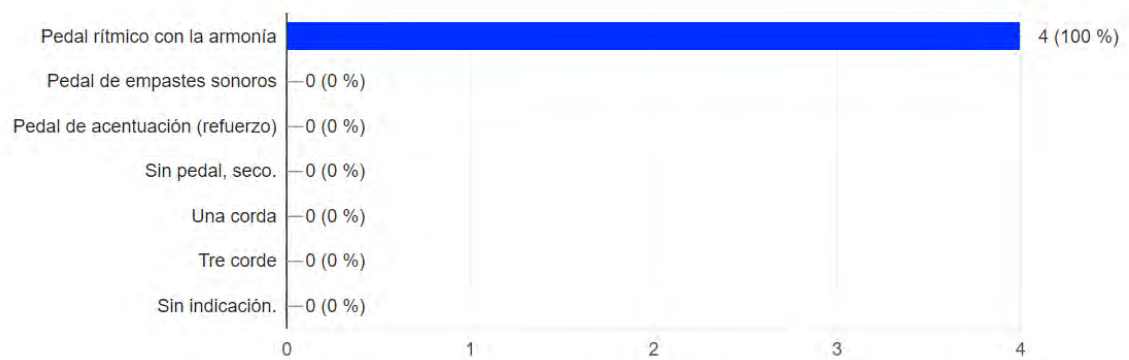
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

4 respuestas



### Utilización de los pedales

4 respuestas



## 5.7. *Sursum Corda*

### 5.7.1. CONTEXTUALIZACIÓN

El año de la composición de esta pieza resultaba confuso, ya que según José Vianna da Motta esta pieza se había tocado antes de diciembre de 1877, mientras que Ramann sospechaba que su composición era por 1882:

*Sursum Corda* no se compuso en 1882 como sospechaba Ramann, sino que ya estaba disponible a finales de diciembre de 1877, ya que Liszt le escribió a la princesa el 1 de diciembre de ese año que había tocado recientemente su "humilde *Sursum Corda*". \*

\* Debo las dos últimas pruebas al Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, custodio del Museo Liszt en Weimar.<sup>350</sup>

Pero como se ha mencionado en la anterior traducción de la carta de F. Liszt a su hija Cosima y a su nieta Daniella (datada del 10 de noviembre de 1877 en Roma), Liszt ya tenía compuesta esta obra y llevaba la intención de tocársela a Wagner en su visita a su residencia Wahnfried:

De todos modos, os tocaré unas pocas piezas de piano en "Wahnfried". Quizás una de ellas, -*Sursum corda*- no disgustará a Wagner.<sup>351</sup>

Por lo tanto se desprende de la lectura de esta carta el 10 de noviembre de 1877, que la obra ya estaba terminada en esta fecha (lo cual no implica que no hubiera posteriores revisiones que en este momento se desconocen), otorgando al autógrafo que se conserva, esta fecha de composición, siendo esta la versión final y única de esta pieza.

De otra parte, profundizando en la semántica de las palabras *sursum corda*, provienen del latín, pronunciadas al principio de la misa católica:

Como muchos otros términos de nuestra lengua, la palabra como "sursuncorda" deriva del latín, en este caso de la expresión formada por el adverbio *sursum* (arriba) y el sustantivo *corda* (corazones), que en conjunto significa "arriba los corazones".<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> Vianna da Motta, José: En «Prefacio.» *Musikalische Werke...*, p. 8.

<sup>351</sup> Hamburger, Klára: *F. Liszt: Lettres à Cosima...*, p. 147.

<sup>352</sup> Parrilla Santoyo, Ana: *Filología y vida*. 2016. [https://anaparrilla.com/2016/05/24/quien-es-el-sursuncorda/\(20/08/2021\)](https://anaparrilla.com/2016/05/24/quien-es-el-sursuncorda/(20/08/2021)).



La frase y su utilización se hizo célebre, por la utilización eclesiástica en la realización de la misa en el idioma latín:

Esta frase era utilizada por el sacerdote en la liturgia de la misa católica, concretamente en el comienzo del prefacio (es la que actualmente se conserva traducida como «Levantemos el corazón»)<sup>353</sup>

La actitud interior del rezo, de la oración y el compromiso vital espiritual de los cristianos que participan en las celebraciones de la liturgia, fundamentan una auténtica vida espiritual basada en la celebración litúrgica católica. Este es el verdadero sentido de las palabras “*Sursum Corda*” en la misa, levantar el corazón, levantar la mirada a Dios.<sup>354</sup>

El ordinario de la misa está formado por cuatro partes fundamentales que son:

El rito de entrada, la liturgia de la palabra de Dios, la liturgia eucarística y el rito de la comunión.<sup>355</sup>

Las palabras “*Sursum Corda*” se sitúan en el prefacio de la plegaria eucarística o anáfora de la misa en latín (que se pronuncia antes de la comunión) y su traducción al castellano:

<b>Latín:</b>	<b>Castellano:</b>
S/ Dominus vobiscum.	S/ “El Señor esté con vosotros”.
R/ Et cum spiritu tuo.	R/ “Y con tu espíritu”.
S/ Sursum corda.	S/ “Levantemos el corazón”.
R/ Habemus ad Dominus.	R/ “Lo tenemos levantado hacia el Señor”.
S/ Gratias agámus Domino Deo nostro.	S/ “Demos gracias al Señor, Nuestro Dios”.
R/ Dignum et iustum est.	R/ “Es justo y necesario”.
S/ Vere dignum et iustum est...	S/ “En verdad es justo y necesario...”

356

Así pues, se encuentra la existencia de una necesidad en la música religiosa que escribe Liszt de transmitir la fe y el sentimiento religioso que lleva toda su vida dentro y que durante

---

<sup>353</sup> Parrilla Santoyo, Ana: *Filología y vida*. 2016. (20/08/2021).

<sup>354</sup> Garrido-Boñano, Manuel: «Scripta Theologica.» *Revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*. Pamplona, Vol. XV, n.º1 (1983), p. 366.

<sup>355</sup> Sobrino Ordóñez, Miguel Ángel: *Nociones fundamentales de ética, dogma, legislación y ritual de la Iglesia católica colonial en América Latina*. México: Tesis doctoral, UNAM, 2007, p. 482.

<sup>356</sup> AA. VV: *Misal romano*. Madrid: Editorial PPC, 1978, p. 53.

algunos años permaneció oculto, pero que en su madurez vuelve a resurgir con más fuerza todavía que en su juventud, en esta pieza *Sursum Corda*, se encuentra en Liszt la necesidad de elevar su alma hacia Dios, de elevar su corazón, símbolo romántico en el cual se encierran todos los sentimientos y especialmente el del amor. Tal vez se puede concretar la existencia de un movimiento a finales de 1800 en el que se pretende dar una nueva dimensión a la música desde el apartado espiritual y religioso, cómo se puede observar en la afirmación que realiza otro autor coetáneo al compositor en su libro:

Toda la música es religiosa porque toda música provoca una elevación del alma. <sup>357</sup>

### 5.7.2. ANÁLISIS



88. Autógrafo original de la partitura *Sursum Corda*.

---

<sup>357</sup> Ollivier, Émile: *Une visite a la chapelle des Médicis, dialogue sur Michel-Ange et Raphael*, París: Sandoz et Fischbacher Editores, 1872, p. 9.

Sin duda esta obra es una de las más innovadoras y extrañas del *Troisième Année*. En su extensión de 104 compases no cambia de la tonalidad de *Mi Mayor*, cosa bastante extraña como venía siendo en las últimas piezas estudiadas de este cuaderno. Está escrita en un compás ternario de subdivisión binaria y como el resto de las obras, esta también posee bastantes acotaciones, en concreto son 8 teniendo en cuenta lo anteriormente señalado al respecto sobre la consideración de estas acotaciones.

Con esta pieza cuyo tema central está conectado a la preparación que precede para la comunión con el Espíritu Santo, cierra el círculo del *Troisième Année* cuya temática se rodea en torno a la muerte y la espiritualidad religiosa. Esta pieza inicia con una pequeña introducción que evoca con un sonido repetitivo el latir del corazón (véase por la fe en Dios), con sus corcheas en octavas en una pulsación continua e incesante.

7. Sursum Corda

Sursum Corda, compases 1-10.

Tras iniciar el tema de una manera escueta y que emana desde los graves del teclado con un matiz *p*, igual que emana el sentir de la fe desde el interior del corazón, lo finaliza en el compás número 8, para a través de un *accentuato molto* volver a retomarlo alargándolo y completándolo aún más que la primera vez. El tema pasa a la parte intermedia del teclado, es decir, se vuelve más agudo y aumenta al matiz *f*, con importantes notas acentuadas que con sus acentos ensalzan y destacan su valor.

Las octavas y los acordes incesantes palpitan como un corazón acompañando al tema principal que se va transformando a lo largo de toda la obra, el paralelismo de la estructura formal de esta pieza con una oración es francamente mimético, la melodía se reparte por

todo el teclado, primero en el bajo, luego en la m. d., luego en octavas, y poco a poco se va engrandeciendo en una forma continuamente gradual.

Hasta que en el compás número 71, en una gran reafirmación *fff* y escrita a cuatro pentagramas, culmina el éxtasis místico-religioso, que como se puede ver ocupa la plenitud de todo el teclado y por extensión de la plenitud del alma, en la fe en Dios. La ampliación del espectro sonoro es la aplicación de este recurso para conseguir imitar el efecto interior que representa en el espíritu del cristiano: la preparación, la alegría y la devoción, para recibir la comunión con el cuerpo de Cristo.

The image shows a musical score for 'Sursum Corda' from measures 71 to 76. It is written for piano and features four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamic is 'fff' (fortissimo) with the instruction 'sempre o tenuto il canto'. The score shows a gradual increase in the number of notes across the keyboard, culminating in a full keyboard texture. Two yellow circles highlight the number '8' in the vocal line and the piano accompaniment, with green arrows pointing to them. The text 'Amplitud de espectro sonoro' is written in green across the piano accompaniment staves.

*Sursum Corda*, compases 71-76.

Posteriormente este fragmento grandioso es cuestionado al final por un fragmento de arpeggios de octavas, que cuando aparecen de nuevo el tema en el compás número 85, añadiendo unos trémolos en ambas manos seguidos de unos acordes y finalizando con unos acordes grandiosos y unos trémolos en la m. i. formando una coda y simbolizando un triunfo, quizás por comprender el sentido de la vida, quizás por aceptar el destino final y lograr la paz eterna, lo que queda claro es su intención de evocar los estados de fervor de su fe en Dios, en este momento tan avanzado de su vida.

*Sursum Corda*, composas 92-104.

Por consiguiente, la estructura de la obra será:

#### INTRODUCCIÓN + A + CODA

A: Formado por el tema 1 (con transformaciones sobre este mismo tema).

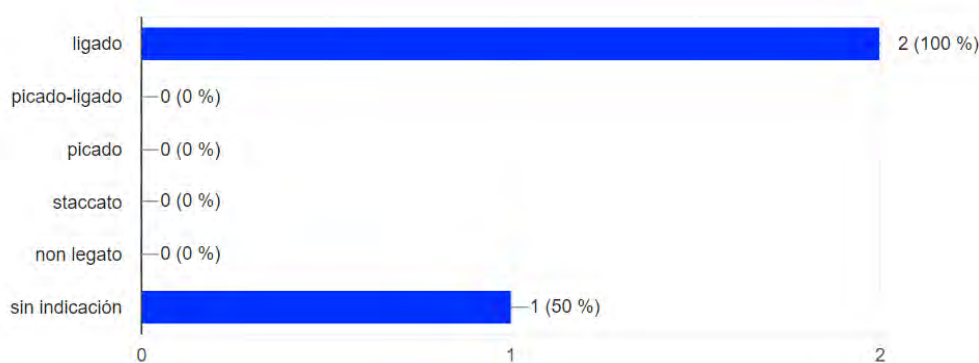
Hay que destacar que su estructura no es la de unas variaciones sobre un tema, sino que este tema sufre transformaciones y modificaciones, de longitud, por añadidura de notas, etc. por este motivo no se puede considerar que hay diferentes secciones, aunque después parezca que tiene una reexposición del tema 1 por el ensanchamiento sonoro y punto climático de la obra.

### 5.7.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO (SEMÁNTICO)

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
<b>Pulsaciones del corazón</b>	ligado	marcato	p, f	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
<b>Éxtasis en la fe en Dios</b>	ligado, sin indicación	rinforzando	fff	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

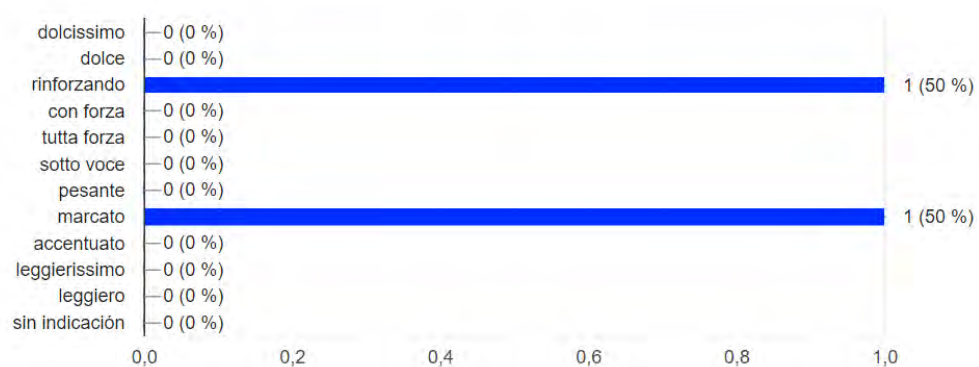
#### Tipos de fraseo

2 respuestas



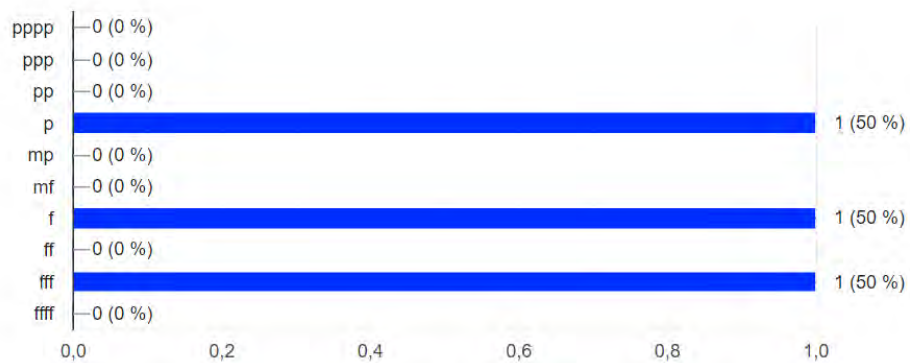
#### Tipos de tocco

2 respuestas



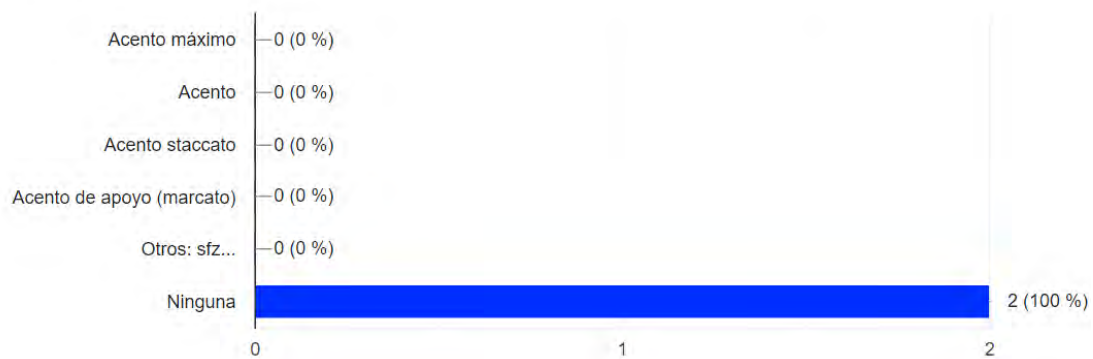
### Matices empleados

2 respuestas



### Acentuación

2 respuestas



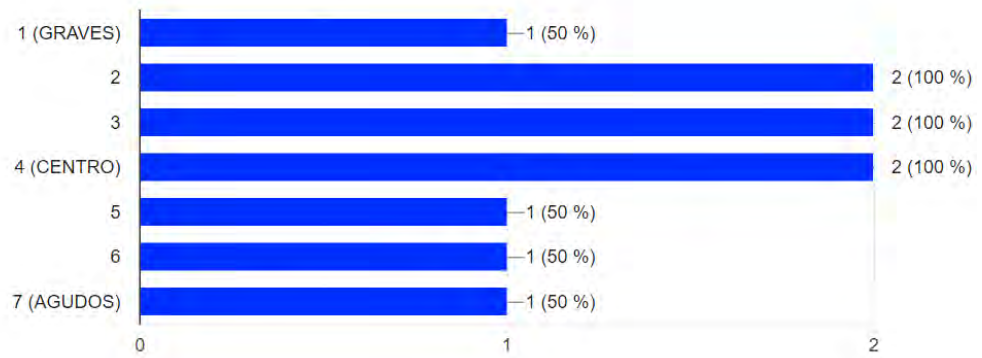
### Dinámica

2 respuestas



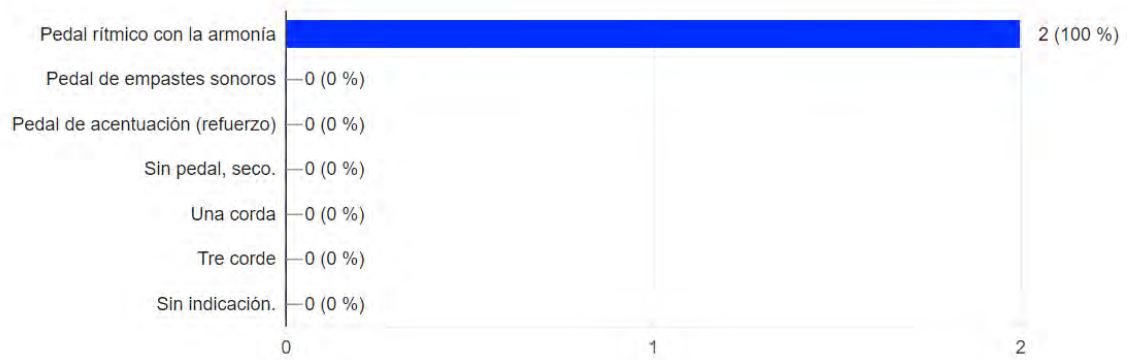
### Tesitura en el teclado del recurso descriptivo

2 respuestas



### Utilización de los pedales

2 respuestas





## 5.8. COMPARACIÓN ESTADÍSTICA DEL *TROISIÈME ANNÉE*

### 5.8.1. TABLA COMPARATIVA *TROISIÈME ANNÉE*

TABLA COMPARATIVA: <i>TROISIÈME ANNÉE</i>		1. <i>Angélus ! Prière aux Anges Gardiens</i>	2. <i>Aux Cyprès de la Villa d' Este I : Thrénodie</i>	3. <i>Aux Cyprès de la Villa d' Este II : Thrénodie</i>	4. <i>Les jeux d' eaux à la Villa d' Este</i>	5. <i>Sunt Lacrymae Rerum</i>	6. <i>Marche Funèbre</i>	7. <i>Sursum Corda</i>
Compases utilizados	6/8	3/4 C	C	2/4	C	C	3/4	
Tonalidad	Mi M	Sol M	Mi M	Fa# M	La M	Fa# M	Mi M	
Modulaciones de tonalidad	0	3	6	7	3	4	0	
Temas descritos	Campanas, misterio del Ángelus.	Oda o canción fúnebre.	Oda o canción fúnebre.	Chorros de agua, caídas de agua, burbujas, gotas, fuentes, ninfas, rocas...	Lamento, llanto y desolación por las cosas perdidas.	Dramatismo, Grandiosidad de sus actos, Heroísmo...	Misticismo religioso, entrega, adoración, majestuosidad...	
Modos	Menor y Mayor	Menor y Mayor	Menor y Mayor	Mayor	Menor y Mayor	Menor y Mayor	Menor y Mayor	

Número de compases	255	215	244	278	133	127	104
Compás binario, ternario o cuaternario	2	3, 4	4	2	4	4	3
Subdivisión de compás	3	2	2	2	2	2	2
Cambios de tiempo en la obra	0	4	0	1	3	3	0
Tipo de descriptivismo	Los dos	Psicológico	Psicológico	Real	Psicológico	Psicológico	Psicológico
Número de acotaciones	12	15	21	22	13	10	8
Introducción	Sí	Sí	Sí	Sí	Si	Sí	Si
Cadencias	No	No	Sí	Sí	No	No	No
Codas	Sí	Sí	Sí	Sí	Si	Si	Si
Anacrusa en inicio	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	No

De este estudio se puede establecer que el tipo de compás más utilizado por Liszt, es el compás cuaternario, utilizado el doble de veces que los compases binarios o ternarios, en este cuaderno se puede ver su predilección por el uso de compases simples sobre los compuestos. Al mismo tiempo, no parece atraerle demasiado el uso de la subdivisión ternaria del ritmo, esto puede ser debido a la temática utilizada y a que la utilización de este tipo de compás ternario o de subdivisión ternaria han sido tradicionalmente empleados para el movimiento de baile o para crear inestabilidad, principios en los que de momento no parecen tener demasiada aplicación en las intenciones compositivas de este cuaderno, siendo la subdivisión binaria a excepción de en una pieza la utilizada en todo el cuaderno.

A continuación se procede a la elaboración de gráficos de manera que se pueda ver de forma más clara la recopilación de datos y toda esta información:



Se puede observar como la mitad de ellos son cuaternarios, mientras que el 25% son binarios y el otro 25% son ternarios.

En lo que respecta al uso del tipo de compás en esta colección está claro que son la gran mayoría de un ritmo cuaternario. Mientras que en lo que respecta al uso de la subdivisión, la proporción siguiente:

14% subdivisión ternaria y 86% subdivisión binaria.



Se observa un uso casi absoluto de la subdivisión binaria en las piezas de este cuaderno. De lo cual se deduce que el uso de la subdivisión ternaria, que es empleada en la primera pieza del *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, mediante el cual le permite realizar una similitud del ritmo inestable del volteo de las campanas y posteriormente en el desarrollo rítmico de la pieza, no le parece óptimo para desarrollar el ritmo del resto de piezas con un carácter

predominantemente fúnebre, ni tan siquiera en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* para evocar la inestabilidad de los chorros de agua de las fuentes, a los que le parece más apropiado el uso de otros recursos como los trémolos, pero siempre bajo un ritmo cuaternario. Esto lleva a pensar que lo que pretende es plasmar estabilidad, sosiego y cuadratura en las frases de la obra.

Respecto a las cadencias, codas e introducciones utilizadas por Liszt se encuentran los siguientes datos:



Se hace evidente que la utilización de este recurso en esta colección ya no es la misma que en la primera, apareciendo su uso tan solo en el 29% de las obras, siendo la mayoría de estas cadencias utilizadas como elemento de transición para otro tema y sin ningún contenido de escritura virtuosística como lo hacía en el primer cuaderno.

La utilización de la introducción y de la coda no necesita de ningún gráfico en el que se visualice su uso, puesto que es un recurso que utiliza en todas. Aparecen como una necesidad constructiva de la obra, la introducción le servirá para presentar la escena o historia a narrar y la coda para resolver o cerrar los hechos anteriormente expuestos.

Cabe exponer una aclaración para posteriores estudios de este tipo en la que se remarque que lo que en esta investigación se le llama introducción, no siempre reviste el mismo uso que se le puede atribuir en el análisis armónico o formal clásico, puesto que la visión armónica de este concepto provocaría una disfunción en el auténtico análisis de la semántica de su estructura. Sin contar que en análisis de este tipo aparecen numerosas veces puntos de vista distintos, pero mientras que en la función de estos fragmentos no hay duda posible en cuanto a su semántica y funcionalidad dentro de la obra.

En cuanto a la coda existe el mismo paralelismo que con la introducción. Todo esto es debido a que el uso que realiza Liszt del material melódico, como se puede observar en distintas piezas, no siempre viene emparejado con la misma función o descripción del personaje.

Liszt utiliza temas melódicos para referirse a personajes, lugares, cosas, sentimientos... pero en su paleta de recursos, es capaz de transformar estos en innumerables situaciones, graduaciones de nivel, etc. por este motivo resulta muchas veces altamente dificultoso el análisis semántico y formal, que sea lo más verídico o exacto a su función en la obra analizada.

Como se ha dicho anteriormente, prácticamente en todas las piezas de este cuaderno hay un final con elementos temáticos, porque Liszt constantemente vuelve a utilizar los temas fruto de la necesidad de una parte, para lograr cohesión en el programa de la obra y de otra porque de alguna manera, se convierte en una herramienta indispensable en su estilo compositivo para finalizar su narración musical sin romper el hilo descriptivo, por consiguiente, la utilización de la coda formará parte importante en su estilo. Al mismo tiempo, los elementos temáticos que aparecen en la pieza, deben resolver la historia del programa y para ello Liszt los expone bajo alguna forma antigua o nueva en esta resolución del final de la pieza.

La necesidad y su instinto, le empujan en la búsqueda de nuevos recursos que le permiten esculpir su nuevo lenguaje, su preferencia a la hora de cómo describir sus pensamientos, que se aferran a imágenes grabadas en su consciente, tienen la necesidad de ser guiados en la consolidación de temas y configuraciones que brotan de su imaginación y que por primera vez en la historia, ningún compositor las había llevado a elaborar desde esta premisa, sin duda por dos motivos importantes: el primero por tener desde muy joven la necesidad y ambición de crear una técnica pianística, en una escritura capaz de realizar en el piano cualquier efecto (lo mismo que Paganini en el violín), junto a la necesidad de contar a través de este instrumento absolutamente todo, no solo sus sentimientos, sino la belleza de los paisajes visitados, las obras de arte contempladas, la literatura y poesía, las relaciones humanas, la espiritualidad de su fe cristiana, metasignificados y todo ello, no solo desde la visión de una fotografía que solo narra la imagen, sino de la misma manera que muchos pintores captan en sus pinturas aspectos psicológicos del personaje o los grandes escritores narran sus textos contemplando aquellos aspectos más trascendentes en el ser humano.

Todos estos recursos bajo el trabajo de muchos años, en Liszt cobrarán una nueva forma y dimensión en sus obras, dando como resultado final el virtuosismo y la estética que se conocen finalmente.

Por otra parte con la utilización de la anacrusa en el inicio de sus obras, se observa una absoluta mayoría en las piezas que lo utiliza respecto de las que empiezan en el tiempo fuerte del compás, junto a un exagerado incremento de este uso respecto del primer y segundo cuaderno. El porcentaje de utilización del recurso de la anacrusa en el inicio respecto del comienzo en el tiempo fuerte del compás es de: 6 piezas del total de las 7 que forman el tercer cuaderno, siendo un 86 % en las que sí utiliza la anacrusa en inicio de la obra, frente al 14 % en las que no la utiliza.



### 5.8.2. TEMAS QUE UTILIZA PARA SER DESCRITOS

En esta colección de piezas el tema central son las plegarias, los rezos, las odas, el ciclo de la muerte, los aspectos fúnebres, la resurrección en la vida eterna y la fe que profesa en Dios, que aunque en algunas piezas lleve a cabo una ambición descriptiva real como en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, en otras tiene una mezcla de las dos líneas de descriptivismo como el real y el psicológico, en piezas como *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, en las que no solo plasma el movimiento y las sombras de estos grandes árboles junto al entorno del jardín rodeado por fuentes, sino también su simbólico significado semántico en los cementerios, acompañado de la metafísica de un canto fúnebre dedicado a la pérdida de sus hijos.

Por las cartas anteriormente citadas, se establece que Liszt continuaba con su obsesión y trabajo por dibujar o plasmar imágenes y recuerdos en arquitecturas sonoras iconográficas que evocaran esa idea musical durante casi toda su vida, pero lo que también se encuentra con el paso de la edad y su madurez musical, es el dominio por la sutileza de ideas psicológicas sonoras con diferentes gradaciones, que se verá en un mayor uso del recurso de las acotaciones que aumentará considerablemente en su paleta descriptiva. La utilización de la ambigüedad modal junto al recurso de modulaciones cromáticas, deslizarán la música de una forma nunca oída anteriormente, creando vaguedades y atmósferas sonoras que sentarán los precedentes de la futura música impresionista, en la que se continuará albergando uno de sus principios, la misma esencia que Liszt por evocar o describir paisajes, postales o situaciones, con un nuevo lenguaje que sugiera todas estas imágenes al oyente.

Así pues, estos son los temas descriptivos (es decir el motivo o símbolo descrito en la obra) utilizados en el *Troisième Année* de F. Liszt:

1. *Angélus! Prière aux Anges Gardiens.*

Los tres toques de las campanas que avisan sobre el rezo del ángelus, cuyo descriptivismo es absolutamente real. Las tres partes descritas en el misterio de la encarnación y su intencionalidad como plegaria se englobarían dentro del tipo de descriptivismo psicológico.

2. *Aux Cyprès a la Villa d'Este I : Thrénodie* y 3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este II : Thrénodie.*

La simbología del ciprés y su presencia impactante en los jardines con sus juegos de sombras, junto a una oda o canción fúnebre que representan el lamento, cuyo final acaba en modo Mayor revelando una esperanza en la reencarnación, las fuentes, el paisaje del jardín.

4. *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este.*

La tranquilidad de los estanques de Agua, los chorros de agua espectaculares hacia arriba formando casi construcciones arquitectónicas, los remolinos que hacen las trombas de agua que fluyen hacia abajo, las burbujas que salen de estos chorros de agua, las gotas de agua que

salpican al caer de una pileta a otra y el paso del agua entre las rocas y sus salientes. Junto al significado del simbolismo del agua “[...] que brotará dándole vida eterna”<sup>358</sup>.

##### 5. *Sunt Lacrymae Rerum*

Liszt al igual que Virgilio, narra la descripción de la contemplación de las pérdidas sufridas con el curso de los años, (la muerte de sus dos hijos, el final de sus dos relaciones amorosas con Marie d’Agoult y Carolyne Sayn-Wittgenstein, etc.) e intenta colocar al oyente en una posición similar a la de su sufrimiento. Liszt se encuentra cerca del final del camino de su vida y percibe al mismo tiempo, el dolor por los hechos vividos y la consolución por contemplar el arte que junto al refugio de la música le otorgan.

Estos recursos sitúan el acontecimiento en el punto de curiosidad del público y lo introducen en este, mientras el oyente es conducido a compartir estos sentimientos, es consciente también de que está delante de una obra de arte (en modo húngaro), que simboliza hechos dolorosos y le confiere trascendencia con el curso de los años, haciendo que sientan el dolor de estos hechos nuevas personas que escuchen la obra.

La dedicatoria a Hans von Bülow, intenta animarlo por la separación de su hija Cosima, volviendo a establecer un paralelismo nuevamente en el cual lleva a niveles metafísicos de la obra. Este recurso en el que se superponen diversos niveles significativos, conduce al oyente a diferentes niveles semánticos, igual que al lector la *Eneida* de Virgilio. Igual que la *Eneida* se caracteriza por su sentido metaliterario, este *Troisième Année* encuentra un sentido descriptivo más profundo y a la vez polisémico, tanto en las obras como también en sus títulos.

El tema que utilizará Liszt para ser descrito en esta pieza será: “Aquí también el mérito tiene su recompensa. Aquí también hay lágrimas para las desventuras, la breve vida humana punza el corazón. Desecha tu temor.”<sup>359</sup> o lo que en otro nivel significativo sería: en la vida se premia el trabajo bien hecho, pero también se lloran otras pérdidas que afectan a los sentimientos

---

<sup>358</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, p. 1650.

<sup>359</sup> Virgilio, Publio: *Eneida*. Cit. por La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 40.



del corazón. El “modo húngaro” es una autorreferencia al propio Liszt y a sus lágrimas por las pérdidas que afectan a los sentimientos de su corazón.

#### 6. *Marche Funèbre*

La soledad del personaje (Maximiliano I) abandonado por el ejército francés, el amor por su esposa y por México, su preocupación por los habitantes y sectores más desfavorecidos del país, la aceptación del final trágico de su muerte y el sacrificio de su vida luchando hasta el final por los demás.

#### 7. *Sursum Corda*

La necesidad de Liszt que le lleva a escribir en su música su sentimiento religioso que permanece latente toda su vida dentro y que durante algunos años permaneció oculto, en su madurez vuelve a resurgir, pero ahora con más fuerza que en su juventud, en esta pieza se encuentra en él la necesidad de elevar su alma hacia Dios. Es una descripción de la comunión de sus sentimientos religiosos y la elevación de su alma y plegarias hacia Dios.

De todo este *Troisième Année*, la característica más importante que se puede destacar de sus obras es que aparte de tener en común la temática religiosa en torno a la muerte, que se establecen como un ciclo en torno a este tema. Liszt ha avanzado en la creación de su sistema compositivo y la elaboración continua de nuevos efectos y recursos compositivos que le ayuden a evocar de cualquier forma sus ideas imaginativamente elaboradas, para describir sus pequeños cuadros, imágenes o narraciones sonoras.

Al mismo tiempo, Liszt va tomando consciencia sobre como narrar la historia que pretende describir en su música. Su complejidad armónica es cada vez mayor, como también lo son sus pretensiones imaginativas, con diferentes niveles de significados, y el fin que persigue en la manera de utilizar los temas.

El desarrollo de una forma en su proceso compositivo que utilizará cada vez más en innumerables ocasiones, seguirá un patrón guía, pero no una forma concreta...

Este patrón guía variará en función de la historia o imagen que quiera narrar y de su forma de narrarla, pero sus formas de iniciar y de resolver la historia narrada serán prácticamente ya los mismos. El desarrollo empleado para exponer los temas descriptivos o los recursos

compositivos empleados para desarrollar la pieza serán distintos, pudiendo encontrar patrones como:

- Formas libres del tipo [A-B-A], o [A-B-A-C-A].
- Formas tipo variación con transformación de uno o varios temas.
- Formas libres del tipo [A-B-A<sup>I</sup>-B<sup>I</sup>-A<sup>II</sup>], o [A-B-A<sup>I</sup>-C-A<sup>II</sup>].

Entre otros, pero cuyos inicios y finales, tendrán en innumerables ocasiones una introducción al inicio y una coda para finalizar.

### 5.8.3. TONALIDADES Y MODOS MÁS EMPLEADOS

En este *Troisième Année*, aunque el resultado del análisis arroje la sensación de que todas las obras están en una tonalidad Mayor, esto es una falsa impresión. Si bien es cierto y se puede comprobar que todas acaban en una tonalidad Mayor, en seis de estas siete piezas aparecen en una tonalidad menor al principio o bien en algún momento de la obra, finalizando estas en la modalidad Mayor.

Como se ha visto en el análisis de estas piezas la tonalidad en los recursos de Liszt avanza hacia una difuminación, con el intento de crear una atmósfera tonal y empujar la música en dirección a una vaguedad tonal, proyecta la armonía hacia una disfunción de la modalidad. En numerosos fragmentos es casi imposible discernir si se está en un modo Mayor o menor: fragmentos con la alternancia del modo menor al Mayor en la misma frase, frases en modo menor que en la siguiente repetición aparecen en modo Mayor, etc.

El uso del tetracordo, de los cromatismos y las modulaciones cromáticas, junto a recursos como la utilización de modos clásicos (como por ejemplo el modo húngaro), emancipan a la música de la modalidad, haciéndola fluctuar de un modo al otro sin ninguna barrera u obstáculo.

Estos efectos ayudan al propósito descriptivo de Liszt de una manera que hacen que el oyente pueda imaginar no solo ya los efectos descritos, sino también las impresiones de estos efectos descritos. Es decir, en la creación de los recursos descriptivos, Liszt comienza a descubrir un

lenguaje más dinámico y menos sujeto a las leyes armónicas, lo cual hará que este avance le permita más libertad creativa para evocar lo que imagina.

Esta innovación será comparable a la no utilización de la forma musical (o a la destrucción de la forma en Liszt), que le permitirá adaptar la forma de la pieza al guion de lo que quiere narrar o describir.

Todos estos progresos compositivos, harán que el lenguaje de Liszt cada vez pueda ser más rico en contenido semántico, permitiéndole acceder y abarcar en algunos momentos, la metafísica en el lenguaje sonoro.

Gráfico resumen del uso de las modalidades dentro del *Troisième Année* :



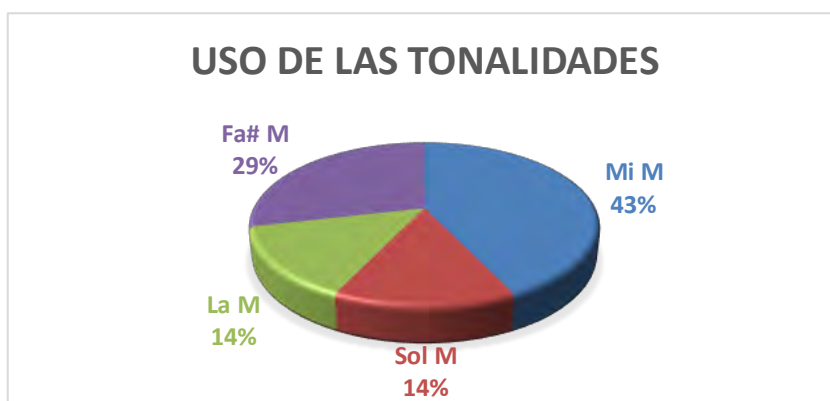
Entre las tonalidades que utiliza se puede comprobar como la tonalidad de *Fa # Mayor* la emplea en obras como *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* y en la *Marche Funèbre*, en las que la finalidad descriptiva en las piezas es en una el optimismo y persecución de la reencarnación en la vida eterna, mientras que en la otra el heroísmo engrandecido por el final de la marcha fúnebre para restituir en el sitio que merece en su reencarnación tras su muerte, al gran Maximiliano I. Se puede encontrar en el paralelismo de estas dos piezas y sus ideas semejantes (aunque aparezcan en historias narrativas distintas), el empleo de *Fa # Mayor* como una tonalidad que ayuda a reflejar este optimismo y creencia en la reencarnación, es como un túnel armónico, aparece como el medio que facilita que los recursos empleados tengan un estado óptimo para poder evocar esta transición antes de llegar a la resurrección, gracias a su tensión armónica de características muy brillantes.

La tonalidad de *Mi Mayor* es la más utilizada en este cuaderno, siendo empleada en 3 de las 7 obras de este *Troisième Année*. El uso de esta tonalidad se circunscribe en este cuaderno a la temática de piezas con una interrelación directa con Dios, bien como una plegaria (*Angélus!*

*Prière aux Anges Gardiens*), bien como una oda o canto fúnebre (*Aux Cyprès de la Villa d'Este II*) y en la metafísica imagen descriptiva de: la fe en la preparación espiritual para la comunión con Dios (*Sursum Corda*).

Finalmente, la consecución de las tonalidades le otorga un carácter cíclico empezando en *Mi Mayor*, continuando por *Sol Mayor*, *Mi Mayor*, *Fa # Mayor*, *La Mayor*, *Fa # Mayor*, para finalizar otra vez en *Mi Mayor*.

En este gráfico se revela el uso de las tonalidades dentro del *Troisième Année* :



De la misma manera que se ha realizado con los otros cuadernos, teniendo en cuenta cada tonalidad de cada una de las obras, estas están representadas por la nota con el mismo nombre, es decir: *Do Mayor* será la nota Do, *La Mayor* será la nota La, etc. El resultante sería la configuración de una armonía similar a esta, según las tonalidades del *Troisième Année* :



Armonización en acordes con las notas del nombre de las tonalidades del *Troisième Année* .

Cada nota corresponde a la tonalidad de una obra del *Troisième Année* . Siguiendo estas armonizaciones se puede afirmar que le otorgan a este cuaderno la estructura de un ciclo de obras por las tonalidades empleadas igual que ocurre en los cuadernos del *Première Année: Suisse* y en el *Deuxième Année: Italie*.

#### 5.8.4. TONALIDADES Y MODOS EMPLEADOS RESPECTO A LA MISMA REPRESENTACIÓN DE ALGUNOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS

Tras el estudio de las tonalidades empleadas en el cuaderno se encuentra una similitud con la utilización del conjunto de estas con una simbología superior, en la que tomando el conjunto de estas, llevan a un metasignificado emparejado a los modos de uso actuales y que no es ilógico pensar que Liszt conocía y usaba (modo húngaro, por ejemplo) en algunas de sus composiciones.

Las escalas modales están muy enraizadas en las músicas tradicionales de diversas partes del mundo y en la música culta se generaron como paso intermedio entre los modos gregorianos propiamente dichos y el sistema tonal, y como tales fueron utilizadas hasta el Renacimiento e incluso después de forma esporádica. A principios del s. XX volvieron a estar en boga y actualmente se utilizan en la música de jazz, músicas de tipo étnico y músicas comerciales en general.<sup>360</sup>

Por lo que llevando a término esta hipótesis, también se puede establecer una posible relación de algunas notas del Modo Lidio, con la configuración de las tonalidades empleadas en esta colección del *Troisième Année* (*Mi Mayor, Fa # Mayor, Sol Mayor y La Mayor*), siendo además de todo esto el Modo Lidio conocido también como el Tercer Modo Eclesiástico:



El uso que realiza Liszt de la tonalidad y modalidad en esta época místico-religiosa parece retroceder el camino en el tiempo, en el uso y avances de la modalidad y tonalidad desarrollados en empleo progresivo de las escalas y los modos Mayores y menores, a la que se van añadiendo los sonidos alterados de la escala cromática, para volver al empleo del tetracordo desplegado en forma de acorde y a través del cromatismo volver a la atonalidad.

---

<sup>360</sup> Roca, Daniel y Molina, Emilio: *Vademecum musical*. Madrid: Enclave Creativa, 2006, p. 33.

<sup>361</sup> Balena, Francesco: *The Scale Omnibus*, p. 10.

Los modos medievales son diferentes del sistema tonal actual de modos Mayores y menores. En los modos medievales la situación de los semitonos será la que dará nombre al modo, partiendo estos modos de la concepción del tetracordo griego.

La señalización en este apartado de la tesis solo pretende reorientar la dirección global del estilo que continúa desarrollando Liszt, pero no es una pretensión en el estudio puesto que este campo se encuentra ya alcanzado en el estudio de Allen Forte: «Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century».<sup>362</sup>

Por otra parte, en el uso de las tonalidades hay una práctica asociación en cuanto a las situaciones o estados anímicos empleados como se ha visto en el apartado anterior y al mismo tiempo, esta correlación también existe con los versos de San Juan que dan nombre al sistema de las notas por el monje Guido d'Arezzo:

Notas	Texto en latín	Traducción	Simbología
<b>Ut – (Do)</b>	Ut queant laxis	Para que puedan	-----
<b>Re</b>	Resonare fibris	exaltar a pleno pulmón	-----
<b>Mi</b>	Mira gestorum	las maravillas	Misterio de la Anunciación, preparación y reencarnación en la vida eterna.
<b>Fa</b>	Famuli tuorum	estos siervos tuyos	Bautizo con agua que llevará a la vida eterna
<b>Sol</b>	Solve polluti	perdona la falta	Canto fúnebre.
<b>La</b>	Labii reatum	de nuestros labios impuros	Lágrimas por las cosas perdidas, sentimiento de culpa.
<b>Si</b>	Sancte Ioannes.	San Juan.	-----

Cabe recordar al respecto de estos versos de San Juan, que los versos de la inscripción que aparece en el manuscrito de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* también son de San Juan, en donde

---

<sup>362</sup> Forte, Allen. «Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century.» *19th-Century Music* (University of California Press) 10, n° 3 (1987): pp. 209-228.

se encuentra el versículo “sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam”<sup>363</sup>. Además, siguiendo el texto utilizado para la creación del sistema de notación, se encuentra la vinculación con un monje que procede de Arezzo (el monje Guido d’Arezzo), el mismo pueblo en el que se encuentra la Basílica de San Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana<sup>364</sup> en la que ingresó F. Liszt.

Todo este cúmulo de vinculaciones entre sí, al final se diluyen con la intención semántica de los versos que coinciden con la intención temática de las obras, en la que además, la intención temática de las obras con la misma tonalidad, es evidente en el 100% de las obras de este tercer cuaderno.

En la primera pieza *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, dedicada a su nieta Daniela von Bülow, la primera letra del nombre de Daniela es la D, correspondería a la nota D (es decir Re). Se puede ver que en esta pieza que después de la introducción del toque de campanas cuando empieza el tema del *Angélus! Prière aux Anges Gardiens* (compases 17-27), este lo hace con la nota Re:



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 17-27.

Después, continua con una oscilación armónica hacia esta nota, para después seguir modulando, pero se puede percibir la importancia de esta nota de descanso de la tensión armónica en este mismo pasaje, de *Angélus! Prière aux Anges Gardiens* compases 28-37:

<sup>363</sup> Juan, San: *Biblia Católica Online*. 2023. <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/juan/4/> (25/05/2023)

<sup>364</sup> *Vatican News*. 2017. <https://www.vaticannews.va/es/santos/10/04/s--francisco-de-asis--fundador-de-la-orden-franciscana--patron-d.html> (02/06/2023)



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 28-37.

De otra parte, se encuentra que la nota Si *b* es la nota que se correspondería a la primera letra del nombre de Blandine (la B), pero el hecho no menos importante que la *Threnodie II, Aux Cyprès de la Villa d'Este* aunque está compuesta en la tonalidad de *Mi Mayor*, esta empieza con la nota Si, durante toda la introducción y el tema principal aparece como la clásica nota eje que realiza una atracción sobre el resto de todas las notas. Para ello Liszt emplea el uso de cromatismos, de apoyaturas que desplazan la resolución de la tensión del fragmento a esta nota, etc. ayudando este hecho entre otros, para establecer que este canto fúnebre está inspirado en la muerte de su hija Blandine.

### 3. Aux Cyprès de la Villa d'Este Thrénodie/Version II



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie*, compases 1-7.



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie*, compases 26-33.

De igual modo ocurre en la *Threnodie I, Aux Cyprès de la Villa d'Este* que aunque está compuesta en la tonalidad de *Sol Mayor*, esta igualmente empieza con la nota Re, que corresponde a la primera letra del nombre de Daniel (la D) y durante toda la introducción y el tema principal aparece como la clásica nota eje que realiza una atracción sobre el resto de todas las notas. Para ello Liszt emplea igualmente el uso de cromatismos, de apoyaturas y



retardos que desplazan la resolución de la tensión del fragmento a esta nota, etc. ayudando este hecho entre otros, para establecer que este canto fúnebre está inspirado en la muerte de su hijo Daniel.

## 2. Aux Cyprès de la Villa d'Este Thrénodie/Version I

The musical score for 'Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie' (composas 1-20) is shown. It is in G major, 3/4 time, and marked 'Andante'. The right hand has a melodic line with a 'dim.' marking. The left hand has a 'sempre legato' marking and a 'p' dynamic. The score ends with 'un poco'. There are blue circles highlighting specific notes in both hands.

*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie composas 1-20.*

En la *Marche Funèbre* se vuelve a observar el mismo fenómeno con la tonalidad, dedicada al emperador Ferdinand Maximiliano I, se encuentra que la tonalidad de la obra está escrita en *Fa # Mayor*. Una vez más coincide la primera letra del nombre de la persona a la que se dedica esta composición con el nombre de la tonalidad en la que está escrita (la F). Se puede ver como cuando introduce el tema de la marcha fúnebre, el acompañamiento parte y oscila de la nota Fa:

The musical score for 'Marche Funèbre' (composas 14-22) is shown. It is in F# major, 3/4 time, and marked 'f marcato'. The right hand has a 'diminuendo' marking and a 'Tema' marking. The left hand has a 'sempre legato' marking and a 'mp pesante' marking. The score ends with 'f marcato'. There are blue circles highlighting specific notes in both hands.

*Marche Funèbre, composas 14-22.*

## 5.9. LOS EFECTOS DESCRIPTIVOS. DINÁMICAS Y MATICES EMPLEADOS. SU INTERRELACIÓN CON EL EFECTO EN EL *TROISIÈME ANNÉE*

La utilización de las dinámicas y matices en este *Troisième Année*, se vuelve más calmada. El fulgor de su juventud y su virtuosismo con grandes esfuerzos físicos, cambiarán en su etapa de la madurez. Mudarán sus intereses por los temas que le atraen para componer y su carácter se transformará más sosegado en sus composiciones. El tema de la fe religiosa se volverá el centro de su vida en este momento, como lo fue el amor y la pasión por el arte en su juventud.

Con este nuevo interés, es lógico el cambio de la utilización de los matices y dinámicas distintos de los implementados en los años de juventud.

La característica más relevante de esta última etapa se puede concentrar en la utilización de los sonidos y su resonancia en el piano. Los bajos duplicados con octavas devuelven al teclado, la característica del instrumento de percusión, pero que esta vez hace resonar sus cuerdas como si tañeran campanas con el toque de muertos proyectando su sonido a gran distancia. Este efecto que plasma en *Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie*, aun siendo el mismo que utiliza en *Les Cloches de Genève*, pero con distinto carácter, difiere muchísimo de la utilización que hace en las obras del *Première Année: Suisse*. Los acordes en la zona grave del piano de la m. d. de esta *Thrénodie I* le confieren un carácter sobrecogedor, lleno de expectación, gravedad, dolor y envuelto tal vez en un atisbo de frustración por no encontrar resolución.

Debido a que en este *Troisième Année*, el sentimiento dominante es la tristeza, la muerte y la desolación, el uso que hace del acento, es exquisito. Calibra perfectamente el punto más fuerte de las frases en los tiempos fuertes, consiguiendo con esto un carácter más marcado del dolor, dirigiendo una melodía *dolente* apoyada sobre los tiempos fuertes, llegando a distinguir este sentimiento con una gradación diferente, utilizando diferentes tipos de acentuación dentro de la misma frase.

Utiliza este tipo de acento [ **^** ], cuando quiere reforzar el punto más importante y a la vez doloroso de la frase, en cambio refuerza la diferencia del carácter con el uso de este [ **>** ] para pasar poco a poco a la distensión en la frase:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie* compases 1-9.

Se encuentran más ejemplos del uso de la acentuación para remarcar el dolor como este ejemplo en el *Sunt Lacrymae Rerum, accentuato e doloroso*:



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 11-15.

En el fragmento del *Angélus! Prière aux Anges Gardiens* con la utilización de la configuración de esta textura musical:



*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 17-27.

junto al empleo del *sostenuto ed espressivo*, consigue un paralelismo con el fraseo y la cadenciosidad del rezo de una plegaria o de una oración.

El empleo en obras como la *Threnodie II* de esta configuración, acentos y además la acotación de *sempre forte* y *pesante*:



*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie*, compases 1-7.

Le otorgan un carácter extremadamente profundo y lúgubre. El instinto e imaginación de Liszt, establece rápidamente la asociación del dolor difícil de soportar y que aplasta los ánimos como una carga pesada.

Este tipo de episodios descriptivos del estado de ánimo y de los sentimientos del alma, se alternan con otros más tangentes como la descripción de paisajes de las fuentes y las vías que rodean a los cipreses centenarios de los jardines de la villa d'Este.

Acordes en arpegios: simulando terrazas y piletas con caídas de agua

Arpegios a distancia de 3<sup>as</sup>

8

*lento*  
*p dolce legatissimo*  
*lento*  
*una corda*

*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie, compases 68-71.*

Modelo de imitación de fuentes en cascada que recorren ambos lados de la vía Taddei de los cipreses, como se puede ver la forma utilizada sigue siendo los arpegios para imitar el agua, completando con las dos manos los arpegios con distancia de terceras entre ellas. Los acordes en arpeggios simulan las piletas en terrazas por las que va pasando el agua. La utilización de una *corda* en un matiz *p*, junto a la inscripción de *dolce legatissimo*, refuerza la interrelación entre el tipo de *tocco* y el efecto descrito, buscando que este sea un sonido fluido y continuo, imitando el continuo y suave fluido del agua por las cascadas de los laterales de la vía.

## 5.10. BÚSQUEDA Y DESPLIEGUE DE RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSEGUIR NUEVOS EFECTOS EN EL *TROISIÈME ANNÉE*

En este *Troisième Année*, se encuentra que la mayoría de efectos, atienden a un paralelismo evocador de un carácter psicológico, son menos tangenciales, pero no por ello no se encuentran similitudes con objetos u otras cosas tangenciales como en fragmentos de la introducción del *Angèlus! Prière aux Anges Gardiens*, que replica imitativamente el toque tres veces, de las campanas para anunciar el rezo del Ángelus:

The image shows a musical score for the piece 'Angèlus! Prière aux Anges Gardiens'. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Andante pietoso'. The first system includes the instruction 'p dolce' and 'una corda'. The second system includes 'sempre p e legato' and 'dim.'. Red brackets highlight the imitative bell-like patterns in the right hand across both systems.

*Angèlus! Prière aux Anges Gardiens* compases 1-16.

El método de imitación es el mismo que el utilizado en el *Première Année: Suisse*, es decir hay una intención descriptiva real, una imitación directa del sonido y del toque de las campanas que no contiene aquí ningún carácter psicológico o metafísico.

En cambio, en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, para imitar la manera de fluir del agua vuelve a recurrir a los arpeggios, como forma imitativa de las subidas de los chorros de agua de sus fuentes y su suspensión en el aire:

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compos 1-4.

Igual que en el siguiente fragmento, hace uso de distinto recurso compositivo para simular el fluir del agua en chorros de agua expulsados hacia arriba y que caen por la gravedad recurriendo a los arpeggios y en los intervallos de terceras con un ataque picado y staccato:

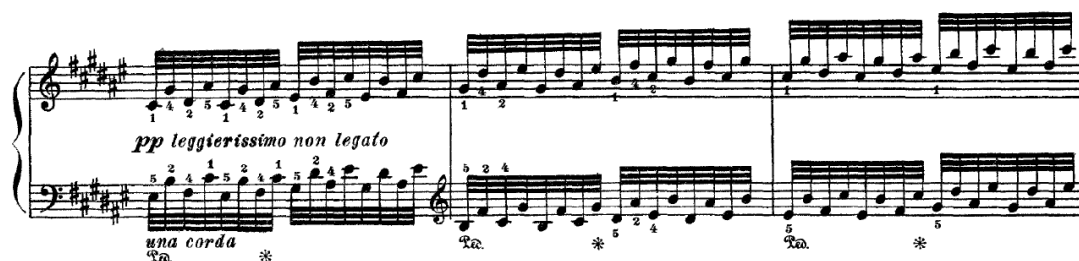
*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compos 53-63.

Véase otros ejemplos de *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* en los que utiliza diferentes recursos como intervallos de terceras en escalas y arpeggios, o arpeggios ascendentes y descendentes que imitan diferentes tipos de chorros de agua, en los que entre otras cosas se atiende a la altura de los chorros alargando o acortando la extensión del arpeggio o a una potencia del chorro menor, pasando a la utilización de escalas en vez de arpeggios:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compases 116-122.

En la misma pieza se encuentran diferentes apariencias, texturas musicales y configuraciones del mismo recurso, arpegios en terceras, pero esta vez cambiando el orden de las notas del arpegio e invirtiendo las manos (es decir en vez de una tercera utiliza una sexta), pero con un resultado muy parecido, un efecto que se asimila al fluido como brota de las fuentes hacia arriba cuando es ascendente o hacia abajo cuando es descendente:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compases 14-16.

La forma en la que utiliza el trémolo en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, es la adaptación a la imitación de un continuo tintineo formado por la caída del agua sobre las piletas de las fuentes, ese sonido continuo e incesante y agudo, que envuelve con la sonoridad de los estanques y piletas, representados por los acordes arpegiados.



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compos 248-263.

En cambio, el uso que le atribuye al trémolo en otras obras sin la misma intención descriptiva como: *Sunt Lacrymae Rerum* o la *Marche Funèbre*, aprovecha la inestabilidad creada por este, para aumentar la tensión en un fragmento concreto de la obra:



*Sunt Lacrymae Rerum*, compos 42-46.



*Marche Funèbre*, compos 86-98.



La utilización del trémolo sirve para aumentar la capacidad de proyección sonora de una manera progresiva, al mismo tiempo que con su continua repetición de notas, crea un recurso para hacer crecer y precipitar la tensión de una manera más rápida en un fragmento de la pieza, bien aumentando su dinámica o disminuyéndola.

The image shows a musical score for 'Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie' (compos 107-120). It consists of two systems of staves. The first system shows a piano part with a tremolo in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked 'un poco accelerando' and the left hand is marked 'tremolando'. The second system shows a continuation of the piano part, with a 'rinforzando' marking in the right hand and an 'Ossia' section in the left hand, marked 'legato e ff'. A green arrow points from the 'tremolando' marking in the first system to the 'Ossia' section in the second system.

*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie* compos 107-120.

Como se puede comprobar en este fragmento de la *Threnodie I*, la utilización que hace del trémolo vuelve a ser un recurso para aumentar la tensión del fragmento, llegando a proponer otra alternativa en el *Ossia*, que no es más que otra alternativa propuesta, surgida de su incesante búsqueda de recursos descriptivos, en la que se observa una ampliación del espectro del mismo acorde del trémolo, con idéntica intención: aumentar la tensión y reforzar la dinámica del fragmento. Este recurso del trémolo es utilizado en numerosas ocasiones en este mismo cuaderno con idéntico fin:

The image shows a musical score for 'Les jeux d'eaux à la Villa d'Este' (compos 198-203). It consists of two systems of staves. The first system shows a piano part with a tremolo in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand is marked 'poco a poco accelerando'. The second system shows a continuation of the piano part.

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compos 198-203.

Por último, cabe señalar el recurso de escritura en el *Sursum Corda* que escribe a cuatro pentagramas, para ampliar la potencia y el espectro sonoro del piano a la máxima capacidad,

utilizando simultáneamente todas las octavas del teclado para realizar la melodía y el acompañamiento, buscando el paralelismo con la grandeza y plenitud de la fe en Dios, utilizando de forma paralela, un recurso para mostrar cómo se alcanza la plenitud espiritual comparándolo con esta plenitud sonora:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics "sempre e tenuto il canto" written below them. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics are "ff". A red annotation "4 pentagramas a 2 manos" is written across the middle of the piano accompaniment staves. The score is numbered "8" at the beginning and end of the section.

*Sursum Corda*, compases 71-76.

## 5.11. RESUMEN DE OBJETIVOS Y CONCLUSIÓN DEL *TROISIÈME ANNÉE*

Se ha elaborado un análisis profundo de las piezas que componen el *Troisième Année*, obteniendo una importante compilación de datos procedentes de este análisis, complementado y contrastando estos datos con otras fuentes ya citadas, habiendo realizado un cuadro estadístico resumen del estudio y gráficos organizando datos procedentes del análisis de las obras. Completando la búsqueda en otros campos mediante un seguimiento de autógrafos de estas piezas, de textos en libros y publicaciones de las partituras sobre todo en primeras ediciones de la época de Liszt, revistas, cartas y otros estudios que pudieran arrojar algo de luz a este estudio en la medida que esclarecieran motivos que han inspirado la composición de estas piezas, apoyando con: datos históricos del momento en los cuales se compusieron las obras, datos geográficos a través de los cuales se ha comprendido mejor el contexto en el que se encontraba Liszt cuando estaba componiendo las piezas de este cuaderno, datos historiográficos, datos muy significativos procedentes del género epistolar algunos de ellos autobiográficos del propio Liszt en su correspondencia o extraídos de publicaciones de gente que lo conoció y mantuvo contacto en vida, por todo esto se puede afirmar tras su estudio que:

Liszt es un compositor que en algún momento sigue el género programático, ya que han quedado probadas sus intenciones descriptivas, pero que lo evoluciona rompiendo la norma de poner en música la historia ya construida, llevando esta historia a un punto más lejano, en el que él mismo rehace y cuenta esta historia bajo su propia interpretación, añadiendo la música acorde a esta. Con las piezas estudiadas en este *Troisième Année*, se observa el siguiente paso evolutivo a este estilo descriptivo de Liszt, en el que se establece un doble significado de las cosas, recurriendo en muchos casos al simbolismo de los objetos para buscar otro significante más profundo en su mensaje musical, un sentido metafísico más elevado, el cual en esta etapa estará siempre vinculado a la fe en la religión cristiana y en su vocación como franciscano. En su música se haya la misma esencia en paralelo a la evolución de su vida y de su estilo de vida, en el que se convierte en un hombre que lo tiene todo: fama, dinero, mujeres, estatus, renunciando a esto para encontrar en su nueva vida de franciscano sus votos de: obediencia, pobreza y castidad, que le otorgarán la felicidad a través de su fe.

Las evidencias encontradas con los títulos que escribe y en su epistolario privado, muestran una continua obsesión por llegar a construir un lenguaje que transmita más allá de los

sentimientos, los hechos, las imágenes o pensamientos narrados, buscando un lenguaje que ya en su madurez en este *Troisième Année*, se convierten en un lenguaje profundo con un doble mensaje semántico, trascendente y metafísico.

El ángelus representa la meditación del rezo del misterio de la anunciación, que a través de la plegaria de los ángeles guardianes se convierte en un mensaje cargado de esperanza y futuro al vincular este rezo del ángelus con la simbología de la anunciación de María y la simbología del niño que nacerá, en el que a través del bautizo entrará en la fe cristiana. De esta manera cuando aparece la simbología referente al agua, elemento principal de la naturaleza referente ya en su *Première Année: Suisse*, el mensaje que se encuentra finalmente es el de San Juan (4-14)<sup>365</sup>. El agua es el símbolo de transmisión de la fe y transformador en la vida eterna. Igualmente con la simbología del ciprés, se representa primero a la naturaleza que tanto destaca en su primer cuaderno, pero que en este tercer cuaderno su simbología lo presenta como el lamento, el ascenso de las almas hacia el cielo desde el lugar en el que son enterrados sus cuerpos. En las dos piezas: *Marche Funèbre* y *Sunt Lacrimae Rerum*, el mensaje de Liszt toma una última contemplación en las acciones que se realizan en esta vida por las personas, para dar solo la importancia en las cosas que después trascienden y que son las únicamente importantes. La lucha por defender a los débiles, el amor y entrega a un país desconocido de Maximiliano I, junto al mensaje de que “El arte ofrece compensación y consuelo frente a las injusticias de la vida, permite compartir los sentimientos con otros seres humanos y brinda una salvación”<sup>366</sup>. Finalmente el *Sursum Corda*, representa en el simbolismo de estas palabras pronunciadas por el sacerdote en la misa, la trascendencia en la fe, proyectar y levantar el amor junto con los sentimientos hacia Dios.

Si en el resumen de los objetivos del *Première Année: Suisse*, se observa la necesidad de buscar a través de la imitación de movimientos o cualquier otra similitud, parecidos con la idea que quiere describir y este concepto le lleva a romper la forma creando una forma única en cada pieza compuesta que se adaptará a la historia que pretende contar, en esta etapa madura representada en el *Troisième Année*, además de continuar con el mismo concepto, con la

---

<sup>365</sup> Juan, San: «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, p. 1650.

<sup>366</sup> La Fico Guzzo, María Luisa: «Acerca del uso de deícticos...», p. 40.

utilización del cromatismo, de las modulaciones cromáticas y todas sus variantes, le llevan no solo ya a disolver la forma sino también la tonalidad y por último la modalidad, haciendo casi imperceptible los cambios de modo y de tonalidad justamente a través en muchos casos con notas cromáticas, que se suceden tan a menudo como nuevas frases aparecen en la pieza.

El desarrollo de la técnica pianística hacia el virtuosismo, rompiendo los límites de la escritura del piano y creando nuevos recursos al estilo de Paganini en el violín, son el principio desde donde arranca la transformación de su escritura y de su música para piano, pasando por la necesidad de transmitir en música, aquellos aspectos subjetivos que hacen que la música pueda evocar en quien la escucha imágenes, que rápidamente se asocian a estos movimientos sonoros, a estas armonías, a la pausa, a la pulsación, a la coloratura del sonido, a los timbres agudos o graves, a sus armónicos, a la utilización del pedal como amalgamador y creador de atmósferas sonoras. Todo un mundo infinito de recursos en el que el compositor tiene la capacidad de imaginar lo que quiere plasmar creando el tipo de recursos que tiene a su alcance para modelar su obra.

El uso del descriptivismo real aparece en este periodo cada vez más en desuso y cuando hace su aparición no lo hace como en el primer año de una manera exclusiva, sino que se acude a este para buscar elementos de referencia simbólica como el toque tres veces de las campanas en el Ángelus o el simbolismo del agua en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. La razón de esto está en que el interés de Liszt ha cambiado, ha tomado una nueva dirección hacia la espiritualidad, la fe en la religión y la comunión con Dios, que serán la nueva faceta que marcará la etapa de madurez, en sus composiciones para piano, sobre todo de este *Troisième Année*.

El descriptivismo psicológico, será el que más desarrollará en esta etapa de madurez, su estado de ánimo, psicológico y la nueva dirección en su interés, se convierte en el modo más utilizado para narrar su mensaje. Liszt pasa de haber utilizado de una manera experimental ese primer descriptivismo psicológico en el *Première Année: Suisse* (buscando recursos que le permitan conectar con los aspectos psicológicos de aquello que quiere transmitir), a ser el modo en el que desarrollará su música en su madurez de una manera en la que cargará a esta de un doble sentido y significado semántico. Partiendo de la creación de recursos iconográficos o pictográficos sonoros, pasará a utilizar estos para realizar un lenguaje que plasme un concepto más elaborado y con una complejidad semántica mayor.

En la evolución de este descriptivismo psicológico, se encuentra en su base principal la utilización del cromatismo como elemento de cohesión en la disolución de la tonalidad y modalidad de la obra, pasando por el recurso de la utilización de escalas modales, como la folclórica gitana húngara, logrando a la vez un efecto más fluido en la adaptación de la música.

El empleo del cromatismo a diferencia del manejo que realiza en los primeros años como elemento impulsor de modulaciones cromáticas, en esta etapa de madurez pasa a elementos como la melodía y a elementos armónicos que en su desarrollo provocan una ambigüedad modal, pudiendo oscilar de modo continuamente a cada nuevo tiempo o compás. Véase como ejemplo *Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie* compases 117-120:

The image shows a musical score for the piece 'Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie' by Frédéric Chopin, measures 115-120. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a chromatic line. The score is annotated with 'rinforzando' and 'meno' markings. A box labeled 'Cromatismo' points to the chromatic line in the left hand. The score is divided into measures 115, 116, 117, 118, 119, and 120. The key signature changes from B-flat major to B-flat minor and back to B-flat major. The tempo is marked 'Lento e ff' and '1/2'.

*Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie* compases 115-120.

Continuará con sus tonalidades cambiantes con notas que atraen a cualquier tonalidad hacia ellas, imitando como la misma respuesta siempre firme ante cualquier pregunta formulada, siguiendo siempre un ciclo repetitivo y a veces insistente sobre estas notas, pero que con el tiempo en el estilo maduro de Liszt, decaerá bastante el uso de este recurso.

Los recursos creados en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, formarán y establecerán una definitiva forma de describir los chorros de agua, que en posteriores compositores utilizarán como prototipo para partir de este modelo. El empleo de las escalas de arpeggios en casi todas sus formas, a menudo con la formación intervalos de terceras o sextas, definirán cualquier chorro de agua imitando la dirección del agua de la misma forma (si va hacia arriba escala de arpeggios ascendente y si va hacia abajo escala de arpeggios descendente). Todo ello acompañando las caídas o emanaciones de agua como acordes arpegiados, tanto a dos manos como a una, o bien con la concatenación de acordes estáticos para simular con su atmósfera sonora, espacios acuáticos de aguas calmadas, imitando su profundidad con los bajos graves del piano. Modificando la extensión del arpeggio o de la escala dependiendo de la potencia del

chorro acuático, etc. Este elenco de recursos acuáticos que Liszt establece, servirá claramente como el arquetipo desde el que los compositores impresionistas tomarán su propia dirección.

La música descriptiva o evocadora parece tender (¿paradoja?) a la abstracción, incluso a la suspensión de tema y hasta de tonalidad.<sup>367</sup>

Por otra parte en muchas piezas de este *Troisième Année* cuyo recurso para empezarlas se recurre al empleo del modo menor y para su finalización al modo Mayor, da a entender una visión esperanzadora de la religión y la fe en Dios. Todas las tristezas, las desolaciones, los dolores de la vida, del cuerpo y del alma (que traduce en el modo menor), tienen su curación en la resurrección de la vida eterna y en la fe en Dios (que plasmará en el modo Mayor).

Se observa un gran incremento en el uso de la anacrusa en el inicio de las piezas, en 6 de las 7 piezas de este tercer cuaderno, que a excepción de la última *Sursum Corda*, todas las restantes inician con una anacrusa: bien sin el compás entero o bien con el compás entero, pero con una anacrusa precedida de un silencio.

El gusto que se acrecienta en este tercer cuaderno en el que al parecer, el uso de la anacrusa para iniciar la pieza es más intenso, propiciado posiblemente por las características introductoras que proporciona la anacrusa, como del carácter inestable al tiempo, un inicio sin ninguna acentuación (alcanzando un comienzo mucho más suave), su fluidez en la propagación rítmica (al no comenzar con ningún acento en tiempo fuerte) y en resumen de todas estas características: una introducción más sutil, suave y por lo tanto con una mayor característica preparativa para presentar el programa musical.

---

<sup>367</sup> Martín Bermúdez, Santiago: «Notas al programa.»..., p. 6.





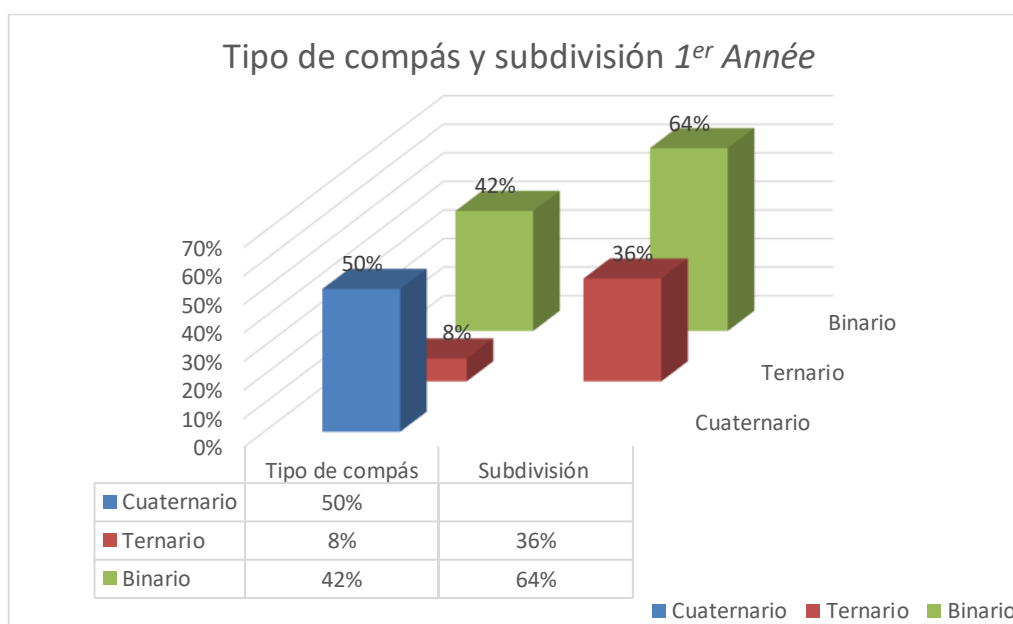
## 6. CONCLUSIÓN FINAL

En la redacción de esta conclusión final se ha logrado alcanzar los objetivos propuestos al inicio de la investigación, estos son expuestos después de una breve recapitulación de los hallazgos más relevantes en los puntos y apartados estudiados.

### Compases y subdivisión

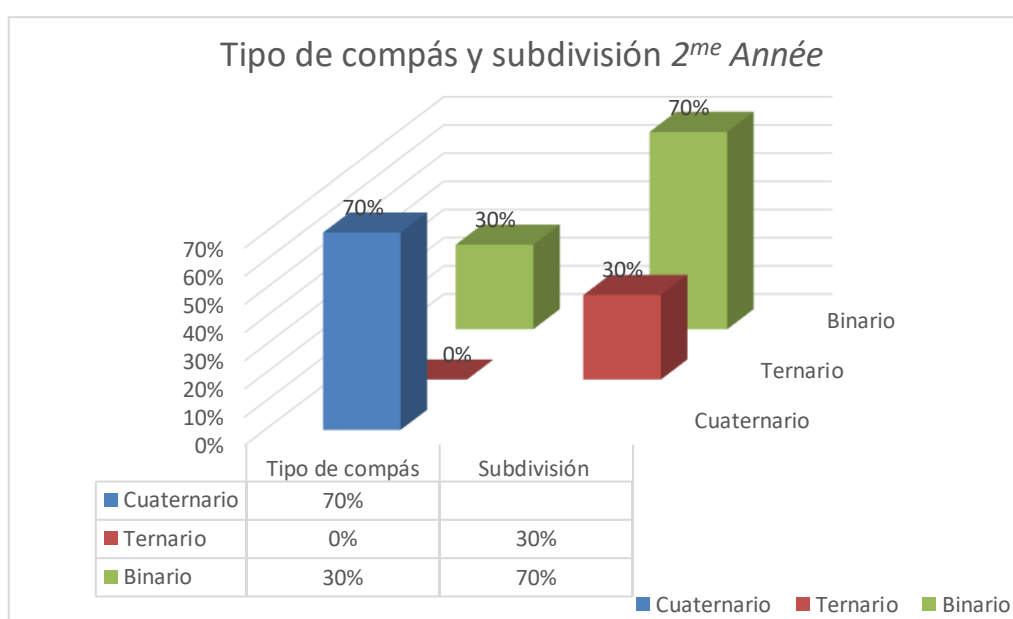
La primera conclusión de este estudio es, que los compases que parecían gustarle más a Liszt en estas obras eran: los cuaternarios y los binarios (por este orden), puesto que en el *Première Année: Suisse* excepto algún fragmento de una pieza escrito en  $3/8$  (*Au Lac de Wallenstadt*), todas las otras piezas están compuestas en este tipo de compases cuaternarios y binarios. Se observan como la mitad de ellos son cuaternarios, mientras que el 42% son binarios y tan solo el 8% son ternarios.

Respecto al ritmo de la subdivisión su utilización está más equilibrada en el *Première Année: Suisse*, ocupando el ritmo ternario en la subdivisión del tiempo del compás la cantidad de un tercio del total de las obras, siendo además la subdivisión de ritmo binaria la más utilizada, llegando a ser de dos tercios del total, siendo estas en la proporción siguiente: 64% subdivisión binaria y 36% subdivisión ternaria.



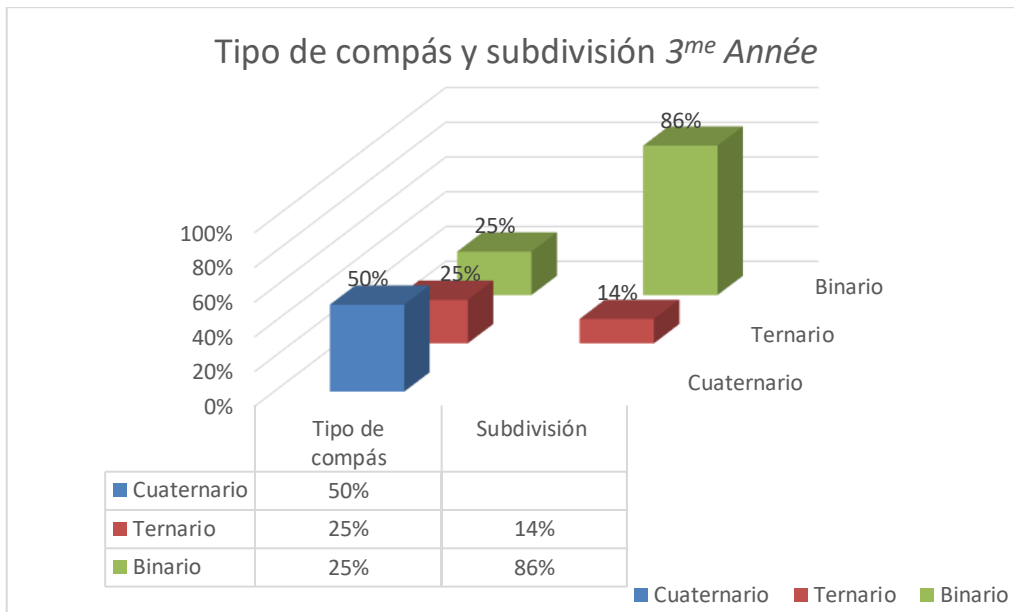
En el *Deuxième Année: Italie* ocurre prácticamente lo mismo, los cuaternarios y los binarios son los más utilizados (por este orden), puesto que en este segundo cuaderno excepto algún fragmento de una pieza escrito en  $3/2$  (*Sonetto 47 del Petrarca*), se observa cómo el 70% de ellos son cuaternarios, mientras que solo 30% son binarios.

En el uso del ritmo de la subdivisión su utilización en el *Deuxième Année: Italie*, se encuentra un uso mayoritario de la subdivisión binaria en todas las obras y de la subdivisión ternaria en solo 3 de las 7 piezas del cuaderno (3 piezas tienen ambas subdivisiones rítmicas: binaria y ternaria). Resultando del análisis de estos datos que el 70% de la subdivisión utilizada en las piezas es binaria, mientras que tan solo el 30% restante es subdivisión ternaria.

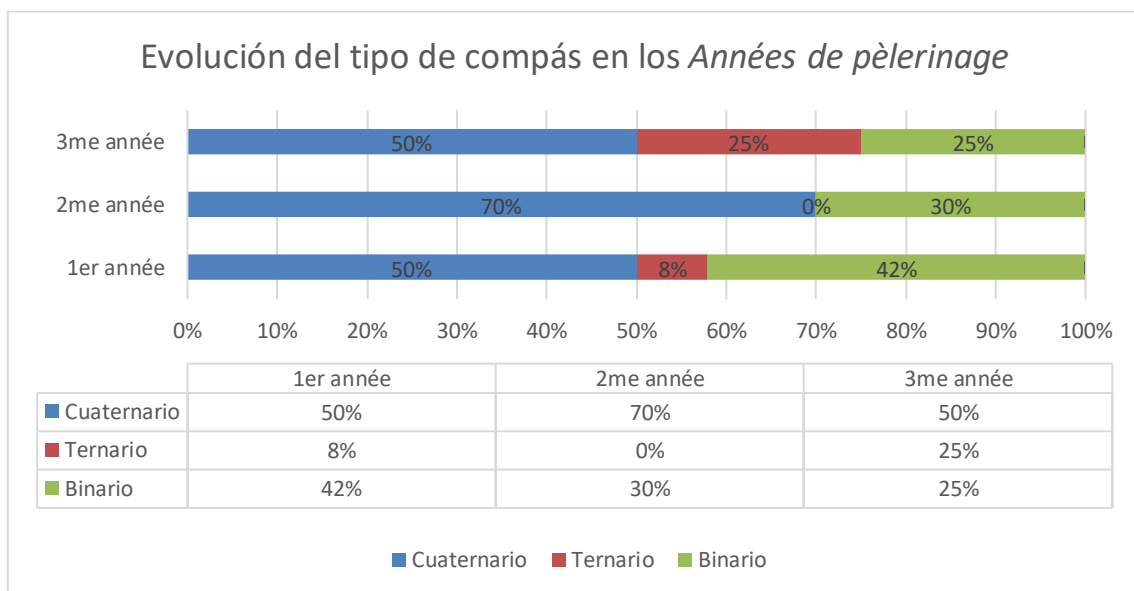


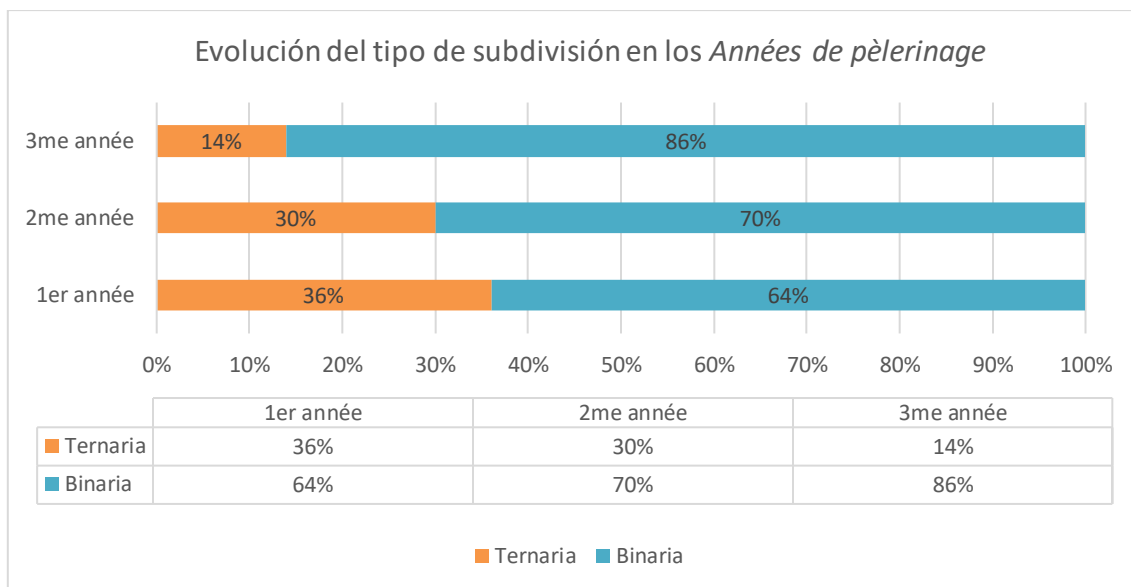
En cuanto al estudio del *Troisième Année*, se puede establecer que el tipo de compás más utilizado por Liszt es el compás cuaternario, utilizado el doble de veces que los compases binarios o los ternarios, siendo el 50% cuaternarios, mientras que el 25% son binarios y el otro 25% son ternarios. En este tercer cuaderno se ve su predilección por el uso de compases simples sobre los compuestos (utilizado tan solo en *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*). Al mismo tiempo, continúa con el escaso uso de la subdivisión ternaria del ritmo. Esta práctica puede ser debida a la temática utilizada junto a que la utilización del tipo de compás ternario o con una subdivisión ternaria han sido tradicionalmente empleados para movimientos de baile en ocasiones o para crear un grado de inestabilidad en las piezas, utilidades en las que a priori no tienen demasiada aplicación en las intenciones compositivas de este *Troisième Année*, siendo la subdivisión binaria (a excepción de *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*) la más

utilizada en el resto de piezas, aportando la proporción siguiente: 86% con subdivisión binaria frente al 14% con subdivisión ternaria.



Como se observa claramente desde el primer cuaderno, al tercero de *Années de pèlerinage*, hay un uso menor de los compases ternarios frente a los cuaternarios y binarios junto a una evolución de un uso cada vez menor de las subdivisiones rítmicas ternarias.





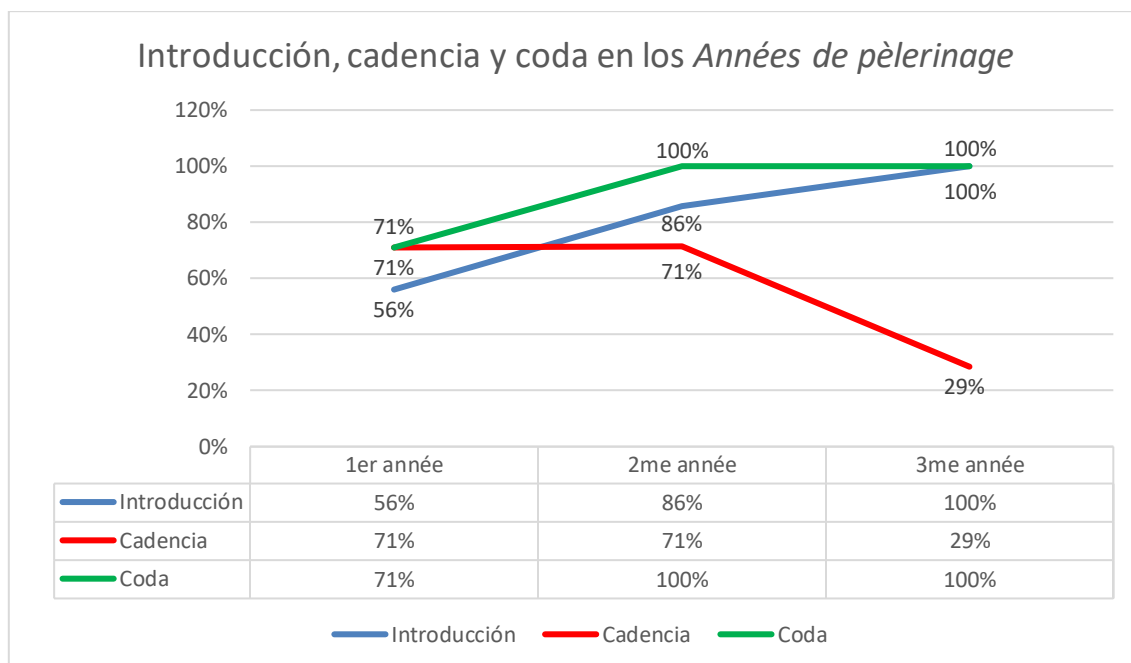
### Introducción, cadencia y coda

Respecto al uso de lo que se ha denominado cadencias, codas e introducciones utilizadas por Liszt, como se puede comprobar, existe un uso frecuente de las cadencias en las obras: apareciendo en un 56% de las obras (del primer cuaderno), en el 71% de las obras (del segundo cuaderno) y en el 71% de las obras (del tercer cuaderno). Siendo la mayoría de estas cadencias utilizadas para elementos descriptivos o como elementos de transición para llegar a otro tema, cargadas con un alto contenido en escritura virtuosística en los dos primeros cuadernos y en bastante menor medida en el tercer cuaderno.

Prácticamente en todas las piezas hay un final con elementos temáticos, Liszt constantemente vuelve a rescatar los temas, porque necesita de ello para lograr cohesión y claridad en el programa de la obra, por consiguiente, la utilización de codas está muy arraigada en su estilo. Se puede decir que casi es estrictamente necesario el uso de la coda en su estilo, puesto que con los elementos temáticos que aparecen en la pieza, surge la necesidad de saber cómo resuelven la historia del programa, para ello es preciso que aparezcan bajo alguna forma antigua o nueva, pero que se escuchen en esta resolución del final de la pieza, apareciendo muchas veces como una recapitulación de estos.

Igualmente, la introducción tiene una difusión en la literatura de Liszt muy extendida. Se puede encontrar que Liszt, en su construcción de la forma de la obra, necesita muy a menudo de la introducción en el carácter de la pieza o del programa de la obra. Viendo como esta,

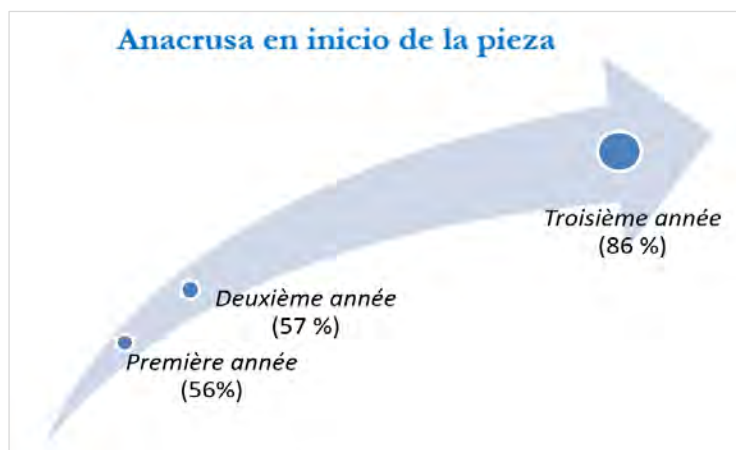
será un recurso de utilidad para narrar el programa o sumergir al público en la atmósfera precisa para desarrollar la historia de la obra.



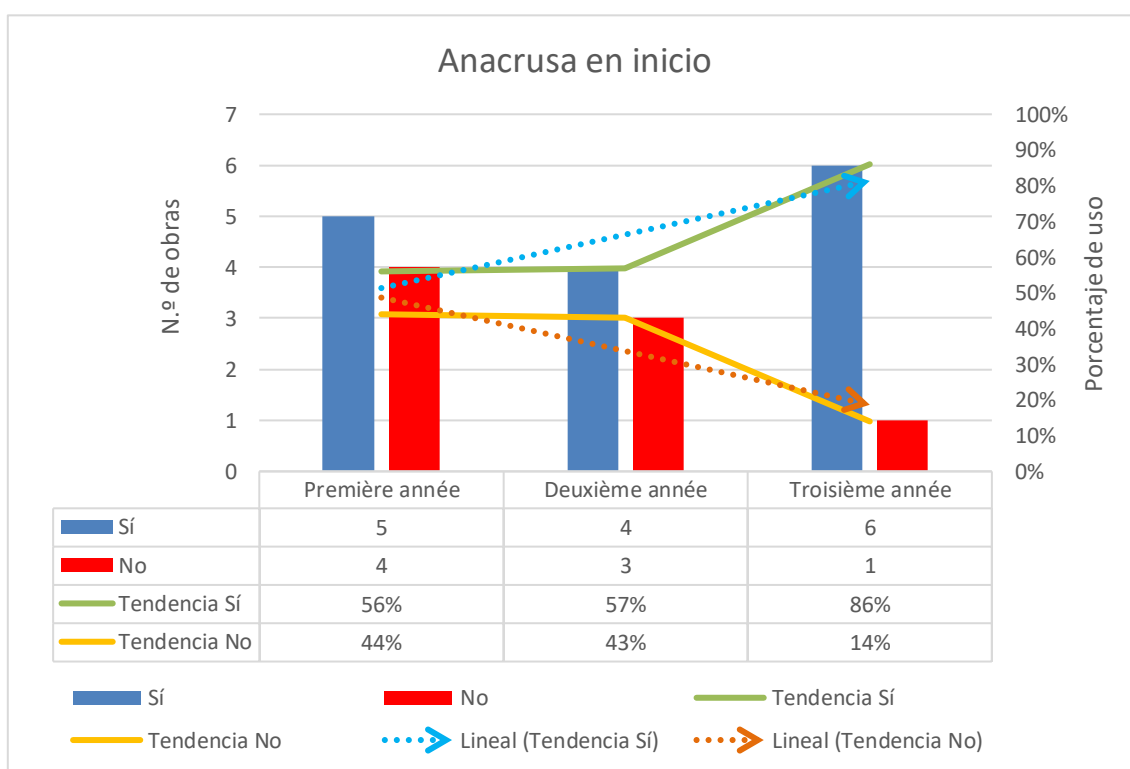
Como se puede observar de su estudio se desprende que, en todas las piezas estudiadas hay uno de estos elementos (coda, cadencia o introducción), siendo la gran mayoría de piezas en las que se encuentran los elementos de la introducción y la coda, destacando predominantemente el aumento del uso de estos elementos en el segundo cuaderno respecto del primero, pasando finalmente a su utilización en todas las piezas del *Troisième Année*.

La necesidad y su instinto le empujan en la búsqueda de unos canales que le permitan esculpir su propio lenguaje, su preferencia a la hora de cómo contar sus pensamientos que se aferran a imágenes grabadas en su consciente, tienen la necesidad de ser guiadas en el florecimiento de ideas que surgen de su mente y que sin una canalización de estas, no pueden llegar a sostener la narración de su historia. Todos estos factores son los que necesariamente obligan a Liszt a utilizar estos recursos que, aunque sean propios de la improvisación, bajo el trabajo de algunos años en Liszt cobrarán una nueva forma, con un novedoso empleo y una gran dimensión en sus obras.

El uso de la anacrusa al inicio de las obras se establece como un recurso introductorio a partir ya del segundo cuaderno, puesto que su empleo tanto en el primero como segundo cuadernos es mayoritario, siendo de un 56 % y 57 % respectivamente, el empleo de este recurso.



Se observa un gran incremento en el uso de la anacrusa en el inicio de las piezas en el tercer cuaderno, aumentando a un 86% su uso, que tan solo a excepción de la última *Sursum Corda*, todas las restantes inician con una anacrusa: bien sin el compás entero o bien con el compás entero pero con una anacrusa precedida de un silencio.



El gusto acrecentado en el empleo de este recurso de la anacrusa para iniciar la pieza en el tercer cuaderno es más intenso, propiciado posiblemente por las características introductoras que proporciona la anacrusa, siendo estas fruto del carácter inestable que le otorga al tiempo, dando un inicio sin ninguna acentuación y por lo tanto más suave, la fluidez en la propagación

rítmica por no comenzar con ningún acento en tiempo fuerte, y resumiendo todas estas características de las que Liszt se da cuenta: por conseguir una introducción más sutil, suave y por consiguiente con una mayor característica preparativa para presentar el programa musical de la pieza.

#### La forma

La utilización de una forma libre es fruto de las necesidades creadas a priori ya antes de empezar la obra, en el trabajo de su imaginación no se concibe como tal, la posible utilización de una forma sonata clásica con sus tiempos. La necesidad de aplicar una forma que se adapte a las necesidades narradas o descritas será imperativa y por lo tanto no podrá ser otra que una forma libre, que como ya he dicho anteriormente, contará con una introducción a la escena y una conclusión de la narración o escena, que bajo la imaginación de Liszt recapitulará de alguna manera o necesitará alguna parte o personaje de la historia contada para finalizarla, por lo tanto, pasará a ser una coda.

Al mismo tiempo Liszt va tomando consciencia sobre como narrar la historia que pretende describir en su música, poco a poco se observa como en sus obras va añadiendo recursos para atraer la atención del público: la presentación de un problema y su resolución final, bien de manera triunfal y apoteósica o con la tragedia final en la última parte de la obra.

Liszt no utiliza una estructura formal (excepto cuando utiliza la forma sonata como una mega estructura temática, no tonalmente, sino en cuanto a las partes que forman su estructura, véase en esta investigación la pieza *Après une Lecture du Dante. Fantasía quasi Sonata*) y por consiguiente, desarrollará una forma en su proceso compositivo que utilizará en numerosas ocasiones, apoyando aún más la idea, que en ocasiones seguirá un patrón guía pero no una forma concreta, sino totalmente libre y adaptada a cada pieza a través de la transformación temática o de sus variantes con distintas secciones.

Gauthier, dice al respecto de su estilo compositivo:

Y otras tantas impresiones capaces de exaltar su imaginación y de favorecer su sueño en un proceso compositivo al que siempre será fiel: principio misterioso o melancólico, conflicto y conclusión triunfal, fundada generalmente sobre la transformación y ampliación del tema principal. En ese álbum de bocetos, el vínculo entre la naturaleza psicológica de la inspiración y la forma de la obra se pone de

relieve con elocuencia. Es un paisaje de sonidos y uno de los más originales, expresado con un lirismo integrado armoniosamente a las mayores voces de su tiempo.<sup>368</sup>

Este patrón guía variará en función de la historia o imagen que quiera narrar y de su forma de narrarla.

#### Temas utilizados

En la colección de piezas del *Première Année: Suisse*, el tema central son la naturaleza y el hombre, la admiración por la belleza y las fuerzas naturales, la vida tranquila y pausada del campo, en general, una actitud contemplativa y meditativa del ser humano.

La característica más importante que destaca de los temas utilizados en el *Première Année: Suisse*, es que aparte de tener en común la temática de la que se menciona anteriormente siempre sobre temas suizos, la atracción por las leyendas como la de Guillermo Tell, personajes que entrañan o simbolizan la libertad, la necesidad de contar y describir la belleza de la naturaleza en piezas como el *Lago de Wallenstadt*, en *Orage*, o el interés que despierta en Liszt géneros ya como la égloga pastoril u *Obermann*, manifiestan una clara cercanía con las piezas del *Deuxième Année: Italie* y su atracción por la lectura, que está descubriendo y va desarrollando en nuevas piezas desplegando nuevos recursos pianísticos sobre los conceptos de estos temas descritos.

En el *Deuxième Année: Italie*, la temática empleada por Liszt se basa en las artes y la poesía emblemáticas de Italia, en concreto en la pintura de Rafael, la escultura de Miguel Ángel y la poesía de Petrarca y Dante, sin olvidar la figura polifacética de Salvator Rosa, al que se le atribuyó a principios del siglo decimonónico, la autoría de la canción *Vado ben spesso cangiando loco*.

En este *Deuxième Année: Italie*, Liszt encarnará el ideal romántico de Hegel, mediante el cual la poesía y la música estarán en el escalafón más alto de las artes, superando incluso la música a la poesía. En este periodo Liszt intenta a través de la poesía encauzar a la música, véanse

---

<sup>368</sup> Gauthier, André: *Liszt*, pp. 31-32.



como ejemplo los *Tre Sonetti del Petrarca*, que en la primera versión que realiza de estos para voz y piano S. 270a sigue esta misma directriz, buscando un paso más allá con la transcripción de estos sonetos en la versión S. 161 que aparece en el *Deuxième Année: Italie*, en la cual intenta ya no solo unir la música con la poesía, sino con la idea filosófica musical de Hegel, sustituyendo a la propia palabra de los textos, para mostrar los sentimientos del poeta y el propio estado de ánimo de este según aparece en cada soneto, con un mejor resultado.

En el resto de piezas seguirá creando recursos para evocar estas obras, con *Sposalizjo* la espacialidad de los personajes en el cuadro y su mensaje, con *Il Penseroso* la belleza sobre la piedra conseguida por Miguel Ángel en el monumento funerario con nuevas armonías brillantes dentro de una pieza fúnebre y por último con *Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi sonata*, en una evolución sobre la narrativa empleada por Dante y la visión que le evoca a Liszt su lectura, cambiando la forma de contar su propia historia sobre la *Divina Comedia*.

La temática utilizada en el *Troisième Année* es plenamente religiosa en su sentido superior, basada en el simbolismo de elementos de la religión, pero en los que en algunas piezas utiliza el aspecto más bello y llamativo de los jardines de Villa d'Este, hecho que a priori puede erróneamente llevar a pensar en una música descriptiva de los jardines, que aunque en parte lo sea, no es la finalidad última del mensaje de Liszt en ellas. De esta manera el *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, estará basado en la anunciación del embarazo de María; las dos *Threnodies*, serán odas fúnebres, bajo la apariencia de los cipreses; el mensaje del agua como el elemento de recepción y transmisión de la fe en Dios y la resurrección en la vida eterna, en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*; la *Marche Funèbre* en la que se muestra el aspecto que finaliza con la vida terrenal; En *Sunt Lacrymae Rerum*, el mensaje de Liszt toma una última contemplación en las acciones que se realizan en esta vida por las personas, para mostrar la importancia en los hechos que después trascienden, aunque también se llore por otras pérdidas en la vida; y finalmente en *Sursum Corda*, representa en el simbolismo de estas palabras pronunciadas por el sacerdote en la misa, la trascendencia en la fe, levantar el amor y los sentimientos hacia Dios, para prepararse en la comunión del cuerpo de Cristo.

#### Tonalidades y modos empleados

En el *Première Année: Suisse*, de todas las modalidades se ve una clara preferencia de Liszt por los modos mayores puesto que los gustos son de siete obras en la modalidad Mayor y solo 2

en la modalidad menor sobre 9 obras en total. Siendo esto en parte posiblemente un reflejo de la felicidad en este tiempo de la pareja F. Liszt y M. d'Agoult.

Estadísticamente este es el uso del *Première Année: Suisse* por modos:

78%.....en un modo Mayor

22%.....en un modo menor

En cuanto al *Deuxième Année: Italie*, este sería el uso por modos:

86%.....en un modo Mayor

14%.....en un modo menor

En cambio, en el *Troisième Année* la utilización no es del mismo modo, puesto que dentro de la tonalidad se alberga en muchas de estas piezas una convivencia de ambos modos, resolviendo estas al final en el modo Mayor:

85%.....en un modo menor y Mayor

15%.....en un modo Mayor

Si se atiende a la parte final o a la conclusión de las obras, entonces la sensación sería que Liszt es un compositor más alegre o que casi siempre escribe en un modo Mayor:

87.5%.....en un modo Mayor

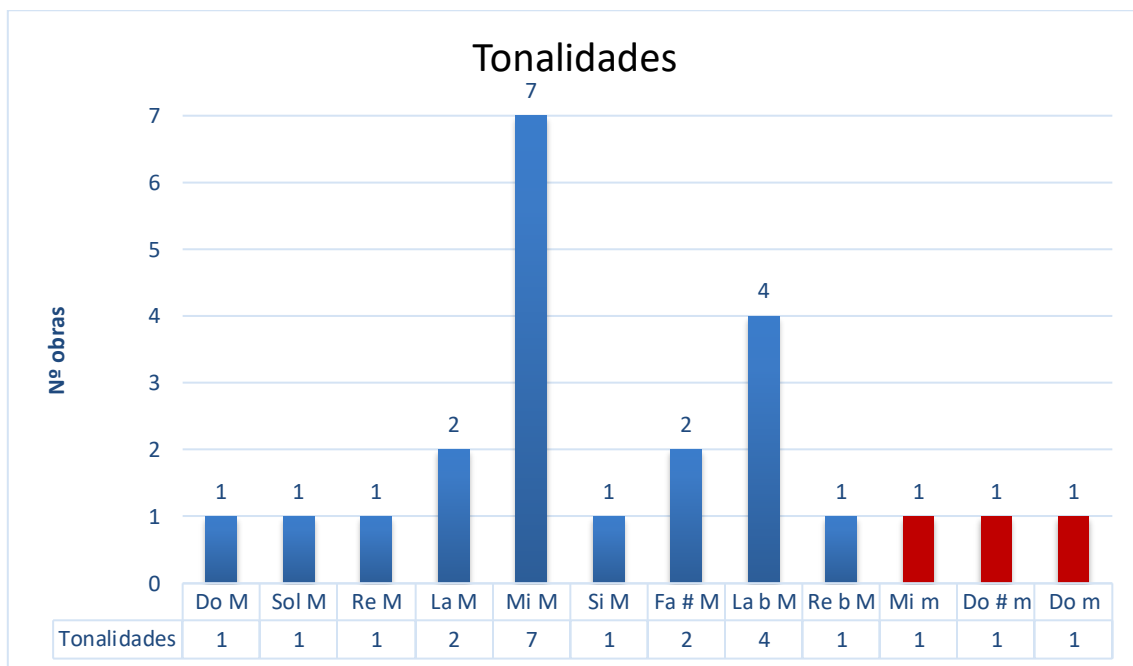
12.5%.....en un modo menor

Pero estos datos manifiestan una falsa sensación, puesto que en el *Troisième Année* se encuentra ya un intento de buscar el camino de la disolución de la modalidad, conviviendo ambos modos intercalados en la partitura continuamente.

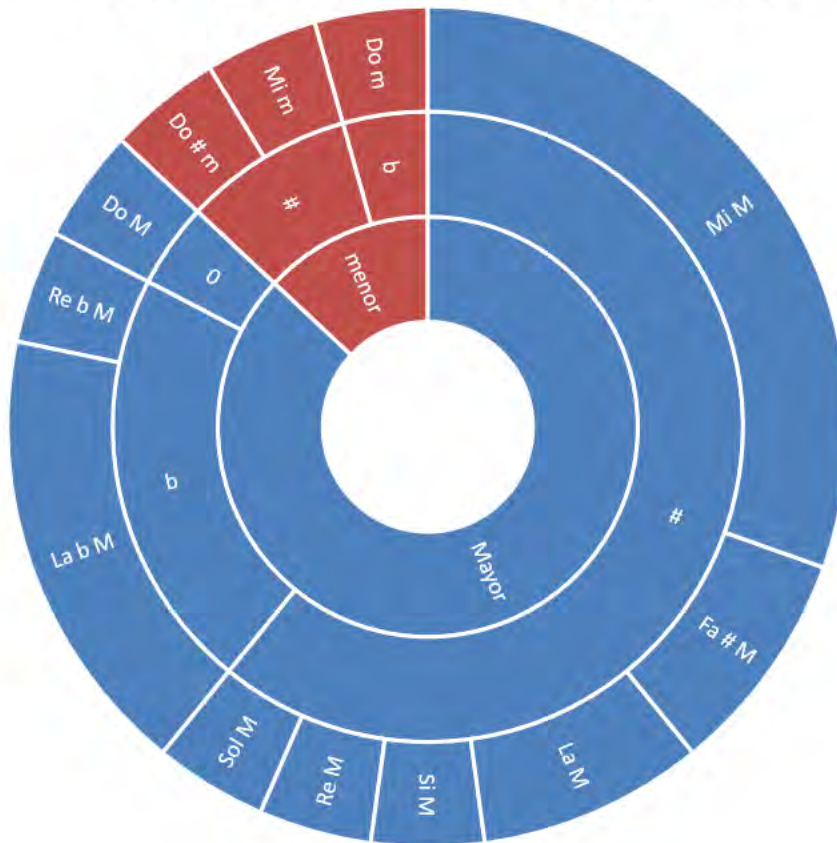
La tonalidad más empleada en el *Première Année: Suisse* es: *La b Mayor* puesto que se emplea en 3 de las 9 obras (*Au Lac de Wallenstadt*, *Au Bord d'une Source*, *Eglogue*). Seguido de *Mi Mayor* que se emplea en 2 de las 9 obras (*Pastorale*, *Vallée d'Obermann*). *Do Mayor* que se emplea solo en 1 obra (*Chapelle de Guillaume Tell*), *Do menor* emplea solo en 1 obra (*Orange*), *Mi menor* emplea solo en 1 obra (*Le Mal du Pays*), *Si Mayor* lo emplea solo en 1 obra (*Les Cloches de Genève*).

La tonalidad más empleada en el *Deuxième Année: Italie* es: *Mi Mayor* puesto que se emplea en 2 de las 7 de las obras (*Sposalizio* y *Sonetto 104 del Petrarca*). El resto de las obras cada una se encuentra escrita en una tonalidad (*Do # menor, La Mayor, Re b Mayor, La b Mayor* y *Re Mayor*).

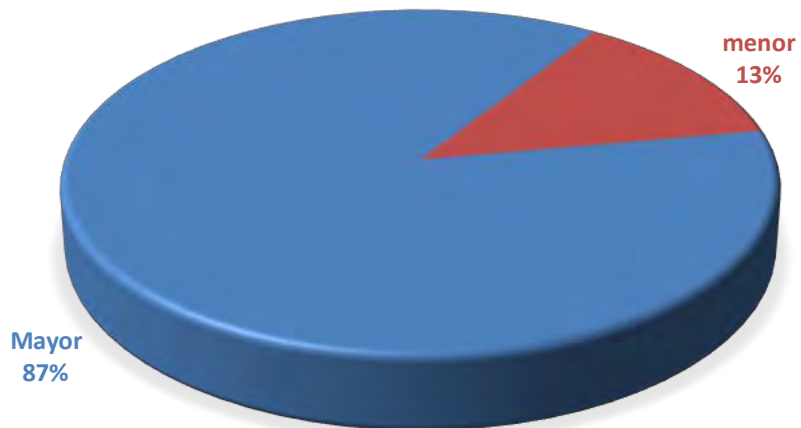
En cambio, en el *Troisième Année* la tonalidad más empleada es *Mi Mayor*, utilizada en 3 de las 7 obras (*Angélus! Prière aux Anges Gardiens, Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Thrénodie* y *Sursum Corda*), *Fa # Mayor* utilizada en 2 de las 7 obras (*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* y la *Marche Funèbre*), mientras que las otras 2 están escritas cada una en tonalidades distintas (*Sol Mayor* y *La Mayor*).

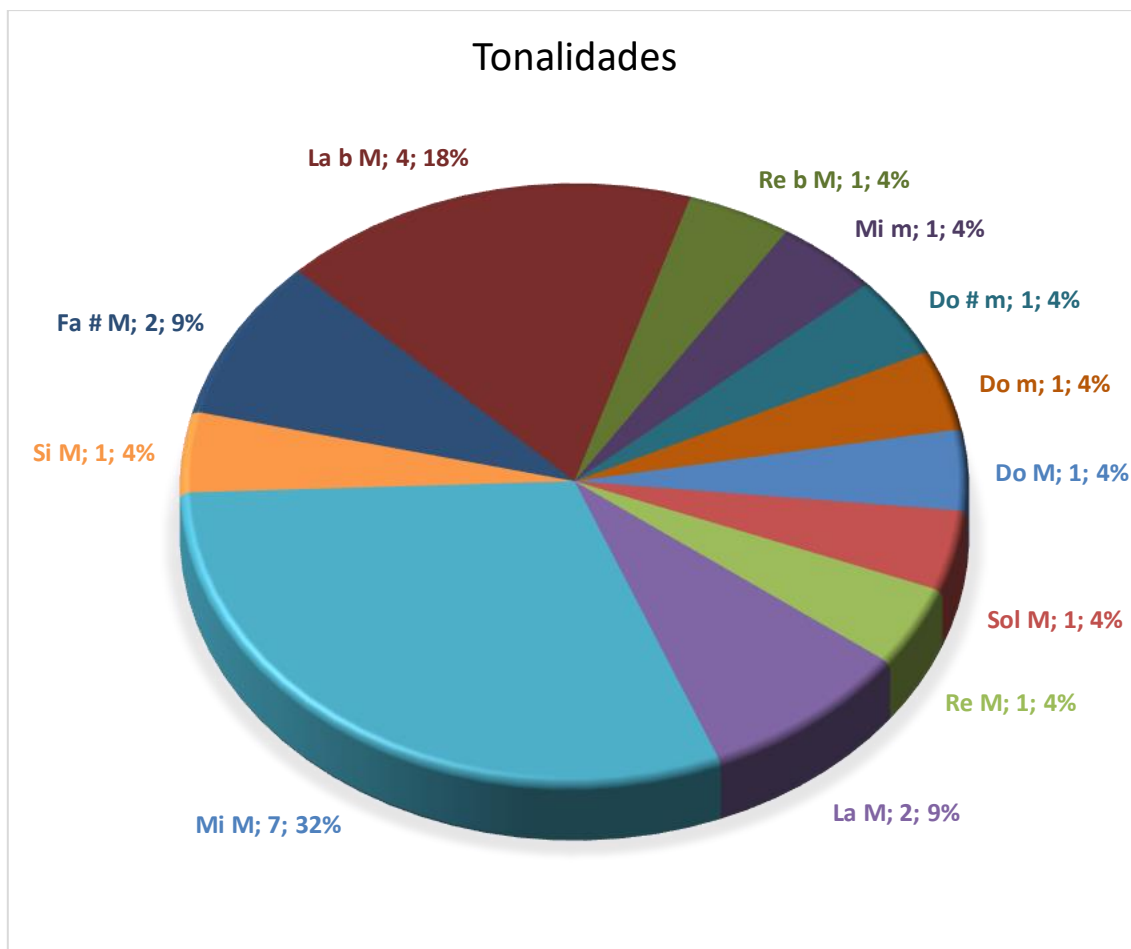


### Uso de tonalidades, alteraciones y modos



### Uso del modo en las tonalidades





En el apartado del uso de la tonalidad en algunas ocasiones se haya una relación entre la tonalidad y la nota principal de la melodía, con la primera letra del nombre de la persona a la que dedica la pieza o en la que le inspira componerla.

El número de obras en el que coincide esta hipótesis es bastante alto como para pasarlo por alto, en el *Première Année: Suisse* coincide en las obras: *Au Lac de Wallenstadt*, *Les Cloches de Genève* y *Vallée d'Obermann*, mientras que en el *Deuxième Année: Italie* coincide en las obras: *Sposalizio*, *Il Penseroso*, *Sonetto 123 del Petrarca* y *Après une Lecture du Dante*, de la misma manera en el *Troisième Année* coincide en las obras: *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Threnodie*, *Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie* y *Marche Funèbre*. Es decir de las 23 piezas analizadas, en 11 se da esta coincidencia, pasando a tener una estadística del 48% de coincidencia con la primera letra del nombre de la tonalidad y la persona a la que dedica o inspira la obra.

En todas estas piezas se encuentra el nexo en común de la tonalidad y el nombre. Entre todas las maneras y notas posibles para componer la pieza, Liszt elige estas y para su tratamiento

recurre a empezar con la nota del nombre, en otras ocasiones durante toda la introducción y el tema principal apareciendo esta nota, como una nota eje que realiza una atracción sobre el resto de todas las notas. Para ello Liszt emplea el uso de cromatismos, de apoyaturas que desplazan la resolución de la tensión del fragmento hacia esta nota, etc. En la *Marche Funèbre* se observa el mismo fenómeno con la tonalidad y la nota, pero realizando este movimiento en el acompañamiento del tema.

Se ha realizado un estudio para obtener el resultado de la posible interrelación tonal de las piezas, aglutinando en notas que representan cada una las tonalidades de las piezas formando acordes con estas, esperando un resultado que otorgue coherencia y direccionalidad de esta configuración de acordes como nexo vinculante para establecer un macrociclo. El resultado queda escrito en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'PRIMERA AÑO I' and contains three measures of chords. The middle staff is labeled 'SEGUNDO AÑO II' and contains two measures of chords. The bottom staff is labeled 'TERCERA AÑO III' and contains two measures of chords. The chords are represented by groups of notes on a treble clef staff. A page number '369' is located at the bottom right of the score.

Este ejemplo resolviendo las enarmonías y simplificado en una armonía que aparezca de una forma clara, se quedaría en las siguientes notas:

---

<sup>369</sup> Tonalidades empleadas en cada obra de los tres cuadernos de peregrinación de F. Liszt, representadas en las notas y agrupadas por acordes en el mismo orden en el que aparecen en los cuadernos.

PRIMER AÑO I

SEGUNDO AÑO II

TERCER AÑO III

370

Se ha realizado una grabación en la que se puede escuchar el modelo de ciclo, con las tonalidades empleadas en los tres cuadernos de peregrinación de F. Liszt (representadas en notas), en el siguiente enlace: <https://youtu.be/KgB-CJkvgkw>.

Cada tonalidad de cada una de las obras está representada por la nota con el mismo nombre, es decir: *Mi Mayor* será la nota Mi, *La b Mayor* será la nota La *b*, etc. obteniendo como conclusión de este estudio de las tonalidades empleadas, que el establecimiento de que en los tres *Années de pèlerinage*, además de funcionar por separado cada uno de los tres cuadernos como un ciclo de obras con una relación tonal entre ellas, estos también funcionan como un macrociclo con una interrelación tonal entre los tres cuadernos de los *Années de pèlerinage*, dando como consecuencia un principio y final del ciclo con suficiente cohesión y continuidad, a pesar de que algunas de las piezas como las del *Troisième Année*, fueron escritas a una distancia posterior superior a los 30 años.

Por consiguiente, esta conclusión de la hipótesis viene a reafirmar, que Liszt utiliza la tonalidad y la modalidad de una manera distinta, con tonalidades que establecen un vínculo armónico entre ellas derivando en la configuración de acordes, que funcionan con unas relaciones mediáticas entre sí a través de la atracción entre notas por diferentes recursos (cromatismos, apoyaturas, retardos, séptimas, novenas, etc.) para formar un ciclo, en el que además, en cierta manera encuadran y también guían la configuración de la forma de la obra, adaptando su estructura final que Liszt establecerá definitivamente a través de sus numerosas revisiones. Esta estructura que obviamente se genera en una forma libre en su gran mayoría

---

<sup>370</sup> Simplificación del modelo de las tonalidades empleadas en los tres cuadernos de peregrinación de F. Liszt, representadas en notas.

de veces, pero cuando no lo es, encuadra su visión personal de la utilización de las formas clásicas adaptándolas a su manera, en un estilo como empezó a desarrollarlas ya el propio Beethoven, siguiendo en la mayoría de veces su propio procedimiento formal de creación de la estructura de la obra (propio de Liszt), como:

Un tema que inicia el encuadre descriptivo de la pieza (Introducción), seguido de la presentación del primer tema y después del segundo tema, que en lo que en las formas clásicas serían los puentes o episodios entre la aparición de la nueva sección, Liszt desarrolla pequeñas transiciones (muchas veces con cadencias pianísticas repletas de pasajes técnicos virtuosos), que dan lugar a la aparición nuevamente del primer y segundo tema con transformaciones sobre estos, a los cuales va introduciendo variaciones en las armonización, desarrollos técnicos distintos, cargados de recursos para imitar o evocar las acciones que vengan recogidas a priori sobre el título de la obra, más tarde, sobre este desarrollo según sus necesidades de ampliación continuará o no con la transformación temática, siempre encuadrada dentro de un estilo muy improvisatorio pianístico (mecánica de la improvisación en el piano), que desarrollará los temas y su *attrezzo* ornamental armónico, para finalmente recurrir en la inmensa mayoría de las veces a una Coda resolutoria de toda la trama narrativa propia, junto a la intención descriptiva de Liszt.

Los efectos descriptivos. Dinámicas y matices empleados. Su interrelación con el efecto.

La búsqueda de nuevos efectos para su lenguaje y la innovación de su estilo, le llevarán de una manera intuitiva y necesaria a explorar en el terreno de las dinámicas y los matices, empleando una nueva concepción en la utilización de estos: la sutileza rítmica y el sentido de la dinámica para buscar un efecto propio en sí mismos, la oposición de la intensidad de los matices y la misma utilización significativa del silencio.<sup>371</sup>

El desarrollo del nuevo sistema de lenguaje musical, evocador, imitativo, con paralelismos y semejanzas al personaje, la historia, el paisaje, el hecho o narración, etc. son uno de los

---

<sup>371</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 59.



objetivos que Liszt persigue en sus composiciones, los hechos o situaciones que imagina, se empeña en encontrar la forma de transformarlos en alguna semejanza que los imite en su música. La evolución de la técnica pianística que llevará a cabo al piano, ayudarán e influirán en la creación de nuevos recursos, que aumentarán considerablemente su paleta y catálogo de posibilidades, pasando de tener los recursos heredados de la escuela de los dedos y de los clásicos, a la creación del vasto espectro de posibilidades, casi infinitas, con las que revolucionó la técnica pianística.

Todo esto, junto a sus progresos a través de la improvisación en los conciertos públicos que realiza, sus conocimientos en armonía y composición, facilitarán que poco a poco acercándose más al mundo de la música descriptiva, vaya creando un catálogo de recursos de entre los que en numerosas ocasiones no volverá a utilizar, aun siendo el mismo tema para evocar o de semejantes características. Pero a la vez, irá configurando toda una paleta de recursos descriptivos de la que tras su estudio, se llega a vislumbrar un nuevo lenguaje con una manifiesta intencionalidad, en la que unas veces logrará la pretensión perseguida y otras con un ambiguo resultado, creando un catálogo de recursos de vastas dimensiones.

Se puede observar que en cada una de sus obras en las que pretende una conexión con la música programática, existen varios recursos nuevos creados, a tal único fin de plasmar en la pieza las necesidades singulares de la misma en cuanto a lo que se refiere al programa. Su procedimiento y recursos son muy diferentes de los utilizados por sus predecesores como Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven, Clementi o Czerny. Estos compositores tienen una paleta amplia de recursos técnicos que utilizan constantemente en alguna de sus obras, siendo esta una de las mayores problemáticas que se encuentra en la música de F. Liszt, a la hora de poder resumir en unos recursos cuantificables reutilizados continuamente en alguna de sus composiciones. Su capacidad artística creadora es una fuente inagotable de recursos técnicos nuevos en cada fragmento de cualquier obra.

De esta manera se observa el innumerable catálogo de recursos creado por Liszt, durante todos los años de composición en su obra, llegando a decir que su lenguaje es casi infinito.

Los nexos o paralelismos entre los movimientos de lo descrito y las notas, entre el tipo de fraseo, su direccionalidad (si es ascendente lleno de optimismo y alegría, si es descendente, todo lo contrario) y el estado de ánimo del personaje, son un tipo de recurso utilizado con asiduidad, desde un uso aplicado en general en sus obras.

El silencio pasará a ser unas veces, un elemento que aumenta la fuerza dramática del fragmento, en ocasiones, una respiración entre la desolación del personaje y en otras un suspiro que favorecerá el *appassionato* en otro trozo de la pieza. Otro recurso manejado con el silencio será la utilización de este como mecanismo para a través del espacio ocupado por el silencio, producir el efecto de imaginar o hacer oír la nota inmediata posterior, sin que esta todavía esté sonando, efecto producido por medio de la atracción de las notas y tonos que buscan la resolución, insertando el silencio inmediatamente antes de esta para producir este efecto.

En su organización del discurso musical, la sucesión de pensamientos irá a la par con la sucesión de temas, conduciendo todos estos como siempre al tema principal, pensamiento o personaje central del argumento, organizando una forma irregular, que sabiamente utilizará de forma libre.

Liszt sabe que el oyente al escuchar su pieza no traducirá en una historia las melodías y los ritmos de su música, pero a través de una sugestión primero contextual, el oyente podrá dar un significado a las frases, armonías y timbres. Éste será un resultado totalmente en vano si tales no han sido provistos de una auténtica cohesión musical. La amplificación sonora aplicada a las imágenes poéticas, pictóricas o de cualquier otra arte, conseguirá provisionalmente, intensificar el efecto de estas imágenes, pero no ocurrirá jamás que las propuestas poéticas y pictóricas consigan condicionar la entidad sonora y hacer que sea válida, si ésta no es válida por sí misma.<sup>372</sup>

Liszt por medio del estudio epistolar, revela alguna de las razones de su modo de actuar:

Se procedía por analogías y por correspondencias de un universo sustraído de todo lo demás, tal como es el universo de la música. Uno se ilusionaba respetando la vida, imitando con los sonidos el ritmo desconectado del ser fisiológico, sus desgarros, sus inquietudes instintivas y sus desordenes y no nos preguntábamos si los sonidos tenían la necesidad o no de adecuarse a unos fenómenos ya demasiado difusos.<sup>373</sup>

---

<sup>372</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 688.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

Muchos años más tarde, escribiendo acerca de lo “pintoresco en música” a propósito de unos temas musicales para piano de Robert Schumann, Liszt admitió que:

“Las cosas objetivamente perceptibles no pueden proporcionar conexiones con el arte de los sonidos si estas cosas se subjetivizan mediante la contemplación, el sueño y la intensidad emotiva adquieren un espontáneo parentesco con la música y se vuelven traducibles al misterioso lenguaje de esta”.<sup>374</sup>

Es importante meditar sobre estas palabras del propio Liszt, porque instauran un vínculo entre los *stringendo*, *crescendo* y *fortissimo* que utiliza con las notas, pero aun no siendo las notas que suenan lo más importante, sino el efecto acústico que estas producen en su conjunto tras su subjetivación.

Las escalas o ejercicios de arpeggios fugaces y cargados de virtuosismo al final no serán otra cosa que efectos, puesto que su ejecución tan rápida dará un efecto como si de un *glissando* se tratara, de una estela sonora, pero con unas características y matices sonoros diferentes, dejando de ser ornamentos de los fragmentos musicales o de puentes modulantes.

La planificación de sus propósitos en la elaboración de los recursos que utiliza en las obras, queda bien diseñado y premeditado de antemano, como cuenta Daniel Gregory Mason:

El posado en el estudio de Schaffer, como un anciano poniendo su mano en la solapa izquierda de su abrigo de abad mientras se inclina ante las damas en su palco. Estas muecas y aires, finas máscaras en el corazón del hombre, lamentablemente se han proyectado en su música y lo que es más sorprendente, se han impuesto a innumerables oyentes e incluso a críticos entrenados, que de alguna manera no han logrado descifrar en su música lo artificial. Se rastrean principalmente en los temas fundamentales; porque por muy hábil que sea un músico en dominar su técnica, por mucho que pueda aprender a hacer de sus ideas originales mediante un tratamiento inteligente, no puede alterar materialmente estas ideas en sí mismas, que son por así decirlo, los pensamientos instintivos de su mente; en ellos se revela lo que final y esencialmente es. Ahora, a pesar de todo el virtuosismo mental con el que Liszt desarrolla sus ideas (un virtuosismo tan asombroso y posiblemente tan engañoso, como el virtuosismo físico por el que es más famoso), las ideas mismas tienen en su mayor parte un lugar en común. No son expresiones espontáneas de sus propios sentimientos, sino esfuerzos estudiados para impresionar a su audiencia.<sup>375</sup>

En la creación de recursos Liszt no deja solo la responsabilidad a las notas, sino que además une a estas toda una elaboración de utilización del resto de posibilidades musicales, junto a

---

<sup>374</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 688.

<sup>375</sup> Gregory Mason, Daniel: *The Romantic Composers*. New York: Mac Millan & Co. 1940, p. 131

la planificación de estrategias para obtener el fin logrado. Se pueden observar algunos ejemplos de esta creación de recursos.

Mediante la simple idea que Liszt desarrolla de escribir un tema con un contrasujeto que al final parece sobresalir más que la voz principal repitiendo esta frase en sucesivas veces, cada vez más rápido en un *accelerando* y *stringendo*, junto a un gran *crescendo* progresivo, consigue crear la sensación desde una persecución de dos personajes, a una acalorada discusión entre ellos, etc. Este efecto no es realizado por las notas de la frase o por el contrasujeto solos, sino por la utilización de las dinámicas y sus cambios de tiempo en su conjunto.

Cuando Liszt escribe la repetición de una semifrase o de una célula en distintos matices cada vez más *p*, puede llevar a entender como un sujeto se va alejando, el eco de su voz o un pensamiento que va desvaneciéndose y perdiendo fuerza. Aunque este recurso no es creado por Liszt, su utilización es distinta a la de otros compositores por la búsqueda de colores armónicos que favorecen este efecto y no a la mera repetición con diferentes gradaciones de matices.

Un recurso empleado por Liszt en innumerables obras es la partición del teclado en tres fragmentos, utilizando cada parte, por ejemplo: como la evocadora de los tres mundos: el cielo, la tierra y el infierno. Estas partes serán: la aguda, la central y la grave. De esta manera la ejecución de un tema en la parte aguda del piano en *pp*, mediante el cual llevará a entender que se está en el cielo o que es una voz celestial la que habla. Mientras que cuando quiere representar el infierno lo hará recurriendo a la parte media y grave, con octavas en las dos manos, de una manera alternada y abarcando matices desde *pp* a *fff*, efectos que servirán para establecer diversos significantes y situaciones en el infierno.

Tras el estudio realizado de los tres cuadernos, se observa que la utilización de las dinámicas y matices en el *Troisième Année* se vuelve más calmada. El fulgor de su juventud y su virtuosismo con grandes esfuerzos físicos, cambiarán en su etapa de madurez. Relevarán estos intereses, por los temas que le atraen para componer y su carácter se volverá más sosegado en sus composiciones. El tema de la fe religiosa se volverá el centro de su vida en este momento como lo fue el amor y la pasión por el arte en su juventud. Con este nuevo interés, es lógico que la utilización de los matices y dinámicas sea distinta de la que tuvo en los años de juventud.

La característica más relevante de esta última etapa se puede concentrar en la utilización de los sonidos y su resonancia en el piano. Los bajos duplicados con octavas, restituirán al teclado la característica del instrumento de percusión, pero esta vez haciendo resonar sus cuerdas como el tañer de las campanas cuando suenan con el toque de muertos y proyectan su sonido a gran distancia. Este efecto que plasma en la *Aux Cyprès de la villa d'Este*, aun siendo con la misma intención de evocar a las campanas como en *Les Cloches de Genève*, posee un carácter distinto, difiriendo muchísimo de la utilización que hace en las obras del *Première Année: Suisse*. Los acordes en la zona grave del piano de la m. d. de esta *Thrénodie I*, le dan un carácter sobrecogedor, lleno de expectación, gravedad, dolor y envuelto en un atisbo de frustración. Otro ejemplo más del uso de la acentuación para resaltar el dolor, el lamento y la gravedad de los hechos como en el *Sunt Lacrymae Rerum*, escribe la acotación precisa del texto: *accentuato e doloroso*.

En el *Troisième Année* el sentimiento dominante es la tristeza, el lamento, la muerte y la desolación, como también la esperanza en la resurrección de la vida eterna, el uso que hace del acento, es exquisito y de una gran precisión. Calibra perfectamente el punto más fuerte de las frases en los tiempos fuertes, consiguiendo con esto un carácter más marcado del dolor, llegando a distinguirlo con diferentes tipos de acentuación dentro de la misma frase. Utiliza este tipo de acento “▲”, cuando quiere reforzar el punto más importante y a la vez *dolente* de la frase, en cambio refuerza la diferencia del carácter con el uso de este otro “>”, para pasar poco a poco a la distensión en la frase.

Con la utilización del acento en los tiempos fuertes, aumenta el carácter fúnebre y doloroso, en aquellos fragmentos en los que es usado. Este funciona como una expresión del dolor silencioso e interno que se sufre y que por un momento breve se exterioriza como un sollozo, para volver otra vez a una reflexión interna. En no pocas ocasiones su utilización aparece revestida de acotaciones como: *pesante, dolente*, etc.

En otros fragmentos, como en el *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, con una armonización y el empleo del *sostenuto ed espressivo*, consigue un paralelismo con el fraseo y la cadenciosidad del rezo de una plegaria o de una oración. Este conjunto como recurso, le otorga un carácter extremadamente profundo y lúgubre. El instinto e imaginación de Liszt, establecen rápidamente la asociación del dolor difícil de soportar y que aplastan los ánimos, como una carga pesante.

Asimismo, en el *Troisième Année*, este tipo de episodios descriptivos del estado de ánimo y de los sentimientos del alma, se alternan con otros más tangentes como la descripción de paisajes de las fuentes y las vías que rodean a los cipreses centenarios de los jardines de la Villa d'Este:

Acordes en arpeggios: simulando terrazas y piletas con caídas de agua

Arpeggios a distancia de 3<sup>as</sup>

una corda

*Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Threnodie*, compases 68-71.

Este modelo de imitación de fuentes en cascada que recorren los lados de la vía de los cipreses, se observa que la estructura utilizada sigue siendo los arpeggios para imitar el agua, con las dos manos en paralelo, como ambos laterales de la vía, completando con las dos manos los arpeggios a distancia de terceras entre ellas. Los acordes en arpeggios simulan las piletas en terrazas por las que va pasando el agua. Además, la utilización de *una corda* en un matiz *mf*, junto a la inscripción de *sempre legatissimo*, refuerza la interrelación entre el tipo de *tocco* y el efecto descrito, buscando que este sea un sonido fluido y continuo, imitando el continuo y suave fluido del agua por las cascadas de los laterales de la vía Taddei.

Búsqueda y despliegue de recursos técnicos para conseguir nuevos efectos.

En cuanto a los recursos técnicos empleados para conseguir nuevos efectos, Liszt fue uno de los que empezaron un cambio en el empleo de la tonalidad, a través de unos temas que no atribuían un centro tonal bien definido, debido a una inconsistencia tonal en la exposición de su forma musical y a través de una continua creación armónica, cuyo aprovechamiento

musical a través de incesantes cromatismos permanecía en una utilización constante de modulaciones y cadencias.<sup>376</sup>

Este tipo de recurso produce en su música un lenguaje vivo, fluido, cambiante y en continua búsqueda por la resolución de las tensiones creadas.

Las investigaciones de Liszt sobre los acordes de 9ª y 11ª, la serie de acordes Mayores, estructurados en las notas que forman el acorde de 7ª disminuida y el despliegue de este, el cromatismo melódico y armónico, proporcionan a su música en sus dos primeros cuadernos el dinamismo, además de un lenguaje fluido y modulante, sin carácter tonal y modal en el tercero.<sup>377</sup>

La búsqueda de nuevos efectos para su descriptivismo y la innovación en su propio estilo, le llevan de una manera intuitiva a explorar en el terreno armónico a una concepción novísima del intervalo que acusa la densidad de los acordes, que junto con innovaciones en la sutileza rítmica y en un sentido de la dinámica procedente de la oposición de los matices de intensidad y del silencio, dotan a su música de vaguedades sonoras propias del estilo impresionista.

Sus innovaciones en la orquestación pianística, son fruto del progreso sonoro que había emprendido, mediante la evolución del desarrollo mecánico del piano:

En el espacio de sus siete octavas - decía - puede producir, con rarísimas excepciones todos los perfiles, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más sabia, sin dejar a la orquesta otras superioridades que las de la diversidad de los timbres y de los efectos de masas.<sup>378</sup>

Aunque se encuentran numerosos adelantos y recursos en casi todos los parámetros musicales, contrariamente a todos estos están las melodías creadas por Liszt, ya que no realiza ningún avance respecto a la creación de melodías. Estas son una síntesis del lied germánico o el aria italiana,<sup>379</sup> de una extensión breve, pudiendo parecer académicas e incluso,

---

<sup>376</sup> Whittall, Arnold: *Música romántica*, p. 81.

<sup>377</sup> AA.VV.: *Historia de la música y sus compositores*, p. 720.

<sup>378</sup> Gauthier, André: *Liszt*, p. 59.

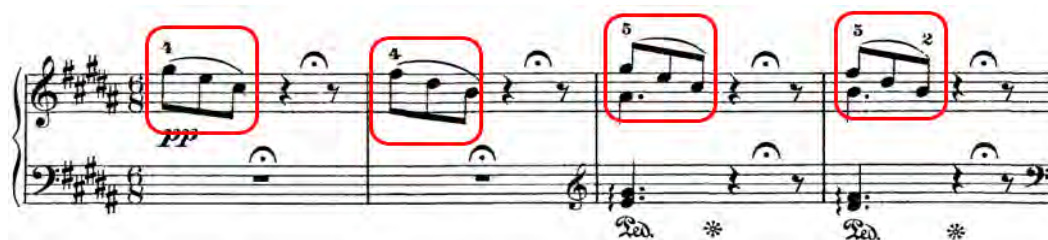
<sup>379</sup> *Ibidem*.

compararse a las cantinelas simples de la época, a pesar de tener una gracia o un impulso expresivo y arrollador en ocasiones.

La extensión de estas melodías es bastante corta, realizando el discurso con la unión de varias semifrases entrecortadas a menudo por silencios entre ellas. La utilización de estos silencios en ocasiones será igual o distinta al empleo del silencio anteriormente mencionado.

Cabe mencionar todo esto, puesto que al ponerse a enumerar los recursos utilizados, sin la contemplación de todo esto se encuentra una gran dificultad en la catalogación de algunos de los recursos más relevantes en los *Années de pèlerinage*, como por ejemplo:

En la imitación de las campanas que suenan en *Les Cloches de Genève*, utiliza las notas que forman la afinación de un acorde triada, imitando el sonido producido por estas. Así utiliza el paralelismo de su afinación y la imitación del tipo de *tocco* parecido al tañer de las campanas, aun no siendo la entonación ni la nota real de las mismas.



*Les Cloches de Genève*, compases 1-4.

En *Au Lac de Wallenstadt* el movimiento del remo es imitado con el dibujo que realizan las notas en el arpeggio.

## 2. Au Lac de Wallenstadt



*Au Lac de Wallenstadt*, compases 1-4.

El trémolo que utiliza en *La Chapelle de Guillaume Tell*, no está utilizado de una forma común como venía utilizándose hasta ahora, que era un mero acompañamiento o como un redoble



de timbales en Beethoven, si no que utiliza este recurso como elemento para crear una atmósfera de tensión, mientras Guillermo Tell dirige a través de las llamadas de caza el ataque de los confederados contra las tropas de ocupación.

The musical score consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system shows a piano accompaniment with a constant tremolo in the left hand and a melody in the right hand. The melody includes dynamic markings like *f marcato* and *pp*, and articulation like *A* (accents). The piano part has *pp tremolando sempre* and *ped.* markings. The second system continues the tremolo and melody, with various fingerings and articulations. The third system shows a change in the piano part's texture and the melody's phrasing. The fourth system concludes the passage with a final chord and a *ped.* marking.

*La Chapelle de Guillaume Tell*, compases 21-28.

En ocasiones Liszt utiliza los arpeggios como recurso para imitar la ebullición de burbujas a través del agua, aprovechando la desigualdad del arpeggio para evocar con esta su parecido con las burbujas. Véase un ejemplo de aplicación en *Au Bord d'une Source*:



*Au Bord d'une Source*, compases 17-18.

En *Au Bord d'une Source*, la utilización de una célula de cuatro notas en ritmo de seis notas crea una inestabilidad, que es empleada para imitar la forma de caer del agua por las rocas, mediante una progresión descendente en la que está desarrollada, siendo esta la que crea el efecto de caída por su dirección descendente:



*Au Bord d'une Source*, compases 23-25.

En *Orage*, Liszt expone una cadencia que prepara y desencadena el tema del Presto furioso, con una textura de octavas desarrollada en una escala ascendente y descendente, para imitar como el viento se levanta para soplar cada vez con más fuerza:

The image shows a musical score for a piano piece. The top system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. The grand staff contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The bass staff has a simpler line with notes marked 'Ra.' (Re). The dynamics are marked 'p' (piano) and 'crescendo'. The bottom system continues the grand staff and bass staff accompaniment, with notes marked 'Ra.' and some notes marked with an asterisk (\*).

*Orage*, compás 7.

Del compás número 12 al 14 de *Orage*, implementa un acompañamiento ascendente con un regulador abierto para imitar las ráfagas de viento en la tormenta, mientras que del compás número 15 al 17, utiliza unos acordes en la m. i. con acentos en *rinforzando*, para evocar los truenos de la tormenta. Unos acordes sobrecargados de notas, estallan en un sonido oscuro sobre el registro de los graves del teclado. La utilización de este recurso es absolutamente pionera en su momento:

The image shows a musical score for a piano piece with several annotations. The top system has a grand staff and a bass staff. The grand staff has a melodic line with notes marked 'A' and 'rinforz.' (rinforzando). The bass staff has notes marked 'Ra.' and 'Truenos ...'. The middle system has a grand staff and a bass staff. The grand staff has notes marked 'Relámpagos...' and 'Truenos ...'. The bass staff has notes marked 'Truenos ...' and an asterisk (\*). The annotations are: 'Ráfagas de viento...' (yellow box), 'Truenos ...' (red box), 'Relámpagos...' (green box), and 'Truenos ...' (red box).

*Orage*, compases 12-17.

En el *Deuxième Année: Italie*, se encuentra la admiración por el arte y la poesía que influye tanto en Liszt como para motivarle en la dedicación de este segundo cuaderno. Así pues la admiración por la concepción espacial y sensación de tridimensionalidad en el cuadro de *Lo sposalizio della vergine* de Rafael, le llevan a intentar llevar a la música semejantes avances, como aparece en el compás número 1 y 2 de *Sposalizjo*, en el que con el primer motivo imita la disposición de los personajes y con el segundo motivo en el compás número 3 imita la disposición de los personajes centrales, la Virgen María y San José:



*Sposalizjo*, compases 1-3.



380

En la introducción de *Après une Lecture du Dante*, en los compases número 1 y 2, utiliza la misma configuración que en la *Sinfonía n.º 5 op. 67* en *Do menor* de Beethoven “*La llamada del destino*” para evocar con la rítmica de las llamadas y con la armonía del tritono que recuerda al diablo, establecer la idea que lo que suena es la llamada a la puerta donde vive el diablo.

<sup>380</sup> Disposición de las notas y los personajes, según las figuras n.º 1 y n.º 3 de *Lo sposalizio della vergine*.

Allegro con brio (♩ = 104)      Andante maestoso

*f* Instruments à cordes (Clarinets)      *f*

Sinfonia n.º 5 op. 67 de Beethoven      *Après une lecture du Dante* de Liszt  
(Transcripción de Liszt)

*Sinfonia n.º 5* op. 67 de Beethoven (transc. Liszt) compases 1-2, *Après une Lecture du Dante*, compases 1-2.

El tema que evoca el Infierno, aparece con un descenso cromático en la m. d. en las cuerdas graves redoblado en la m. i. con acordes imitando tambores, que en el piano se entremezclan con el pedal produciendo la atmósfera sonora evocando el aire tenebroso que enturbia todo. Véase del compás número 34 al 37 de *Après une Lecture du Dante*:

Presto agitato assai

*p* lamentoso

*Après une Lecture du Dante*, compases 34-37.

Pero en el *Troisième Année* se encuentra (a diferencia de los otros dos cuadernos), que la mayoría de efectos, atienden más a un paralelismo evocador de un carácter psicológico, pero no por ello dejan de encontrarse similitudes con objetos u otras cosas tangenciales como en fragmentos como la introducción del *Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, que replica imitativamente el toque de las campanas tres veces para anunciar el rezo del Ángelus:

Andante pietoso

*p dolce*

*cava corda*

*sempre p a legato*      *dim.*

*Angélus! Prière aux Anges Gardiens*, compases 1-16.

El método de imitación es el mismo que el utilizado en el *Première Année: Suisse*, es decir es una intención descriptiva real, una imitación directa del sonido y del toque de las campanas, no contiene aquí ningún carácter psicológico o metafísico.

Se puede observar cómo en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, para imitar la manera de fluir del agua vuelve a recurrir a los arpeggios, como forma imitativa de las subidas de los chorros de agua de sus fuentes:



*Les jeux d'eau à la Villa d'Este* compos 1-4.

Se puede observar en el siguiente fragmento, la reelaboración o transformación del mismo recurso compositivo los arpeggios y las terceras, para simular el fluir del agua:



*Les jeux d'eau à la Villa d'Este* compos 53-63.

Véase otro ejemplo de utilización en la misma obra de las terceras y los arpeggios, con idéntico significado para imitar los fluidos acuáticos:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compases 116-122.

Igualmente en *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* se encuentran diferentes configuraciones del mismo recurso acuático, un arpeggios en terceras, pero cambiando el orden de las notas del arpeggio e invirtiendo el texto de las manos. Es decir en vez de una tercera, realiza una sexta, cuyo resultado es casi el mismo, un efecto que fácilmente se asimila al fluido del agua brotando del chorro de una fuente, hacia arriba cuando es ascendente o hacia abajo cuando es descendente:



*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* compases 14-19.

Utilice la configuración que utilice, lo que queda fijado es que la utilización de estructuras en arpeggios, en disposición de una nota, con terceras o con sextas, formarán parte de un recurso

creado por Liszt, que posteriormente será empleado de inspiración por compositores impresionistas como Ravel o Debussy en sus *Jeux d'eau*.

La forma en la que utiliza el trémolo en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, es con la imitación de un continuo tintineo formado por la caída del agua sobre las piletas, ese sonido continuo e incesante y agudo, que envuelve con la sonoridad en las fuentes de las piletas y los estanques en distintos planos de altura, representados por los acordes arpegiados:



*Les jeux d'eau à la Villa d'Este* compases 248-263.

En cambio, le atribuye al trémolo otros usos en obras sin la misma intención como en *Sunt Lacrymae Rerum* o en la *Marche Funèbre*, aprovechando solo su rítmica, por la inestabilidad creada por este para aumentar la tensión en un fragmento concreto de la obra:



*Sunt Lacrymae Rerum*, compases 42-46.







*Marche Funèbre*, compases 86-98.

La utilización del trémolo le sirve para aumentar la capacidad sonora de una manera progresiva, al mismo tiempo que con su continua repetición de notas, crea un recurso para hacer crecer la tensión de una manera rápida en un fragmento de la pieza, bien aumentando su dinámica o disminuyéndola.



*Aux Cypres de la villa d'Este I: Trénodie* compases 115-125.

Como se observa en este fragmento de *Aux Cypres de la villa d'Este I: Trénodie*, la utilización que hace del trémolo vuelve a ser un recurso para aumentar la tensión del fragmento, llegando a proponer otra alternativa en el *Ossia*, que no es más que otra propuesta, surgida de su incesante búsqueda de recursos descriptivos, en la que se observa tan solo una ampliación del espectro del mismo acorde del trémolo, con idéntica intención: aumentar la tensión y reforzar la dinámica del fragmento a través de la resonancia del piano. Este recurso del trémolo es utilizado en numerosas ocasiones con idéntico fin.

Por último, cabe señalar el recurso de escritura plasmado en el *Sursum Corda* que escribe a cuatro pentagramas, para ampliar el espectro sonoro del piano a su máxima capacidad,

utilizando simultáneamente todas las octavas del teclado para realizar la melodía y el acompañamiento, buscando el paralelismo en la grandeza de Dios, utilizando de esta forma un recurso para mostrar cómo se alcanza la plenitud espiritual evocando y comparándolo con esta plenitud sonora:

The image shows a musical score for 'Sursum Corda' by Franz Liszt, measures 71-76. The score is for piano and features a complex texture with multiple staves. The top staff is marked 'a tempo' and 'ff sempre e tenuto il canto'. The middle staff is marked '4 pentagramas a 2 manos' and 'ff'. The bottom staff is marked 'ff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Sursum Corda*, compases 71-76.

Tipos de descriptivismo: real y psicológico.

En el estudio se puede concluir como se puede observar del comentario de Liszt: “se emplean ritmos, armonías y figuras melódicas que en general expresan adecuadamente los pensamientos, ensoñaciones y pasiones que la inspiran”<sup>381</sup> y como “pretende recrear el ambiente vivido”<sup>382</sup>, por lo que no cabe ninguna duda de la intenciones descriptivas del compositor.

De modo que esta reflexión sigue teniendo el carácter y la intención descriptiva de la que se habla. A lo largo del estudio se encuentra una dualidad entre descriptivismo y música programática, en la que muchas veces se llegan a confundir dichos términos, ya que la música

<sup>381</sup> Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt...*, p. 66.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

programática esta acuñada como un conjunto de ideales musicales, pero a la vez en innumerables ocasiones se habla de ella como música descriptiva.

Todo su ideal compositivo en los cuadernos de *Années de pèlerinage*, tiene su génesis en la intención de describir situaciones, personajes, paisajes, estados de ánimo, sensaciones, etc. Su intención es narrativa pero acompañada siempre de un contenido que no pretende contar siguiendo la trama narrativa original de una historia o un texto. Liszt utiliza el argumento como tema central de sus piezas, para contar o mostrar en estas sus sensaciones e impresiones que a través de su estudio meditado (y revisado en numerosas ocasiones), establecerá en la forma definitiva en sus piezas. Esta será la gran diferencia con la corriente estética musical antípoda: la Música Absoluta.

Tras observar diferentes formas de utilizar su lenguaje poético instrumental: en su manera de evocar las escenas que intenta describir y sus intenciones descriptivas (que no siempre narrativas), se procede a dividir este estilo descriptivo en dos grandes grupos, según los elementos, tema o contenido que pretende describir: de un lado, aquel tipo de descriptivismo al que por su naturaleza de la imagen u objeto a describir es más tangible y por el otro, aquel tipo del que por su naturaleza de la idea a describir es menos palpable y se remite a aspectos o sensaciones causadas en la percepción del ser humano, acuñando al primero el término de descriptivismo real y al segundo descriptivismo psicológico.

El gran logro que intenta conseguir Liszt es un lenguaje que aparte de describir cosas, objetos, acciones, imágenes, poesía, etc. llegue a ser capaz de evocar a un personaje y los pensamientos que le apasionan o le atormentan.

En las piezas analizadas del *Première Année: Suisse* y *Deuxième Année: Italie* se encuentra que la utilización de los estilos descriptivos es muy clara, pero en las analizadas en el *Troisième Année* se puede ver que esta claridad ya no está, empleando un descriptivismo ambiguo en el que en la mayoría de ocasiones combina los dos estilos descriptivos, aunque el uso más frecuente será el descriptivismo psicológico.

En los avances del nuevo estilo de Liszt y su nueva directriz de escritura, se marca una clara tendencia de los estilos del descriptivismo en sus primeros momentos y en la percepción de crear un lenguaje imitativo y evocador que le permita construir a partir de estos elementos una nueva estructura, en la que se observa que la forma pierde la importancia y ya no dicta

el discurso musical, sino que son los elementos que forman el discurso musical (los personajes o temas descritos), los que a través de su propio programa (historia, argumento, imagen, etc.), establecerán la forma de cada nueva obra.

En estas dos tendencias de descriptivismo (que engloban todas las posibilidades del género descriptivo), Liszt va estableciendo unas pautas y recursos evocativos. Explora sobre estas dos laderas del descriptivismo una similitud de algunas acciones con el gesto, la afinidad de los movimientos con el ritmo (no solo con el *tempo* sino con el tipo de compás y el ritmo causado en su subdivisión). Todos estos recursos sobre los que irá experimentando son nuevas aportaciones que poco a poco se irán haciendo más conscientes en su lenguaje, siendo necesario por todo esto establecer una clara división entre estos dos tipos para obtener una mayor objetividad.

#### Descriptivismo real.

Tras el estudio de este método de composición programática, se descubre que está detrás de muchas de las obras compuestas por Liszt, y que sus procedimientos utilizados grosso modo, son los mismos para imitar o para describir personajes, hechos, paisajes y objetos en una obra. Lo único que cambiará serán los recursos empleados para realizar la imitación, es decir, los recursos técnicos pianísticos y de técnica compositiva que mejor se adapten a este fin.

Así pues, se encuentra una relación directa con la utilización de adaptaciones del ritmo, para enlazarlo con los movimientos del objeto o personaje, mientras que con la melodía se busca ensalzar otros caracteres del objeto, la imagen o sentimientos de un personaje.

En ocasiones utiliza la dirección del movimiento de un objeto, como un remo con su cadencia y su ritmo sobre el agua, estableciendo un acompañamiento que con las notas y el ritmo, imita a la perfección este movimiento del remo formando un nexo claro con la asociación de estas ideas, para continuar después con un diseño melódico que permite una mayor utilización del pedal creando atmósferas sonoras, evocadoras de aguas claras y tranquilas, o mediante el uso de armonías extrañas al acorde y con disonancias que crearán el efecto contrario. Un recurso o elemento que con una estructura consolidada en frases, se repite y desarrolla a lo largo de la pieza añadiendo variaciones sobre las notas del tema o transformaciones sobre este.

El cambio de tiempo de una misma estructura afecta a su velocidad, y por lo tanto en este caso evocará en la imaginación que el paseo en barca será más rápido o más lento, dependiendo del uso de este recurso.

Otro recurso utilizado abundantemente por Liszt son las acotaciones que aparecen para otorgar una mayor exactitud en el tipo de carácter o sentimiento, mediante el que conectarán directamente con aquello que se pretende evocar en cada fragmento de la obra, alcanzado en aquellas indicaciones una gran parte del espíritu interpretativo y empático de la pieza.

Descriptivismo psicológico.

Con el estudio de este tipo se descubre igualmente que con el anterior, que no solo aparece detrás de muchos fragmentos de las obras compuesta por Liszt, sino que en la etapa de madurez es el más consolidado. Su cambio de directriz en la orientación de su música, le lleva a la utilización del simbolismo como un medio recurrente para enlazar el significado primario con el metasignificado que pretende mostrar en su mensaje.

Los mecanismos o procedimientos utilizados son casi los mismos para imitar o evocar: el carácter o estado de ánimo de los personajes; narrar los hechos; los detalles y coloraturas que ofrecen el contexto donde se sitúa al personaje, objeto o imagen en una obra; pero cambiando los recursos empleados para realizar la imitación, incluyendo aquellos recursos de técnica pianística y compositiva que mejor se adaptan a este fin.

Así pues, se encuentra una relación directa con: la textura empleada, la modalidad y la armonía, utilizando estas para mejorar los efectos, atmósferas y contextos creados por el timbre o sus armónicos. Por las consonancias o disonancias de los acordes indicará: quietud, calma, pero con el movimiento y fluctuaciones armónicas de las voces todo lo contrario: inquietud, tensión, etc.

Este tipo de descriptivismo psicológico es utilizado para evocar todas estas percepciones no tridimensionales ni tangibles, las cuales en su evocación en la música llevan directamente a pensar en características de un personaje o en sus sentimientos. Al mismo tiempo cuando se evoca una situación dolorosa de un personaje no se describe a este, llegando a identificar el personaje de la obra por el tema y por la modalidad su estado de ánimo, como ejemplo.

Los recursos empleados por Liszt son a veces muy complejos y sutiles, llegando a ser suficiente la dirección de la melodía de una frase para plasmar el estado de ánimo del personaje, siendo un estado alegre si la dirección de la melodía es ascendente y un estado triste si la dirección de la melodía es descendente. Como también lo es, si el carácter de la melodía es masculino o femenino, es decir, las notas recaen en los tiempos fuertes o la melodía se sustenta en tiempos anacrúsicos y débiles.

La capacidad de Liszt es tan grande que es capaz de mostrar distintos matices y situaciones del pensamiento de un personaje, a través de la realización de variaciones sobre un mismo tema de manera diferente y con una formas distintas de armonización, así como también con una disposición distinta en el teclado.

El problema que se encuentra a la hora de denominar el procedimiento de descriptivismo utilizado en un fragmento, será si es un tipo de descriptivismo u otro, ya que en más de una sección puede aparecer un fragmento que sea del tipo de descriptivismo real y otro fragmento que sea del tipo psicológico, como ocurre en muchas ocasiones en el *Troisième Année*.

Objetivos en la conclusión.

Respecto a los objetivos alcanzados en la investigación se han registrado y aislado los recursos utilizados por Liszt en cada pieza que configuran el apartado del análisis de su lenguaje descriptivo. Apareciendo una tipología de los más usados en el apartado del análisis iconológico (semántico) y su utilización, respecto a los temas descritos, tipos de fraseo, tipos de *tocco*, los matices empleados, la acentuación, las dinámicas, la colocación en la tesitura del teclado y la utilización de los pedales.

Con el objetivo de separar la fuente compositiva de su descriptivismo hasta dar con las células musicales básicas usadas por Liszt para plasmar musicalmente cada cuestión evocada, en el apartado del análisis de cada obra se ha contemplado que en algunos casos (como por ejemplo los chorros de agua), las células musicales básicas son una estructura de arpegios con una configuración en intervalos de terceras, encontrando otras similitudes como el toque de campanas provisto por la repetición de diferentes intervalos, con el mismo ritmo que simulan perfectamente el tañer de campanas en el *Angelus! Prière aux Anges Gardiens*. Lo que queda demostrado en esta investigación es que, tras el estudio de cada célula para ver si reside en

ella esa capacidad descriptiva, se encuentra que según su utilización (como aparece en el apartado del análisis iconológico), esta puede tener un matiz, una semántica o un efecto distinto, sirviendo esto para descartar que en sí, que la célula no posee por ella misma un carácter y función descriptiva, sino que se auxilia de otros muchos recursos, como pueden ser las dinámicas, el carácter, la acentuación, el modo Mayor o menor, el ritmo, etc. para a través de todo ello conseguir esa similitud con el elemento real o psicológico.

Con la intención de identificar los patrones compositivos originales de su música descriptiva, se ha llegado a la conclusión que en los primeros *Années de pèlerinage* evoca en muchas ocasiones, elementos que unen el título de la obra con la historia que pretende contar, así pues, estos elementos inspiran el ambiente o el contexto sobre el cual se desarrollan los fragmentos y secciones de la obra. Establecer paralelismos o imitaciones sobre los elementos que evocarán el descriptivismo en la obra, es la dirección más importante y se puede decir que el concepto creador de recursos más importante utilizado por Liszt. Imitar el movimiento de un remo en acción al entrar y salir del agua, dibujando este movimiento con notas sobre la partitura, colocándolo en el mismo plano y altura como se ve desde otra barca, al conferirle el carácter de acompañamiento, situándolo en la misma tesitura del piano (en la sección media), cualquier hecho melódico colocado sobre este acompañamiento dará la sensación de un paseo en barca. Siempre que esté desarrollado sobre una base armónica estable, dará esta sensación de paz y tranquilidad como un paseo en barca.

Como se puede ver la imitación y el paralelismo son importantes, pero no son los únicos responsables de la narración en la música. Por poner otro ejemplo, los truenos encontrados en *Orage*, aparecen escritos en la sección más grave del piano, buscando este estruendo sonoro y grave que producen los truenos de una tormenta. Los relámpagos de luz que se ven en el cielo, son transcritos en la zona aguda y media del teclado del piano, buscando imitar el deslizamiento de estos rayos de luz recurriendo a cromatismos en la forma melódica. Por supuesto la dinámica empleada no puede ser otra que *ff*, puesto que es de la manera que se oyen los truenos. Cualquier cambio en los parámetros de esta configuración cambiaría el concepto descriptivo del trueno y relámpago. Este hecho es comprendido muy pronto por Liszt, con la implementación de recursos técnicos que le permiten innovar en el piano como lo hizo Paganini en el violín, de manera que lo importante no son solo las notas en sí, sino el efecto que estas producen tocadas de diferentes maneras.

Intentando reconocer el tipo de procedimientos empleados en su discurso musical, se adopta la diferenciación de dos diferentes procesos mediante los cuales Liszt evoca o sugiere el mensaje que pretende contar en su historia. Estos procedimientos se separan en dos tipos claramente diferenciados: el descriptivismo real y el descriptivismo psicológico. Ya explicados en el apartado 2º de cuestiones preliminares, solo queda destacar que el tipo de descriptivismo utilizado durante los primeros años fue el real junto al psicológico de una manera casi a la par, pero el uso del descriptivismo real a medida que avanzan los años va cediendo en favor del psicológico. Contrariamente al pensamiento esperado, una vez establecido el patrón para evocar una imagen o historia a través de un elemento real o tangible, su descriptivismo real que resulta de una manera inevitablemente natural, Liszt en cambio va orientando su estilo hacia el descriptivismo psicológico, tal vez porque en el ideario filosófico musical de Hegel sea uno de los principales objetivos del arte en la música: el lenguaje de los sentimientos. Por consiguiente su naturaleza no tangible y su estilo, se decantarán cada vez con más uso del descriptivismo psicológico que del real. Teniendo en cuenta que en el *Troisième Année*, se cambia la orientación de Liszt hacia la semántica con un doble significado más complejo, aunque recurra algunas veces a la simbología para evocar con un elemento aquello que pretende evocar, se comprenderá de inmediato por qué el resultado es un aumento de uso del descriptivismo psicológico.

Los elementos más empleados han sido enumerados en las tablas comparativas de cada año de peregrinación, los cuáles son: el agua, las campanas, los fenómenos atmosféricos, cipreses, etc. entre otros.

Encontrando como vincular su intención programática con la profunda transformación de la forma musical, esta es fruto de la transformación, adaptación y creación de formas nuevas, totalmente libres, como formato para adaptar las obras a una estructura formal no siendo una persecución ni un objetivo pensado por Liszt en las obras estudiadas. La configuración formal definitiva procederá de la tipología de mensaje que pretende contar, es decir, de cómo va a narrar su readaptación de la historia. Por esta razón las formas implementadas en estos cuadernos cuentan todas con algún elemento como: una introducción o una coda. Necesita de una forma creada *ad hoc* para cada pieza, la cual es adaptada a cada contexto narrativo o descriptivo de su historia o programa. Por lo tanto, la forma utilizada estará intrínsecamente vinculada a su intención narrativa y programática, como el guion o esquema de un discurso.



Para llegar a establecer la relación de la necesidad descriptiva con la armonía utilizada, se ha abordado la investigación desde la directriz de los recursos empleados por Liszt en los fragmentos cuyo poder de evocación recae de una manera más importante en los efectos armónicos (estos se han analizado y desmenuzado obra por obra, apareciendo las tonalidades en las tablas realizadas de los tres *Années de pèlerinage* y en los apartados de “Tonalidades y Modos Empleados”), utilizados unas veces por la brillantez armónica de la tonalidad empleada o justo por lo contrario, su oscuridad. Al mismo tiempo se observa que dentro del clima sonoro generado por la tonalidad: los recursos cromáticos; la ambigüedad tonal y modal; junto a acordes de 7<sup>as</sup>; los modos empleados; las notas que provocan una atracción de la armonía hacia ellas, apoyaturas y retardos; se implementa un ambiente ideal sobre el que desarrollar los recursos técnicos creados, para que permitan una mayor efectividad descriptiva mejorando la definición de su propio estilo.

Para definir el origen de la configuración de su estilo programático, tras observar que en 1831 después de escuchar en París a Paganini, Liszt toma la decisión de mejorar y evolucionar la técnica pianística, utilizando 6 temas de los caprichos de Paganini para elaborar sus estudios para piano sobre estos caprichos. Este inicio para romper los obstáculos técnicos de la escritura tradicional pianística aparecerá como un campo de trabajo separado, mientras que fruto de los debates sobre las artes, la literatura, la poesía y la música con Marie d'Agoult primero y las efusivas palabras de Berlioz después, configurarán un cambio en su estilo con unas necesidades programáticas. Para Liszt la música es un arte y como tal debe estar cargado de contenido, no trata a la música desde un uso superficial o de entretenimiento. En consecuencia para él, la música también debe llevar un contenido, siendo el más cercano y mejor, el ya utilizado por los grandes artistas y creadores de todas las épocas como lo hace en el *Deuxième Année: Italie*.

De esta necesidad de contar, junto al camino abierto de la renovación de la técnica pianística, surge su direccionalidad hacia la música programática, en la que gradualmente se irá convirtiendo en su propio estilo descriptivo y programático, pero lejos de las expectativas creadas por Berlioz con su *Symphonie Fantastique*. En su última etapa, la utilización de la música como vehículo para su comunicación y expresión de sus pensamientos religiosos, no deja de lado su propio estilo descriptivo, ya creado y asentado en su dominio anteriormente.

De otro lado, con la intención de identificar y reconocer la semiótica y los motivos básicos ocultos a simple vista de su lenguaje descriptivo, aparecen estos mostrados: en el uso de las

tonalidades, las notas que se vinculan claramente con la primera letra de nombres, las configuraciones musicales que recuerdan o evocan a agua, campanas, llamadas de caza, fenómenos atmosféricos, infierno ... y que son fácilmente reconocibles tras los motivos básicos aislados en cada obra estudiada y analizada.

Por último, con el estudio de la semiótica y los motivos básicos ocultos a simple vista de su lenguaje descriptivo (en los significantes y significados en las obras), la principal problemática que se encuentra en cualquier música descriptiva o programática es la del establecimiento de qué elementos son los signos o símbolos que forman la representación sonora que se crea en la mente cuando se escuchan, que posteriormente serán reconocidos en el discurso musical, aportando el significado reconocido por el oyente en cada fragmento de la obra en el que aparezcan. Este concepto asociado a determinada escritura acústica o visual, que provoca en la mente su interpretación y que puede no ser fiel ni parecido a la realidad (puesto que en la mente del oyente se realiza una reinterpretación subjetiva y se reelabora según la percepción individual de cada persona que escucha este mensaje), dificultan aún más este campo.

La semiótica general y la teoría de la comunicación comparten un amplio campo de estudio, bajo el que caerían una serie de cuestiones fundamentales acerca del fenómeno de la comunicación, como la producción, transmisión, recepción e interpretación del significado en los contextos situacionales en los que tienen lugar las relaciones comunicativas.<sup>383</sup>

Liszt como un conocedor de esta problemática, establece aclaraciones textuales con versos y títulos en las obras, de manera que el oyente esté precargado con el contenido a ser evocado en cada pieza, antes de ser interpretada.

Las tonalidades y las notas que se vinculan en muchos casos con la primera letra de los nombres a quien representan (bien sea a través de su dedicación explícita o implícita, bien a través de citar sus nombres en la pieza original con el texto escrito), las configuraciones musicales que recuerdan o evocan a agua, tañer de campanas transcritas con su toque y reproducción similar a las originales, el toque de muertos y la identificación del género del

---

<sup>383</sup> Redondo Domínguez, Ignacio: *La comunicación en Charles S. Peirce: Análisis de sus textos fundamentales*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, p. 15.

difunto a través de este, las llamadas de los cuernos o instrumentos de caza, los fenómenos atmosféricos, el infierno con sus círculos, su atmósfera tenebrosa, etc., que son fácilmente reconocibles tras los motivos básicos aislados en cada obra estudiada y analizada, desvelan la utilización de estos recursos en todo el discurso y narración de cada obra, habiendo quedado claramente expuestos y analizados en cada pieza de los tres cuadernos.

Las hipótesis confirmadas a través de la investigación realizada han sido las siguientes:

1. Existe una clara vinculación de la primera letra de numerosos nombres con el nombre de las notas musicales, utilizados para la tonalidad o el desarrollo del tema.
2. Concorre una relación de las tonalidades empleadas, con la primera letra del nombre de las personas a las que dedica sus obras o en su defecto son el tema principal de estas obras, en numerosas ocasiones.
3. El sistema compositivo para crear un descriptivismo se basa en la imitación de cualquier tipo de elemento (que permita evocar lo descrito, a través de sus movimientos, de sus sonidos, de la colocación en un paisaje, de los rasgos, de las características estéticas, de carácter, de la tipología, de algunos arquetipos preestablecidos, etc.) para enlazar el objeto o acción con la intención descriptiva. Sin olvidar que la tonalidad y la modalidad sitúan de una manera exacta el concepto final descriptivo, puesto que sirven del canal transmisor del elemento descrito, de su contextualización en el medio y su situación descrita.
4. Liszt adapta, transforma y utiliza los recursos creados, con la forma habilitada a sus necesidades programáticas personales en cada obra.
5. Crea un sistema compositivo propio, en el que elabora los motivos descriptivos que posteriormente reconstruye en grandes secciones, con un sistema basado en su improvisación pianística, que posteriormente las reelabora, dando una forma definitiva en cada una de sus abundantes revisiones que realiza a sus composiciones.
6. Reutiliza su modelo descriptivo para transmitir la revelación de sus creencias religiosas en un metasignificado total de la obra en el *Troisième Année* a través de la utilización y representación de elementos simbólicos que poseen un metasignificado superior.

7. Existe un sentido metaarmónico del conjunto de los tres cuadernos, que tras la aplicación en notas de las tonalidades de cada obra, agrupando estas notas en la formación de acordes según el orden de las piezas, estos, arrojan un resultado de que cada *Année de pèlerinage* funciona como un ciclo, que tras la comprobación de todo el conjunto de estos, confirman un macrociclo armónico, vinculado con la armonización de los tres *Années de pèlerinage*, tras esta elaboración formando acordes con las tonalidades en el orden que aparecen las piezas.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

- 8 Ways Media. *Cathédrale Saint-Pierre de Genève*. 2019. <https://www.saintpierre-geneve.ch/> (último acceso: 20 de 04 de 2022).
- AA.VV. *Diccionario enciclopédico ilustrado*. Madrid: Aglo, 1995.
- . *Historia de la música y sus compositores*. Barcelona: Euroliber, 1993.
- . *La Gran Música paso a paso, Liszt*. Tudela: Edilibro, 1994.
- . *Misal romano*. Madrid: Editorial PPC, 1978.
- Acevedo, Esther. «Las imágenes del último Maximiliano.» *Letras Libres*, n° 222 (junio 2017): 36 - 39.
- Adam, Adolphe. «Le mal du pays ou La bâtelière de Brienz.» Vers. arreglo para piano, voces, violín o flauta. *Bibliothèque nationale de France*. Editado por París: Chez Maurice Schlesinger. 01 de 04 de 2018. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1180750x.image> (último acceso: 31 de 07 de 2022).
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Editado por Giorgio Petrocchi. Traducido por Luis Martínez Merlo. Madrid: Cátedra, 2005.
- Anónimo. *El Libro Blanco de Sarnen, (fuentes sobre la formación de la Confederación Suíza, Sección 3, 1)*. Aarau: Editor Hans Georg Wirz, 1947.
- . «Crónica de las provincias.» *periódico: El Clamor Público*, 6 de abril de 1845: p. 4.
- Arnold, Ben. *The Liszt Companion*. Westport CT: Greenwood Press, 2002.
- Art UK. *artuk.org*. s.f. <https://artuk.org/discover/artworks/the-lake-of-wallenstadt-188521> (último acceso: 17 de 06 de 2022).
- Aubert, François. *History of photography*. s.f. [http://www.all-art.org/history658\\_photography13-7.html](http://www.all-art.org/history658_photography13-7.html) (último acceso: 20 de 08 de 2021).
- Backus, Joan. «Liszt's "Sposalizio": A Study in Musical Perspective.» *19th-Century Music* (University of California Press) 12, n° 2 (Autumn 1988): 173-183.
- Balena, Francesco. *The Scale Omnibus*. Caledonia, Michigan: Bob Hartig, 2014.
- Barbacci, Rodolfo. «En Nombre de Bach.» *Revista Musical Chilena* (Universidad de Chile) 3, n° 38 (1950): pp. 95-99.
- Biblioteca Nacional de España*. 31 de 05 de 2023. <https://datos.bne.es/persona/XX1026094.html> (último acceso: 02 de 06 de 2023).
- Biblioteca Nacional de España*. s.f. <https://www.bne.es/es/colecciones/dibujos/dibujos-italianos/estudios-crepusculo-aurora-miguel-angel-capillas-medici> (último acceso: 26 de 05 de 2023).
- Biblioteca Nacional de Francia*. s.f. [https://data.bnf.fr/fr/14977406/francois\\_aubert/](https://data.bnf.fr/fr/14977406/francois_aubert/) (último acceso: 2022 de 07 de 05).
- Binaghi, Jorge. *Mundoclasico.com*. 31 de enero de 2003. <https://www.mundoclasico.com/articulo/4449/Sunt-lacrimae-rerum> (último acceso: 20 de 05 de 2022).
- Bolster, Richard. *Marie d'Agoult: The Rebel Countess*. Yale: Yale University Press, 2000.
- Brendel, Alfred. «Liszt: ese incomprendido.» *Scherzo* (Scherzo Editorial S.A.), n° 6 (julio – agosto 1986): p. 53.

- Buch, Peter Bierl. *AbeBooks.fr*. 12 de 02 de 2015. <https://www.abebooks.fr/art-affiches/WALENSTADT-Vue-Lac-Valenstat-Cote-Ville/16328031950/bd> (último acceso: 05 de 07 de 2022).
- Byron, Lord. *Poemas*. Traducido por Ricardo Canales. Barcelona: Jané Hermanos, 1880.
- Cairol Carabí, Eduard. «Introducción.» En *Obermann*, de É. P. de Sénancour, traducido por Ricardo Baeza, 611. Zaragoza: Titivillus, 2019.
- Catalogo Generale dei Beni Culturali*. 2016. <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0600005991> (último acceso: 01 de 06 de 2022).
- «Colección de carteles teatrales valencianos del siglo XIX.» *Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia*. marzo de 1845. <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> (último acceso: 31 de 08 de 2022).
- Confederación Suiza. *Catedral de San Pedro de Ginebra*. Berna: Departamento federal del interior DFI y Oficina federal de la cultura OFC, 2007.
- Cristóbal, Vicente. «Introducción.» En *Eneida*, de Virgilio, 570. Madrid: Ed. Gredos, 1992.
- Darío, Rubén. *Tierras solares*. Editado por Noel Rivas Bravo. Managua: Asamblea Nacional, 2015.
- De Golbery, Marie Philippe Aimée. *Historia de la Suiza y Tirol*. Barcelona: Ed. del Guardia Nacional, 1839.
- De la Calle, Román. «Sobre las relaciones entre música y pintura.» *Aisthesis* (Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile), n° 42 (2007): pp. 87-97.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998.
- De Pedro Cursá, Dionisio. *Manual de formas musicales*. Madrid: Nueva Carisch España / Real Musical, 2013.
- De Sénancour, Étienne Pivert. *Obermann*. Editado por Eugène Fasquelle. París: Bibliothèque-Charpentier, 1840.
- . *Obermann*. Traducido por Ricardo Baeza. Zaragoza: Titivillus, 2019.
- Del Pozzo, María Laura. «Peregrinaje hacia Liszt.» *Sinfonía Virtual*, n° 4 (julio 2007): pp. 37-41. *Deutsche Welle*. 2022. <https://p.dw.com/p/JsPQ> (último acceso: 16 de 07 de 2022).
- Díaz, Lilia. «El Liberalismo Militante.» En *Historia General de México*, editado por Daniel Cosío Villegas, 819–896. México: El Colegio de México, 1994.
- Dömling, Wolfgang. *Franz Liszt y su tiempo*. Editado por Alianza Música. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Dufetel, Nicolas. «Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt: pour un "renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie".» *La modernité musicale française au temps de Berlioz*, Feb 2010.
- Editorial de Música Boileau, S.L. . 2021. <https://www.boileau-music.com/es/autores/adam-adolphe-charles> (último acceso: 13 de 04 de 2022).
- Erard, Pierre. «Fondo Gaveau-Erard-Pleyel, depositado por el grupo de seguros AXA en el Centro Sébastien Erard - Asociación Ad Libitum.» 22 de enero de 1822. <http://www.sebastienerard.org> (último acceso: 11 de 02 de 2022).
- Erard, Sebastien. Pianofortes and other keyed instruments. Inglaterra Patente 8.631. 22 de 12 de 1821.

- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Adolphe Adam.» *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/adam.htm> (último acceso: 18 de 04 de 2022).
- Fétis, François Joseph. *Biographical Notice of Nicolo Paganini*. Londres: Schott & Company, 1876.
- Fondation des Concerts de la Cathédrale. *Les Concerts de la Cathédral, Genève*. 2021. <https://concerts-cathedrale.ch/instruments/carillon/> (último acceso: 09 de 03 de 2022).
- Forte, Allen. «Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century.» *19th-Century Music* (University of California Press) 10, n° 3 (1987): pp. 209-228.
- Fosalba Vela, Eugenia. «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?), y Lope de Vega.» *Anuario Lope de Vega* (Universitat de Girona), n° 8 (2002): pp. 81-120.
- Franciscanos. s.f. <http://www.franciscanos.org/oracion/angelus.html> (último acceso: 22 de 02 de 2022).
- García del Busto, José Luis. «4º programa. Ciclo del Romanticismo a la Abstracción.» Madrid: Fundación Juan March, octubre de 2007.
- García Magaz, Isabel. *HA!* 22 de 02 de 2020. <https://historia-arte.com/artistas/salvator-rosa> (último acceso: 27 de 06 de 2022).
- Garrido-Boñano, Manuel. «Scripta Theologica.» *Revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra* XV, n° 1 (1983): pp. 366-368.
- Gauthier, André. *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Google maps. *Jardines y fuentes de Villa d'Este*. 2022. <https://goo.gl/maps/jQoA3yxAwmwVdLHt7> (último acceso: 27 de 06 de 2022).
- Gorlée, Dinda. «El cazador cazado: intertextualidad en los "Guillermo Tell" de Alfonso Sastre.» *Epos* (Univ. de Bergen), n° 3 (1987): 181-196.
- Gouet Viveros, Camilo Andrés. *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017.
- Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*. Madrid: Ediciones Akal Música, 2001.
- Gregory Mason, Daniel. *The Romantic Composers*. New York: Mac Millan & Co, 1940.
- Hamburger, Klára. *F. Liszt: Lettres à Cosima et à Daniela*. Liège: Ed. Mardaga, 1996.
- Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega*. Traducido por Jorge Cano Cuenca. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008.
- Harper, Douglas. *Diccionario online de etimología*. 2022. <https://www.etymonline.com/word/threnody> (último acceso: 17 de 05 de 2022).
- Hernández Salgar, Óscar. «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.» *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia) 7, n° 1 (enero-junio 2012): pp. 39-77.
- Herttrich, Ernst. «Prefacio.» En *Deuxième Année: Italie*, de Franz Liszt. Munich: Henle Verlag, 1978.
- Herttrich, Ernst. «Prefacio.» En *Troisième Année*, de Franz Liszt. Munich: Henle Verlag, 1980.
- Hoi-Ning Lee, Thomas. *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. Tesis doctoral, Universidad de Washington, 2016.
- Howard, Leslie. *Hyperion records*. 1998. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA67233/4](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67233/4) (último acceso: 27 de 06 de 2022).
- Howard, Leslie. *Liszt: The complete piano music*. Comp. Franz Liszt. 2011. 99 CDs.



- Hugo, Víctor. «Poema XXVII “Après une lecture de Dante”.» En *Les voix intérieures*. Lausanne: Marc Ducloux, 1837.
- Jancsó, Katalin. «El indigenismo de Maximiliano en México (1864-1867).» *Acta Hispánica* (Universidad de Szeged) XIV (2009): pp. 5-18.
- Jankélévitch, Vladimir. *Liszt: rapsodia e improvisación*. Barcelona: Alpha Decay, 2014.
- Japhet, Gilad. *MyHeritage*. 2022. <https://www.myheritage.es/research/collection-10182/sumarios-biograficos-de-personas-notables?itemId=54547&action=showRecord&recordTitle=Franz+Liszt> (último acceso: 19 de 02 de 2022).
- . *MyHeritage*. 2022. <https://www.myheritage.es/research/collection-10182/sumarios-biograficos-de-personas-notables?itemId=2418635&action=showRecord&recordTitle=Charles+Louis+Constant+d%27Agoult%2C+Comte+d%27Agoult> (último acceso: 19 de 02 de 2022).
- Jost, Peter. «Prefacio.» En *Première Année: Suisse*, de Franz Liszt. Munich: Henle Verlag, 2020.
- Juan, San. *Biblia Católica Online*. 2023. <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalens-vulgata-latina/juan/4/> (último acceso: 25 de 05 de 2023).
- Juan, San. «Nuevo Testamento: Evangelio.» En *La Santa Biblia*, 1644-1679. Madrid: San Pablo, 2016.
- Jud, Markus. *Historia de Suiza*. 2004. <http://histoire-suisse.geschichte-schweiz.ch/guillaumetell.html> (último acceso: 07 de 07 de 2020).
- Junta Editorial de Cancer.net. *Cancer.net*. 03 de 2018. <https://www.cancer.net/es/asimilación-concáncer/manejo-de-las-emociones/duelo-y-pérdida/duelo-por-la-pérdida-de-un-hijo> (último acceso: 18 de 08 de 2022).
- Kandinsky, Vasili Vasilievich. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991.
- La Fico Guzzo, María Luisa. «Acerca del uso de deícticos en la Eneida.» *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* (Universidad Complutense de Madrid) 25, n° 2 (2005): 37-50.
- Les Cloches Saboyardes*. 08 de 07 de 2014. <https://cloches74.com/2014/07/08/geneve-cathedrale/> (último acceso: 20 de 04 de 2022).
- Lightmotif - Blatt. «Fondation des Clefs de St-Pierre.» *Cathédrale Saint-Pierre Genève*. 2022. <https://www.cathedrale-geneve.ch/galerie-photos/> (último acceso: 20 de 06 de 2022).
- Liszt, Franz. *3 Sonetti di Petrarca*. 1. Vol. 10091. 1-2-3 vols. Viena: Haslinger Vedova e Figlio, 1846.
- . *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke*. Vol. VI. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- Little, Andrew George. «Definitiones Capitulum Generalium Ordinis fratrum Minorum 1260-1282.» En *Archivum Franciscanum Historicum*, de Collegium S. Bonaventurae (Roma), 676-682. Florencia: Quaracchi, 1914.
- López López, José Luis. *Mundoclasico.com*. 8 de noviembre de 2010. <https://www.mundoclasico.com/articulo/15186/Aimard-Un-inmenso-pianista-para-gustos-exigentes> (último acceso: 12 de 05 de 2022).
- López Ontiveros, Antonio. *La imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera*. Córdoba: Cajasur, 1991.
- Magrino, Fr. Giuseppe. «Un francescano di classe: Franz Liszt.» *Rev. San Francesco Patrono d'Italia*, diciembre 2001: pp. 37-39.
- Mara, La. *Letters of Franz Liszt. Volume 2, from Rome to the End*. Traducido por Constance Bache al inglés. New York: Ed. Charles Scribner, 1894.

- Mariani, Mauro. *Ibimus*. 21 de 10 de 2011. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Liszt/Liszt-Pelerinage163.html> (último acceso: 24 de 02 de 2023).
- Marín Bocanegra, Ignacio. «Notas al programa de 17 de marzo.» Comunidad de Madrid. *XXI Festival de Arte Sacro*. Madrid, 2011.
- Martín Bermúdez, Santiago. «“El secreto”.» *Scherzo* (Scherzo Editorial S.A.), n° 6 (julio – agosto 1986): p. 56.
- Martín Bermúdez, Santiago. «Notas al programa.» *Ciclo de grandes intérpretes - Nikolai Lugansky* (Fundacion Scherzo), 2013: p. 16.
- Martínez Puche, José A. *Evangelio 2008*. Madrid: Edibesa, 2007.
- Meisterdrucke.es. 2022. <https://www.meisterdrucke.es/impresion-artística/Jean-Francois-Xavier-Roffiaen/827706/Le-Lac-Wallen-stadt,-1865.html> (último acceso: 17 de 06 de 2022).
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la Novela II, Madrid, Gredos, 2008*. Madrid: Gredos, 2008.
- Merrick, Paúl. *The Role of Tonality in the Swiss Book of Années de Pèlerinage*. Editado por Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Vols. 4, T. 39, Fasc. 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998.
- Météo Romandie*. 2009. [https://web.archive.org/web/20090309171453/http://www.meteoromandie.ch/periode\\_1801-1900.php](https://web.archive.org/web/20090309171453/http://www.meteoromandie.ch/periode_1801-1900.php) (último acceso: 04 de 07 de 2017).
- «Metmuseum.org.» *Archive.org*. 2012. <https://web.archive.org/web/20120124085838/https://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190039124> (último acceso: 24 de 08 de 2022).
- Meyer, Jean A. *El gran juego o ¿qué estamos haciendo aquí? (Los oficiales franceses en México, 1861-1867)*. México: Ed. Cide, 2000.
- Minguet, Vicent. «Música y semántica: De la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI.» *ARTSEDUCA* (Universitat Jaume I), n° 15 (septiembre 2016): pp. 48-68.
- Molina, P. Vicente. *Misal Completo Latino Castellano*. Valencia: Hispana, S.A., 1958.
- Monumental trees.com. 2014. [https://www.monumentaltrees.com/es/map/ita-cupressussempervirens/lacio/roma/18957\\_villadeste/](https://www.monumentaltrees.com/es/map/ita-cupressussempervirens/lacio/roma/18957_villadeste/) (último acceso: 03 de 05 de 2022).
- Monzó, Javier. «El lenguaje de las campanas.» *El Cabeço - Pinós*, diciembre de 1991: 7.
- Monzón Gallardo, María Luisa. *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*. Madrid: Tesis doctoral, Facultad de Educación-UNED, 2013.
- Ollivier, Émile. *Une visite a la chapelle des Médecis, dialogue sur Michel-Ange et Raphael*. París: Sandoz et Fischbacher Editores, 1872.
- Ordoñez Gálvez, Juan Julio. *Aguas subterráneas-acuíferos*. Lima-Perú: Editorial Sociedad Geográfica de Lima, 2012.
- Parrilla Santoyo, Ana. *Filología y vida*. 24 de 05 de 2016. <https://anaparrilla.com/2016/05/24/quien-es-el-sursuncorda/> (último acceso: 20 de 08 de 2021).
- Paula Mellado, Francisco. *Enciclopedia Moderna*. Vol. I. Madrid: Joaquín Bernat, 1864.
- Paulo Selvi, Isabel. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*. La Rioja: Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

- Pesce, Dolores. «Liszt's *Années de pèlerinage*, book 3: A Hungarian Cycle?» *19th-Century Music* (University of California Press) 13, n° 3 (abril 1990): pp. 207–229.
- Plantinga, Leon B. «El piano y el s.XIX.» *Quodlibet: revista de especialización musical* (UAH), n° 44 (2009): pp. 24-39.
- Quasimodo, sonneur de cloches. «Quasimodosonneurdecloches.ch.» 25 de 12 de 2009. <https://quasimodosonneurdecloches.ch/cloches-geneve-ge-cathedrale-st-pierre> (último acceso: 21 de 06 de 2022).
- Quattrocchi, Arrigo. *Ibimus*. 29 de 10 de 2002. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Liszt/Liszt-Pelerinage160.html> (último acceso: 24 de 02 de 2023).
- Queipo de Llano, Pablo. *El furor del Prete Rosso: La música instrumental de Antonio Vivaldi*. Madrid: Antonio Machado, 2006.
- Ramos López, Pilar. «Dafne, Una fábula En La Corte De Felipe II.» *Anuario Musical*, n° 50 (diciembre 1995): 23-45.
- Rattalino, Piero. *Historia del piano, el instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: SpanPress Universitaria, 1997.
- Ray, Brenda C. *Franz Liszt's Settings of Three Petrarch Sonnets*. Louisiana: Tesis doctoral, Louisiana State University, 1986.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2022. <https://dle.rae.es/prolegómeno> (último acceso: 27 de 06 de 2022).
- Redondo Domínguez, Ignacio. *La comunicación en Charles S. Peirce: Análisis de sus textos fundamentales*. Pamplona: Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
- Rincón, Eduardo. «La música religiosa de Franz Liszt.» *Scherzo*, n° 6 (julio - agosto 1986): pp. 62-64.
- Roca, Daniel y Molina, Emilio. *Vademecum musical*. Madrid: Enclave Creativa, 2006.
- Roma Virtuale. *Archive.org*. 2004. [https://web.archive.org/web/20040920124222/http://www.geocities.com/mp\\_pollett/ri one10i.htm](https://web.archive.org/web/20040920124222/http://www.geocities.com/mp_pollett/ri one10i.htm) (último acceso: 30 de 03 de 2021).
- Ruiz Iñiguez, Ignacio. *La tierra y sus aguas ocultas. Reglas para descubrir manantiales*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- Ruiz Tarazona, Andrés. *Franz Liszt, un héroe romántico*. Madrid: Real Musical, 1975.
- Russ, Melchior. *Eidgenössische Chronik*. Editado por Joseph Heller. Berna: Jenni, 1834.
- Saverio, Francesco. *Tibursuperbum-Tivoli y alrededores*. 2019. <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/Rotonda.htm> (último acceso: 18 de 08 de 2021).
- . *Tibursuperbum-Tivoli y alrededores*. 2019. <https://www.tibursuperbum.it/es/monumenti/villadeste/FontanaNettuno.htm> (último acceso: 15 de 06 de 2020).
- Schiller, Friedrich. *Guillermo Tell*. Madrid: Rialp, 1990.
- Searle, Humphrey. *The music of Liszt*. Nueva York: Dover, 1966.
- Séchet, Guillaume. *Météo-Genève.ch*. 2020. <https://www.meteo-geneve.ch/chronique> (último acceso: 04 de 07 de 2017).
- Short, Michael. «Liszt letters in the library of congress.» En *Franz Liszt studies series número 10*, de Michael Saffle. Hillsdale-New York: Pendragon Press, 2003.
- Sobrino Ordóñez, Miguel Ángel. *Nociones fundamentales de ética, dogma, legislación y ritual de la Iglesia católica colonial en América Latina*. México: Tesis doctoral, UNAM, 2007.

- Spink, John. *johnspink.com*. 2022. <http://www.johnspink.com/index.php/artists/image-view/272> (último acceso: 05 de 07 de 2022).
- Stassen, Franz. «Associació Wagneriana.» 04 de 11 de 2008. <http://associaciowagneriana.com/pdfarticles/casawahnfried.pdf> (último acceso: 06 de 05 de 2022).
- Stern, Daniel. *Las Memorias 1833-54 de Marie d'Agoult*. París: Ed. Daniel Ollivier Presse, 1927.
- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la música*. Buenos Aires: Editorial Claridad S.A., 2007.
- Swissuniversities- Univ. de Friburgo. *e-códices Biblioteca virtual de manuscritos de Suiza*. 2015. <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/staow/A02CHR0003> (último acceso: 05 de 04 de 2022).
- Switzerland Tourism. *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/travesia-por-el-lago-de-walen> (último acceso: 15 de 07 de 2022).
- . *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/destinos/bad-ragaz/> (último acceso: 10 de 07 de 2022).
- . *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/capilla-de-tell/> (último acceso: 20 de 02 de 2022).
- . *Myswitzerland.com*. 2022. <https://www.myswitzerland.com/es-es/descubrir-suiza/garganta-taminaschlucht/> (último acceso: 10 de 07 de 2022).
- Tagg, Philip. «¿Para qué sirve un musema? Antidepresivos y la gestión musical de la angustia.» *V Congreso de LASPM-LA*. Rio de Janeiro: Universidad de Montreal, 2004. p. 16.
- Techno-Science.net*. 2004. <https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Cathedrale-Saint-Pierre-de-Geneve-page-2.html> (último acceso: 09 de 04 de 2022).
- Tejeda Vallejo, Isaí Hidekel. *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro. El fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo*. México: Ed. Miguel Ángel Porrua, 2010.
- The National Gallery*. 2022. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian> (último acceso: 05 de 07 de 2022).
- Todocoleccion.net*. s.f. <https://www.todocoleccion.net/postales-europa/sisikon-canton-uri-suiza-capilla-guillermo-tell-tellskapelle-frescos-ernst-stuckelberg~x161333522> (último acceso: 10 de 06 de 2022).
- Tomás de Aquino, Santo. *Los ángeles custodios*. Vol. I, cap. 113, a.1-a.5 de *Suma de Teología*, pp. 947-951. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Trippett, David. «Après une lecture de Liszt: Virtuosity and Werktreue in the “Dante” sonata.» *19th-Century Music* (University of California) 32, n° 1 (2008): pp. 52-93.
- Tschudi, Aegidius. *Chronicon Helveticum-Fuentes sobre la historia suíza*. Editado por Bemhard Stettler. Vols. Sección I: Crónicas - Volumen VII/3. Berna: Autopublicado por la Sociedad Suiza para la Investigación Histórica, 1975.
- Vatican News*. 2017. <https://www.vaticannews.va/es/santos/10/04/s--francisco-de-asis--fundador-de-la-orden-franciscana--patron-d.html> (último acceso: 02 de 06 de 2023).
- Vianna da Motta, José. En *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, de Franz Liszt. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- Vianna da Motta, José. «Prefacio.» En *Musikalische Werke. II. Pianoforteverke - Band VI*, de Franz Liszt. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- Virgilio, Publio. *Eneida*. Traducido por Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Ed. Gredos, 1992.
- Volpi, Caterina. *Salvator Rosa (1615 - 1673)*. Roma: Ed. Bozzi, 2014.

- Whittall, Arnold. *Música Romántica*. Barcelona: Ed. Destino - Thames & Hudson, 2001.
- Wilson, Karen Sue. *A historical study and stylistic analysis of F. Liszt's Années de pèlerinage*. Chapel Hill: Tesis doctoral, University of North Carolina, 1977.
- Yale University. *Yale center for british art*. 2022.  
<https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:12132> (último acceso: 17 de 06 de 2022).
- Yeagley, David Anthony. *Franz Liszt's "Dante Sonata": The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*. Tucson: Tesis doctoral, University of Arizona, 1994.



## 8. ANEXO

### 8.1. Análisis de los temas descritos en cada obra

8.1.1. Formulario en Google para el Análisis iconológico semántico

8.1.2. Análisis de los temas descritos en cada obra – *Première Année: Suisse*

8.1.3. Análisis de los temas descritos en cada obra – *Deuxième Année: Italie*

8.1.4. Análisis de los temas descritos en cada obra – *Troisième Année*

### 8.2. Partituras de los tres *Années de pèlerinage* de Franz Liszt: \*

8.2.1. *Première Année: Suisse* S. 160

8.2.2. *Deuxième Année: Italie* S. 161

8.2.3. *Troisième Année* S. 163

8.2.4. *Tre Sonetti del Petrarca* S. 270a

\* Liszt, Franz: *Musikalische Werke. II. Pianofortewerke - Band 6-7*, Edit. José Vianna da Motta, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.





# Análisis iconológico semántico:

Procedimiento para la estadística en el estudio del recurso descriptivo

\* Indica que la pregunta es obligatoria

## 1. Tema descrito: \*

---

---

---

---

---

## 2. Tipos de fraseo: \*

*Selecciona todos los que correspondan.*

- ligado
- picado-ligado
- picado
- staccato
- non legato
- sin indicación

## 3. Tipos de tocco: \*

*Selecciona todos los que correspondan.*

- dolcissimo
- dolce
- rinforzando
- con forza
- tutta forza
- sotto voce
- sin indicación

4. Matices empleados \*



Selecciona todos los que correspondan.

- pppp
- ppp
- pp
- p
- mp
- mf
- f
- ff
- fff
- ffff

## 5. Acentuación

*Selecciona todos los que correspondan.*



Acento máximo

Acento



Acento staccato

Acento de apoyo (marcato)

Otros: sfz...

Ninguna

## 6. Dinámica \*

*Selecciona todos los que correspondan.*

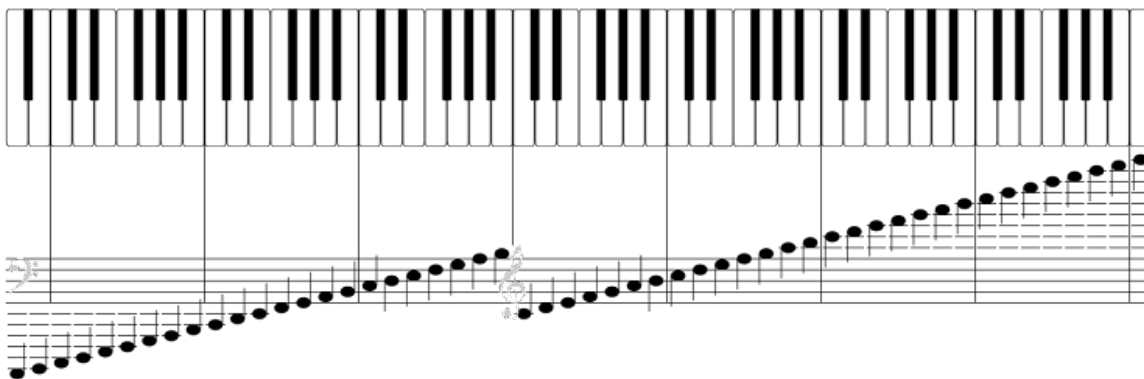
fraseo

dinámica creciente

dinámica decreciente

Otro: \_\_\_\_\_

7. Tesitura en el teclado del recurso descriptivo: \*



Selecciona todos los que correspondan.

- 1 (GRAVES)
- 2
- 3
- 4 (CENTRO)
- 5
- 6
- 7 (AGUDOS)

8. Utilización de los pedales



Selecciona todos los que correspondan.

- Pedal rítmico con la armonía
- Pedal de empastes sonoros
- Pedal de acentuación (refuerzo)
- Sin pedal, seco.
- Sin indicación.
- Una corda

Este contenido ha sido creado por F. Javier Esplugues Esplugues  
mediante

**PREMIÈRE ANNÉE: SUISSE S. 160**

**La Chapelle de Guillaume Tell**

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Forma del Valle en V	ligado	sin indicación	f		dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Llamadas de caza	picado, non legato	sin indicación	ppp, pp, f, ff	Acento máximo, Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros
Orillas del lago	ligado	sin indicación	mf		fraseo	3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Legiones de soldados confederados.	non legato	rinforzando	f	Acento staccato	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal de acentuación (refuerzo), Sin pedal, seco.
Tema de Guillermo Tell	ligado	dolce, rinforzando, sin indicación	mf, ff	Acento máximo, Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Forma del Valle en V	ligado	sin indicación	f		dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
Llamadas de caza	picado, non legato	sin indicación	ppp, pp, f, ff	Acento máximo, Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros
Orillas del lago	ligado	sin indicación	mf		fraseo	3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Legiones de soldados confederados.	non legato	rinforzando	f	Acento staccato	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal de acentuación (refuerzo), Sin pedal, seco.
Tema de Guillermo Tell	ligado	dolce, rinforzando, sin indicación	mf, ff	Acento máximo, Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

### ***Au lac de Wallenstadt***

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Salpicaduras de gotas de agua.	ligado	dolcissimo	p		fraseo	5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Movimiento de los remos.	ligado	dolcissimo, dulce	pp		fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Remolinos y destellos en al agua.	ligado	dolcissimo	p, mp		fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Golpes de remo.	sin indicación	dolcissimo	pp		fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Burbujas que suben del golpe del remo.	ligado	dolcissimo	pp		fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

### ***Pastorale***

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Melodía pastoral.	ligado, picado-ligado, picado	sin indicación	ppp, pp	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Acompañamiento bucólico.	ligado	sin indicación	ppp, pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

### ***Au bord d'une source***

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Chorros de agua con burbujas.	sin indicación	dolce	ppp, pp, p	Ninguna	dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Caída de agua.	sin indicación	dolce	pp	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Sin indicación.
Salpicaduras de gotas de agua.	staccato	dolce	mp	Acento staccato	fraseo	5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
Rocas y salientes.	ligado	sin indicación	mp	Ninguna	fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

## Orage

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Truenos.	sin indicación	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento staccato, Otros: sfz...	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Relámpagos.	sin indicación	sin indicación	p, ff	Acento staccato	dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal de empastes sonoros
Ráfagas de viento y relámpagos.	sin indicación	sin indicación	p, mp, mf, f, ff	Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal de empastes sonoros
Truenos.	sin indicación	sin indicación	ff, fff	Acento máximo, Acento, Acento staccato, Otros: sfz...	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Fuerte lluvia y viento.	sin indicación	sin indicación	f, ff	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

## Vallée d'Obermann

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Soledad y tristeza.	ligado	dolcissimo, rinforzando, sin indicación	mf	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
El amor, los recuerdos, la naturaleza, (todo lo positivo).	ligado	dolcissimo	pp	Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
La desesperación.	sin indicación	sin indicación	ff, fff	Acento máximo, Acento, Otros: sfz...	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal de acentuación (refuerzo), Sin indicación.
Toda sensibilidad, encanto, pasión, indiferencia, sabiduría... abandono, todo lo que un corazón mortal puede contener de deseo y profundo dolor, los sentí todos.	ligado, picado-ligado	dolce	p, mf, f, ff, fff	Acento máximo, Acento, Acento staccato, Otros: sfz...	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

## Églogue

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Trompas alpinas.	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Tema paisaje alpino "Ranz des vaches".	ligado, picado	dolce	p, f	Acento staccato	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Eco de las montañas.	ligado, staccato	sin indicación	p, f	Acento, Acento staccato	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de acentuación (refuerzo)
Cencerros de las vacas.	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía

### **Le Mal du Pays**

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Pregunta retórica.	ligado	sin indicación	p, f	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
El presente 1.	ligado, picado-ligado	sin indicación	p	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
El presente 2.	picado-ligado	dolce	p	Ninguna	dinámica creciente	3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
El dolor.	ligado, sin indicación	rinforzando	f	Ninguna	decreciente y creciente.	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
El pasado (morriña del país).	ligado, picado-ligado	dolcissimo	mp, mf	Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

### **Les Cloches de Genève**

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Las campanas.	ligado, picado-ligado	dolcissimo, dulce	pp	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Sin indicación., Una corda
Alegría del nacimiento.	ligado, sin indicación	dolce	p, ff	Acento máximo, Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Arpa celestial.	ligado	dolce	p, ff	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía



## DEUXIÈME ANNÉE: ITALIE S. 161

### Sposalizio

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Espacialidad.	ligado	sin indicación	p	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
Colocación del anillo.	ligado	dolce	p	Ninguna	dinámica decreciente	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
El sacramento del matrimonio.	ligado, picado-ligado	dolcissimo	ppp	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Reafirmación Sacramento del Matrimonio.	ligado, picado-ligado	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento, Otros: sfz...	fraseo	5, 6	Pedal rítmico con la armonía

### Il Penseroso

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Carácter fúnebre	ligado	sin indicación	mf	Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Pensamientos profundos y existenciales.	ligado	sotto voce, pesante	mf	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía

### Canzonetta del Salvador Rosa

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Vado ben spesso cangiando loco (1)	ligado, picado	sin indicación	mf	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
Vado ben spesso cangiando loco (2)	ligado	sin indicación	mf	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
Ma non so mai cangiar desio (1)	sin indicación	sin indicación	f	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6	Sin indicación.
Ma non so mai cangiar desio (2)	ligado, picado	sin indicación	f, ff	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6	Sin indicación.
Sempre l'istesso sarà il mio fuoco (1)	ligado, staccato	sin indicación	f	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO)	Sin indicación.
E sarò sempre l'istesso anch'io (1)	ligado, picado	accentuato	f	Acento	fraseo	4 (CENTRO), 5	Sin indicación.

### Sonetto 47 del Petrarca

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Carácter íntimo del soneto 47	ligado, picado-ligado	dolce, marcato	mf	Acento de apoyo (marcato)	fraseo	4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Apasionamiento amoroso.	ligado, picado-ligado	rinforzando	f	Acento máximo, Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Pensamiento recordando a su amada (Laura).	ligado, sin indicación	dolce	pp	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía

### Sonetto 104 del Petrarca

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Ansiedad por encontrar de nuevo a su amada.	picado	sin indicación	f	Acento, Acento de apoyo (marcato)	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Sin indicación.
Atrapado por el amor.	ligado, picado-ligado, sin indicación	marcato	f	Acento máximo, Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
La pasión del poeta.	ligado, picado-ligado	sin indicación	f	Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

### Sonetto 123 del Petrarca

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Indefinición, misterio, dulzura.	ligado	dolcissimo	ppp, p	Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Angélico, celestial, cielo.	ligado	dolcissimo	ppp, pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía

### Après une Lecture du Dante - Fantasia Quasi Sonata

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Puerta del infierno.	ligado, sin indicación	pesante	f	Acento máximo, Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal de empastes sonoros
Infierno.	ligado	sin indicación	p, mf, f, ff	Acento máximo, Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal de empastes sonoros
Purgatorio.	ligado	sin indicación	p, mp, mf, f, ff	Acento máximo	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros
Entrada del cielo.	ligado	marcato	pp	Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
Paolo y Francesca.	ligado, picado-ligado, non legato	dolcissimo, rinforzando	ppp, p, f, ff	Acento	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros, Una corda

### TROISIÈME ANNÉE S. 163

#### Angélus! Prière aux Anges Gardiens

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Campana.	ligado	dolce	p	Ninguna	fraseo	4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía, Pedal de empastes sonoros, Una corda
El Misterio.	picado	sin indicación	mp	Ninguna	fraseo	2, 3	Sin pedal, seco.
Ascensión del ángel.	ligado	sin indicación	mf	Acento	dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO), 5	Pedal rítmico con la armonía
Aceptación de María.	ligado	sin indicación	ff	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

#### Aux Cyprès de la Villa d'Este I: Thrénodie

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Sombras cipreses.	ligado	sin indicación	p, mf, f	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía
Cipreses.	ligado	reforzando	p, mp, mf, f, ff, fff	Acento máximo, Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía

#### Aux Cyprès de la Villa d'Este II: Thrénodie

Tema descrito:	Tipos de fraseo:	Tipos de tocco:	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo:	Utilización de los pedales
Golpes de misterio.	picado	sin indicación	pp, p	Ninguna	dinámica decreciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Sin pedal, seco.
Toque de muertos.	sin indicación	sin indicación	pp, mf	Acento de apoyo (marcato)	fraseo, dinámica decreciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Fuentes de la vía.	ligado	dolce	p, mf	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

### Les jeux d'eaux à la Villa d'Este

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Chorro ascendente.	picado, sin indicación	sin indicación	p	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
Chorro descendente.	picado, sin indicación	sin indicación	p, mp, mf	Ninguna	fraseo, dinámica decreciente	4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
Varios chorros ascendentes.	non legato	leggierissimo	pp	Ninguna	dinámica creciente	3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Ninfeos.	ligado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda
Estanques.	ligado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
3 planos sonoros (cento fontane)	ligado, sin indicación	marcato	mp	Acento	fraseo	2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía
Chorro potente (F. Dragón)	sin indicación	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento	dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

### Sunt Lacrymae Rerum

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Delecticos	ligado	sin indicación	ff	Acento	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3	Pedal de acentuación (refuerzo)
Doloroso	ligado	accentuato	f	Acento máximo, Otros: sfz...	fraseo, dinámica decreciente	3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Apasionamiento	sin indicación	pesante, marcato	ff	Acento	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Heroico	ligado, picado	sin indicación	ff	Acento máximo, Acento, Acento de apoyo (marcato)	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Amoroso	ligado, picado	dolcissimo	pp	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía, Una corda

### **Marche Funèbre**

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Fusilamiento	sin indicación	sin indicación	f	Acento máximo, Acento, Acento staccato	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía
Carácter solemne y fúnebre	ligado	pesante, marcato, sin indicación	mp, f	Acento máximo	fraseo	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Triunfante y heroico	ligado	sin indicación	ff	Acento	fraseo	3, 4 (CENTRO), 5, 6	Pedal rítmico con la armonía
Salves en cañonazos	ligado	sin indicación	ff	Ninguna	fraseo	1 (GRAVES), 2	Pedal rítmico con la armonía

### **Sursum Corda**

Tema descrito:	Tipos de fraseo	Tipos de tocco	Matices empleados	Acentuación	Dinámica	Tesitura en el teclado del recurso descriptivo	Utilización de los pedales
Pulsaciones del corazón	ligado	marcato	p, f	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	2, 3, 4 (CENTRO)	Pedal rítmico con la armonía
Éxtasis en la fe en Dios	ligado, sin indicación	rinforzando	fff	Ninguna	fraseo, dinámica creciente	1 (GRAVES), 2, 3, 4 (CENTRO), 5, 6, 7 (AGUDOS)	Pedal rítmico con la armonía

# Wanderjahre.

Erstes Jahr. Schweiz.

Années de Pèlerinage.

Years of Travel.

Première Année. Suisse.

First Year. Switzerland.

Vándorévek.

Első esztendő. Svájc.

Franz Liszt.

## 1. Tells-Kapelle.

Chapelle de Guillaume Tell.

William Tell's Chapel.

Tell Wilmos kápolnája.

Einer für alle,  
Alle für Einen.

(Komponiert 1835/38, umgearbeitet 1855.)

*Lento.* *Più lento.*

*f* *ff* *mf*

*espressivo*

*diminuendo* *dolce* *rinforz.*

*pp tremolando sempre*  
*f marcato*

*cresc...*

*dim...*  
*ff vibrato*

*pp*  
*pp Echo*  
*ppp*  
*ff*  
*pp Echo*



8.....

*ppp*

*crescendo e accelerando.*

This system shows the beginning of a piece in G major. The right hand features a series of sixteenth-note chords, with a dotted line above the first measure indicating an eighth-note pattern. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *ppp* and the instruction is *crescendo e accelerando.*

**Allegro vivace.**

*f energico*

*rinforz.*

8.....

7

3

3

3

This system begins with the tempo marking **Allegro vivace.** and the dynamic *f energico*. The right hand continues with sixteenth-note chords, and the left hand features a triplet of eighth notes. A *rinforz.* (ritardando) marking is present. A dotted line above the first measure indicates an eighth-note pattern.

*rinforz.*

8.....

3

3

3

This system continues the piece with a *rinforz.* marking. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. A dotted line above the first measure indicates an eighth-note pattern.

8.....

8.....

This system continues the piece with eighth-note patterns in both hands. A dotted line above the first measure indicates an eighth-note pattern.

8.....

*sempre più rinforzando*

3

This system concludes the piece with the instruction *sempre più rinforzando*. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. A dotted line above the first measure indicates an eighth-note pattern.

*poco rit.* **Più moderato.**

*ff*

*(sim.)*

8.....

*ritard.*

*ff*

*largamente*

First system of musical notation, featuring two staves. The upper staff contains a complex melodic line with sixteenth-note runs, including sixteenth-note triplets and sixteenth-note sextuplets. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Second system of musical notation, featuring two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note sextuplets and triplets. A *rinforz.* (ritornello) marking is present with a hairpin crescendo. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, featuring two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note sextuplets and triplets. A *-forz.* (ritornello) marking is present with a hairpin crescendo. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring two staves. The upper staff begins with the *espressivo* marking and continues the melodic line with sixteenth-note sextuplets and triplets. The lower staff continues the accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a crescendo hairpin and a *marcato* marking. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with a *mf* marking. The system concludes with a *p* marking and a fermata over the final chord.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a crescendo hairpin and a *f* marking. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with a *p* marking. The system ends with a *f* marking and a fermata.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with a crescendo hairpin and a *f* marking. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with a *f* marking. The system concludes with a *crescendo* marking and a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a crescendo hairpin and a *ff* marking. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with a *ff* marking. The system ends with a *ff* marking and a fermata.

2. Am Wallenstädter See.  
Au lac de Wallenstadt. By the Lake of Wallenstadt.  
 A wallenstadtí tó partján.

..... Thy contrasted lake,  
 With the wild world I dwell in, is a thing.  
 Which warns me, with its stillness, to forsake  
 Earth's troubled waters for a purer spring.  
*Lord Byron. Childe Harold.*

Andante placido.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

*pp dolcissimo egualmente* *dolce*  
*una corda*

*cantabile*

*sempre dolce*

\* *Red* \* *Red* \* *Red* \*

*Red* \* *Red* \* *Red* \*

*un poco marcato*

*sempre dolcissimo*

*Red* \* *Red* \* *Red* \*

*Red* \* *Red* \* *Red* \*

*Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \*

8.....

*poco crescendo*

Pa \* Pa \* Pa \* Pa \*

This system shows the first six measures of a piano piece. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *poco crescendo*. The system concludes with a repeat sign and a dotted line indicating the start of the next system.

8.....

*perdendosi*

Pa \* Pa \* Pa *cresc.* \* Pa

The second system continues the piece, with the right hand's melody becoming more complex. The left hand's accompaniment remains consistent. The tempo and dynamics are marked as *perdendosi*. The system ends with a *cresc.* marking and a repeat sign.

*un poco più animato il tempo*

*più f la mano destra*

Pa \* Pa \* Pa

The third system introduces a tempo change, marked as *un poco più animato il tempo*, and a dynamic change in the right hand, marked as *più f la mano destra*. The right hand's melody is more active, and the left hand's accompaniment continues. The system ends with a repeat sign.

\* Pa \* Pa \*

This system continues the piece with the right hand's melody and the left hand's accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

8.....

*poco rallentando*

Pa \* Pa \* Pa \*

The final system on the page shows the piece slowing down, marked as *poco rallentando*. The right hand's melody and the left hand's accompaniment continue. The system ends with a repeat sign.

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *raddolcente*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *smorzando*

*sempre dolcissimo*  
\* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *mancando*



### 3. Pastorale.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

**Vivace.**

*pp*

*Ad*

*pp*

*un poco marcato*

First system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including three groups of four notes beamed together and marked with a '4' above them. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with three groups of four notes in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff contains more complex melodic patterns with slurs and ties. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a series of slurred eighth-note passages. The bass staff has a more active accompaniment with frequent note changes.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking. It features intricate melodic lines with many slurs and ties. The bass staff continues with a complex accompaniment.

*un poco marcato*

*diminuendo*

*smorzando e ritenuto*  
*ppp*

4. Am Rand einer Quelle.  
Au Bord d'une Source. Beside a Spring.  
 Forrás mellett.

In säuselnder Kühle  
 Beginnen die Spiele  
 Der jungen Natur.

Schiller.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

Allegretto grazioso.

*dolce tranquillo*

*sempre staccato*

*crescendo*

4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 8.....

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes and rests. Above the staff, the numbers 4, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 2, 3 are written, indicating fingerings for the notes. A dotted line with the number 8 follows, indicating an octave shift. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

8.....

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. A dotted line with the number 8 is positioned above the staff. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

*sempre dolce e grazioso*

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The tempo/mood marking *sempre dolce e grazioso* is written above the first staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

*p tranquillo*

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The tempo/mood marking *p tranquillo* is written above the first staff.

8... 8... 8... 8... 8... 8... 8...

8... 8... 8... 8... 8... 8... 8...

7 2 8 1 3 1 3 2 3 1 3 2 8 1 3 2 8 1 3  
*pp equalmente*

1 3

*pp*

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth notes with slurs, some marked with a '3' for a triplet. The bass staff contains a few notes with rests, including a dotted half note.

The second system features a first ending bracket in the treble staff, indicated by a dotted line and the number '8'. The treble staff has a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5). The bass staff has a few notes with rests and a triplet of eighth notes.

*un poco marcato*

The third system includes a 'poco ritenuto' marking with a wedge-shaped hairpin. The treble staff has a series of chords with slurs. The bass staff has a few notes with rests and a 'p' dynamic marking.

The fourth system features a first ending bracket in the treble staff, indicated by a dotted line and the number '8'. The treble staff is filled with a dense melodic line. The bass staff has a few notes with rests.

The fifth system features a first ending bracket in the treble staff, indicated by a dotted line and the number '8'. The treble staff is filled with a dense melodic line. The bass staff has a few notes with rests.

4 4 4 4 4 4 4 4  
2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3

*crescendo*

*rinforzando*

*mf brillante*

*f*

*piu rinforz.* *ff*



8

8

dim. - - -

*tranquillo*

*p*

8

*diminuendo*

8

8...

*tranquillo*

*dolcissimo*

*poco rall.* - -

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides a supporting line with fewer notes.

Second system of musical notation, including the instruction *poco diminuendo*. The notation continues with similar melodic and bass line patterns.

Third system of musical notation, featuring fingerings (4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3) and a dotted line above the treble staff. The bass staff continues with its supporting line.

Fourth system of musical notation, including the instruction *ppp* and a dotted line above the treble staff. The treble staff has a series of fingerings: 4 8, 4 8, 4 3, 5 8, 4 3, 4 3, 4 3, 4 3, 5 8, 4 3, 4 3. The bass staff has notes with fingerings 7, 7, 7, 7.

Fifth system of musical notation, including the instruction *rall.* and a dotted line above the treble staff. The treble staff has a series of fingerings: 4 8, 8. The bass staff has notes with fingerings 7, 7, 7, 7.

5. Sturm.  
Orage. Storm.  
Vihar.

But where of ye, oh tempests, is the goal?  
Are you like those within the human breast?  
Or do ye find, at length, like eagles, some high nest?  
(Lord Byron. Childe Harold.)

Allegro molto.

(Komponiert 1855.)

Presto furioso.

ff

Red.

Red.

Red.

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The first measure is marked *ff*. The lower staff has three measures marked *Red.*

*rinforz.*

Red.

This system contains the next two staves. The upper staff has a *rinforz.* marking. The lower staff has one measure marked *Red.*

*sempre ff*

Red.

\* Red.

\* Red.

\* Red.

\* Red.

This system contains the third and fourth staves. The upper staff is marked *sempre ff*. The lower staff has four measures, each marked *Red.* with an asterisk between them.

Red.

\* Red.

\* Red.

\* Red.

This system contains the fifth and sixth staves. The lower staff has four measures, each marked *Red.* with an asterisk between them.

8

A

ff

Red.

Red.

(\*)

4 5 3 4 3 4 3 4 3 4

3 2 4 3 5 4 3 2 3 4 5

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a measure marked '8' and a section marked 'A'. The lower staff has a *ff* marking and a sequence of notes with fingerings: 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 and 3 2 4 3 5 4 3 2 3 4 5. The lower staff has three measures marked *Red.*, with an asterisk under the last one.

8.....

3 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4

Red.

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with chords and some melodic fragments. A dotted line above the first staff indicates a repeat or continuation. Fingering numbers (3, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4) are written above the right-hand side of the upper staff.

8.....

3 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Red.

Red.

This system continues the musical score. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a bass staff. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dotted line above the first staff indicates a repeat or continuation. Fingering numbers (3, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3) are written above the right-hand side of the upper staff.

Red.

This system continues the musical score. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a bass staff. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dotted line above the first staff indicates a repeat or continuation.

8.....

Red.

(Red.)

Meno Allegro.

This system continues the musical score. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a bass staff. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dotted line above the first staff indicates a repeat or continuation.

*fff* sempre

Red.

This system continues the musical score. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a bass staff. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *fff* sempre is present in the upper staff.



Più moto.

8.....

*sfz* *sempre strepitoso* *sfz*

8....

8.....

*sfz* *sfz*

*rinforz.*

*rinforz.* 8..... 8.....

*ff*

*Cadenza ad libitum.*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The word *marcato* is written below the bass staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system continues the musical notation from the first system, maintaining the same two-staff structure and key signature. The melodic and accompaniment lines are further developed.

The third system of musical notation includes a first ending bracket labeled '8' above the treble staff. The notation continues with intricate melodic and harmonic textures.

The fourth system of musical notation includes a first ending bracket labeled '8' above the treble staff. A *cresc.* marking is present above the right hand in the latter part of the system, indicating a crescendo.

The fifth and final system of musical notation on this page includes first ending brackets labeled '8' above the treble staff. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dotted line and an '8' above it, indicating an octave. The bass clef staff contains a bass line with a '7' above it. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a dotted line and an '8' above it. The bass clef staff has a '7' above it. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a dotted line and an '8' above it. The bass clef staff has a '7' above it. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a dotted line and an '8' above it. The bass clef staff has a '7' above it. The word "crescendo" is written in the bass staff. The key signature has two flats.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a dotted line and an '8' above it. The bass clef staff has a '7' above it. The key signature has two flats.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are written in italics: *rit.* (ritardando) appears three times in the first system; *rinfors.* (rinforzando) is in the second system; *poco a poco* is in the third system; and *diminuendo* is in the fourth system. A circled asterisk (\*) is located at the end of the second system. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef. The second system is marked *pesante* and *rall.*, with a *ff* dynamic marking. The third system includes a *ff* dynamic marking and a dotted line with an '8' above it, indicating an octave. The fourth system continues with the dotted line and '8' marking. The fifth system is marked *rinforz.* and features a complex, dense texture in both hands.

## Das Obermann-Tal.

Was will ich? Was bin ich? Was verlange ich von der Natur? Jede Ursache ist verborgen, jeder Ausgang trügerisch; jede Form ist veränderlich, jede Dauer begrenzt . . . . ich empfinde, ich existiere, um mich in unbezähmbaren Wünschen zu verzehren, um mich den Verführungen einer phantastischen Welt hinzugeben, und dann unter ihren sinnlich bezaubernden Irrtümern zusammenzubrechen.

Obermann, Brief Nr. 63.

Unsagbare Empfindsamkeit, Wonne und Qual unserer törichten Jahre — volles Bewußtsein einer überall überwältigenden, überall unerforschlichen Natur — allumfassende Leidenschaft, Gleichgültigkeit, frühzeitige Weisheit, wonnige Hingabe — alles das, was das Herz eines Sterblichen an Verlangen und tiefen Sorgen erfüllen kann, alles habe ich gefühlt, alles empfunden in dieser denkwürdigen Nacht. Ich habe einen entscheidenden Schritt hin zu den Jahren der Entkräftung getan; ich habe zehn Jahre meines Lebens durchlebt.

Brief Nr. 4.

## Vallée d'Obermann.

Que veux-je? que suis-je? que demander à la nature? . . . . Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise: . . . . je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur.

Obermann, lettre 63.

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon: tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Lettre 4.

## Obermann's Valley.

What do I want? what am I? what may I demand of nature? . . . . All cause is invisible, all effect misleading; every form changes, all time runs its course: . . . . I feel, I exist only to exhaust myself in untameable desires, to drink deep of the allurements of a fantastic world, only to be finally vanquished by its sensuous illusion.

Obermann, letter 63

All the ineffable sensibility, the charm, and the torment of our barren years; the vast consciousness of Nature, everywhere overwhelming, and everywhere unfathomable, universal love, indifference, ripe wisdom, sensuous ease, — all that a mortal heart can contain of desire and profound sorrow, I felt them all, experienced them all on that memorable night; I have made an ominous stride towards the age of failing powers; I have consumed ten years of my life.

Letter 4.

## Obermann völgye.

Mit akarok? Mi vagyok? Mit követelek a természettől? Minden ok rejtett, minden vég megbízhatatlan; minden forma változó, minden tartam határos . . . . érzem, hogy létezem csak azért, hogy fékezhetetlen vágyakban fölemésszem magam, hogy átadjam magam egy fantasztikus világ csábításainak és azután érzéki varázsba ejtő játéka alatt megtévesztve összetörjek.

Obermann, 63. sz. levél

Kimondhatatlan érzékenységet, bohó éveink örömét és kínját, a mindenütt fölényes és sehol ki nem nyomozható Természet teljes tudatát, mindent átfogó szenvedélyt, közömbösséget, korai bölcsességet, gyönyörű odaadást, — mindent, ami halandó ember szívét elöntheti vágyakkal és súlyos gondokkal, mindent éreztem, mindent tapasztaltam ezen az emlékezetes éjszakán. Egy végzetszerű lépést tettem az elgyöngülés kora felé; befutottam tíz évet életemből.

4. sz. levél

Could I embody and unbosom now  
That which is most within me, — could I wreak  
My thoughts upon expression, and thus throw  
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak  
All that I would have sought and all I seek,

Bear, know, feel, and yet breathe, — into one word,  
And that one word were lightning, I would speak:  
But as it is, I live and die unheard,  
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

Lord Byron, Child Harold.

6. Das Obermann-Tal.  
Vallée d'Obermann. Obermanns Valley.  
Az Obermann-völgy.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

Lento assai.

*espressivo*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, with some notes beamed together. The lower staff is in bass clef and features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system continues the piece with similar textures. The upper staff has chords and some melodic movement, while the lower staff continues with a rhythmic accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The third system features a more lyrical melody in the upper staff, marked *sotto voce*. The lower staff provides harmonic support with chords. A *p* (piano) dynamic marking is present. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a flowing melody, and the lower staff has a dense accompaniment of chords. The system ends with a final cadence.

*cresc.* *rinforz.*

*ritard.*

*Più lento.* *p*

*Tempo I.*

*espressivo* *p*

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with several slurs and fingerings (2, 4, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords.

Second system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5, 4). The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *smorz.* is written above the treble clef, and *dolcissimo* is written above the bass clef.

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *sempre dolcissimo* is written above the bass clef.

Fourth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *poco rit.* is written above the treble clef, and *Piu lento.* is written above the bass clef. A dynamic marking *p* is also present.

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *ritard.* is written above the treble clef, and *dolente* is written above the bass clef.

Sixth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a rhythmic accompaniment. The instruction *lunga Pausa* is written above the treble clef, and *pesante* is written below the bass clef.

*Un poco più di moto ma sempre lento.*

*pp dolcissimo*  
una Corda

*dolcissimo*

*smorzando*



*espressivo*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords and moving lines. The tempo/mood marking *espressivo* is written above the first measure.

The second system continues the musical piece. It features similar piano accompaniment and melodic lines. There are dynamic markings *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) in the bass staff.

The third system shows further development of the piano accompaniment. The melodic line continues with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and moving lines.

*crescendo* *e più appassionato*

The fourth system is marked with *crescendo* and *e più appassionato*. The piano accompaniment becomes more dense and rhythmic. The melodic line is more active and expressive.

The fifth system features a very dense piano accompaniment with many chords. The melodic line is more prominent and expressive.

*ritard.*

The sixth system is marked with *ritard.* (ritardando). The piano accompaniment is dense and rhythmic. The melodic line is more expressive and features a long slur.

Recitativo.

*pp*

*crescendo molto*

*p*

*cresc.*

*Piu mosso.*

*ff appassionato*

*f agitato molto*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is labeled 'Recitativo.' and begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand. The third system is marked 'crescendo molto' and ends with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a 'cresc.' marking. The fifth system is marked 'Piu mosso.' and contains two dynamic markings: 'ff appassionato' and 'f agitato molto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

First system of musical notation. The bass staff features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The treble staff contains chords and melodic lines, including a triplet. The tempo marking *appassionato* is placed below the treble staff. The dynamic marking *ff* is located at the end of the system.

Second system of musical notation. The bass staff continues with dense sixteenth-note textures. The treble staff shows a melodic line with some grace notes. The dynamic marking *ff* is positioned at the end of the system.

Third system of musical notation. The bass staff has a more rhythmic, eighth-note pattern. The treble staff features a melodic line with some rests. The dynamic marking *ff* is at the beginning of the system. The marking *rinforz.* is placed above the bass staff, and *rinforzando precipitato* is placed above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The bass staff has a rhythmic pattern with some rests. The treble staff features a melodic line with some rests. The dynamic marking *ff* is at the beginning of the system. The marking *rinforz.* is placed above the bass staff, and *precipitato* is placed above the treble staff.

Fifth system of musical notation. The bass staff has a rhythmic pattern with some rests. The treble staff features a melodic line with some rests. The dynamic marking *ff* is at the beginning of the system. The marking *stringendo* is placed above the treble staff.

Presto.

8...:

*ff* *tempestuoso*

Measures 1-4 of the first system. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *tempestuoso*. A dotted line above the treble staff indicates an 8-measure phrase.

8...:

Measures 5-8 of the second system. The treble staff continues the melodic line with triplets. The bass staff has a steady accompaniment. A dotted line above the treble staff indicates an 8-measure phrase.

8...:

Measures 9-12 of the third system. The treble staff features a melodic line with triplets. The bass staff has a complex accompaniment with chords and eighth notes. A dotted line above the treble staff indicates an 8-measure phrase.

8...:

*fff* *tremolando*

Measures 13-16 of the fourth system. The treble staff has a tremolo effect. The bass staff has a melodic line with triplets. Dynamic markings include *fff* and *tremolando*. A dotted line above the treble staff indicates an 8-measure phrase.

8...:

*sempre ff*

Measures 17-20 of the fifth system. The treble staff has a tremolo effect. The bass staff has a melodic line with triplets. Dynamic markings include *sempre ff*. A dotted line above the treble staff indicates an 8-measure phrase.

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many beamed notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with some melodic elements. A dotted line above the treble staff is labeled with the number '8'.

8

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex melodic lines in both the treble and bass staves. A dotted line above the treble staff is labeled with the number '8'.

8

Third system of musical notation. The treble staff continues with complex melodic patterns. The bass staff features a series of chords, some of which are marked with 'V' and 'bV' symbols, indicating specific voicings or techniques. A dotted line above the treble staff is labeled with the number '8'.

Lento.

Fourth system of musical notation, marked 'Lento.' (Lento). It features a slower tempo. The bass staff has a melodic line with a first ending bracket labeled '1'. The word 'dimin.' (diminuendo) is written above the staff. The system concludes with another first ending bracket labeled '1'.

Final system of musical notation on the page. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The word 'ritenuto' is written above the staff. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The system begins with a piano dynamic marking 'p'.

*Lento.*

*dolce*

*una Corda*

*dolce*

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 3, 2, 1 and a final flourish. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo marking *smorzando* is present.

Ossia.

Second system, labeled "Ossia." It shows an alternative melodic line for the right hand, starting with an 8-measure rest.

Third system of musical notation. The right hand part is marked *dolce armonioso*. It features a melodic line with a final flourish. The left hand continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation. It includes two systems of notation. The right hand part is marked *espress.* and features a melodic line with a final flourish. The left hand continues with its accompaniment.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The first system is marked *marcato espressivo* and features a complex melodic line in the upper treble staff with frequent accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the lower treble staff. The second system is marked *crescendo* and continues the melodic and accompanimental patterns. The third system is marked *sempre animando sine al fine* and begins with a *mf* dynamic, showing a more rhythmic and dense texture with sixteenth-note patterns in the lower treble staff and a more active bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



First system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a *crescendo* marking. The second staff has a *rinforz.* marking. The music features dense chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with dense textures. A first ending bracket with a dotted line and the number 8 is shown above the first staff. A dynamic marking of *f* is present in the first staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef. A first ending bracket with a dotted line and the number 8 is shown above the first staff. A *rinforz.* marking is present in the second staff. The music features complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef. A first ending bracket with a dotted line and the number 8 is shown above the first staff. A dynamic marking of *ff* is present in the first staff. The music features a mix of chordal and melodic textures.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clef. A first ending bracket with a dotted line and the number 8 is shown above the first staff. The music concludes with a final cadence.

First system of musical notation. The right hand features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The left hand has a more melodic line with some arpeggiated accompaniment. A *rinforz.* (ritornello) marking is present in the right hand. The system concludes with a fermata over a chord.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features dense chordal textures in both hands. A *rinforz.* marking is present. The system ends with a fermata over a chord, with a dotted line and the number '8' above it, indicating a repeat or continuation.

Third system of musical notation. The right hand has a prominent, sweeping melodic line with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The left hand provides a steady accompaniment. The system ends with a fermata over a chord, with a dotted line and the number '8' above it.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a complex, dense texture of chords and arpeggios. The left hand has a melodic line with arpeggiated accompaniment. The system ends with a fermata over a chord, with a dotted line and the number '8' above it.

8.....

*fff*

*ff*

1 2 1 1

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. It includes a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings '1 2 1 1' under specific notes.

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The lower staff features a bass line with fingerings '1' and '1' under specific notes.

This system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a dense, rhythmic accompaniment. The lower staff is also in bass clef and contains a bass line with fingerings '1' and '1' under specific notes.

8.....

*sf*

*ff*

*rit.*

This system contains two staves. The upper staff is in bass clef and features a melodic line with a dotted line above it labeled '8'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

7. Hirtengedicht.  
Eglogue. Eclogue.  
Pásztor dal.

The morn is up again, the dewy morn  
With breath all incense, and with cheek all bloom  
Laughing the cloud away with playful scorn,  
And living as if earth contain'd no tomb!  
(Lord Byron. Childe Harold.)

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

Allegretto con moto.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature, with a whole note G3. The dynamic marking 'p dolce' is placed below the first few notes of the treble staff.

The second system continues the piece. The treble staff has a four-measure rest, indicated by a '4' above the staff. The bass staff continues with a steady accompaniment of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

The third system features a treble staff with a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff continues with quarter notes, including a 'p' dynamic marking.

The fourth system continues with a four-measure rest in the treble staff, marked with a '4'. The bass staff maintains the accompaniment of quarter notes.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass staff continues with quarter notes. The dynamic marking 'sempre dolce' is placed below the treble staff.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes dynamic markings *p* and *f*. The third system also features *p* and *f* markings. The fourth system is marked *dolce grazioso* and includes a triplet of eighth notes. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes with a *cresc.* marking followed by a section of sixteenth notes and a *diminuendo* marking.

*p*

8

8

8

*cres - - - cen -*

*do - - - f*

*p*

*poco rallent.*

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes beamed together, followed by a melodic line with some grace notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

*p*

The second system continues the musical piece. The treble staff features a melodic line with some slurs. The bass staff has a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

*poco rall.*

The third system is marked *poco rall.* and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. There are some repeat signs in the bass staff.

*diminuendo*

The fourth system is marked *diminuendo*. The treble staff continues the melodic line, while the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are repeat signs in the bass staff.

*pp*

The fifth system is marked *pp* (pianissimo). The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment.

*dolce* *smorzando*

The sixth system is marked *dolce* and *smorzando*. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

## Vom Wesen des Romantischen und vom Kuhreigen.

Das Romanhafte bestrickt die lebhafte und blühende Einbildungskraft; das Romantische genügt nur den tiefer empfindenden Seelen, der wahrhaften Empfindsamkeit. Die Natur ist voller romantischer Wirkungen in den noch ursprünglichen Ländern; die schon lange vorhandene Kultur der alten Staaten zerstört sie, besonders in den Ebenen, die der Mensch sich leicht in allen ihren Teilen dienstbar macht.

Die Wirkungen des Romantischen sind die Kundgebungen einer primitiven Sprache, die nicht allen Menschen verständlich ist. Man hört bald auf, sie zu vernehmen, wenn man nicht mehr mit ihnen lebt; und doch ist diese romantische Harmonie die einzige, die unsern Herzen die Farben der Jugend und die Lebensfrische erhält. Der Gesellschaftsmensch vernimmt nicht mehr diese seinen Lebensgewohnheiten fremd gewordenen Äußerungen; er sagt: »Was kümmert das mich?« Er ist wie die von dem ausdörrenden Feuer eines langsam wirkenden Gewohnheitsgiftes geschwächten Naturen: er fühlt sich gealtert in den Jahren der Kraft, die Sprungfedern seines Lebens sind erschlaft, obgleich er äußerlich noch als ein ganzer Mann erscheint.

Aber ihr, die die große Menge für sich ähnlich hält, weil ihr ein einfaches Leben führt, weil ihr, ohne für geistvoll gelten zu wollen, Genie besitzt, oder einfach weil die Menge euch leben sieht und wie sie essen und schlafen, Naturmenschen, hier und dort in dies oberflächliche Jahrhundert verstreut, damit die Spur der natürlichen Dinge nicht verlösche — ihr erkennt einander, ihr versteht euch in einer Sprache, die der Menge fremd ist, wenn die Oktobersonne die über den herbstlich gebräunten Wäldern schwebenden Nebel durchdringt, wenn beim Niedergang des Mondes ein zarter Quell in einer von Bäumen umschlossenen Wiese fließt und sprudelt, wenn unter dem Sommerhimmel eines wolkenlosen Tages, ein wenig entfernt, inmitten der Mauern und Dächer einer großen Stadt, nachmittags eine singende Frauenstimme ertönt.

Stellt euch eine klare und helle Wasserfläche vor. Sie ist groß, aber umgrenzt; ihre längliche, etwas gebogene Form dehnt sich gegen den winterlichen Westen aus. Hohe Berggipfel, majestätische Eichen umgeben sie auf allen Seiten. Ihr sitzt am Abhang des Berges des nördlichen Ufers, dem die Wellen entgegen und von ihm zurückfluten. Senkrechte Felsen erheben sich in euerm Rücken, sie erheben sich bis zu den Wolken; der böse Wind, den der nordische Pol sendet, hat nie an diesem glücklichen Ufer geweht. Zu eurer Linken öffnen sich die Berge, ein stilles Tal breitet sich in ihrem Grunde aus, ein Gebirgsbach stürzt von den schneebedeckten Höhen herab, die es abschließen. Und wenn die Morgensonne zwischen ihren eisigen Spitzen, über den Nebelmassen erscheint, wenn die Stimmen des Gebirges die Nähe menschlicher Wohnungen verraten, die sich auf den noch im Schatten liegenden Wiesen erheben — so ist dies das Erwachen einer primitiven Landschaft, ein Monument unseres uns unbekanntes Schicksals.

Und nun die ersten Augenblicke der anbrechenden Nacht, die Stunde der Ruhe und der feierlichen Trauer. Das Tal liegt im Nebeldunst, es beginnt sich zu verdunkeln. Schon gegen Mittag ist es Nacht auf dem See; die gewaltigen Felsen, die ihn umschließen, bilden eine Schattenzone unterhalb der eisbedeckten Dome, die sie überragen, und die hinter ihrem Schneemantel das Licht des Tages zurückzuhalten scheinen. Die letzten Strahlen desselben vergolden die zahlreichen Kastanienbäume auf den wilden Felsen, sie durchdringen wie lange Pfeile die hohen Wipfel der Gebirgstannen, sie bräunen die Berge, sie beleuchten den Schnee, sie durchglühen die Luft — und die wellenlose, lichtschemmernde Flut wird eins mit dem Himmel, endlos wie dieser, aber noch reiner, ätherischer, schöner. Ihre Ruhe erweckt Erstaunen, ihre Klarheit ist trügerisch, das Spiegelbild der durchleuchteten Luft scheint Abgründe zu verbergen; und unter diesen wie vom Erdball losgelösten und in der Luft schwebenden Bergen findet ihr zu euren Füßen die weite Leere des Himmels und die Unendlichkeit der Welt. Man lebt in einer Zeit der Wunder und des Vergessens. Man weiß nicht mehr, wo der Himmel ist, wo die Berge sind, nicht, wohin man selbst gekommen ist, man erkennt nicht mehr die Höhenlage, nicht mehr den Horizont, die Vorstellungen ändern sich, man empfängt neue Eindrücke — man hat die Grenzen des Alltagslebens überschritten. Und wenn die Schatten die Wasserfläche bedeckt haben, wenn das Auge die Gegenstände und die Entfernungen nicht mehr unterscheiden kann, wenn der Abendwind die Wellen kräuselt, dann bleibt westwärts das Ende des Sees nur noch allein von bleichem Licht erhellt, während alles von den Bergen Umschlossene ein rätselvoller Abgrund ist. Und in dieser Dunkelheit und diesem Schweigen hört ihr tausend Fuß unter euch die stetig wiederholte Bewegung der Wellen, die unaufhörlich heranfluten, die in gleichen Zwischenräumen auf den Strand rauschen, die zwischen die Felsen dringen, die sich am Ufer brechen, und deren romantisches Flüstern in einem langen Gemurmel in dem unsichtbaren Abgrund widerzuhallen scheint.

In diese Töne hat die Natur den stärksten Ausdruck des Romantischen gelegt, und besonders dem Gehörsinn kann man mit wenigen Mitteln und in eindringlicher Weise die außergewöhnlichen Orte und Vorgänge schildern. Der Geruchssinn bewirkt schnelle und starke, aber oberflächliche Eindrücke, der des Gesichts scheint mehr den Geist als das Herz anzuregen: man bewundert das, was man sieht, aber man empfindet das, was man hört. Die Stimme einer geliebten Frau erscheint uns wohl noch schöner als ihre Züge; die Töne, die uns aus herrlichen Gegenden entgegenschallen, werden auf uns einen tieferen und dauerndern Eindruck machen als ihre Formen. Ich habe kein die Alpen darstellendes Bild gesehen, das sie mir so gegenwärtig machte, wie dies eine wirkliche Alpenmelodie vermag.

Der Kuhreigen (ranz-des-vaches) erweckt nicht allein Erinnerungen: er schildert, malt. Ich weiß, daß J. J. Rousseau das Gegenteil gesagt hat, aber ich glaube, daß er im Irrtum war. Diese Wirkung ist nicht nur in der Einbildung; es ist vorgekommen, daß zwei Personen, die, jede für sich, die Ansichten des Werkes »Tableau pittoresque de la Suisse« betrachtet hatten, beim Anblick der Grimsel übereinstimmend sagten: »Hier müßte man den Kuhreigen hören!« Wenn er in mehr schlichter als künstlerischer Weise wiedergegeben wird, wenn der ihn Ausführende das richtige Verständnis hat, so versetzen schon seine ersten Töne euch in die Hochtäler, in die Nähe der nackten, rötlich grauen Felsen, unter den kalten Himmel bei glühender Sonne. Man steht auf der abgerundeten, grasigen Kuppe eines Berges. Man gibt sich dem Eindruck der weiten Entfernungen und der Großartigkeit der Umgebungen hin. Man sieht die ruhig dahin wandernden Kühe, man hört den taktmäßig ertönenden Klang ihrer großen Glocken, nahe den Wolken, auf der sanft geneigten Ebene, die sich vom Kamm der unerschütterlichen Granitfelsen bis zu den schneegefüllten Schluchten derselben erstreckt. Der Wind rauscht mit tiefem Laut in den entfernten Lärchenbäumen; man vernimmt das Donnern des Wasserfalls aus den verborgenen Tiefen, die er sich in vielen Jahrhunderten gegraben hat. Auf diese vereinzelt Geräusche ringsum folgen die eiligen und schwerfälligen der »Küher« (Kuhhirten): der Ausdruck eines Vergnügens ohne Heiterkeit, einer Freude der Berge. Die Gesänge verstummen, die Menschen entfernen sich, die Glocken der Kühe haben die Lärchenbäume hinter sich gelassen, man hört nur noch das Rollen der Steine und das fortwährende Stürzen der Baumstämme, die der Gebirgsbach in die Täler führt. Der Wind trägt uns diese alpinen Geräusche zu oder führt sie hinweg, und wenn er sie übertönt, erscheint alles kalt, bewegungslos und tot. Hier ist das Reich des Menschen, dem die Hast fremd ist. Er tritt hervor unter seinem niedrigen und breiten Dach, das mit schweren Steinen gegen die Stürme verwahrt ist; ob die Sonne brennt, ob der Sturm weht, ob der Donner ihm zu Füßen grollt — er bemerkt es nicht. Er wendet sich zu der Seite, wo die Kühe sein müssen — sie sind dort; er ruft sie, sie versammeln sich, sie kommen gemächlich näher, und er kehrt mit derselben Ruhe zurück, belastet mit der Milch, die für die Ebenen bestimmt ist, die ihm fremd bleiben werden. Die Kühe rasten, sie kauen wieder. Man sieht keine Bewegung mehr, die Menschen sind fern. Die Luft ist kalt, der Wind hat sich mit dem Verschwinden des Abendlichts gelegt, es bleibt nur noch der Glanz des Firnschnees und der Wasserfall, dessen wildes, aus dem Abgrund steigendes Rauschen das ewige Schweigen der großen Höhen, der Gletscher und der Nacht nur noch mehr hervorzuheben scheint\*).

\*) Eine von diesen Hirtendichtungen, die, wie man sagt, im Kanton Appenzel in deutscher Sprache verfaßt ist, endigt etwa so: »Verborgene Asyle! Stille Vergessenheit! O Frieden der Menschen und der Stätten! O Frieden der Täler und der Seen! Ihr freien Hirten, unbekannt Familien, schlichte Sitten! Gebt unsern Herzen die Ruhe der Hütten und den entsagenden Verzicht unter einem ernsten Himmel! Unbezwungene Berge! Eisiges Asyl! Letzte Rast einer freien und einfachen Seele!«



## De l'expression romantique et du ranz-des-vaches.

«Le romanesque séduit les imaginations vives et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité. La nature est pleine d'effets romantiques dans les pays simples: une longue culture les détruit dans les terres vieilles, surtout dans les plaines dont l'homme s'assujettit facilement toutes les parties.

Les effets romantiques sont les accents d'une langue primitive que les hommes ne connaissent pas tous, et qui devient étrangère à plusieurs contrées. On cesse bientôt de les entendre, quand on ne vit plus avec eux, et cependant cette harmonie romantique est la seule qui conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la fraîcheur de la vie. L'homme de la société ne sent plus ces effets trop éloignés de ses habitudes; il finit par dire: Que m'importe? Il est comme ces tempéraments fatigués du feu desséchant d'un poison lent et habituel; il se trouve vieilli dans l'âge de la force, et les ressorts de la vie sont relâchés en lui, quoique il garde l'extérieur d'un homme.

Mais vous que le vulgaire croit semblables à lui, parce que vous vivez avec simplicité, parce que vous avez du génie sans avoir les prétentions de l'esprit ou simplement parce qu'il vous voit vivre, et que comme lui vous mangez et vous dormez, hommes primitifs, jetés ça et là dans le siècle vain, pour conserver la trace des choses naturelles, vous vous reconnaissez, vous vous entendez dans une langue que la foule ne sait point, quand le soleil d'Octobre paraît dans les brouillards sur les bois jaunis; quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres au coucher de la lune; quand sous le ciel d'été dans un jour sans nuages une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville.

Imaginez une plaine d'une eau limpide et blanche. Elle est vaste mais circonscrite; sa forme oblongue et un peu circulaire se prolonge vers le couchant d'hiver. Des sommets élevés, des chênes majestueux la ferment de tous côtés. Vous êtes assis sur la pente de la montagne au-dessus de la grève du nord que les flots quittent et recouvrent. Des rochers perpendiculaires sont derrière vous; ils montent jusqu'à la région des nues: le triste vent du pôle n'a jamais soufflé sur cette rive heureuse. À votre gauche les montagnes s'ouvrent, une vallée tranquille s'étend dans leurs profondeurs, un torrent descend des cimes neigeuses qui la ferment; et quand le soleil du matin paraît entre leurs dents glacées, sur les brouillards, quand des voix de la montagne indiquent les châlets, au-dessus des prés encore dans l'ombre, c'est le réveil d'une terre primitive, c'est un monument de nos destinées méconnues.

Voici les premiers moments nocturnes; l'heure du repos et de la tristesse sublime. La vallée est fumeuse, elle commence à s'obscurcir. Vers le midi le lac est dans la nuit: les immenses rochers qui le ferment sont une zone ténébreuse sous le dôme glacé qui les surmonte et qui semble retenir dans ces frimas la lumière du jour. Ses derniers feux jaunissent les nombreux châtaigniers sur les rocs sauvages; ils passent en longs traits sous les hautes flèches du sapin alpestre; ils brunissent les monts, ils allument les neiges; ils embrasent les airs; et l'eau sans vagues, brillante de lumière et confondue avec les cieus est devenue infinie comme eux et plus pure encore, plus éthérée, plus belle. Son calme étonne, sa limpidité trompe, la splendeur aérienne qu'elle répète semble creuser ses profondeurs; et sous ses monts séparés du globe et comme suspendus dans les airs vous trouvez à vos pieds le vide des cieus et l'immensité du monde. Il y a là un temps de prestige et d'oubli. L'on ne sait plus où est le ciel, où sont les monts, ni sur quoi l'on est porté soi-même; on ne trouve plus de niveau, il n'y a plus d'horizon; les idées sont changées, les sensations inconnues: vous êtes sortis de la vie commune. Et lorsque l'ombre a couvert cette vallée d'eau, lorsque l'œil ne discerne plus ni les objets ni les distances; lorsque le vent du soir a soulevé les ondes; alors vers le couchant l'extrémité du lac reste seule éclairée d'une pâle lueur: mais tout ce que les monts entourent n'est qu'un gouffre indiscernable; et au milieu des ténèbres et du silence, vous entendez à mille pieds sous vous s'agiter ces vagues toujours répétées, qui passent et ne cessent point, qui frémissent sur la grève à intervalles égaux, qui s'engouffrent dans les rochers, qui se brisent sur la rive, et dont les bruits romantiques semblent résonner d'un long murmure dans l'abîme invisible.

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique: et c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles en peu de traits et d'une manière énergique les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues, celles de la vue semblent intéresser davantage l'esprit que le cœur: on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits: les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes. Je n'ai point vu de tableau des Alpes qui me les rendit présentes, comme le peut faire un air vraiment alpestre.

Le ranz-des-vaches ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint. Je sais que Rousseau a dit le contraire, mais je crois qu'il s'est trompé. Cet effet n'est point imaginaire: il est arrivé que deux personnes, parcourant séparément les planches du Tableau pittoresque de la Suisse, ont dit toutes deux à la vue du Grimsel: «Voilà où il faut entendre le ranz-des-vaches». S'il est exprimé d'une manière plus juste que savante, si celui qui le joue le sent bien, les premiers sons vous placent dans les hautes vallées, près des rocs nus et d'un gris roussâtre, sous le ciel froid, sous le soleil ardent. On est sur la croupe des sommets arrondis et couverts de pâturages. On se pénètre de la lenteur des choses et de la grandeur des lieux. On y trouve la marche tranquille des vaches, et le mouvement mesuré de leurs grosses cloches, près des nuages dans l'étendue doucement inclinée depuis la crête des granits inébranlables jusqu'aux granits des ravins neigeux. Les vents frémissent d'une manière austère dans les mélèzes éloignés: on discerne le roulement du torrent caché dans les précipices qu'il s'est creusés durant de longs siècles. À ces bruits solitaires dans l'espace succèdent les accents hâtés et pesants des «Küher» \*); expression nomade d'un plaisir sans gaité, d'une joie des montagnes. Les chants cessent: l'homme s'éloigne: les cloches ont passé les mélèzes: on n'entend plus que le choc des cailloux roulants et la chute interrompue des arbres que le torrent pousse vers les vallées. Le vent apporte ou recule ces sons alpestres; et quand il les perd, tout paraît froid, immobile et mort. C'est le domaine de l'homme qui n'a pas d'empressement: il sort du toit, bas et large, que de lourdes pierres assurent contre les tempêtes: si le soleil est brûlant, si le vent est fort, si le tonnerre roule sous ses pieds, il ne le sait pas. Il marche du côté où les vaches doivent être, elles y sont: il les appelle, elles se rassemblent, elles s'approchent successivement, et il retourne avec la même lenteur, chargé de ce lait destiné aux plaines qu'il ne connaîtra pas. Les vaches s'arrêtent, elles ruminent; il n'y a plus de mouvement visible, il n'y a plus d'hommes. L'air est froid, le vent a cessé avec la lumière du soir; il ne reste que la lueur de neiges antiques, et la chute des eaux dont le bruissement sauvage, en s'élevant des abîmes, semble ajouter à la permanence silencieuse des hautes cimes, et des glaciers, et de la nuit \*\*).

\*) (Küher = vachers.)

\*\*) Une de ces sortes d'églouges composé, dit-on, dans l'Appenzel, en langage allemand, finit à peu près ainsi: «Retraites profondes, tranquille oubli! O paix des hommes et des lieux; ô paix des vallées et des lacs! Pasteurs indépendants, familles ignorées, naïves coutumes! Donnez à nos cœurs le calme des châlets et le renoncement sous le ciel sévère. Montagnes indomptées! Froid asile! Dernier repos d'une âme libre et simple».

## Concerning the language of romance and the ranz-des-vaches.

The fantastic element appeals to a lively, exuberant imagination; true romance alone satisfies a deeper nature and unaffected sensibility. In primitive countries, nature is full of romantic effects; long-standing culture tends to obliterate them in countries grown old in civilization, especially in plains whose entire extent can easily be conquered by man.

Romantic effects are the accents of a primitive tongue with which not all men are familiar and which has become strange to several countries. One soon ceases to hear them when one no longer lives with them, and yet this romantic harmony is the only spell that can preserve the colour of youth and the freshness of life in our hearts. The devotee of society no longer perceives these effects which are too remote from his habits; and he ends by saying: What does it matter to me? He is like one of those natures that are worn out by the exhausting stimulus of slow and habitual poison; he is old in the prime of life, the springs of his life are relaxed, although he still preserves the semblance of a man.

But you whom the common herd deem like unto themselves because you take life simply, because you possess genius without having the pretentiousness of cleverness, or perhaps only because they see you living, and that you eat and sleep like themselves, you primitive natures, tossed here and there in this superficial age to preserve the tradition of the things of nature, you recognize each other, you can communicate in a language which the multitude will never understand, — when the October sun strikes through the mists upon the yellowing woods, when a tiny brook trickles and falls through a tree-surrounded meadow beneath the setting moon, when at about four o'clock, beneath the cloudless sky of a summer's day a woman's voice rises in the midst of the walls and roofs of a great city.

Imagine an expanse of white and limpid water. It is vast but limited. Its oblong and slightly circular outline extends towards the south-western horizon. Towering summits and majestic oak-trees shut it in from all sides. You are sitting on the slope of the mountains, above the northern shore upon which the waters ebb and flow. Behind you are perpendicular rocks rising upward to the clouds. The sad wind from the pole has never breathed upon this happy shore. To your left an opening in the mountains reveals a peaceful valley in their depths. A torrent descends from the snowy peaks that hem it in, and when the morning sun appears between their ice-bound pinnacles above the mists, when voices from the mountain-side indicate the chalets above the meadows which are still in shadow, then it is a primitive world that awakens, it is a monument to our misconceived lives.

Behold the first moments of the dusk; the hour of repose and of sublime melancholy. The valley is steaming and already growing dark. Towards the south the lake is in night; the enormous cliffs that hem it in form a ring of gloom beneath the ice-bound dome that rises above them, and seems to retain the light of day in its glaciers. The last rays of the sunset gild the numerous chestnut-trees on the wild mountain-slopes; they send long shafts of light between the tall arrow-heads of the alpine firs; they tint the mountains brown, they illumine the snows; they burnish the sky; and the waters without a ripple, brilliant with light and merging into the sky, have become infinite as the heavens and even purer, — more ethereal, more beautiful. Its calmness is amazing, its clearness is deceptive, and the splendour of the skies which it reflects, seems to penetrate to its depths; and thus, seated beneath those mountains apparently cut off from the face of the earth and suspended in the air, you may behold at your feet the void of heaven and the expanse of the universe. It is a moment of strength and of forgetting. You no longer know where the sky is, where the mountains are, nor where your feet are resting. There is no base, no horizon, one's very ideas are changed for strange emotions: you have left the world of common things. And when the shadows have covered that valley of waters, when the eye can no longer discern objects nor distances; when the evening breeze troubles the waves, then only the western extremity of the lake is luminous with a pale light, but all the part surrounded by mountains is nought but a viewless chasm; and from the heart of the shadows and the silence you hear, a thousand feet below, the beat of the waves passing without ceasing, rippling against the shingle at regular intervals, sounding hollow beneath the rocks, breaking upon the shore, — and their romantic sounds seem to echo the note of a long murmur in the invisible abyss.

It is in sounds that nature clothes her strongest expressions of the romantic spirit, and it is above all things through the ear that one can convey effectively, and in a few touches, an idea of extraordinary places and things. Scents provoke rapid and overpowering, but vague perceptions. What we take in with the eye seems to appeal more to the mind than to the heart; one admires what one sees, but one feels that which one hears. The voice of the woman one loves would seem still more beautiful than her features. The sounds which proceed from beautiful places create a deeper and more lasting impression than their outlines. I have never seen a picture of the alps which could bring them before me so vividly as a truly alpine melody.

The Ranz-des-Vaches does not merely recall a memory — it can paint. I know that Rousseau has said the contrary, but I think he is mistaken. This effect is not imaginary. It has occurred that two persons, separately looking through the engravings of the *Tableau pittoresque de la Suisse* (picturesque views of Switzerland), have both cried out at the view of the Grimsel: "Oh, that is where one should hear the Ranz-des-Vaches". If it is rendered with more correctness than technical knowledge, if the player do but feel his music, the very first sounds will transport you to those high valleys, close to the naked, reddish-grey rocks, under the cold sky and the scorching sun. You are on the shoulder of a rounded, pasture-covered summit. You absorb the slowness of things and the size of the landscape. There you may observe the leisurely gait of the cows, and hear the rhythmic movement of their big bells, close to the clouds, all over the gentle slope that extends from the crest of everlasting granite above, to the granite rocks of the snow-cumbered ravines. The wind sounds cold and remote in the distant larch-trees; you can distinguish the roar of the hidden torrent at the bottom of the precipice it has hollowed out during the course of centuries. These solitary sounds in space are succeeded by the hurried and oppressive tones of the songs of the "küher", (swiss cowherds) — that pastoral expression of a pleasure without gaiety, of a joy of the mountains. Presently the songs cease, the man is farther away — soon the bells have passed beyond the larches. You hear nothing but the shock of loosened pebbles, and the broken fall of trees that the torrent is carrying towards the valleys. Alpine sounds come and go on the wind, and when there is silence, all seems cold, motionless and dead. This is the domain of the man who knows nothing of hurry; he quits the shelter of his roof, which is low and wide, and secured with heavy stones against the gales, never heeding whether the sun is scorching, the wind is high, or the thunder rolling at his feet. He goes in the direction where his cows ought to be. They are there. He calls them, they assemble. One by one they approach him, and he returns, at the same slow pace, laden with milk for the plains he will never know. The cows lie down and ruminate, and now nothing moves visibly. The man has passed out of sight. The air is cold; the wind has died away with the twilight; only the ancient snows gleam faintly, and the wild sound of the waterfall, rising from the chasm below, seems to intensify the silent steadfastness of the high peaks, the glaciers, and the night\*).

\* One of this kinds of elogues, written originally in German, and said to be composed in Appenzell, concludes somewhat as follows: "Deep retreat, peaceful loneliness! Sweet peace in man and his surroundings; sweet peace of the valleys and the lakes! Ye freedom-loving shepherds, humble households, and simple customs! Give our hearts the quiet of the chalets and the gift of resignation under austere skies. Invincible mountains! Icy refuge! Last resting-place for a free and upright soul!"

## A regényesről és a kolomp zenéjéről.

A regényszerű behálózza az eleven és viruló képzelmet; a regényes csak a mélyebben érző lelkeket, csak a valódi érzékenységet elégti ki. Az egyszerűségben megmaradt vidékeken a természet tele van regényes hatásokkal; régi országok hosszú kulturája eltünteti azokat, jőkép a síkságon, amelynek minden részét az ember könnyen hajtja saját szolgálatába.

A regényes jelenségek egy kezdetleges nyelv nyilatkozatai; nem minden ember érti ezt a nyelvet. Hamarosan elfelejtjük és nem vesszük észre többé azokat a jelenségeket, mihelyt nem élünk velök együtt; és mégis ez a regényes összhang az egyedüli, ami szívünket megtartja a fiatalság színeiben, az élet frissességében. A társaságbeli ember már nem hallja ezeket a nyilatkozatokat, amelyek szokásaitól távol esnek. Azt mondja: »mi közöm hozzá?« Mint azok a szervezetek, amelyeket elgyöngített, amelyeknek minden nedvét fölszitta egy rendszeresen szedett és lassú hatású mérge tüze, ő is öregnek érzi magát az erő éveiben, az élet rugói elbágyadtak, jóllehet külsőre úgy fest, mint egész ember.

De ti, akikről a közönséges ember azt hiszi, hogy hasonlít rátok, mert egyszerű életet éltek, mert geniálisak vagytok, jóllehet nem akartok szellemesek lenni, mert látja, miként éltek, esztek, aludtok, ti primitív emberek, akik ebben a fölületes században itt-ott el vagytok szórva, hogy a természetes dolgok nyomra ki ne vesszen — ti egymásra ismertek, ti meg tudjátok egymást érteni egy nyelven, amely a tömegnek idegen, amikor az oktoberi nap áttör az őziesen barnult erdők ködén, amikor a hold távozik és a fákkal körülzárt mezőn egy forrás finom ere ömlik és szökik, amikor egy felhőtlen nap nyári ege alatt, kissé messzebbre, egy nagy város falai és háztetői közt négy óra tájt egy női hang énekel.

Képzelnünk el egy tiszta és fényes vízfelületet. Amely nagy, de határolt; hosszúkás, kissé hajlott formája nyugat felé, egy téli kép irányába terjeszkedik. Magas hegycsúcsok, fejedelmi tölgyek veszik körül minden oldalról. A hegyoldalon ülünk az északi parton, a hullámok odacsapódnak és visszagördülnek. Mögöttünk függőleges sziklák a felhőkig érnek; a gonosz szél, amelyet az északi sark útnak indít, soha sem járt ezen a boldog parton. Balra a hegyek megnyílnak, aljukon csöndes völgy, a hófödte magaslatokról hegyi patak ömlik le. Mikor a reggeli nap megjelenik az ormok jégcsipkéi közt és a ködök felett, mikor a hegyek körül szállongó hangok emberi lakások közelségét sejtetik, ott a mezőkön, amelyekre még árnyék borul — mindez egy kezdetleges darab föld ébredése, ismeretlen végzetünk monumentuma.

Azután a leszálló éj első percei, a nyugalom és a finom szomorúság órája. Ködpárában a völgy, kezd sötétedni. A tó már dél felé éjbe borul; a hatalmas sziklák, amelyek körülzárják, egy árnyék-zónát alkotnak a jéggel takart dóm alatt, amely azoknál magasabb és hőköpenye mögött mintha föltartóztatná a nappali fényt. Az utolsó napsugarak megaranyozzák a sok gesztenyefát a vad sziklákon, mint hosszú nyilak szelik át az alpesi fenyők magas ormát, barnára festik a hegyeket, megvilágítják a havat, átrezegnek a levegőn — és a mozdulatlan, csillogó víz egyesül az éggel. A víz is végtelennek látszik, de még tisztább, aetherikusabb, szebb az égnél. Nyugalma csodálatot kelt, tisztasága csalóka, a ragyogó levegő tükröképe mintha örvényeket rejtene; és a földtekétől szinte elvált és a levegőben lógó hegyek alatt lábunknál megtaláljuk a mennyei úrt és a világ végtelenségét. A csodák és a feledés perceit éljük. Nem tudjuk többé, hol az ég és hol vannak a hegyek, hová kerültünk, milyen magasságban vagyunk, meddig ér a látókör, a képzetek megváltoztak, a rendes szenzációknak nincs nyoma: a mindennapi élet határait túlléptük. És ha az árnyékok ráborultak a vízfelületre, ha a szem nem tudja többé megkülönböztetni a tárgyakat és távolságokat, ha az esti szél a hullámokat fodrozza, akkor nyugat felé csakis a tó végét világítja meg halvány fény, — minden egyéb, amit a hegyek körülvesznek, titokzatos örvény. És ebben a sötétségben és némaságban halljuk, amint vagy ezer lábbal alattunk a hullámok mozognak egy folyton visszatérő ritmusra, amint szünet nélkül jönnek, amint a parton egyforma időközökben zúgnak és megtörnek, a sziklák közé hatolnak; — romantikus neszük mintha visszhangoznék a láthatatlan örvényben mint hosszú morgás.

Ezekbe a hangokba öntötte a természet a regényesnek legerősebb kifejezését és a művész főként a halló érzéknek beszélhet kevés eszközzel és nyomatékosan ezekről a rendkívüli helyekről és folyamatokról. A szagló érzék gyors és erős, de fölületes benyomásokat szerez, a látó érzéken keresztül könnyebb a szellemre, mint a szívre hatni: csodáljuk azt, amit látunk, ellenben átérezzük azt, amit hallunk. Az imádott nő hangja talán még szebbnek tetszik, mint arcának vonásai; a hangok, amelyek gyönyörű tájakról felénk csendülnek, lelkünkben mélyebb és tartósabb hatást keltenek, mint a formák. Nem emlékszem festményre, amely az Alpesekeket úgy elém varázsolta volna, mint egy valódi alpesi dallam.

A kolomp zenéje (ranz-des-vaches) nemcsak emlékeket ébreszt, hanem leír és fest. Tudom, hogy Rousseau az ellenkezőjét mondta, de azt hiszem, tévedt. Azt a hatást nem pusztán a képzelődés tételezi föl; megtörtént, hogy ketten külön-külön nézték a »Tableau pittoresque de la Suisse« c. mű képeit és a Grimsel láttára egyértelműleg felkiáltottak: »itt kellene hallani a kolomp muzsikáját!« Ha inkább szabatosan, mint művészileg adják elő, ha az, aki játsza, egyúttal érzi is ezt a zenét, már az első hangok elvisznek a magas völgyekbe, a vörösés szürke, meztelen sziklák közé, a hideg égbolt és az izzó nap alá. Ott vagyunk a hegygerincnek egy kerek, gyepes részén. A messze távolságok és a nagyszerű környezet hatása alatt állunk. Látjuk a nyugodtan lépkedő teheneket, halljuk a nagy harangok ütemszerű csengését — közel a felhőkhöz, a gyöngéden hajlott lapályon, amely a rendíthetetlen gránitok hátától a szikláknak hóval telített nyílásáig terjed. A szél mélységes zúgással remegteti meg a távoli vörös fenyőket; halljuk, amint a vizes és zörög a titokzatos mélységekben, melyeket az évszázadok során vájt magának. Ezeket a köröskörül elszórt zörejeket követi a tehen-csordák sűrűbb és súlyosabb zengése: egy jókedv nélkül való mulatságnak, a hegyek örömeinek nomád kifejezése. Az énekek elhallgatnak, a pásztor eltűnt, a tehenek kolompjai elhagyták a fenyőket, nem hallani csak a kövek gurulását és a fatörzsek folytonos hullását; a hegyi patak magával sodorja a fákat a völgyekbe. A szél ezeket az alpesi neszeket elhossa nekünk és elviszi tőlünk és amikor túlharsogja, minden hidegnek, mozdulatlannak és halottnak tetszik. Itt székel az ember, aki nem siet. Kilép az alacsony és széles fődél alól, amelyet súlyos kövek védenek meg a vihar ellen; ha a nap éget, ha a vihar tombol, ha lábánál a menny dörög — ő nem veszi észre. Oda megy, ahol a teheneknek lenniök kell, — ott is vannak. Szólitja és azok összegyűlnek. Kényelmes lassúsággal jönnek közelebb és ő hasonló nyugalommal tér vissza, megrakva a síkságnak szánt tejjel. Ezt a síkságot soha sem fogja megismerni. A tehenek pihennek és kérődznek. Nincs mozgás, nincsenek emberek. A levegő hideg, a szél az esti fény fogytával elült, csak a tavalyi hó csillog. És szól a vizes és; a szakadékból fölszálló vad zúgása még feltünőbbé teszi a magaslatok, a jéghegyek és az éjszaka örök némaságát. \*)

\*) Egy eredetileg német nyelvű pásztorének, amely — úgy mondják — Appenzell kantonból való, körülbelül így végződik: Rejtett menhelyek, csöndes feledés! Oh békéje az embereknek és a területeknek! Oh békéje a völgyeknek és tavaknak! Ti szabad pásztorok, ismeretlen családok, naiv szokások! Adjátok szívüknök a kunyhók nyugalomát és a lemondást a komor ég alatt! Bevehetetlen hegyek! Jéggel borított mendécek! Egy szabad és egyszerű lélek utolsó pihenője!

8. Heimweh.  
Le Mal du Pays. Nostalgia.  
Honvagy.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with the tempo marking *Lento.* and features a melody in the right hand starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The second system includes the markings *rall.* and *(a tempo)*, with the right hand playing a series of triplets. The third system is marked *Andantino.* and includes *accel.*, *p dolce*, *cresc.*, and *rinforz.* markings. The fourth system features a *dim.* marking. The fifth and final system is marked *Adagio dolente.* and *espressivo assai*, with a 6/8 time signature and a more expressive, slower melody.

*dolciss.*

This system features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef contains a series of chords and arpeggiated figures, while the bass clef provides a harmonic foundation with chords and some melodic lines. The tempo is marked *dolciss.* (dolcissimo).

*Lento.* *accelerando*

*f* *p*

This system continues the piano accompaniment. The tempo is marked *Lento.* (Lento). The first measure is marked *f* (forte) and the second measure is marked *p* (piano). The system concludes with an *accelerando* marking, indicating an increase in tempo.

*rall.* - - (a tempo)

This system features a melodic line in the treble clef with triplet markings. The tempo is marked *rall.* (rallentando) and then returns to *(a tempo)* (allegretto). The bass clef provides accompaniment with chords and some melodic lines.

*accel.* *Andantino.* *cresc.* *rinforz.*

This system features a melodic line in the treble clef with triplet markings. The tempo is marked *Andantino.* (Andantino). The system includes dynamic markings *accel.* (accelerando), *cresc.* (crescendo), and *rinforz.* (rinforzando).

*dim.* 8.....

This system features a melodic line in the treble clef with triplet markings. The tempo is marked *dim.* (diminuendo). The system concludes with a fermata over a measure, marked with the number 8 and a dotted line.

Adagio dolente.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. Performance markings include *rit.* (ritardando) above the first measure, *dolcissimo* in the left hand, and *agitato* above the second measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a change in key signature to two flats (Bb, Eb). Performance markings include *cresc.* (crescendo) in the left hand and *rinforzando e piu appassionato* (rinf. e p. app.) above the second measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a change in key signature to one flat (Bb). Performance markings include *rinforz.* (rinf.) above the first measure, *Piu lento.* above the second measure, *dolcissimo* in the left hand, and *cresc.* (cresc.) above the third measure.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a change in key signature to no sharps or flats (C major). Performance markings include *Lento.* above the first measure.

9. Die Genfer Glocken.  
Les cloches de Genève. The Bells of Geneva.  
A genfi harangok.

Nocturne.

(Komponiert 1835/36, umgearbeitet 1855.)

pp

Quasi Allegretto.

pp dolcissimo

una Corda

poco rit.

ppp

pp

un poco marcato

*sempre pp* *cantando*

8 *poco cresc.*

*ritenuto molto* *Cantabile con moto sempre rubato*  
*la Melodia accentato assai*  
*l'accompagnamento dolce quasi arpa.*



The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a long slur covering the first four measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. There are two fermatas in the bass staff, one under the first measure and another under the second measure.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system. The instruction *dolcissimo* is written in the right margin of the system. A fermata is placed at the end of the system in the bass staff.

The third system shows a change in the bass line, with more frequent notes and some accidentals. The treble staff continues with its melodic pattern. A fermata is present in the bass staff towards the end of the system.

The fourth system marks a key signature change, indicated by the appearance of two flats (B-flat and E-flat) in the bass staff. The melodic line in the treble staff continues with grace notes and slurs. A fermata is located in the bass staff.

The fifth system concludes the piece with a key signature change to one flat (B-flat). The instruction *un poco slentando* is written above the first measure. The instruction *dim.* (diminuendo) is written below the first measure, and *piu dolce* (more sweet) is written below the second measure. A fermata is placed at the end of the system in the bass staff.

*rall.*

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a prominent trill in the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the musical piece. It includes the instruction *smorz.* (smorzando) in the middle of the system. The notation features similar rhythmic patterns to the first system, with a trill in the final measure of the treble staff.

The third system contains the instructions *smorz.*, *agitato*, and *crescendo*. The *agitato* section is characterized by more rapid sixteenth-note passages in the treble staff. The *crescendo* instruction is placed at the end of the system.

The fourth system includes the instruction *e accelerando*. The tempo increases as the system progresses, with the treble staff showing more complex rhythmic figures and a trill in the final measure.

The fifth and final system on the page includes the instruction *rinforz.* (rinforzando). The music reaches a climactic point with a wide interval trill in the treble staff and a final cadence in the bass staff.

Animato.

*ff con somma passione*

*6*  
*simile*

*8.....*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a piano (*ff*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with slurs and accents. There are several *V* (vibrato) markings above the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music begins with a *slargando* marking. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with slurs and accents. There are several *V* (vibrato) markings above the upper staff. The system ends with a *stringendo -* marking.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music continues with slurs and accents in both staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music features complex rhythmic patterns and slurs in both staves.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music begins with a *fff* dynamic. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with slurs and accents. There are several *V* (vibrato) markings above the upper staff. The system ends with a *ff* dynamic.

*poco rallentando*

*dolce*

8.....:

*pp*

8.....:

*pp*

1

*Più lento.*

*dolce*

# Wanderjahre.

Zweites Jahr. Italien.

Années de Pèlerinage.      Years of Travel.

Deuxième Année. Italie.

Second Year. Italy.

Vándorévek.

Második esztendő. Olaszország.

1. Trauung (nach dem Gemälde Raphaels).

Sposalizio.

The Marriage (after the picture of Rafael).

A szent szűz esküvője.

(Komponiert 1838/39, umgearbeitet 1858.)

Andante.

*p*

*mf*

*ppp*

*dolce*

*dolcissimo*

*Ped. una corda*

*Ped.*

*poco a poco più di moto*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, including a half note and a quarter note. The bass staff contains a bass line with notes and rests, including a half note and a quarter note. There are dynamic markings *pp* and *p* in the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The instruction *poco a poco crescendo ed* is written across the staves. There are dynamic markings *pp* and *p* in the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The instruction *accelerando molto rinforz.* is written across the staves. There are dynamic markings *pp* and *p* in the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The instruction *Andante quieto.* is written above the staves. The instruction *rit. ff dolce* is written in the bass staff. There are dynamic markings *pp* and *p* in the bass staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The instruction *smorz.* is written in the bass staff. There are dynamic markings *pp* and *p* in the bass staff.

Più lento.

*ppp* *dolcissimo*  
*una corda*

*Réd. à chaque mesure (in jedem Takt)*

*un poco marcato e sotto voce*

*rallentando a piacere*

*crescendo* *stringendo*



*- molto rinforz. ed appassionato*

*ff*

Quasi Allegretto mosso.

*dolce armonioso*

*legato*

*pp*

*con grazia*

*pp*

*pp*

*5*

*cresc.*

*rinforzando*

8.....

*ff*

*Pa.* *Pa.* *Pa.*

8.....

*Pa.* *Pa.* *Pa.*

*rinf.*

*Pa.* *Pa.* *Pa.*

*Pa.* *Pa.*

8.....

*f* *tutta forza*

*Pa.* *Pa.* *Pa.*

fff

Red. Red. Red.

ritenuto il tempo

dolce dolce

p

poco a poco ritenuto

pp

e smorzando

Adagio.

ppp

70 2. Der Sinnende (nach Michel Angelos Denkmal für Giuliano dei Medici).

Il Pensieroso.

The pensive one (after Michel Angelo's monument for Giuliano dei Medici).

A gondolkodó.

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.  
Mentre che il danno e la vergogna dura,  
Non veder, non sentir m'è gran ventura.  
Però non mi destar, deh' — parla basso!

(Michel Angelo.)

Lento.

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Lento.' and the initial dynamic is 'mf'. The score features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as 'rinforz.' and 'sf'. The bass line includes several instances of the letter 'Re' with a red line underneath, indicating specific notes. There are also asterisks and other performance markings throughout the piece.

*sotto voce pesante*

Red. Red. Red. \*

*cres - cen - - do f*

Red. Red. Red. Red. Red.

*rit. - dim. p espressivo*

Red. Red. \*

*rinf. p*

Red. \*

*rit. - - pp*

Red. \*

3. Lied des Salvator Rosa.  
 Canzonetta del Salvator Rosa. Canzonetta by Salvator Rosa.  
 Salvator Rosa dala.

Andante marziale.

*marcato*

The first system shows a piano introduction in G major, 3/4 time. The right hand has a whole rest, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked 'Andante marziale' and the dynamics are 'marcato'.

Va - do ben spes - so can - gian - do lo - co

*mf*

The second system contains the first vocal line. The melody is in G major, 3/4 time, with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Va - do ben spes - so can - gian - do lo - co ma non so mai can - giar de - si - o.

*crescendo*

*f*

The third system contains the second vocal line. The melody is in G major, 3/4 time, with a dynamic marking of *f* and a *crescendo* marking. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Va - do ben spesso can - giando lo - co

*marcato*

The fourth system contains the third vocal line. The melody is in G major, 3/4 time, with a dynamic marking of *marcato*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

ma non so mai ma non so mai ma

*crescendo* *f* *piu rinforz.*

non so mai can-giar de-si - o.

*ff* *diminuendo*

*f energico*

Sem-pre li-stes-so sa-rà il mio fuo-co

Sem-pre li-stes-so sa-rà il mio fuo-co

E sa-rò sem-pre li-stes-so anch'i-o sa-rò sem-pre

*accentuato il canto e rallentando*

e sa - rò sem - - - - - pre li - stes - so anch

*dolce*

i - o li - stes - so anch i - o.

*poco ritenuto* - - - - - Va - do ben spes - so can -

*diminuendo al pp* *mf*

- gian - do lo co Va - do ben spes - so can -

*crescendo*

- gian - do lo .. co ma non so mai cangiar de - si - o.

*marcato*



Va - do ben spes - so can - gian - do lo - co

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Va - do ben spes - so can - gian - do lo - co". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

ma non so mai ma non so mai ma

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ma non so mai ma non so mai ma". The piano accompaniment includes dynamic markings: *crescendo* in the first measure, *f* in the second measure, and *piu rinforzando* in the third measure. The piano part features a more complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests.

non so mai cangiar de - si - - - o.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "non so mai cangiar de - si - - - o.". The piano accompaniment includes dynamic markings: *ff* in the second measure and *diminuendo* in the third measure. The piano part features a complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests.

The fourth system consists of piano accompaniment on two staves. It features a complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests. There is a trill (tr) in the right hand in the second measure. The piano part features a complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests.

*poco rit.*

The fifth system consists of piano accompaniment on two staves. It features a complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests. There is a trill (tr) in the right hand in the second measure. The piano part features a complex rhythmic texture with sixteenth notes and rests. Dynamic markings include *diminuendo al pp* in the first measure and *ff* in the second measure.

## SONETTO 47.

Benedetto sia il giorno e'l mese e l'anno  
E la stagione e'l tempo, e l'ora e'l punto  
E'l bel paese e'l loco ov'io fui giunto  
Da due begli occhi che legato m'hanno;

E benedetto il primo dolce affanno  
Ch'i' ebbi ad esser con amor congiunto,  
E l'arco e le saette ond' io fui punto,  
E le piaghe ch'infin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io  
Chiamando il nome di mia Donna, ò sparte  
E i sospiri e le lagrime e'l desio;

E benedette sien tutte le carte  
Ov'io fama l'acquisto, e'l pensier mio,  
Ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.

## SONETT 47.

Sei gesegnet immerdar von allen Tagen,  
Du holder Lenzestag und deine guten Stunden;  
Ihr schönen Fluren, da wurde ich gefunden  
Von zweien Augen und in Bann geschlagen.

O, sei gesegnet, erstes süßes Zagen,  
Mit dem die Liebe mich an sich gebunden,  
Ihr Liebespfeile, all ihr tiefen Wunden,  
Deren Schmerz so gern mein Herz getragen.

Seid gesegnet, ihr heißen Tränen,  
Laute Rufe, die ihr wolltet sie ereilen,  
Meine Seufzer und du mein endlos Sehnen;

Und seid gesegnet auch ihr, ihr wohlgerimten Zeilen,  
Durch die Ruhm ihr erworben mein sinnend Wähnen,  
Das sie allein, ja, wer noch sollt' es teilen!

Peter Cornelius.



4. Sonett 47 des Petrarca.  
 Sonetto 47 del Petrarca. Petrarch's 47<sup>th</sup> Sonnet.  
 Petrarca 47. szonettje.

Preludio con moto.  
*ritenuto*

*mf* *crescendo molto* *rall.*

La La La La La

*accentato* *riten.*

La La La La La

Sempre mosso con intimo sentimento. *il canto mf espressivo e un poco marcato*

*l'accompagnamento sempre dolce*

La una corda La La La

La La La La La La

First system of musical notation. Treble and bass staves with notes and rests. The word *rinforz.* is written in the right-hand staff. Below the staves, the word *Red.* is written four times, with a star symbol between the second and third instances.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The word *smorzando* is written in the left-hand staff. Below the staves, the word *Red.* is written five times, with a star symbol between the second and third instances.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Below the staves, the word *Red.* is written four times.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The word *crescendo* is written in the right-hand staff. Below the staves, the word *Red.* is written three times.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The word *rinforzando ed appassionato assai* is written in the left-hand staff. The word *rit.* is written above the right-hand staff. Below the staves, the word *Red. tre corde* is written, followed by *Red.* and *Red.* with a star symbol between the last two. The system ends with a double bar line and a 6/4 time signature.

*dolcissimo*

Ped. una corda

Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped.

*p* poco a poco

Ped. Ped. Ped. Ped.

*crescendo* *molto*

Ped. Ped. Ped.

*vibrato assai* *poco rallen.*

8.....

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.



*dolente*

*dolcissimo*

Re. Re. Re. Re.

*molto rit.*

Re. Re. Re. Re. Re. Re. \*

*in tempo ma sempre rubato*

*pp dolce cantando*

8.....

Re. Re. Re.

*crescendo*

8.....

Re. Re.

8.....

\*

8.....:

Ped. Ped. Ped.

8.....:

*crescendo molto*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

*f con somma passione*

Ped. Ped. Ped. Ped.

*p dolce*

*ff*

Ped. \* Ped. p Ped. Ped.

*piu diminuendo e rallent.*

*p*

Ped. Ped. Ped. (\*)



## SONETTO 104.

Pace non trovo, e non ho da far guerra;  
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;  
E volo sopra'l cielo e giaccio in terra;  
E nullo stringo, e tutto il mondo abbraccio.

Tal m'ha in prigion, che non m'apre, nè serra;  
Nè per suo mi riten, nè scioglie il laccio;  
E non m'ancide Amor, e non mi sferra;  
Nè mi vuol vivo, nè mi trae d'impaccio.

Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido,  
E bramo di perir, e cheggio aita;  
Ed ho in odio me stesso ed amo altrui:

Pascomo di dolor, piangendo rido;  
Equalmente mi spiace morte e vita:  
In questo stato son, Donna, per Vui.

## SONETT 104.

Fried' ist versagt mir, vergebens träum' ich Schlachten;  
Muß fürchten und hoffen, entbrennen,  
In Schauern beben, dem stolzen Himmelsfluge folgt tief Versmachten  
Und kein Erlangen, kein weltenumfangendes Streben.

Gefesselt so schwer all mein wechselndes Trachten,  
Schnöd verschmäht darf ich nicht nicht der Fron entheben,  
Der Dämon schont mich, ach, den wohl Bewachten,  
Läßt mich vergehen und mißgönnt mir das Leben.

Blöd sind die Blicke, und sie sind stumm, meine Klagen,  
Ich wählte Untergang und fürchte das Sterben,  
Ja, mir blieb Haß für mich selber, da Liebe entwich.

Lust ist mir nur mein Schmerz und Tränen mein Behagen,  
Tod gilt gleich mir und Leben gleiches Verderben!  
Also geschah mir, o Geliebte, um dich.

Peter Cornelius.



5. Sonett 104 des Petrarca.

Sonetto 104 del Petrarca. Petrarch's 104<sup>th</sup> Sonnet.

Petrarca 104. szonettje.

*Agitato assai.*

The first system of the musical score is marked *Agitato assai.* It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in 3/4 time. The first measure has a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes in the treble. A *crescendo* hairpin is placed over the first two measures. The system concludes with a double bar line.

*Adagio.*

The second system is marked *Adagio.* It continues in the same key signature and time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble. A *rit.* (ritardando) hairpin is placed over the final two measures. The system ends with a dynamic marking of *f molto espress.* and a *Red.* (Reduction) symbol.

*riten.*

*riten.*

The third system is marked *riten.* (ritardando) and features a triplet of eighth notes in the treble. The system contains several *Red.* (Reduction) symbols and asterisks (\*) indicating specific performance or editing points.

*f marcato*

The fourth system is marked *f marcato*. It continues with the same key signature and time signature. The system includes several *Red.* (Reduction) symbols and asterisks (\*).

*ritenuto*

The fifth system is marked *ritenuto*. It concludes the piece with a final *Red.* (Reduction) symbol and an asterisk (\*) at the end.



The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the markings *crescendo molto* and *ff molto appassionato*. The second system includes *poco rall.*. The third system includes *dimin.*. The fourth system includes *ff*. The score features various musical notations including triplets, octaves (marked with '8'), slurs, and dynamic hairpins. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings (Ped.) are present throughout. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Ossia

(sotto)

(sopra)

crescendo e rinforzando

crescendo e rinforzando

riten.

stringendo

poco rall.

p

ff vibrato

Ra Ra Ra Ra Ra

rallent.

poco rall.

dolce dolente

Ra una corda

Ra Ra Ra

8.....

dimin.

smorzando

pp

Ra Ra Ra

*ritenuto a piacere*

pp  
Rit.  
Rit.

*agitato*  
Rit.

Rit.

*crescendo*  
*rinforz.*  
Rit.  
Rit.  
Rit.

4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3  
2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1  
8.....  
*diminuendo*  
*rallent.*  
perdendo

*un poco più lento  
accentato assai*

Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \*

*Adagio.*

*a tempo*

Re. \* Re.

Re. Re. Re.

Re. Re. Re.

*smorzando*

Re. Re.

## SONETTO 123.

I' vidi in terra angelici costumi  
E celeste bellezze al mondo sole;  
Tal che di rimembrar mi giova e dole  
Che quant' io miro par sogni, ombre e fumi.

E vidi lagrimar quei duo bei lumi,  
Ch'han fatto mille volte invidia al sole;  
Ed udi sospirando dir parole,  
Che farian gire i monti e stare i fumi.

Amor, senno, valor, pietate e doglia  
Facean piangendo un piu dolce concerto  
D'ogni altro che nel mondo udir si soglia;

Ed era il cielo all'armonia sí intento,  
Che non si vedea in ramo mover foglia:  
Tanta dolcezza avea pien l'aëre e'l vento.

## SONETT 123.

So sah ich denn auf Erden Engelsfrieden  
Und Glanz von dort hienieden und solches Leuchten,  
Dess ich gedenken muß, denn sonst bedeuchten  
Mich jene Bilder, als wären's Traumgebilde.

Ich sah die Träne, die den Blick ihr hüllte,  
Ihr Auge, aller Sonnen Neid, sich befeuchten,  
Und vernahm ihrer Klagen Stimme, da beugten sich die Höhn,  
Der Strom erstarrte, der jäh gestillte.

Es klang so tief, so voll von Wehmutsregen,  
Ein Klang voller Lieb und Leid, hold und gelinde,  
Ihr Seufzer, alle Welt gilt nicht dagegen.

Und alles schmiegte solchem Wohl laut sich geschwinde,  
Kein Blättchen am Baume durfte sich bewegen,  
So süß befangen, so lauschten da Luft und Winde.

Peter Cornelius.





6. Sonett 123 des Petrarca.  
Sonetto 123 del Petrarca. Petrarch's 123<sup>th</sup> Sonnet.  
Petrarca 123. szonettje.

Lento placido.

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The piano part is in the upper staff of each system, and the vocal part is in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Lento placido".

Performance instructions and markings include:

- dolcissimo* (written above the piano staff in the first system)
- espressivo* (written below the vocal staff in the first system)
- crescendo* (written above the piano staff in the second system)
- rinforz.* (written above the piano staff in the third system)
- espressivo* (written above the piano staff in the fourth system)
- p* (piano dynamic marking, written below the piano staff in the fourth system)
- rit.* (ritardando, written above the piano staff in the fourth system)
- crescendo appassionato* (written below the piano staff in the fifth system)
- rinforz.* (written below the piano staff in the fifth system)

Other markings include "8" above the piano staff in the second and third systems, and various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Sempre lento.  
cantando

*dolcissimo*

*pp*

*pp*

*rall.*

*cresc. molto*

*dimin.*

*smorz. pp*

*un poco rallentando e agitato*

Rad. \* Rad. \* Rad. \* Rad. \*

Rad. \* Rad. \* Rad. \* Rad. \*

Rad. \* Rad. \* Rad. \* Rad. \*

(\*) Rad. \* Rad. \* Rad. \*

Rad. \* Rad. \* Rad. \*

Rad. \* Rad. \* Rad. \*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (3, 4, 3, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 3). Bass staff contains a bass line with notes marked 'Re.' and asterisks. The key signature has two flats.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (3, 4, 3, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4). Bass staff contains a bass line with notes marked 'Re.' and asterisks. The instruction *crescendo molto* is written below the treble staff, and *ff* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (3, 3). Bass staff contains a bass line with notes marked 'Re.' and asterisks. The instruction *f vibrato* is written below the treble staff, and *una corda* is written below the bass staff.

Più lento.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 1, 3). Bass staff contains a bass line with notes marked 'Re.' and asterisks. The instruction *ppp* is written below the treble staff.

*molto ritenuto*

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 1, 3). Bass staff contains a bass line with notes marked 'Re.' and asterisks. The instruction *ppp* is written below the treble staff, and *perdendo* is written below the bass staff. The instruction *il canto espressivo ed accentato* is written below the bass staff.

*poco a poco accelerando*

*agitato e crescendo*

Ra \* Ra \* Ra \* Ra \* Ra \* Ra \*

*sempre più appassionato*

Ra \* Ra \* Ra \* Ra \* Ra \*

*crescendo e stringendo molto*

Ra \* Ra \* Ra \* Ra \*

*tre corde*

*rallentando*

*una corda*

*ritenuto*

*dolcissimo armonioso*

Ra \* Ra \* Ra \* Ra \* Ra \*

*ppp*

*dimin.*

Ra

8.....

*tr*

*ppp dolcemente*

*rallentando*

*quasi niente*

*dolcissimo*

*ppp*

*La* \* *La* \* *La* \*

*crescendo*

*rinforz.*

*La* \* *La* \* *La* \* *La* \*

*smorz.* *sempre dolce*

*La* \* *La* \* *La* \* *La* \*

*perdendo*

*ritenuto*

*pp*

*La* \* *La* \* *La* \* *La* \*

*a piacere*

*ppp*

*La* \* *La* \* *La* \* *La* \* *La* \* *La* \*

7. Nach einer Lektüre des Dante.  
 Après une Lecture du Dante. After reading Dante.  
 Dante olvasása közben.

Fantasia quasi Sonata.

Andante maestoso.

*poco rit.*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a forte dynamic (*f*) and a *pesante* marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features several *ped.* (pedal) markings and asterisks. The system concludes with a *poco rit.* marking.

The second system continues the musical notation. The upper staff has a *pesante* marking. The lower staff includes *ped.* markings and asterisks. The system concludes with a *poco rit.* marking.

Più moto.

*poco rit.*

The third system begins with a *poco rit.* marking. The upper staff has a *Più moto.* marking. The lower staff includes *ped.* markings and asterisks. The system concludes with a *poco rit.* marking.

The fourth system features a *crescendo* marking in the upper staff. The lower staff includes *ped.* markings and asterisks. The system concludes with a *ped.* marking and an asterisk.

8

*ff*

Red. \*

This system features a treble and bass clef. The treble clef has a dotted line above it with the number '8'. The music is marked *ff*. There are several accidentals (flats and naturals) and dynamic markings. A 'Red.' marking with an asterisk is present below the bass line.

*riten. molto*

*p*

Red.

This system is marked *riten. molto* and *p*. It contains a triplet of eighth notes in the treble clef. A 'Red.' marking with an asterisk is located below the bass line.

*p*

*pp*

Red. \*

This system shows a melodic line in the treble clef with a crescendo and decrescendo. It is marked *p* and *pp*. A 'Red.' marking with an asterisk is below the bass line.

*stringendo*

*p*

Red. \*

This system is marked *stringendo* and *p*. It features a dense texture of chords in both staves. A 'Red.' marking with an asterisk is below the bass line.

*pp*

*dim. e un poco rit.*

Red. \*

This system is marked *pp* and *dim. e un poco rit.*. It features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A 'Red.' marking with an asterisk is below the bass line.

Presto agitato assai.

*p* *lamentoso*

Red.

*sempre legato*  
*diminuendo*

\* Red.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Performance markings include *più crescendo*, *rfz*, and *ff con impeto*. Fingerings are indicated with numbers 6, 7, and 8. A *marcatissimo* marking is present at the end of the system. The system concludes with a double bar line and a flower-like symbol.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. The marking *mf disperato* is used. The system ends with a double bar line and a flower-like symbol.

Third system of the piano score, consisting of two staves with a complex accompaniment of chords and rhythmic patterns. The system ends with a double bar line and a flower-like symbol.

Fourth system of the piano score, featuring a dense texture of chords in both hands. The system ends with a double bar line and a flower-like symbol.

Fifth system of the piano score, continuing the dense chordal texture. The system ends with a double bar line and a flower-like symbol.

First system of musical notation. Treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of dense chords and arpeggios. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes. The word 'Ped.' is written below the first measure, and several asterisks are placed below the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef with a key signature of one flat. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures. The word 'crescendo' is written above the bass line. The bass line continues with eighth notes and includes a section with a treble clef. The word 'Ped.' is written below the first measure, and several asterisks are placed below the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef with a key signature of one flat. A dotted line with the number '8' above it spans the first two measures. The word 'sempre più rin.' is written above the bass line. The bass line continues with eighth notes. The word 'Ped.' is written below the first measure, and several asterisks are placed below the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef with a key signature of one flat. The music features a transition to a 2/4 time signature. The word 'ff' is written above the bass line. The bass line continues with eighth notes. The word 'Ped.' is written below the first measure, and several asterisks are placed below the bass line.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a key signature of two sharps (D major). The music features a transition to a 3/4 time signature. The word 'ff' is written above the bass line, followed by the word 'marcatissimo'. The bass line features a prominent triplet pattern. The word 'Ped.' is written below the first measure, and several asterisks are placed below the bass line.

8 1 4 3 5

8.....

Red. Red.

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes (3 1 4 3 5) and a dotted eighth note. The lower staff provides a bass line with several notes marked 'Red.'.

8.....

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

This system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with accents and slurs. The lower staff has a bass line with six notes marked 'Red.'.

*sempre ff*

Red. \*

This system begins with the dynamic marking *sempre ff*. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has a bass line with several notes marked '2' and one note marked 'Red.' with an asterisk.

Red. \*

This system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has a bass line with several notes marked '2' and one note marked 'Red.' with an asterisk.

8.....

*piu animato*

*rinforsando*

*p*

This system concludes the page. The upper staff has a melodic line with accents. The lower staff has a bass line with several notes marked '2' and one note marked 'Red.' with an asterisk. The dynamic marking *p* is present.

*sempre staccato*

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the piece. It features a *crescendo* marking above the treble staff. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the system. The bass staff includes *Red.* (pedal) markings and a *v* (accents) marking.

The third system shows a *crescendo molto* marking. A first ending bracket labeled '8' covers the final two measures. The bass staff has several *Red.* markings and a *v* marking.

The fourth system includes a *rinforzando* marking. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures. The bass staff features a *Red.* marking and a *v* marking.

The fifth system is marked *fff precipitato*. It features a first ending bracket labeled '8' over the final two measures. The bass staff includes *Red.* markings and *sf* (sforzando) markings.

8<sup>...</sup> *f* *ff* *f*

*ped.* *ped.* *ped.*

8<sup>.....</sup> *f*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

*rit.* *Tempo I<sup>o</sup> (Andante.)* *ff* *f* *m.d.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*rit.* *m.d.* *dim.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Andante quasi improvvisato.

*dolcissimo con intimo sentimento*

*una corda*

Ped. \* Ped.

*ppp*

\* Ped. Ped. \*

*espressivo*

*dolce*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. \*

*molto rit.*

*lunga Pausa*

Ped. Ped. Ped. Ped. *pp* \*

Andante.

*ben marcato il canto*

*sempre legato*

Ped. Ped. Ped. Ped. \*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and dynamics. The word *rit.* is written above the staff. The bass line contains the notes *Re*, *Re*, *Re*, *Re*, and *Re*, with asterisks below the last three notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The word *rit.* is written above the staff. The bass line contains the notes *Re*, *Re*, and *Re*, with asterisks below the last two notes.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The word *un poco rallentando* is written above the staff, with a dotted line and the number 8 below it. The word *lagrimoso* is written above the staff. The dynamic *p* is written in the bass line. The bass line contains the notes *Re*, *Re*, *Re*, and *Re*, with asterisks below the last three notes.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The word *poco rinforz.* is written above the staff. The bass line contains the notes *Re*, *Re*, and *Re*, with asterisks below the last two notes.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The word *Recitativo.* is written above the staff, followed by *Adagio.* The bass line contains the notes *Re* and *Re*, with an asterisk below the first note.

*più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato*

*ppp dolcissimo con amore*

Rit. 2 Rit. \* Rit. \*

Rit. \* Rit. \* Rit. \*

*affrettando*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. Rit. \* Rit. \*

8

*più crescendo ed appassionato*

Rit. \* Rit. \* Rit. \* Rit. \* *rall.*

8

*poco rallentando*

Rit. \* Rit. \* Rit. \*



8 *non legato accelerando*

*p*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

8 *sempre accelerando*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

8 *rinforzando*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

8

*ped.* \*

Con 8<sup>va</sup> ad libitum.....

*ff appassionato assai*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Allegro moderato.*

*pp sotto voce*

Ped.

*sempre p*

Ped.

*pp tremolando*

*un poco*

\* Ped. un poco

*marcato*

*mf*

\* Ped. mf

*sempre p*

♯

*p* *agitato*

♯

*poco a poco crescendo*

♯

*più crescendo*

♯

♯

*stringendo* *ff* *Più mosso.*

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction *stringendo* and a fortissimo (*ff*) dynamic. It features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A tempo change to *Più mosso.* is indicated in the first measure of the second system. The notation includes various ornaments such as trills and grace notes, and dynamic markings like *ff* and *fff*. There are also performance directions like *sempre* and *ff*. The page is numbered '110' in the top left corner and 'F. L. 50.' at the bottom center.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a series of chords, with an 8-measure rest indicated by a dotted line. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The word "Ped." is written below the bass staff. A star symbol is placed between the two staves.

Second system of musical notation. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. The word "Ped." is written below the bass staff.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. The word "Ped." is written below the bass staff. The instruction *fff con strepito* is written above the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many accidentals. The left hand has a rhythmic pattern with triplets. The word "Ped." is written below the bass staff. A star symbol is at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a complex melodic line. The left hand has a rhythmic pattern with triplets. The word "Ped." is written below the bass staff.



sempre pp      marcato      perdendo

rit.      molto ritenuto

Tempo rubato e molto ritenuto.

p lamentoso

poco rinforz.

più dimin.

pp      ppp      ppp

Andante.

8.....

*pp tremolando*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

*marcato poco riten.*

8.....

Red. \* Red. \* Red. \* Red.

Più mosso.

8.....

*crescendo*

*sf*

Red. \* Red. \* Red. \*

*stringendo*

8.....

*ff*

Red. \* Red. \*

Allegro.

8.....

*fff*

Red. Red. Red.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The system includes five measures, each marked with a dynamic marking of *Red.* (ritardando).

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The system includes five measures, each marked with a dynamic marking of *Red.* (ritardando). A first ending bracket labeled '8...' spans the first two measures. A second ending bracket labeled '8' spans the last two measures. A circled asterisk (\*) is placed below the third measure.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The system includes five measures, each marked with a dynamic marking of *Red.* (ritardando). A first ending bracket labeled '8' spans the first two measures. A circled asterisk (\*) is placed below the third measure. The instruction *poco a poco più di moto* is written below the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The system includes five measures, each marked with a dynamic marking of *Red.* (ritardando). A first ending bracket labeled '8' spans the first two measures. A circled asterisk (\*) is placed below the third measure. The instruction *ff* (fortissimo) is written above the fourth measure.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The system includes five measures, each marked with a dynamic marking of *Red.* (ritardando). A first ending bracket labeled '8' spans the first two measures. A circled asterisk (\*) is placed below the third measure.

Allegro vivace.

8<sup>a</sup>

*ff molto appassionato*

*sempre marcatisimo* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

8

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

8

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

8

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Presto.*

*p*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*cresc.*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* \*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Bass clef has a 'C' with a dot below it. Dynamics include *piu f*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *rit.*, *p*, and *cresc.*. The key signature has two sharps.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *p*. The key signature has two sharps.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *rinforzando*. The key signature has two sharps.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*. The key signature has two sharps.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*. The key signature has two sharps.

## Wanderjahre.

Drittes Jahr.

Années de Pèlerinage.

Years of Travel.

Troisième Année.

Third Year.

Vándorévek.

Harmadik esztendő.

## 1. Angelus! Gebet an die Schutzengel.

Angelus! Prière aux Anges Gardiens. Angelus! Prayer to the Guardian Angels.

Angelus! Ima az őrangyalokhoz.

Andante pietoso.

The musical score is written for piano in G major and 6/8 time. It consists of four systems of staves. The first system includes the instruction *p dolce* and *una corda*. The second system includes *sempre p e legato*. The third system includes *dim...*, *mp*, and *tre corde*. The fourth system includes *mf sostenuto ed espressivo*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 4, 2, 3, and 4. The lower staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 7 and 7. The word "Red." is written below the first measure, and a star symbol is placed below the second measure.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 2, 2, 4, and 3. The lower staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 7, 7, 7, and 7. The word "Red." is written below the first measure, and star symbols are placed below the second, third, and fifth measures.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 2, 2, 7, and 6. The lower staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 7, 7, 7, and 7. The word "Red." is written below the first measure, and star symbols are placed below the second, fourth, fifth, and sixth measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 2, 2, 5, and 1. The lower staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 7, 7, 7, and 7. The word "Red." is written below the first measure, and a star symbol is placed below the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, including fingerings 4, 3, and 2. The lower staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings 5, 3, 1, 2, 3, 4, 2, and 4. The word "diminuendo" is written above the lower staff. The word "Red." is written below the first measure, and star symbols are placed below the second and fourth measures.





*sempre f ed espressivo*  
*ff*

Red. \* Red. \* Red. \*

*un poco accelerando*  
*p*  
*poco a poco crescendo*

Red. \* Red. \*

*ff*

Red. \* Red. \*

**Tempo primo.**

*p dolce*

Red. una corda Red. \*

*sempre p*

Red. \* Red. \*

*diminuendo*



*dolce*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music includes a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The word "dolce" is written above the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures.

*sempre dolcissimo e legato*

Third system of musical notation, featuring a dotted line above the treble staff. The music is marked "sempre dolcissimo e legato". The bass staff includes markings "Red." and "\*" below the notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures. The bass staff includes markings "Red." and "\*" below the notes.

*un poco espressivo*

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked "un poco espressivo".

*diminuendo* *pp* *perdendo*

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked "diminuendo", "pp", and "perdendo".



First system of musical notation. The bass clef part includes the instruction *Ad.* and is marked with asterisks. The treble clef part contains several notes with accidentals.

Second system of musical notation. The bass clef part includes the instruction *cresc.* and *Ad.* markings. The treble clef part contains notes with accidentals.

Third system of musical notation. The bass clef part includes the instruction *ff appassionato* and *Ad.* markings. The treble clef part contains notes with accidentals.

Fourth system of musical notation. The bass clef part includes the instructions *un poco diminuendo* and *rinforzando*. The treble clef part contains notes with accidentals.

Fifth system of musical notation. The bass clef part includes the instruction *un poco rallent.* and *Ad.* markings. The treble clef part contains notes with accidentals.

*tranquillo*

*p sotto voce*

4 5 4 3 4 4

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

*a poco a poco crescendo*

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

*ed accelerando*

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

*piu agitato* *sempre legato*

*f*

*tremolando*

*marcato* *marcato*

1 2 1 3 2

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub> ♯<sub>5</sub> ♯<sub>4</sub> ♯<sub>3</sub> ♯<sub>2</sub> ♯<sub>1</sub>

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *tremolando*, and *8.* with a dotted line.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a *crescendo* marking. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *8.*, and *crescendo*.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *piu crescendo* marking. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *8.*, and *piu crescendo*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *un poco accelerando* marking. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *8.*, and *un poco accelerando*.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *rinforzando* marking. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *8.*, and *rinforzando*.

Sixth system of musical notation, labeled *Ossia.* The right hand features a melodic line with a *legato e ff* marking. The left hand has a bass line with a tremolo effect. Performance markings include *Red.*, *8.*, and *legato e ff*.

Ossia.

*p* *f*

Tempo primo.

*un poco rall.*

*molto diminuendo* *pp* *f appassionato*

*rinf.*

1 2 3

*mp*

1 2

*mp* *mp*

*cresc.* *ff*

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *piano* and *senza agitazione, e molto legato*. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \**

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *un poco piu marcato, ma poco*. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \**

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *ten.* (tension) in both staves. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \* Rd. \**

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *crescendo*. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \* Rd. \**

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *diminuendo*. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \**

musical notation with treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Includes the instruction *mf*. Below the staff are rhythmic symbols: *Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \* Rd. \**

### 3. Unter den Zypressen der Villa d'Este.

Klagegesang.

Aux Cyprès de la Villa d'Este. By the Cypresses at the Villa d'Este.

Threnodie.

Az Este-villa ciprusai alatt.

Threnody.

(Komponiert 1877.)

Andante, non troppo lento.

*f accentato molto* *sempre f pesante*

Red. \*

*un poco rallentando*

*p* *pp*

*a tempo*

*f pesante*

Red. \*

*un poco rallentando*

*a tempo*

*p* *pp*

*mf* *pp*

Red. \*





8.....

*ten.*  
*p dolce legatissimo*  
*una corda*

8.....

*ten.*  
*ten.*  
*una corda*

8.....

*sempre dolce e legato*  
*una corda*

*una corda*

*crescendo* - - - *rinforzando*  
*rallentando*  
*una corda*

*rall.* *a tempo*

*smorzando* *p*

*ped.* *ped.* *p tranquillo*

*espressivo dolente*

*p legato, sempre una corda*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

*l. H.* *diminuendo* *mf sempre legato*

*ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

*8* *8*

*sempre e una corda* *mf*

*ped.*

*8*

*sempre dolce e legato*

*ped.* *ped.* *ped.*

8.....

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*crescendo* - - - *rinforzando*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red.

8.....

*rall. smorz.* *a tempo* :

*p*

Red. *pp tranquillo*

*espressivo dolente*

*p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*l.H.*

*diminuendo* - - - *mf*

*ten.*

Red. \* Red. \*

*Red. sempre una corda*

1. *ten.*

*ten.*

\* *Red.*

5

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a first fingering (1) and features a trill-like passage. The lower staff has a first fingering (1) and a trill-like passage. The system includes dynamic markings for *ten.* and *Red.*, and a measure number '5'.

8.....

*appassionato*

\* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a measure number '8' with a dotted line. The system includes the dynamic marking *appassionato* and several *Red.* markings.

*tremolando*

*pp*

*p marcato*

\* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The system includes dynamic markings for *tremolando*, *pp*, and *p marcato*, along with several *Red.* markings.

*dolente*

*sempre pianiss.*

*pp tremolo*

*marcato*

\* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The system includes dynamic markings for *dolente*, *sempre pianiss.*, *pp tremolo*, and *marcato*, along with *Red.* markings.

*dolente*

*f*

\* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves. The system includes dynamic markings for *dolente* and *f*, along with *Red.* markings.

*un poco animato*

*grandioso*

Ped. tre corde Ped. 6 Ped. \*

ff Ped. \*

ff Ped. \*

ff Ped. dim. - - p

*rallent. - - - a tempo*

*pp* *ten.*

*p legato una corda*

*ten.* *espress.*

Ped. \*

ten. Ped. \*

ten. *Red.* *Red.* *Red.*

5 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1

8... *Red.* *Red.* *Red.* *diminuendo*

4 3 1 3 2 1 1 5 4 3 2 1 2 5 4 3 2 1 2 3

ten. *Red.* *Red.* *Red.*

*piano sempre una corda*

5 5 5

8... *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*sempre arpeggiando e piano*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

*più Lento*

*diminuendo e rallentando*

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

4. Die Wasserspiele der Villa d'Este.

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este. The Fountains at the Villa d'Este.

Az Este-villa szökőkútja.

(Komponiert 1877.)

*Allegretto.*

*p vivace*

*poco a poco cresc.*

8.....

8.....

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'Allegretto.' and 'p vivace'. The second system includes the instruction 'poco a poco cresc.'. The score features a continuous melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are four measures of rests in the right hand, each marked with a 'Ped.' symbol and a star. The piece concludes with a repeat sign.



diminuendo

*pp leggierissimo non legato*  
una corda  
Ped. \* Ped. \* Ped. \*

8.....  
crescendo  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

8.....  
molto  
trillo  
rinforzando  
Ped. \* Ped. 3 4

8.....  
trillo  
Ped. \* Ped. 3 4

*diminuendo*  
*p*  
Ped. \* Ped. 4 \* Ped. \* Ped. \*

*più diminuendo e un poco rall. - -*  
*smorz.*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*un poco più moderato*  
*un poco marcato la melodia*  
*dolcissimo tranquillo*  
*sempre pianissimo e legatissimo*  
*tremolando*  
*sempre una corda*  
Ped. 2 1 4 2 5 3 2 1 2 3 2

*un poco espressivo*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*legg.*  
*staccato*  
Ped. 3 2 1 2 3 4 1

8.....  
pp  
dim.  
Ped. \*

pp  
Ped. \*

un poco espressivo  
Ped. \*

leggiero  
stacc.  
Ped. Ped. Ped. Ped. \*

8.....  
diminuendo  
Ped. \*





8.....  
2  
*rinf.*  
2  
6  
Ped \*  
This system shows the first two staves of a musical piece. The upper staff contains a continuous eighth-note pattern with a '2' above the first measure. The lower staff features a similar eighth-note pattern with a '2' above the first measure and a '6' below the first measure. A 'Ped' (pedal) marking is present below the first measure, and an asterisk '\*' is located between the two staves.

8.....  
Ped \*  
This system continues the musical notation from the first system, showing the continuation of the eighth-note patterns in both staves. A 'Ped' marking is present below the first measure, and an asterisk '\*' is located between the two staves.

8.....  
*pp*  
Ped  
This system shows a change in dynamics to *pp* (pianissimo). The upper staff continues with eighth-note patterns, while the lower staff features a more sparse accompaniment with chords and a long slur. A 'Ped' marking is present below the first measure.

8.....  
2  
3 2 1  
8 2 1  
Ped \*  
This system introduces fingerings: '2' above the first measure, '3 2 1' above the second measure, and '8 2 1' above the third measure. The lower staff has a 'Ped' marking below the second measure and an asterisk '\*' between the staves.

8.....  
Ped \*  
This system continues the eighth-note patterns in the upper staff and the accompaniment in the lower staff. A 'Ped' marking is present below the first measure, and an asterisk '\*' is located between the two staves.

8.....  
Ped  
This system shows the final system of notation on the page, continuing the eighth-note patterns in both staves. A 'Ped' marking is present below the first measure.

\*) 8.....

*pp dolcissimo*

*pp linke Hand*

8.....

*Pa*

8..... *un poco*

*Pa*

*rallentando e smorzando*

8.....

*Pa*

\*) Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam (Evang. sec: Joannem 4-14)

8.....

*sempre dolcissimo e legato*

Red. \* Red. \* Red. \*

8.....

Red. \* Red. \* Red. \*

8.....

*cresc.*

Red.

8.....

\* Red. \* Red. \*



8.....

*rinforzando*

*Pa* \* *Pa*

8.....

*diminuendo*

*Pa* \*

8.....

*marcato*

*linke Hand*

*mp un poco marcato* *Pa* \* *Pa* \* *Pa* \*

8.....

*marcato*

*Pa* \* *Pa* \* *Pa* \*

8.....

1 2 2 3

Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

This system contains the first system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line has a dotted line with an '8' above it. The treble line has fingerings '1 2 2 3' above it. The bass line has notes labeled 'Rea' with asterisks below them.

8.....

Rea \* Rea \* Rea \*

This system contains the second system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line has a dotted line with an '8' above it. The bass line has notes labeled 'Rea' with asterisks below them.

*poco a poco accelerando*

Rea \* Rea \* Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

This system contains the third system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line has notes labeled 'Rea' with asterisks below them.

8..... 8.....

più cresc.

Rea \* Rea \* Rea \*

This system contains the fourth system of music. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line has a dotted line with an '8' above it. The text 'più cresc.' is written in the bass line. The bass line has notes labeled 'Rea' with asterisks below them.

8.....

*ff*

*Pa*

\*

8.....:

This system features a treble and bass staff in G major. The treble staff begins with a dotted line above the first measure containing the number '8'. The music is marked *ff*. The bass staff contains a *Pa* marking and an asterisk (\*) under the second measure. The system concludes with another dotted line above the final measure containing '8.....:'.

*ff* *brioso*

*Pa*

This system continues the piece with a treble and bass staff. The treble staff is marked *ff* *brioso* and includes accents (>) and a fermata (A) over the first measure. The bass staff features a *Pa* marking. The system ends with a treble clef.

8.....

*ff* \*

This system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a dotted line above the first measure with the number '8'. The bass staff is marked *ff* \* and ends with a fermata.

*ff*

*Pa*

This system continues with a treble and bass staff. The treble staff is marked *ff* and includes accents (>) and a fermata (A) over the first measure. The bass staff features a *Pa* marking. The system ends with a treble clef.

8.....

*ff* \*

This system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a dotted line above the first measure with the number '8'. The bass staff is marked *ff* \* and ends with a fermata.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first measure is marked with a forte dynamic *ff*. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A piano *Ped.* marking is present below the first measure. A star symbol  $\star$  is located at the end of the system.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first measure is marked with a *rinforzando* dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A piano *Ped.* marking is present below the first measure.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A star symbol  $\star$  is located below the third measure, and a piano *Ped.* marking is present below the fourth measure.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures. The first measure is marked with a *diminuendo* dynamic. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

*un poco più lento*

8

*pp*

Rea \* Rea \* Rea \* Rea

8

*pp*

\* Rea \* Rea \* Rea

8

*pp*

Rea \*

8

*crescendo*

*sf* *f*

Rea \* 8va.....

8

Rea \* Rea \* Rea

# 5. Tränen.

Klagelied im ungarischen Stil.

Sunt lacrymae rerum. There are tears in the affairs of this life.

En mode hongrois.

In Hungarian Style.

A árgya és dolgok is sírnak.

An Hans von Bülow.

(Komponiert 1869.)

Lento assai.

ff

Pia \* Pia \* Pia

ritenuto e diminuendo

pp

\* Pia \*

Piu lento.

f molto

accentato e doloroso

dimin.

f

Pia \*

f

Pia \*

dim.

Pia \*

marcato

Red \* Red \* Red \*

This system features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The music is marked 'marcato'. The bass line consists of a series of chords, with the notes 'Red' and an asterisk (\*) appearing below the staff.

sostenuto

Red \* Red \* Red Red Red

This system continues the piece with a treble clef. It includes fingerings (3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4) and a dynamic marking of 'p' (piano). The bass line has 'Red' and an asterisk (\*) below it, followed by 'sostenuto' and three more 'Red' notes.

marcato

ff espressivo appassionato

Red Red Red Red Red Red Red

This system has a treble clef and is marked 'marcato' and 'ff' (fortissimo). The bass line is marked 'espressivo appassionato' and contains eight 'Red' notes.

marcato

ff pesante

Red Red Red \* Red \* Red Red Red Red

This system features a treble clef, marked 'marcato' and 'ff'. The bass line is marked 'pesante' and contains nine 'Red' notes, with the second and fourth notes followed by an asterisk (\*).

Red Red Red Red Red \* Red \*

This system shows the continuation of the bass line with ten 'Red' notes, the sixth and eighth notes followed by an asterisk (\*).

*ff eroico*

8.....

Re. \* Re. \*

*ff*

8.....

Re. \* Re. \*

*ff*

*diminuendo* *dolcissimo*

8.....

Re. \*

*un poco più mosso*

*amoroso*

*sempre pp una corda*

Re. \* Re. \* Re. \*

8.....

*un poco marc.*

Re. \* Re. \* Re. \*



8.....

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*sempre dolce*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*sempre legato*

*Ped.* \* *Ped.* \*

*dim.*

*Ped.* \* *Ped.* \*





# 6. Trauermarsch

zum Gedächtnis Maximilian I., Kaiser von Mexiko, † 19. Juni 1867.

Marche funèbre.

Funeral March.

En Mémoire de Maximilien I,  
Empereur du Mexique † 19 Juin 1867.

In remembrance of Maximilian I,  
Emperor of Mexico † June 19<sup>th</sup> 1867.

Gyászinduló.

I. Miksa mexiko-i császár emlékezetére.

„In magnis et voluisse sat est“

(Komponiert 1867.)

Andante, maestoso, funebre.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, indicating a grand piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo and mood are marked as 'Andante, maestoso, funebre.' The score includes various musical notations such as dynamics (f, mp, f marcato), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'diminuendo' and 'sempre legato'. There are also numerical markings (3, 2, 8) and asterisks (\*) placed throughout the score. The bottom of the page features the publisher's information 'F. L. 50.' and the word 'Ped.' (Pedal) with asterisks.



First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is marked *dolce* and includes dynamic markings *p* and *espressivo*. There are slurs and accents throughout. Below the staves, the notes *Re*, *\* p*, *Re*, *\**, and *espressivo* are written.

Second system of musical notation, similar to the first. It features two staves with treble and bass clefs in a two-sharp key signature. The music is marked *dolce*. Below the staves, the notes *Re*, *\**, *Re*, and *\** are written.

Third system of musical notation, labeled *Recitativo.* It consists of two staves with treble and bass clefs in a two-sharp key signature. The music is marked *f*. Below the staves, the notes *Re*, *\* Re*, and *\** are written.

Fourth system of musical notation, continuing the *Recitativo* section. It consists of two staves with treble and bass clefs in a two-sharp key signature. Below the staves, the notes *Re*, *\* Re*, and *\** are written.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a treble clef and a two-sharp key signature, marked *tranquillo, grandioso* and *p*. The lower staff has a bass clef and the same key signature, marked *tremolando* and *un poco crescendo*. Below the staves, the notes *Re*, *\**, *Re*, *\**, and *Re* are written.

8

*diminuendo*

Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \*

*crescendo molto* *ff* *ff* *triofante*

Re. \* Re. \* Re. \* Re. \* Re. \*

8

*ff sempre*

Re. \* Re. \* Re. \*

8

*sempre ff*

Re. \* Re. \* Re. \* Re. \*

*sempre ff*

Re. \* Re. \* Re. \* Re.

7. Erhebet eure Herzen.  
Sursum corda. Lift up your hearts.  
Emeljük fel szivünket.

Andante maestoso, non troppo lento.

(Komponiert 1877?)

The piano score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system features a treble clef with a piano (*p*) dynamic and a *marcato* marking. The second system includes a *accentato molto* marking and a forte (*f*) dynamic. The third system is marked *sempre legato e sostenuto assai*. The fourth system includes a *sempre* marking and a forte (*f*) dynamic. The fifth system is marked *sempre legato e sostenuto*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the piano part, there are several instances of the letters 'Pa' and asterisks (\*), likely serving as a shorthand for a specific fingering or articulation technique.



Pa. Pa. Pa. \* Pa. Pa.

Pa. Pa. Pa. Pa. Pa. Pa. \*

Pa. Pa. \* Pa. \* Pa. Pa.

Pa. Pa. Pa. Pa. \* Pa. \*

Pa. Pa. Pa. Pa. \*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *Red.*, an asterisk (\*), *Red.*, and another asterisk (\*).

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a melodic line in the right hand and accompaniment in the left. The right hand has slurs and ties. Below the staff, there are markings: *Red.*, *Red.*, *Red.*, an asterisk (\*), and *Red.*. The word *sempre ff* is written in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. Below the staff, there are markings: an asterisk (\*), *Red.*, and another asterisk (\*). The instruction *un poco riten.* is written below the staff.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and ties. Below the staff, there are markings: *Red.*, an asterisk (\*), *Red.*, *Red.*, an asterisk (\*), and *Red.*. The instruction *fff sempre e tenuto il canto* is written in the right hand. The instruction *a tempo* is written at the beginning of the system. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Below the staff, there are markings: *fff*, a 4/2 time signature, and a 3/4 time signature. The instruction *8.....* is written at the bottom of the system.



# Erstes Sonett von Petrarca

(Sonetto 104)

Franz Liszt.

(Erste Fassung, veröffentlicht 1847.)

*Agitato assai.*

Singstimme.  
Tenor.

Klavier.

*precipitato*

*Lento.*

*Tempo ad lib.*  
*declamato*

Pa\_cce non tro\_vo,

e non ho da far guerra,

e te\_ \_ mo, e spe\_ \_ ro,

ed ar.do, e son un

*agitato*

*riten.*

*espress.*

*più riten.*

Allegro con strepito.

ghiac. cio:

*string.*

*f marc.*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line starting with the lyrics 'ghiac. cio:'. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet of eighth notes in the right hand, with a similar triplet in the left hand. The tempo is marked 'Allegro con strepito'.

e vo. lo so. pra' l' cie. lo, e giac. cio in ter. ra;

*trem.*

*p*

Detailed description: This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics 'e vo. lo so. pra' l' cie. lo, e giac. cio in ter. ra;'. The piano accompaniment features a tremolo effect in the right hand, indicated by the 'trem.' marking. The dynamics are marked 'p' (piano).

Più agitato.

e nul. la strin. - - go,

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The tempo is marked 'Più agitato'. The vocal line has the lyrics 'e nul. la strin. - - go,'. The piano accompaniment is more active and rhythmic, with a driving eighth-note pattern in the left hand.

e tut. to' l' mon. - - do ab.

*con stancio* *ff*

*ff*

12

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line has the lyrics 'e tut. to' l' mon. - - do ab.'. The piano accompaniment is marked 'con stancio' and 'ff' (fortissimo). The right hand has a sixteenth-note figure, and the left hand has a complex rhythmic pattern. A measure number '12' is indicated in the piano part.

brac - cio.

*come prima*

This system contains the first two staves of music. The vocal line begins with the lyrics "brac - cio." and continues with a melodic phrase marked "come prima". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Lento.

*rit.*

*dolce espress.*

This system contains the third and fourth staves. The tempo is marked "Lento." and includes a "rit." (ritardando) instruction. The piano part features a long, expressive melodic line in the right hand, with the instruction "dolce espress." written below it.

*dim. assai*

*rit.*

*cantabile*

*quasi f sempre appassionato*

*(sempre legato)*

This system contains the fifth and sixth staves. It features a "dim. assai" (diminuendo) instruction and a "rit." marking. The piano part includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The instruction "cantabile" is written above the right hand, and "quasi f sempre appassionato" is written below the left hand. A note "A" is marked above the left hand. The instruction "(sempre legato)" is written at the bottom.

This system contains the seventh and eighth staves. The piano part continues with complex textures, including triplets and arpeggiated figures in both hands, maintaining the expressive and passionate character of the piece.

smorz.

*espressivo accentuato assai*

Tal m'ha in prig -

gion, — che non m'a - pre, nè ser - ra,

nè per suo mi ri - tien, — nè scio - glie il

lac - cio, e non m'an - ci - de A - mor,



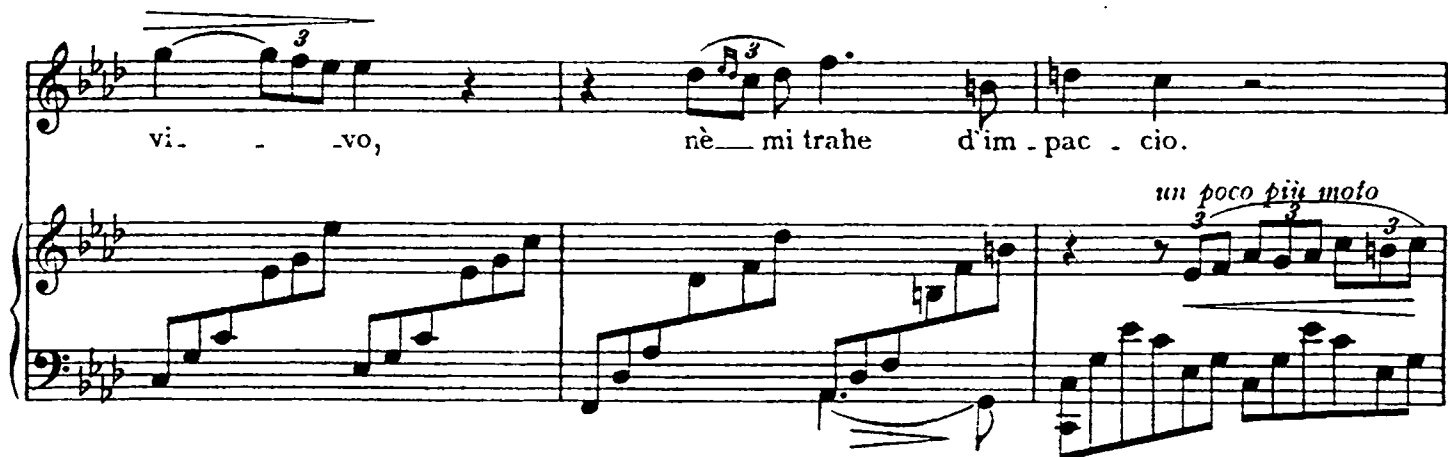
e non mi sfer - - ra; nè mi vuol

*cresc.*



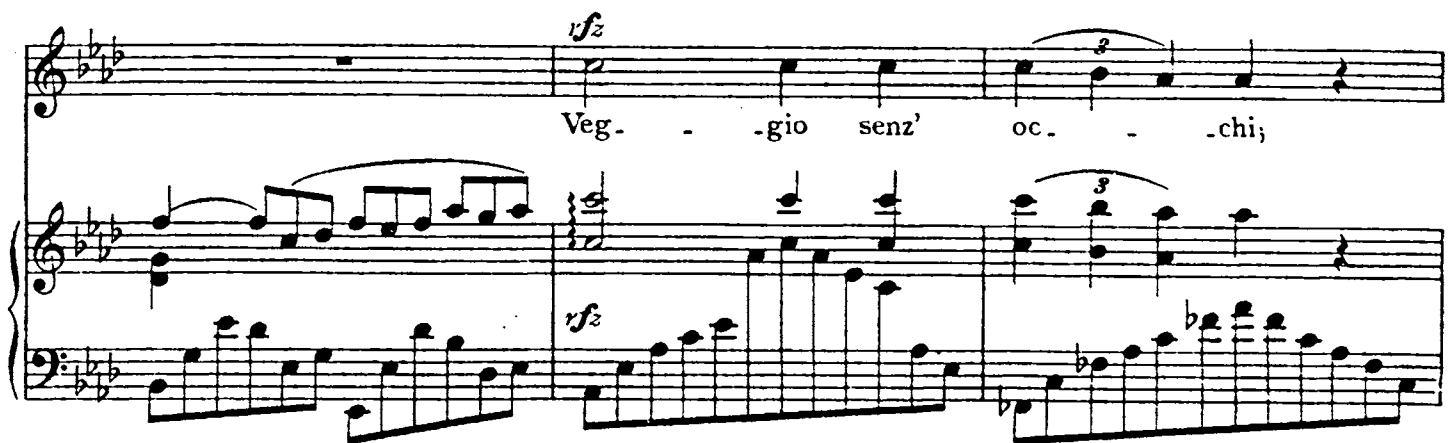
vi - - vo, nè mi trahe d'im - pac - cio.

*un poco più moto*



*rfz* Veg - - gio senz' oc - - chi;

*rfz*





*stanciato*

e non ho lin - gua e gri - do;

*ritard.*

e bra - mo di - pe - rir, e cheg - gio, e cheg - gio,

*rit. b*

*colla parte*

ai - ta, ed ho in

*vibrato*

*rfz*

o - dio me stes - so,

*raddolcente*

ed a - mo ed a - - - - - mo al -

*smorz.*

*rit.* *3*

*piu dolce*

trui: Pas - - co - mi - di do -

*poco riten. il tempo*  
*espressivo assai*

*dolciss.* *poco riten. il tempo*

lor; pian - gen - - - do - ri - - do;

e - - - gual - - men - - te

*agitato*

*poco accel.*

mi spia - ce mor - te e vi - ta,

*poco accel.*

*cresc. molto*

Ossia

e - gual - men - te mi

e - gual - men - te mi spia - ce mor - te vi - ta.

*quasi f*

*con somma passione*  
*vibrato*

In que - sto sta - to son, Don - na, per Voi, in que - sto sta - to,

*colla parte*

*rit. assai*

**Tempo I.**

in que - sto sta - to son per Voi.

*rit. assai*

*p* *sfz*

Ossia sta - - - to

In que - sto sta - - - to son - - - per

Ossia Lau - - -

Voi - - - O Lau - - -

*rallent.*

*ppp*

*smorz.* - - - ra - per

*smorz.* - - - ra per Voi.

*ppp*

# Zweites Sonett von Petrarca

(Sonetto 47)

Franz Liszt.  
(Erste Fassung, veröffentlicht 1847.)

Lento, ma sempre un poco mosso.

Singstimme.  
Tenor.

armonioso  
dolce

dolce espressivo

ritard.  
sempre dolce  
con anima  
Be - ne - det - to sia'l giorno, e'l mese, e'

l'an - no, e la sta - gio - ne, e'l tempo, e l'o - ra, e'l pun - to e'l bel pa - e - se e'l loco, ov io fui

*poco rallent.*

giun - to da duo be - gli occhi che le - ga - to m'han - no, da duo be - gli occhi che le - ga - to

*poco rallent.*

m'han - no; e be - ne - det - to il pri - mo dol - ce af - fan - no ch'i eb - bi ad

es - ser con A - mor con - giun - to, e l'ar - co e le sa - et - te

*cresc.* - - - - *rfz* *a piacere*

ond' i - fui pun - to, e - le pia - ghe, le pia - ghe, ch'in - fi - no al cor mi

*ritard.*

sotto voce,

van - no. Be - ne -

*dolcissimo religioso*

The first system features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "van - no. Be - ne -". Below the vocal line is a piano accompaniment in bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

*religiosamente*

det - te, be - ne - det. - - - - - te le vo - ci, le vo - ci

The second system continues the vocal line with the lyrics "det - te, be - ne - det. - - - - - te le vo - ci, le vo - ci". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic. The tempo/mood is marked *religiosamente*. There are slurs over the piano accompaniment.

*cresc.*

tan - te, ch'io chia - man - - do il no - me di Lau - - -

*poco a poco agitato cresc.*

The third system features the vocal line with lyrics "tan - te, ch'io chia - man - - do il no - me di Lau - - -". The piano accompaniment is marked *poco a poco agitato* and *cresc.*. There are slurs and dynamic markings like *p* and *ff* in the piano part.

*vibrato*

- ra, di mia Lau - ra ho spar - te, ei so.

*f ff dim.*

The fourth system features the vocal line with lyrics "- ra, di mia Lau - ra ho spar - te, ei so.". The piano accompaniment is marked *f*, *ff*, and *dim.*. There are slurs and dynamic markings in the piano part.

spi - rie le la - gri - me, e' l de - si - o, ei so - spi - rie le

la - gri - me, ei so - spiri e' l de - si - o.

*smorz.* *a piacere*

*seguedo*

Tempo I.  
*un poco ritenuto*

E be - ne - det - te sian tutte le

*dolcissimo*

car - te ov' io fa - ma le a - qui - sto,

*poco rallent.*



*con intimo sentimento*

e il pen - sier mi - - o, ch'è sol di

*dolcissimo*

le - i, ch'è sol di lei, — si,

*cresc.*

— sol di lei, — ch'al - tra non - v'ha par -

*3*

te. E be - ne -

*più appassionato*

*(sempre legato)*

det - to il pen - sier mio, ch'è sol di

Ossia.  
lei, ch'è sol di

lei, lei, ch'è sol di lei, ch'al - tro non

Ossia.  
lei, di lei - - - ch'al - tro non v'ha.

v'ha parte, il pensier mio, ch'è sol di lei, ch'al - tro non v'ha

par - te.

sempre dolce

più adagio

pp

# Drittes Sonett von Petrarca

(Sonetto 123)

Franz Liszt.  
(Erste Fassung, veröffentlicht 1847.)

Andante.

Singstimme.  
Tenor.

Klavier.

*dolce misterioso*

*espressivo*

*cresc.*

*appassionato*

*dolce*

*rit.*  
*cresc.*  
*sempre dolce placido*

*dolce*  
I vi.di in ter - ra an.ge - li - ci - co - stu - mi, e ce.le.sti bel.

*(sempre legato)*

lez - ze al - mon.do so - - - le; tal che di ri - mem - brar mi gio.va,e

*(sempre legato)*

do - - - le: che quant' io mi - ro, par sog - ni, om.bre,e fu - mi.

*(sempre legato)*

*espressivo*

E vi - di la - grim.ar que' duo bei

*cresc. marcato*

lu - mi, ch'hanfat.to mil.le vol.te in.vi - dia al so - le: Ed

u - di so - spi.ran. do dir pa.ro.le che fa.

*cresc.*

*cresc. molto*

*rit.*

ri - an gir i mon. .tie sta - rei fiu - . . . . .

*un poco ritenuto il tempo*

mi.

*pp dolcissimo*

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the note 'mi.' followed by a series of notes with slurs and triplets. The piano accompaniment features a wide interval in the right hand and a more active bass line. The tempo marking is 'un poco ritenuto il tempo' and the dynamic is 'pp dolcissimo'.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has several phrases with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with various textures and dynamics.

*poco forte, con esaltazione*

A - mor! sen - no! va - lor,

The third system is marked 'poco forte, con esaltazione'. The vocal line includes the lyrics 'A - mor! sen - no! va - lor,' with slurs and accents. The piano accompaniment is more rhythmic and dynamic.

pie - ta - te, e

*dim.*

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'pie - ta - te, e' with slurs. The piano accompaniment ends with a 'dim.' (diminuendo) marking.

*poco a poco più mosso* *cresc.*

do - glia Fa - ce - an pian - gen - do un più dol - ce con -

The first system features a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'poco a poco più mosso' and 'cresc.' (crescendo). The lyrics are 'do - glia Fa - ce - an pian - gen - do un più dol - ce con -'.

cen - to, un più dol - ce con - cen - to d'o - gni altro, che nel mon - do u - dir si so - gli -

*e più agitato*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'e più agitato'. The lyrics are 'cen - to, un più dol - ce con - cen - to d'o - gni altro, che nel mon - do u - dir si so - gli -'.

*lento assai*

a. Ed e - ra' l' cie - lo all' ar - mo - nia s'in -

*lento assai*  
*p dolcissimo*  
*una corda*

The third system features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'lento assai'. The lyrics are 'a. Ed e - ra' l' cie - lo all' ar - mo - nia s'in -'. The piano part includes the instruction 'una corda' (one string) and 'p dolcissimo' (pianissimo). There are triplet markings in the vocal line.

*ritenuto assai*  
*dolcissimo*

ten - to che non si ve - dea in ra - mo mover fo - glia.

*ritenuto assai*

The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'ritenuto assai' and 'dolcissimo'. The lyrics are 'ten - to che non si ve - dea in ra - mo mover fo - glia.'. The piano part includes the instruction 'ritenuto assai'.

*pp con intimo sentimento*

Tan - ta dol - cez - za,

*espressivo* *pp*

*a piacere*

tan - ta dol - cez - za a - vea pien l'aer e'l ven - to.

*dolcissimo*

*smorz.*

*più ritenuto*

*sempre dolce* *perdendosi*