



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA: MÚSICA

***FRANZ LISZT: LA EXPERIMENTACIÓN CADENCIAL EN  
LOS FINALES DE LAS ÚLTIMAS OBRAS PARA PIANO  
(1877-1885)***

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:  
**LUIS JOAQUÍN YUSTE MARTÍNEZ**

REALIZADA BAJO LA DIRECCIÓN Y  
TUTORÍA DEL DOCTOR:  
**D. IVÁN GONZÁLEZ CRUZ**

Valencia, Marzo 2016

*Tout accord peut succéder à n'importe quel autre*

(«Todo acorde puede suceder a cualquier otro»)

Franz Liszt

## AGRADECIMIENTOS

---

He podido comprobar que la realización de una tesis doctoral es un viaje que no se hace solo, por eso, deseo expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que me han ayudado a recorrer este camino.

- En primer lugar, a mi director y tutor de tesis D. Iván González Cruz por su alto grado de responsabilidad, compromiso e implicación con el trabajo y por su infinita paciencia.
- A la Universidad Politécnica de Valencia y a su Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, que desde hace ya varios años nos ofrece a los músicos la posibilidad de llevar a cabo estudios de doctorado. A las personas responsables del Programa de Doctorado en Música del citado Departamento, de manera especial a Milagros Sanmartín Sansano por su profesionalidad.
- A las personas responsables de la Escuela de Doctorado, particularmente a Mercedes Guaita Soriano, por el excelente trato que me ha dispensado en todo momento y por su paciencia ante mis constantes dudas y consultas.
- A Dña. Eulalia Lozano Galán, bibliotecaria del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, por facilitarme toda la información requerida, acompañándola siempre con su enorme eficiencia y amabilidad.
- A D. Tomás Gilabert Giner, por proporcionarme la consulta del *New GROVE Dictionary of Music and Musicians* en su edición de 2001.
- A D. Miguel Gironés Cervera, por el intercambio de información llevado a cabo en nuestras numerosas conversaciones.
- A Dña. Carla Cosmi, por proporcionarme valiosa documentación sonora sobre Franz Liszt.
- A D. Marc Jaugerriberry, profesor de Armonía del Conservatorio Nacional de Región de Burdeos, que despertó en mí el deseo de estudiar las maravillosas disciplinas de Armonía y Análisis Musical.
- A D. Juan José Poveda Romero, profesor de Armonía del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia, que, con su magisterio y dedicación, mantuvo vivo ese deseo. Bajo su tutela conseguí el «Premio de Armonía» en el mencionado conservatorio.
- A mi mujer, Mónica Ros Tur, la persona que más aliento y comprensión ha mostrado, involucrándose plenamente en mi viaje, pero dejándome trabajar en el silencio, a lo largo de muchos días..., de muchos sábados, de muchos domingos.

RESUMEN.....	4
RESUM.....	5
ABSTRACT.....	6
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO I: <i>Las cadencias. Concepto y fórmulas básicas</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>CAPÍTULO II: <i>La experimentación cadencial en los finales de las obras en la época romántica</i> .....</b>	<b>53</b>
- La experimentación cadencial .....	53
- La experimentación cadencial en la música romántica.....	56
<b>CAPÍTULO III: <i>La experimentación cadencial en los finales de la obra pianística de Franz Liszt compuesta hasta 1876</i> .....</b>	<b>88</b>
1) Obras que terminan con la cadencia plagal en modo mayor pero con el IV tomado del modo menor.....	93
2) Obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta.....	93
3) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por otro de la familia de la dominante: el VII.....	96
4) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por el de mediente (III).....	98
5) Obras que terminan con variantes de la cadencia plagal, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada).....	105
6) Obras que terminan con cadencias modales (sobre todo cadencias frigia y mixolidia).....	115
7) Obras que terminan con una tercera armónica.....	118
8) Obras que terminan sin fórmula cadencial clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica.....	120
9) Obras que terminan con final monódico (con una línea melódica sin ninguna armonización).....	127
<b>CAPÍTULO IV: <i>La experimentación cadencial en los finales de las últimas obras para piano de Franz Liszt (1877-1885)</i>.....</b>	<b>135</b>
- Obras compuestas en 1877 .....	141
- Obras compuestas en 1878 .....	173
- Obras compuestas en 1879 .....	232
- Obras compuestas en 1880 .....	249
- Obras compuestas en 1881 .....	271
- Obras compuestas en 1882 .....	296
- Obras compuestas en 1883 .....	321
- Obras compuestas en 1884 .....	343
- Obras compuestas en 1885 .....	356

<b>CAPÍTULO V: Tipología de los finales empleados por Franz Liszt en las últimas obras para piano (1877-1885)</b> .....	389
1) Obras que terminan con cadencia tradicional: auténtica perfecta (V – I) o plagal (IV – I), con ambos acordes en estado fundamental.....	391
2) Obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta.....	392
3) Obras que terminan con el acorde de sobretónica.....	394
4) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por otro de la familia de la dominante: el VII.....	394
5) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por el de mediante (III).....	395
6) Obras que terminan con variantes de la cadencia plagal, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI, por un acorde de quinta aumentada, por el IV cromatizado).....	396
7) Obras que terminan con cadencias modales.....	397
8) Obras que terminan en semicadencia.....	400
9) Obras que terminan con una tercera armónica.....	401
10) Obras que terminan sin fórmula cadencial clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica.....	401
11) Obras que terminan con final monódico (con una línea melódica sin ninguna armonización).....	404
12) Obras que terminan con la nota Do# (nota fúnebre).....	407
13) Obras que terminan con la nota Mi.....	409
14) Obras que terminan desintegrando/fragmentando los elementos de la cadencia final.....	411
15) Obras que terminan con el mismo giro o acorde que empiezan.....	412
16) Secciones conclusivas.....	414

<b>CAPÍTULO VI: Conexiones con la música del siglo XX: Claude Debussy y Maurice Ravel</b> .....	421
1) Obras que terminan con cadencia tradicional: plagal (IV – I) o auténtica perfecta (V – I), con ambos acordes en estado fundamental.....	426
2) Obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta.....	437
3) Obras que terminan con notas añadidas en el acorde de tónica.....	439
4) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por otro de la familia de la dominante: el VII.....	443
5) Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por el de mediante (III).....	444
6) Obras que terminan con variantes de la cadencia plagal, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada).....	446
7) Obras que terminan con cadencias modales.....	453
8) Obras que terminan con una tercera armónica.....	460
9) Obras que terminan sin fórmula cadencial clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica (final abierto).....	462
10) Obras que terminan con final monódico.....	464
11) Finales pentatónicos.....	466
12) Obras que terminan desintegrando/fragmentando los elementos de la cadencia final.....	468

<b>CONCLUSIONES</b> .....	472
---------------------------	-----

<b>APÉNDICES DOCUMENTALES</b> .....	469
1. Tabla con los cifrados de acordes empleados en nuestro trabajo.....	494
2. Características de la armonía de Franz Liszt en la música para piano compuesta hasta 1876.....	495
3. F. Mendelssohn: <i>Pieza de carácter op. 7, n. 7</i> .....	499
4. R. Schumann: <i>Carnaval op. 9 (Eusebius)</i> .....	500

5. F. Liszt: <i>Pieza n. 4 (Tarentelles napolitaines) de Venezia e Napoli A53, S159</i> .....	502
6. F. Liszt: <i>Sposalizio, primera pieza de Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161</i> .....	503
7. F. Liszt: <i>Die Hirten an der Krippe, pieza n. 3 de Weihnachtsbaum A267, S186</i> .....	504
8. F. Liszt: <i>Der traurige Mönch P3, S348</i> .....	505
9. F. Liszt: <i>Ungarisch, pieza n. 11 de Weihnachtsbaum A267, S186</i> .....	511
10. R. Schumann: <i>Carnaval op. 9 (Arlequin)</i> .....	515
11. F. Liszt: <i>Ehemals, pieza n. 10 de Weihnachtsbaum A267, S186</i> .....	516
12. F. Liszt: <i>Marsch der heiligen drei Könige (Adeste fideles), pieza n. 4 de Weihnachtsbaum A267, S186</i> .....	520
13. Esquema con los finales pianísticos abiertos encontrados hasta el año 1876 en la música de los compositores románticos tratados en nuestra investigación.....	522
14. Características de la armonía de Franz Liszt en la música para piano compuesta entre 1877-1885.....	523
15. Clasificación tipológica de la obra pianística de Franz Liszt compuesta en el último periodo creativo (1877-1885).....	541
16. Felix Mendelssohn: <i>Romanza sin palabras op. 102, n. 2</i> .....	554
17. Beethoven: <i>Sonata para piano op. 13 (I mov.), c. 2 (enlace entre el 3<sup>er</sup> y 4<sup>o</sup> tiempos)</i> .....	555
18. Partitura de la <i>Polka de Borodin</i> , precedida por la partitura autógrafa de la Variación de Liszt, <i>Variation, Prélude à la Polka de Borodine A296, S207a</i> .....	556
19. Anton Rubinstein: <i>O! wenn es doch immer so bliebe, op. 34, n. 9</i> .....	559
20. R. Schumann: <i>Des Sängers Fluch op. 139</i> , para solistas, coro y orquesta.....	571
21. Anton Rubinstein: <i>Des Asra, op. 32, n. 6</i> .....	579
22. Obras que terminan con cadencia tradicional: auténtica perfecta (V – I) o plagal (IV – I), con ambos acordes en estado fundamental.....	586
23. Obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta.....	588
24. Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por otro de la familia de la dominante: el VII.....	589
25. Obras que terminan con variantes de la cadencia plagal, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI, por un acorde de quinta aumentada o por el IV cromatizado).....	590
26. Obras que terminan con cadencias modales.....	592
27. Obras que terminan sin fórmula cadencial clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica.....	593
28. Obras que terminan con final monódico (con una línea melódica sin ninguna armonización).....	594
29. Obras que terminan con la nota Do# (nota fúnebre).....	596
30. Obras que terminan con la nota Mi.....	597
31. Obras que terminan desintegrando/fragmentando los elementos de la cadencia final.....	598
32. Obras que terminan con el mismo giro o acorde que empiezan.....	599
33. Béla Bartók: <i>Bagatelle op. 6, n. 11</i> .....	600
34. Darius Milhaud: <i>Laranjeiras, de Saudades do Brasil, op. 67</i> .....	602
35. S. Rachmaninoff, finales de tres preludios para piano: <i>op. 3, n. 2; op. 32, n. 1 y op. 32, n. 13</i> .....	604
36. Béla Bartók: <i>Bagatelle, op. 6, n. 13</i> .....	605
37. Arnold Schoenberg: <i>Pieza n. 2 de las Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19</i> .....	606

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	607
---------------------------	-----

En la presente tesis se estudian las diversas fórmulas cadenciales que utiliza el compositor Franz Liszt para concluir sus obras para piano. Este aspecto particular de su lenguaje armónico, que denominamos *experimentación cadencial*, se desarrolla de forma más manifiesta en su última etapa creativa que se extiende entre 1877 y 1885. El análisis pormenorizado de los finales de todas las obras escritas en estos años se acompaña con el examen de la escritura cadencial terminal de las principales piezas para teclado de toda su producción anterior. Incorporamos, asimismo, la investigación de este procedimiento armónico en las obras más importantes de los pianistas-compositores coetáneos más destacados: Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Frédéric Chopin. Este estudio comparativo nos permite mostrar la relevancia que adquiere la figura de Liszt en la renovación de los enlaces cadenciales finales y en el proceso de eliminación de la cadencia como puntuación final de las obras. Su aportación, en cantidad y variedad, es decisiva en este terreno, convirtiéndose en el músico romántico más atrevido, que crea conclusiones originales y revolucionarias para la época e incluso premonitorias de un lenguaje armónico más avanzado. Comprobamos así como su constante curiosidad y anhelo de innovación en el terreno armónico, que le conducen a desarrollar a lo largo de su producción una escritura que lo convierte en uno de los grandes renovadores del vocabulario armónico del siglo XIX, se ven reflejados también en el campo que investigamos, y la experimentación cadencial final pasa a convertirse en un aspecto destacado de la evolución armónica del lenguaje lisztiano. Tras el análisis, se ha concretado una tipología de las diversas cadenciales utilizadas por el maestro húngaro, y se ha valorado la influencia de su actividad cadencial en el discurso musical de compositores posteriores, delimitándola a las figuras de Claude Debussy y Maurice Ravel.

En la present tesi s'estudien les diverses fórmules cadenciales que utilitza el compositor Franz Liszt per a concloure les seues obres per a piano. Este aspecte particular del seu llenguatge harmònic, que denominem *experimentació cadencial*, es desenrotlla de forma més manifesta en la seua última etapa creativa que s'estén entre 1877 i 1885. L'anàlisi detallat dels finals de totes les obres escrites en estos anys s'acompanya amb l'examen de l'escriptura cadencial terminal de les principals peces per a teclat de tota la seua producció anterior. Incorporem, així mateix, la investigació d'este procediment harmònic en les obres més importants dels pianistes-compositors coetanis més destacats: Felix Mendelssohn, Robert Schumann i Frédéric Chopin. Este estudi comparatiu ens permet mostrar la rellevància que adquirix la figura de Liszt en la renovació dels enllaços cadències finals i en el procés d'eliminació de la cadència com a puntuació final de les obres. La seua aportació, en quantitat i varietat, és decisiva en este terreny, convertint-se en el músic romàntic més atrevit, que crega conclusions originals i revolucionàries per a l'època i inclús premonitòries d'un llenguatge harmònic més avançat. Comprovem així com la seua constant curiositat i anhel d'innovació en el terreny harmònic, que li conduïxen a desenrotllar al llarg de la seua producció una escriptura que ho convertix en un dels grans renovadors del vocabulari harmònic del segle XIX, es veuen reflectits també en el camp que investiguem, i l'experimentació cadencial final passa a convertir-se en un aspecte destacat de l'evolució harmònica del llenguatge lisztiano. Després de l'anàlisi, s'ha concretat una tipologia de les diverses cadències utilitzades pel mestre hongarés, i s'ha valorat la influència de la seua activitat cadencial en el discurs musical de compositors posteriors, delimitant-la a les figures de Claude Debussy i Maurice Ravel.



## ABSTRACT

---

In this thesis they are studied cadences in various formulas which are used by the composer Franz Liszt to finish his piano works. This particular aspect of his harmonic language, we call «*cadential experimentation*», is developed further in his last creative period extending between 1877 and 1885. The detailed analysis of the end of all works written in these years is accompanied by the exam of the terminal cadence writing of his main pieces for keyboard all their previous production. Also we incorporate the investigation of this harmonic process in the most important works of the most prominent pianists-composers contemporaries: Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Frédéric Chopin. This comparative study allows us to show the relevance of the figure of Liszt acquired in the renovation of the links in the final cadences and in the process of eliminating the cadence as the punctuation final of the works. His contribution, in quantity and variety, is decisive in this area, becoming the most daring romantic musician, who creates original and revolutionary conclusions for the epoch and even he becomes prescient of an advanced harmonic language. We confirm as well as his constant curiosity and desire for innovation in the harmonic field, which will lead to develop along its production a script that makes it in one of the great innovators of the harmonic vocabulary of the nineteenth century, they are also reflected in the field investigated, and the final «*cadential experimentation*» becomes in a prominent aspect of the evolution of his harmonic language. After analysis, has made concrete a typology of the various cadences used by the Hungarian master, and we have evaluated the influence of his «*cadential activity*» in the musical speech of the later composers, delimiting to the composers Claude Debussy and Maurice Ravel.

## INTRODUCCIÓN

---

Las materias que se agrupan bajo el epígrafe de *Fundamentos de Composición*, proporcionan al estudioso de la música las herramientas necesarias para profundizar en el conocimiento de las partes del lenguaje musical tonal. Una de esas disciplinas, la *Armonía*, nos permite comprender el funcionamiento de los procesos relativos a los acordes, su morfología y sintaxis. En el apartado de la sintaxis armónica ocupa un lugar muy relevante el estudio de las cadencias. Así, en el desempeño diario de nuestra profesión en las clases de armonía y análisis musical, observamos la importancia de la cadencia como elemento armónico y en general de las fórmulas cadenciales en el estudio de esas materias obligatorias en las enseñanzas regladas de los conservatorios<sup>1</sup>. Compartimos plenamente las palabras del gran pedagogo americano de la armonía Walter Piston, que se expresa así:

No hay fórmulas armónicas más importantes que las que se utilizan para concluir las frases. Éstas marcan los puntos de respiración de la música, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.<sup>2</sup>

Tanto es así que, como indicamos en el capítulo I, las cadencias se convierten en *fenómenos* o *factores estructurales* imprescindibles para llevar a cabo una adecuada articulación del discurso musical por parte del compositor y un correcto análisis formal y armónico por parte del teórico. En ocasiones, en ellas se resuelven los conflictos armónico-tonales generados precedentemente y esa resolución puede ser grandiosa, discreta, humorística o inesperada. Los puntos cadenciales son, además, una valiosa guía para indicar al analista en qué terreno musical se encuentra. El interés de estos aspectos de la cadencia se acrecienta en el punto final de las obras donde, en muchas ocasiones, los procesos armónicos destacan de forma evidente porque en ellos se aglutinan las tensiones, las disonancias más acusadas, que se dirimen en el desenlace final, la llegada al acorde de tónica, que implica reposo y distensión, el acorde en torno al que se jerarquizan todos los demás en el sistema tonal.

Así pues, el interés por el aspecto cadencial surge del desarrollo de nuestra profesión, no solo como enseñantes, sino también como analistas. Y esta predilección

---

<sup>1</sup> Enseñanzas que se llevan a cabo en los cursos tercero y cuarto, para la asignatura de *armonía*, y quinto y sexto, para la asignatura de *análisis* del grado profesional, y se amplían en los cursos primero y segundo de las enseñanzas superiores, reflejados en las asignaturas de *práctica armónico-contrapuntística* y *análisis musical* propiamente dicho, además de en otras relacionadas con la materia como *educación auditiva* o *piano complementario*.

<sup>2</sup> PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 165.

por este tema la focalizamos en la importancia de las cadencias finales que, como estudiosos, nos lleva a comprender cómo los compositores del barroco y el clasicismo musicales practican unos determinados tipos de cadencias finales, que se convierten en estereotipos y cómo, a partir de la época romántica, algunos músicos, en un proceder más individualista, se atreven a romper esa práctica común y proponen soluciones nuevas. Soluciones que se desarrollarán a lo largo del siglo XIX y que correrán paralelas a la evolución del lenguaje musical, y del vocabulario armónico en particular, que configurarán la progresiva disolución del sistema tonal. Uno de los artífices de este nuevo léxico cadencial será el compositor húngaro Franz Liszt.

Como explicamos detalladamente en el apartado sobre la metodología, cuando realizamos el trabajo de investigación para obtener el Diploma de Estudios Avanzados<sup>3</sup>, que trataba sobre la supresión de la tonalidad en cinco piezas para piano de la última etapa creativa de Liszt, ya observamos en todas ellas, y en algunas más que consultamos, unos finales que nada tenían que ver con las cadencias tradicionales<sup>4</sup> y que despertaron nuestra curiosidad. Hasta tal punto que se convirtieron en el objeto de nuestro estudio y fuimos confirmando cómo el número de ejemplos aumentaba. Nos informamos para comprobar si el tema había sido considerado por la musicología y, tras la revisión bibliográfica realizada, constatamos que se trataba de un aspecto armónico del lenguaje lisztiano muy poco estudiado y, desde luego, no abordado de forma integral. Como señalamos más adelante en este mismo capítulo, tan solo hemos encontrado las referencias de cuatro musicólogos que se aproximan al tema y lo hacen de una manera fragmentaria, la mayoría de ellos en un contexto muy general, citando algunos ejemplos de notable interés para desvelar el atrevimiento armónico-cadencial del compositor, pero obviando otros muchos de sorprendente factura. Por ello, consideramos sumamente importante llevar a cabo un estudio pormenorizado, que abarcara la mayor cantidad de piezas posible, para mostrar las audacias armónicas del compositor húngaro en materia de cadencias finales y para valorar en su justa medida estas aportaciones en la evolución del lenguaje armónico de todo el siglo XIX. Para ello era necesario cotejar toda la información recabada en el corpus lisztiano con la praxis de sus coetáneos más importantes y además, realizar un estudio de conexión con la música de inicios del siglo XX. Indagación esta que nos desvelará que cuando hablamos de

---

<sup>3</sup> Presentado en la Universidad Politécnica de Valencia, en el curso académico 2006-2007.

<sup>4</sup> De hecho, en la conclusión de cuatro de las cinco piezas que analizábamos, y que contemplamos también en este trabajo, no existía fórmula armónica cadencial.

novedades armónicas y cadenciales en la escritura de algunos músicos del s. XX, ya ha habido un compositor anterior que las ha realizado o bien ha preparado el terreno para su consecución. Consideramos, pues, que el tema merecía una investigación que se plasmase en una tesis doctoral, no solamente por la cantidad de material que podemos aportar y confrontar en el proyecto, si no por lo desconocido que es y, por añadidura, la novedad que supone el enfoque que hacemos de su estudio, que nos permite mostrar este aspecto de la música para piano de Liszt y su repercusión.

Así, este trabajo trata de presentar un estudio analítico pormenorizado de la experimentación cadencial, abarcando la mayor cantidad posible de ejemplos<sup>5</sup> y vertebrado a través de los siguientes objetivos: en primer lugar, mostrar que Liszt es uno de los compositores románticos que más innova en la escritura armónica de los finales, en variedad y cuantitativamente, y por tanto participa activamente en el desarrollo y evolución del lenguaje armónico del s. XIX. En segundo lugar, descubrir que a lo largo de toda su producción se muestra atraído por este aspecto de la armonía, pero que es durante su último periodo creativo (1877-1885) cuando más acrecienta este interés de renovación cadencial final, apareciendo cadencias más radicales, algunas de ellas propiciadas por el fermento emocional que las condiciona. Asimismo, en este periodo surgirán los primeros indicios del denominado *final abierto*, del que Liszt es uno de los precursores, cuya recepción se articulará en el siglo XX de la mano de pensadores como Umberto Eco<sup>6</sup> y de compositores como Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez. Por último, poner de manifiesto la influencia de estos aspectos innovadores en músicos del s. XX. Influjo del lenguaje cadencial lisztiano, y del armónico en general, que nosotros limitamos en esta investigación a las figuras de Claude Debussy y Maurice Ravel, muchas de cuyas cadencias finales ya las emplea Liszt bastantes años antes. La variedad y «novedad» que ellos exhiben en su elaborado lenguaje armónico son superadas por la audacia, la curiosidad y la originalidad del maestro húngaro.

---

<sup>5</sup> A lo largo del trabajo, y como aparece reflejado en la *Bibliografía*, analizamos las obras más importantes del corpus pianístico lisztiano y las cotejamos con las más destacadas de la producción de sus coetáneos más relevantes: Schumann, Chopin y Mendelssohn. Completamos la investigación con el estudio de piezas de Schubert, Berlioz, Heller, Jensen, Brahms, Rubinstein, Mussorgsky y Grieg, entre otros.

<sup>6</sup> Véase ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1992.

Franz Liszt (1811-1886) es uno de los grandes músicos y de las grandes personalidades del Romanticismo<sup>7</sup>. Su vida recorre prácticamente el siglo XIX<sup>8</sup>, quedándose a las puertas del interesante periodo cultural del cambio de siglo. Cuando muere, los artífices más importantes de ese cambio en materia musical ya han nacido: Mahler (1860), Debussy (1862), Strauss (1864), Schönberg (1874), Bartók (1881), Stravinsky (1882), Webern (1883) y los grandes compositores del Romanticismo tardío están cosechando los éxitos de su madurez creadora: César Franck (+1890), Chaikovsky (+1893), Bruckner (+1896), Brahms (+1897), Verdi (+1901).

Liszt fue un músico polifacético: fue un gran virtuoso del piano (uno de los grandes pianistas de todos los tiempos), compositor, director de orquesta, profesor, programador de conciertos y festivales (ayudó a los compositores contemporáneos como Berlioz, Wagner o Saint-Saëns), escritor, incluso abate. Como compositor, abarcó prácticamente todos los géneros: ópera, música coral sacra y profana, música orquestal, música de cámara, música para piano, para piano y orquesta, para órgano, lieder y melodramas. En total compone más de 3000 obras, pero un buen número de ellas siguen siendo, todavía hoy, desconocidas en nuestro país y, al margen de los círculos más especializados, permanecen en el anonimato para el gran público. Incluso algunos aspectos de la figura del músico son también ignorados<sup>9</sup>, velados por los tópicos novelescos que en su biografía se vertieron en su momento y que aún perduran. A este respecto, indicamos que para completar los apuntes biográficos y de contextualización referidos al músico húngaro que incluimos en nuestro trabajo, remitimos al interesado a la *Bibliografía*. En ella recogemos escritos sobre la vida y obra del compositor debidos a los musicólogos más autorizados<sup>10</sup>.

De la producción lisztiana destaca la música para piano. Él era ante todo pianista y con su obra revolucionó la técnica de este instrumento, como haría Paganini con el violín, recogiendo la herencia beethoveniana de la mano del eminente alumno del

---

<sup>7</sup> El crítico y musicólogo austríaco Eduard Hanslick (1825-1904) lo definió como «la personalidad más famosa de toda Europa» en TAYLOR, Ronald: *Liszt*. Buenos Aires, Ed. Javier Vergara, 1986, p. 11.

<sup>8</sup> Podemos resumir de forma general sus etapas vitales siguiendo la división que propone el profesor Gut en GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, quedando articuladas en los siguientes periodos más relevantes: Juventud (1811-1821); Estancia en Viena (1821-1823); Estancia en París (1823-1835); Viajes por Suiza e Italia (1835-1837); Los años de virtuoso y viajes por Europa (1838-1848); Estancia en Weimar (1848-1861); Estancia en Roma (1861-1869) y *La vie trifurquée*, repartida entre Budapest, Roma y Weimar (1869-1886).

<sup>9</sup> Como su pertenencia a logias masónicas, la situación de pobreza de sus últimos años, debida a su desmesurada generosidad o el trato que recibió por parte de su hija en los últimos días de vida, por citar algún ejemplo.

<sup>10</sup> También incluimos los libros y estudios publicados en castellano, que poco a poco son más numerosos y están mejor documentados, y que, afortunadamente, van paliando las carencias antes referidas.

maestro de Bonn, Carl Czerny (1791-1857)<sup>11</sup>, y transformándola en una técnica personal que la conecta con la escritura pianística del siglo XX a través de la obra de Saint-Saëns, Debussy, Scriabin, Rachmaninoff, Ravel o Bartók<sup>12</sup>.

Como hemos advertido, esta es la parcela creativa que a nosotros nos interesa, la obra pianística del músico húngaro y el objeto concreto de nuestro estudio van a ser los tipos de finales que emplea en su música para piano. Liszt está inmerso en la espiral de atracción romántica por la renovación del lenguaje armónico. Los resultados de su búsqueda a menudo aparecen plasmados, en ocasiones con un efecto dramático, en la cadencia final de un movimiento o de una obra, donde la armonía resalta de forma evidente sobre todo lo anterior, sin duda por la acumulación de tensiones. La obra del compositor húngaro es, como acabamos de anotar, extensísima y variada. Nosotros elegimos para nuestra investigación el campo de la música para piano por ser donde mejor se muestra el aspecto que queremos estudiar y donde encontramos más cantidad y variedad de ejemplos. En este punto, hacemos nuestras las palabras de los maestros Alfred Brendel y Charles Rosen. Las del primero<sup>13</sup>, matizándolas levemente, considerando que, con algunas excepciones, debemos buscar las mejores creaciones de Liszt en su música para piano<sup>14</sup> y las del segundo, cuando afirma que la música para piano es el campo de experimentación más destacado y que en ella han realizado los primeros ensayos de nuevos caminos compositores como Beethoven, Schumann, Debussy o Schoenberg, antes de plasmar sus descubrimientos en la escritura orquestal,

---

<sup>11</sup> En el siglo XIX hay dos pianistas que descienden de Carl Czerny: Liszt y Theodor Leschetitzky (1830-1915). Ellos darán clase a la mayoría de los pianistas de la época.

<sup>12</sup> La escuela pianística húngara desciende mayoritariamente de Liszt. Él fue el primer presidente de la Academia Real de Música de Budapest y ayudó a su fundación en 1875. Vertebró la institución y las asignaturas a ofertar. En la programación de la asignatura de piano insistió en que los alumnos estudiaran también teoría y composición, para recibir una formación sólida y completa. Liszt impartió clase en la Academia hasta su muerte. En este centro y en sus clases particulares, en Weimar y Roma, dejó la herencia de su revolucionaria técnica pianística, que se extendió por el mundo de la mano de discípulos como Moriz Rosenthal, Alexander Siloti, Emil Sauer, Eugène d'Albert, Arthur Friedheim o Martin Krause. Alargando la estirpe, vemos cómo Rosenthal fue profesor, entre otros, del pianista y musicólogo norteamericano Charles Rosen, fallecido en 2012 y Krause maestro del insigne pianista chileno Claudio Arrau, fallecido en 1991.

<sup>13</sup> El pianista austriaco nos dice: «Son varias las razones para esa fama fluctuante que posee Liszt como compositor: 1. la diferente calidad de sus obras (con escasas excepciones, debemos buscar sus mejores creaciones en su música para piano).», en BRENDL, Alfred: *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona, Ed. Acantilado, 2013, p. 77.

<sup>14</sup> Cambiamos el adjetivo «escasas» que emplea Brendel, que nos parece muy restrictivo, por el de «algunas». Es cierto que lo mejor de la producción lisztiana está dedicado al piano, pero no podemos desdeñar la calidad de sus poemas sinfónicos o la de sus lieder, un terreno, por cierto, no lo suficientemente conocido.

camerística o vocal<sup>15</sup>. Dentro de estos nuevos caminos probados en el piano está, por supuesto, el de los experimentos armónicos. En este terreno, la producción pianística de Liszt incorpora, poco a poco, elementos novedosos con los que nos sorprende y con los que crea esa escritura que lo convierte en uno de los grandes armonistas y renovadores del lenguaje musical del siglo XIX. Como nos argumenta Béla Bartók «Liszt dice en sus obras, dispersas entre muchos convencionalismos, más cosas nuevas que otros compositores a los que el público medio suele valorar más»<sup>16</sup>.

Actualmente existen numerosos estudios sobre Liszt y su obra<sup>17</sup>. Como señalamos en el apartado siguiente, la guía de documentación de Michael Saffle, el trabajo más completo que existe hasta la fecha, aglutina todos los estudios realizados sobre la figura y obra del maestro húngaro. En su última edición recoge más de 1600 trabajos, entre tesis doctorales, artículos, ponencias y otros documentos<sup>18</sup>. También nombramos en ese capítulo los dos únicos trabajos localizados hasta el momento en las universidades españolas que versan sobre el compositor húngaro. Nos referimos, por una parte, a la tesis doctoral realizada en la Universidad de Valencia por María Belén Martín Piles<sup>19</sup>, titulada *Los lieder transcritos al piano por Franz Liszt*, leída en Junio de 2008. Y la tesis doctoral más reciente, realizada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia por María Luisa Monzón Gallardo<sup>20</sup>, titulada *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, leída en Marzo de 2014.

En el conjunto de estos trabajos y en los artículos diseminados por las diferentes revistas especializadas españolas, que también recogemos en nuestra bibliografía,

---

<sup>15</sup> El pianista y musicólogo norteamericano se expresa en los siguientes términos: «El piano ha sido la principal herramienta de los compositores desde aquella época (menos de un siglo después de su invención) hasta ahora. La música para piano es el campo de experimentación más destacado. Ya se ha señalado que cuando Beethoven avanzaba por un nuevo camino, comenzaba con la sonata para piano, luego se dedicaba a la sinfonía y consolidaba su experimento con el cuarteto de cuerda. [...] Muchos compositores han seguido, de hecho, el mismo procedimiento. Schumann dedicó la primera década de su vida como compositor casi en su totalidad a la música para piano. Los primeros ensayos de Debussy con una armonía radical se encuentran en sus piezas para piano. El paso inicial de Schoenberg hacia la atonalidad se encuentra con sus Tres Piezas para piano, op. 11; más tarde siguieron las Cinco Piezas para orquesta y *Erwartung*. Diez años después, el primer intento dodecafónico es la Gavota de la Suite para piano, op. 25; las Variaciones para orquesta llegaron poco después.», en ROSEN, Charles: *El piano: notas y vivencias*. Madrid, Ed. Alianza, 2007, pp. 25-26.

<sup>16</sup> En DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, p. 147.

<sup>17</sup> En la *Bibliografía* recogemos los trabajos de los más eruditos especialistas en la materia, entre ellos: Wolfgang Dömling, Márta Grabócz, Serge Gut, Kenneth Hamilton, Monika Hennemann, Michael Saffle, Humphrey Searle y Alan Walker.

<sup>18</sup> SAFFLE, Michael: *Franz Liszt. A Research and Information Guide*. New York, Ed. Routledge, 2013.

<sup>19</sup> Pianista y profesora del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

<sup>20</sup> Pianista y profesora del Conservatorio Superior de Música de Jaén.

comprobamos cómo el lenguaje compositivo y la armonía lisztiana, en concreto, son aspectos cada vez más estudiados por la musicología desde hace ya bastantes años<sup>21</sup>. Hemos de tener en cuenta que algunas de sus piezas más revolucionarias desde el punto de vista armónico fueron descubiertas y editadas en el s. XX<sup>22</sup> y poco a poco los estudiosos se han hecho eco de los elementos sorprendentes y novedosos encontrados en ellas (acordes, enlaces, modulaciones, cadencias, melodías, formas), valorando debidamente su mérito. Pero, aunque entre los elementos enumerados entre paréntesis hemos incluido las cadencias, el tratamiento que ha recibido este aspecto armónico en esas investigaciones es, como ya se ha comentado más arriba y volveremos a señalar en el próximo apartado, parcial y fragmentario. Comprobamos que no se ha articulado una tipología completa de la armonía cadencial en los finales, de las diversas cadencias que utiliza el compositor para concluir su música y podemos decir que, desde el punto de vista metodológico, como ya ha quedado expuesto, es prácticamente un terreno todavía inexplorado. Los trabajos más sobresalientes en este campo son los de los musicólogos franceses Serge Gut<sup>23</sup> y Jean Pierre Bartoli<sup>24</sup>, el del británico-canadiense Alan Walker<sup>25</sup> y el del norteamericano Charles Rosen<sup>26</sup>. Pero ninguno de ellos, insistimos, abarca el tema de manera pormenorizada, realizando un estudio amplio que aquilate la supremacía del músico húngaro en este terreno, su búsqueda constante y sus descubrimientos que iluminarán a las nuevas generaciones de músicos. En este último aspecto, tampoco encontramos en estos trabajos precedentes una vinculación con la música posterior que explicita la conexión de la escritura cadencial lisztiana con la de compositores del s. XX.

No obstante, Gut, en concreto, es el que mejor trata y más profundiza en el tema, centrándose en la música de Liszt. Como veremos, es el único que propone una taxonomía. Su análisis abarca un amplio recorrido cronológico, desde las obras de juventud a las últimas creaciones, englobando los géneros más importantes que cultiva el maestro húngaro, música pianística, orquestal, vocal y organística. Pero, al abarcar

---

<sup>21</sup> Consúltase la nota n. 17.

<sup>22</sup> Como, por ejemplo, las piezas *Trübe Wolken (Nuages Gris)* A305, S199 y *Schlaflos!, Frage und Antwort* A322, S203 que fueron editadas en 1927; las *Csárdás macabre* A313, S224 no fueron ni interpretadas ni editadas antes de 1951; los *Historische ungarische Bildnisse* A335, S205 estuvieron inéditos hasta 1956, al igual que la *Bagatelle sans tonalité* A338, S216a que fue publicada ese mismo año tras ser descubierta por el musicólogo István Szelényi en los archivos de Weimar.

<sup>23</sup> GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, pp. 333-355.

<sup>24</sup> BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, pp. 107-112.

<sup>25</sup> WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 473-476.

<sup>26</sup> ROSEN, Charles: *La génération romantique*. París, Ed. Gallimard, 2002, pp. 120-137.



todos estos campos, no realiza un trabajo exhaustivo, tan solo una selección<sup>27</sup>. Muestreo, por otra parte, que es muy provechoso para el curioso que quiere introducirse en el tema y que le permitirá inferir las primeras conclusiones sobre la libertad cadencial que se permite el compositor húngaro en los finales, de la mano de uno de los musicólogos que mejor conoce el lenguaje lisztiano<sup>28</sup>.

Bartoli, por su parte, ya no trata el tema tan profundamente. En su estudio habla de la renovación de las puntuaciones finales y las nuevas cadencias en el marco del siglo XIX, en el periodo romántico en general, englobando los ejemplos de la música de Liszt dentro de toda la producción romántica, junto a los de sus coetáneos. De hecho tan solo expone dos ejemplos pianísticos del maestro de Weimar<sup>29</sup>. Pero el buen enfoque diacrónico que realiza nos es muy útil para aproximarnos a la evolución de la escritura cadencial, no solo final y no solo de la música para piano, en el periodo romántico, periodo de gran expansión del componente armónico del lenguaje musical.

El profesor Alan Walker sí centra el estudio de los finales en la figura de Liszt<sup>30</sup>, pero lo realiza de manera breve y puntual en uno de los capítulos de su libro, contemplando un número reducido de ejemplos del último periodo creativo del compositor<sup>31</sup>. Walker se centra en el aspecto suspensivo de algunas cadencias finales, habla del concepto de final abierto y del final monódico.

---

<sup>27</sup> Además, el estudio que hace de cada ejemplo es conciso, en ocasiones tan solo del enlace final, en algunos casos ofreciéndonos el fragmento musical. No se detiene, por ejemplo, a realizar un análisis formal o temático de la pieza tratada.

<sup>28</sup> En su estudio recoge 62 ejemplos que agrupa en cuatro categorías: 1) Supresión de la cadencia, desaparición de los encadenamientos V – I y IV – I, pero manteniendo el acorde perfecto conclusivo en el estado fundamental; 2) Manteniendo el encadenamiento V – I y IV – I, pero con el acorde final en inversión; 3) Supresión de los encadenamientos V – I y IV – I con un acorde terminal distinto al de tónica en estado fundamental y 4) Casos diversos.

En la *primera categoría* contempla los enlaces cadenciales en los que Liszt no utiliza las cadencias tradicionales *auténtica perfecta* y *plagal* pero que tienen como acorde final el de tónica. En la *segunda categoría* incluye las cadencias tradicionales pero con el acorde de tónica invertido, las que nosotros denominamos *cadencias auténticas* y *plagales imperfectas* (véanse los apartados n. 2 del capítulo III y el n. 2 del capítulo V). La *tercera categoría* es la que contiene los enlaces finales más radicales, en los que desaparece la fórmula tradicional y el acorde final ya no es el de tónica. En la *cuarta categoría*, finalmente, engloba encadenamientos variados que contienen soluciones particulares del aspecto cadencial terminal. El estudio se completa con una introducción histórica, en la que recoge algunos ejemplos de cadencias finales novedosas en obras contemporáneas a las de Liszt y un apartado final de consideraciones generales.

<sup>29</sup> *Vallée d'Obermann*, de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) cuando habla de la cadencia frigia y *Sposalizio*, de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61) cuando trata de la cadencia VI – I.

<sup>30</sup> Solamente adereza su exposición con dos ejemplos de compositores contemporáneos, uno de Chopin y otro de Schumann.

<sup>31</sup> En concreto trata de tres piezas para piano y un lied: *Schlaflos!*, *Frage und Antwort A322, S203* (1883), indicando su doble final, uno monódico y otro acórdico, la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882-83), con su sorprendente conclusión inesperada y *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881) también con final monódico y destacando el intervalo de tritono. En su exposición, Walker intercala entre estas piezas el

Por su parte, Rosen trata el tema de los finales experimentales, al igual que Bartoli, incluyendo a Liszt dentro del movimiento romántico general, considerando algún ejemplo suyo<sup>32</sup>. Pero su recorrido es menos completo que el del musicólogo francés, conteniendo muchos menos ejemplos y ciñéndose prácticamente a la música pianística.

Como última consideración decir que, en base a la revisión de estudios previos sobre nuestro tema, nos parece significativo que uno de los más eminentes especialistas lisztianos, el inglés Humphrey Searle, que en sus trabajos se hace eco de las numerosas audacias armónicas diseminadas en las partituras del maestro de Weimar<sup>33</sup>, no haga una mención considerable del aspecto armónico que nos interesa.

Recogiendo estos precedentes, y dado que, como acabamos de constatar, los trabajos consultados no ofrecen una visión pormenorizada del aspecto armónico que nos interesa, nosotros hemos decidido realizar un estudio exhaustivo de los finales de las obras para piano de Liszt<sup>34</sup>, que nos permita conocer y clasificar todas las fórmulas conclusivas empleadas, para comprobar el grado de variedad y atrevimiento, incluso radicalismo, que alcanza el compositor y la repercusión de estos tipos de finales en la música de comienzos del s. XX. Establecemos, dentro de las limitaciones de este estudio, un vínculo concreto con las obras para piano de dos de los compositores más representativos de principios de siglo y que mejor entroncan con la técnica y el lenguaje lisztianos: Debussy y Ravel<sup>35</sup>. En nuestras consultas comprobamos cómo, normalmente, en los tratados de armonía y de análisis musical se habla de las clases de cadencias, de

---

lied *Go not, happy day* N76, S335 (1879) en el que el acorde final es una séptima de dominante en segunda inversión.

<sup>32</sup> El lied *S'il est un charmant gazon* N25, S284/1 (1844) cuando habla de los primeros atrevimientos lisztianos en materia de conclusiones. El lied *Ich möchte hingehn* N31, S296 (1844?-1856) aludiendo a los primeros finales con el acorde de tónica en segunda inversión. La obra de piano de juventud *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34) y la última versión del lied *Pace non trovo* (Sonett n. 104), de los *Tre sonetti di Petrarca* N14, S270/2 (1864-82) en las que comenta el empleo del acorde de séptima disminuida como armonía final.

<sup>33</sup> Por ejemplo, en sus dos libros dedica un capítulo al estudio de la evolución que sufre la armonía del compositor en los últimos quince años de su vida. En esos capítulos nos descubre los nuevos trazos de la escritura lisztiana: 1) los efectos contrapuntísticos, aproximando los temas y sus acompañamientos sin tener en cuenta las reglas armónicas o la relación armónica clara entre las partes, orientando así la escritura musical hacia una vía que se verá continuada en el siglo XX, la disociación de la cohesión armónica vertical; 2) la construcción de nuevos acordes, en especial los que derivan de un solo intervalo, dando lugar a formaciones por cuartas o por quintas y 3) la utilización más audaz e intensa del cromatismo. Véase SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*. New York, Ed. Dover, 1966, pp. 98-123 y *Franz Liszt*. Múnaco, Ed. Le Rocher, 1986, pp. 68-73.

<sup>34</sup> Integral en el caso concreto de su último periodo creativo, que se extiende entre 1877 y 1885, puesto que se trata de la etapa más acusada de elaboración de experimentos cadenciales.

<sup>35</sup> Tratar de abarcar otros compositores que hayan recibido la influencia de Liszt, como, por ejemplo, Béla Bartók, quedaría fuera de los límites de este trabajo.

su significado y repercusión en el discurso musical pero no se contempla de una forma sistemática y articulada el aspecto de la progresiva desaparición de la cadencia en la música tonal, del abandono de los signos de puntuación, no solo al final de una obra, antes de llegar al movimiento atonal que, obviamente, rompe, a principios del siglo XX, con todos los preceptos y elementos del lenguaje musical basado en el sistema tonal.

Que nuestro trabajo tome como objetivo central las obras pianísticas de los últimos años del compositor húngaro, que son en las que esa variedad y radicalismo, a los que acabamos de hacer mención, se manifiestan de forma más clara y decisiva, además de concentrar una gran cantidad de ejemplos, conlleva que nuestra investigación esté estructurada de manera que consideremos y abarquemos también lo que se ha hecho antes, lo que se hace coetáneamente al periodo vital lisztiano y, como acabamos de indicar, lo que se hará posteriormente. Por otra parte, como explicaremos en el apartado dedicado a la metodología, la herramienta fundamental para llevar a cabo nuestro estudio es el *análisis armónico* que nos permitirá dilucidar los distintos encadenamientos empleados en cada caso.

Así pues, en el primer capítulo de nuestro trabajo, contemplamos el concepto genérico de cadencia y sus fórmulas básicas de presentación que se consolidan en el periodo en el que se va vertebrando el lenguaje tonal<sup>36</sup>.

Tras la presentación del concepto *cadencia*, en el capítulo segundo, y antes de entrar de pleno en el estudio de la música de Liszt, necesitamos tener una perspectiva general de cómo las fórmulas cadenciales van siendo variadas y flexibilizadas progresivamente a lo largo del siglo XIX, cómo se suceden cadencias que se apartan de las tradicionales *auténtica perfecta* y *plagal* e incluso, en casos puntuales, cómo el compositor prescinde del mecanismo cadencial final. Estos aspectos los estudiaremos en las obras de los compositores del periodo romántico, contemporáneos al autor de la *Sinfonía Fausto*, desde Schubert hasta Grieg, pasando por dos de los músicos más activos en el terreno de la armonía conclusiva, Chopin y Schumann. De estos últimos, y de Mendelssohn, hemos estudiado sus obras pianísticas más importantes y se han mostrado en nuestro trabajo los ejemplos más relevantes.

Ya sobre esta base de conocimiento general y diacrónico mostramos, en el tercer capítulo, las primeras innovaciones cadenciales que nos ofrece Franz Liszt en las obras

---

<sup>36</sup> Esto es, en las etapas del barroco y el clasicismo musicales, de la mano de la música de Monteverdi, Frescobaldi, Lully, Purcell, Alessandro y Doménico Scarlatti, Corelli, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Clementi, Mozart y Beethoven, por citar solamente a algunos de los más representativos.

para piano que compone hasta el año 1876, realizando un análisis de las piezas más importantes del amplio catálogo que escribe en este extenso espacio de tiempo que nosotros hemos considerado como un único periodo<sup>37</sup>. Este estudio nos permite descubrir cómo en este primer periodo, el compositor húngaro se muestra muy interesado en la renovación de la puntuación armónica final y los ejemplos recabados son más abundantes que en la producción de sus colegas. Ya en este punto, confesamos que nos sentimos sorprendidos por el modo en que el genio musical lisztiano asume la herencia recibida. Es muy estimulante para el estudioso comprobar el tratamiento al que somete las fórmulas tradicionales para ofrecernos, como resultado final, otras nuevas e inusuales. Estas tienen un mayor interés y su variedad proporciona un enriquecimiento del lenguaje armónico.

Tras la valoración de las propuestas de estas obras pasamos a analizar las piezas compuestas entre los años 1877 a 1885<sup>38</sup> que es el periodo nuclear de nuestro trabajo y en el que, como podremos comprobar, la escritura cadencial terminal alcanza sus cotas más extremas. Así, en el capítulo cuarto acometemos el análisis de las obras, atendiendo a unos parámetros que nos permiten, en primer lugar, ubicar la obra en su momento concreto de composición, conocer, en segundo lugar, su arquitectura general y las ideas musicales más importantes que la fecundan y, por supuesto, saber cómo es la sección conclusiva y qué tipo de cadencia utiliza el compositor. Llegados a este punto, advertimos cómo la experimentación cadencial en esta etapa adquiere una carga más consciente e intencionada en la actuación del compositor húngaro. Los finales innovadores estudiados en el primer periodo, hasta 1876, obedecen a la curiosidad y al deseo de investigar caminos armónicos nuevos. En el segundo periodo también, pero además no podemos dejar de considerar la carga emocional que contienen muchas de las piezas de los últimos años, propiciada por las diversas situaciones adversas que

---

<sup>37</sup> Dividimos la producción para piano lisztiana en dos periodos: el primero, que se extiende entre 1822 y 1876 y el segundo, que se desarrolla entre 1877 y 1885 y es el que denominamos *último periodo creativo*. Para el estudio de nuestro tema agrupamos las obras compuestas en la etapa de juventud y las de madurez en un solo periodo. No consideramos trascendente sopesar nuestras observaciones separando el amplio lapso de tiempo en dos periodos. Tengamos en cuenta que la primera obra compuesta para piano por Liszt que aparece catalogada es de 1822. Se trata de la *Variation über einen Walzer von Diabelli A1, S147*, véase SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001, p. 786, y la que cierra el periodo es *Aida, danza sacra e duetto final [Verdi] A276, S436* de 1876, ibídem p. 815. El segundo periodo lo inaugura la *Elegie II A277, S197* de 1877, ídem, y lo clausura la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* de 1885, ibídem, p. 820.

<sup>38</sup> Tomamos como punto de partida el año que ve la luz uno de los ciclos más importantes del corpus lisztiano, el tercer cuaderno de los Años de peregrinaje (*Années de pèlerinage, troisième année A283, S163*) y consideramos como fecha final el año 1885 porque aunque el maestro húngaro vive hasta 1886, en los siete meses que vive de ese año no compone nada.

atraviesa el compositor<sup>39</sup>, a la que se une la evolución que sufre su estilo armónico, fomentada por el deseo constante de renovación del lenguaje musical. Estos dos aspectos afectarán también, por supuesto, a la factura de las cadencias finales.

En el quinto capítulo obtenemos un listado exhaustivo de todos los tipos de finales que emplea Liszt en este periodo creador.

Una vez conocida la tipología de las cadencias, realizamos, en el capítulo sexto, la conexión con la obra pianística de Debussy y Ravel para comprobar y valorar qué grado de modernidad y de anticipación alcanza el maestro de Weimar con respecto a los dos músicos franceses y qué grado de influencia reciben estos de la práctica cadencial desarrollada por Liszt<sup>40</sup>. Los tres músicos son grandes armonistas, el húngaro el más destacado de su generación, más atrevido e innovador en este terreno incluso que Wagner<sup>41</sup>, y Debussy y Ravel dos de los más exquisitos y revolucionarios en el tratamiento de los elementos armónicos de todos los compositores de la primera mitad del siglo XX.

Tras obtener las conclusiones y antes del capítulo dedicado a la *Bibliografía* incluimos, en el apartado titulado *Apéndices*, los anexos, las tablas y las partituras de las obras o fragmentos con los que complementamos nuestras indagaciones. Hemos añadido también algunos ejemplos de transcripciones y paráfrasis basadas en obras de otros compositores, junto con la versión original, para poder confrontarla con la adaptación lisztiana. Esta comparación nos aporta luz sobre la forma de proceder del

---

<sup>39</sup> A este tenor, y como veremos en el capítulo IV, sabemos por los biógrafos que los últimos años no son precisamente los mejores de la vida de Liszt. En lugar de poder disfrutar con tranquilidad de sus logros y éxitos, que se ven materializados en sucesivos homenajes, en forma de conciertos monográficos, festivales y recepciones en torno a su figura, se encuentra frecuentemente involucrado en trances desagradables que le sumen en la depresión.

<sup>40</sup> Aunque nuestras investigaciones se centran en la obra de Debussy y Ravel, también contemplamos ejemplos de otros compositores contemporáneos como Satie, Rachmaninoff, Bartók, Schoenberg o Milhaud para complementar nuestra exposición y obtener una visión más global del tema tratado.

<sup>41</sup> Liszt fue un adelantado en sus ideas teóricas sobre la armonía. Hablaba a sus alumnos de las disonancias de la música del porvenir, les exponía como ejemplo un acorde formado por 12 notas que se convertiría en el fundamento de la armonía:



Les anticipaba el sistema de cuartos y semicuartos de tono. Liszt planeaba plasmar algunas de estas ideas en un tratado de armonía que algunos alumnos aseguraban haber visto entre los papeles del maestro, pero que desapareció. Véase WALKER, Op. cit., pp. 471-473 y 476; y GUT, Op. cit., pp. 109-110.

músico húngaro en este apartado de su producción, al mostrarnos cómo manipula el material que toma de otro autor<sup>42</sup>.

En definitiva, Franz Liszt y el resto de compositores románticos no abandonan las formas cadenciales tradicionales establecidas durante casi dos siglos, la *cadencia auténtica perfecta* y la *cadencia plagal*, pero la necesidad de los músicos románticos de elevar la expresión, la subjetividad, a un primer plano, hace que concentren también esa expresividad y afecto en las terminaciones de las obras y se vayan abriendo paso poco a poco nuevas alternativas finales, nuevas sonoridades, que ofrecen perspectivas diferentes y variadas. Los diversos ejemplos que estudiaremos en nuestro trabajo ponen de manifiesto la búsqueda, a lo largo del s. XIX, de nuevas bases armónicas para la formulación cadencial final que colmen el deseo de elocuencia y el anhelo de renovación inherentes al espíritu del artista romántico, que tan bien encarna Liszt.

---

<sup>42</sup> Incluida la cadencia final que es lo más significativo para nuestro estudio. Lo comprobaremos en obras como *Des Asra A329, S554/2* (1883?).

Tras el trabajo de investigación que realizamos para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados<sup>1</sup>, nuestro interés suscitado por los elementos armónicos en la música para piano del compositor Franz Liszt seguía latente. Pero a la hora de acometer un proyecto más ambicioso sobre el tema, lo primero que nos vino a la cabeza, la primera duda que nos asaltó, es qué más podemos decir nosotros que no se haya dicho, qué más podemos investigar que no se haya investigado ya, sobre los componentes armónicos de la obra musical, y concretamente pianística, de uno de los grandes músicos de todos los tiempos, uno de los compositores para piano más representativos de la historia de este instrumento y uno de los mejores armonistas y renovadores del lenguaje musical de los más de tres siglos de música tonal.

Al elaborar el mencionado trabajo de Estudios Avanzados, ya advertimos que en algunas obras el músico húngaro empleaba unos tipos de cadencias finales peculiares, de configuración original, que se apartaban claramente de los preceptos tradicionales. Este aspecto nos llamó la atención y nos impulsó a buscar más ejemplos hasta comprobar que, efectivamente, existían más finales así y de factura variada. Lógicamente, necesitábamos ahondar más en el tema para dilucidar si se trataba de soluciones personales o eran trazos comunes al lenguaje de la época y también se servían de ellas otros compositores coetáneos. Paralelamente a esto, debíamos averiguar si el compositor escribía estos tipos de cadencias finales en un determinado periodo de su vida o en una clase concreta de piezas, impulsado por alguna causa o si, por el contrario, su uso se extendía a lo largo de toda su producción pianística. Llegados a este punto, y antes de proseguir con nuestro estudio, el siguiente paso era conocer si este aspecto armónico que comenzábamos a vislumbrar, ya había sido estudiado, tanto a nivel nacional como internacional. Para ello comenzamos a consultar toda la bibliografía que poseíamos sobre el músico húngaro y sobre el tema concreto y a recopilar toda la información posible al respecto<sup>2</sup>. Encontramos, en una primera aproximación, cuatro musicólogos que trataban el tema aunque, como decimos en la *Introducción*, lo hacían de forma parcial, entresacando algún ejemplo de la literatura

---

<sup>1</sup> Titulado *Franz Liszt: la supresión de la tonalidad en obras para piano de 1881-1883* y que presentamos en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia en Abril de 2009.

lisztiana. No obstante, para cerciorarnos completamente, acudimos a las bases de datos oficiales que aparecen en internet, que nos reseñan los trabajos realizados sobre el compositor en España<sup>3</sup> y en el extranjero<sup>4</sup>. En concreto, para la consulta de una de ellas, la más completa y prestigiosa en materia musical, el *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM), que nos proporciona información a nivel mundial, y a la que solo se puede acceder con suscripción, nos desplazamos en dos ocasiones, en junio de 2009 y en noviembre de 2014, a la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Corroboramos, ya en 2009, que, afortunadamente para nosotros, sobre el tema que nos interesaba no se había realizado ningún estudio. En noviembre de 2014 volvimos a realizar la búsqueda para cerciorarnos de que en el espacio de tiempo que separaba ambas consultas no había aparecido ningún trabajo sobre nuestro tema, con lo que confirmamos que se trataba de un tema inédito y por tanto nuestra aportación podía tener mayor sentido e interés. A nivel nacional, como ya hemos referenciado en el apartado anterior, tan solo localizamos dos tesis doctorales leídas en las universidades españolas que tratan sobre Liszt<sup>5</sup>. Tras tener acceso a estos dos trabajos<sup>6</sup>, comprobamos cómo en ninguno de ellos se hacía mención al aspecto armónico concreto que nosotros queríamos abordar en nuestra investigación de la obra del maestro húngaro. Sobre estas premisas comenzamos nuestra labor. En primer lugar de acopio de documentación, al ser conscientes de que necesitábamos adquirir más información sobre el personaje y sobre el aspecto armónico a tratar, y también de fuentes, ya que debíamos conseguir las partituras que teníamos que ir analizando. Lógicamente, partimos de las partituras que ya poseíamos y nos dispusimos a ir recopilando el resto, consultándolas, fundamentalmente, en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia. En cuanto a libros, artículos y estudios críticos, fuimos adquiriendo todos los necesarios para completar y complementar el tema tratado. Algunos han sido consultados en la

---

<sup>2</sup> Haciendo acopio de los trabajos de los más insignes estudiosos en temas lisztianos: Wolfgang Dömling, Mária Eckhardt, Zoltán Gárdonyi, Márta Grabócz, Serge Gut, Kenneth Hamilton, Monika Hennemann, Michael Saffle, Humphrey Searle, István Szélényi y Alan Walker.

<sup>3</sup> Entre las diversas consultadas destacamos: la Base de datos de Tesis Doctorales (TESEO) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; la base de Tesis Doctorales en Red (TDR) de la Universidad de Valencia; la base de datos de Tesis Doctorales de la UNED, la base de datos DIALNET de la Universidad de la Rioja y la base de datos RiuNet de la Universidad Politécnica de Valencia.

<sup>4</sup> Entre las consultadas: la base de datos DART-Europe; la base Cybertesis y la base Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).

<sup>5</sup> La titulada *Los lieder transcritos al piano por Franz Liszt*, presentada en la Universidad de Valencia por María Belén Martín Piles en Junio de 2008. Y la titulada *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, presentada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia por María Luisa Monzón Gallardo en Marzo de 2014.

<sup>6</sup> En la biblioteca de la Universidad de Valencia y mediante préstamo interbibliotecario para la más reciente, leída en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.



biblioteca del mencionado conservatorio, pero la mayoría los compramos, con el objeto de tenerlos a nuestra disposición, porque los consideramos un material valioso que podíamos consultar en cualquier momento. Esta práctica nos obligó, en algunos casos, a desembolsar cantidades notables de dinero, sobre todo porque muchos de ellos son adquiridos por internet, pues prácticamente es la única forma de conseguirlos, ya que los hay descatalogados y que ya no se editan, por lo tanto, solo se pueden conseguir de segunda mano. Estos libros es imposible encargarlos en las tiendas especializadas de Valencia, Madrid o Barcelona, por citar tres ciudades en las que hemos adquirido material. De hecho, también nos hemos dirigido a tiendas de libros antiguos<sup>7</sup>. De la misma manera, hemos aprovechado los viajes a distintas ciudades europeas para comprar material. Así, en un viaje a Budapest en agosto de 2008, además de comprar partituras como indicamos más adelante, adquirimos también varios libros sobre Liszt, entre ellos, uno de los más sugerentes, el de la correspondencia entre él y una de las mujeres más importantes de su vida, Marie d'Agoult, que fue la madre de sus tres hijos<sup>8</sup>. Compramos además otro de un compositor húngaro posterior pero muy relacionado con él, Béla Bartók, en el que, en diversos capítulos explica la deuda e influencia de Liszt en su música<sup>9</sup>. En París, en diciembre de 2011, conseguimos, en la famosa Rue de Rome<sup>10</sup>, uno de los libros más preciados que poseemos, escrito por el compositor, musicólogo y pedagogo francés René Leibowitz<sup>11</sup>, en el que se encuentra uno de los artículos más emblemáticos sobre una de las piezas más curiosas de la última época lisztiana, *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881).

Por otra parte, nos interesamos en cursos, conferencias o ponencias relacionadas con el músico húngaro. Así, por ejemplo, en mayo de 2011, asistimos a un curso sobre Liszt<sup>12</sup>, impartido por la pianista Miriam Gómez-Morán<sup>13</sup>, en el marco de los cursos de especialización musical que ofrece el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de

---

<sup>7</sup> En ellas hemos encontrado algunos muy interesantes, como una edición en castellano de la correspondencia entre Liszt, la princesa de Sayn-Wittgenstein y Adelheid von Schorn en SCHORN, Adelheid von: *El pianista Francisco Liszt [sic] y la Princesa de Sayn-Vittgenstein. Recuerdos íntimos y correspondencia*. Madrid, Ed. La España Moderna, s. f.

<sup>8</sup> *Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult (1833-1840)*. Publiée par M. Daniel Ollivier. Paris, Ed. Bernard Grasset, 1933 y *Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult (1840-1864)*. Publiée par M. Daniel Ollivier. Paris, Ed. Bernard Grasset, 1934.

<sup>9</sup> SZABOLCSI, Bence (Dir.): *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Budapest, Ed. Corvina, 1956.

<sup>10</sup> Calle parisina donde se encuentra la mayor cantidad de comercios relacionados con la música clásica: tiendas de instrumentos, talleres de reparación y librerías. Además una de las calles que la atraviesan es la Rue de Madrid, donde se encuentra el antiguo Conservatorio de París, en el que estudiaron personajes como Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Debussy, Dukas, Ravel, Viñes, Casella, Boulez o Messiaen.

<sup>11</sup> LEIBOWITZ, René: *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*. Paris, Ed. Corrèa, 1951.

<sup>12</sup> Titulado *Claves interpretativas históricas de la música para piano de Liszt*.

Henares (Madrid). Aquí conocimos la existencia de una guía que, escrita por Michael Saffle y en ediciones de 2004 y 2009, aglutina todas las publicaciones sobre el compositor, en diversos formatos: libros, artículos, tesis doctorales, ponencias, antologías o facsímiles. En 2014 la encontramos en un portal de libros de internet y la adquirimos en la edición más reciente, la de 2013<sup>14</sup>. De todos los estudios que contiene, aparecen reseñados en la *Bibliografía* de nuestro trabajo los que están más estrechamente relacionados con nuestro tema<sup>15</sup>. Constatamos cómo ninguno de ellos trata el aspecto concreto que abordamos en nuestra investigación, ni el enfoque que le damos, relacionándolo con la música pianística de Debussy y Ravel. Asimismo, y vinculado todavía con la Universidad de Alcalá de Henares, en nuestra consulta de artículos, hemos contado con la colección que poseemos de una de las publicaciones más prestigiosas en lengua española, la revista de especialización musical *Quodlibet*, que edita la mencionada universidad y a la que estamos suscritos desde su fundación, en Febrero de 1995<sup>16</sup>.

Como hemos apuntado en el apartado precedente, en el trabajo que presentamos la herramienta fundamental para llevar a cabo nuestro estudio de las cadencias finales es el *análisis armónico*, que se centra en la investigación de los acordes y sus enlaces, esto es, de su morfología y su sintaxis formando los procesos cadenciales<sup>17</sup>. Este análisis lo representamos técnicamente, como es habitual, con el *cifrado de grados* – números romanos – y con el *cifrado francés* – números árabes –. Con el primero indicamos qué acordes se emplean en cada caso con respecto al contexto tonal del pasaje<sup>18</sup> y con el segundo, aderezado con alteraciones y signos como la cruz para hacer referencia a la nota sensible (+)<sup>19</sup>, indicamos la clase<sup>20</sup> y el estado de los acordes<sup>21</sup>. Estos cifrados se reflejarán en los *esquemas armónicos* con los que explicaremos los encadenamientos

---

<sup>13</sup> Una de las especialistas lisztianas del panorama español, sobre todo en los campos de la interpretación histórica de su música y de la religiosidad en la vida y obra del músico húngaro.

<sup>14</sup> SAFFLE, Michael: *Franz Liszt. A Research and Information Guide*. New York, Ed. Routledge, 2013.

<sup>15</sup> Recogidos bajo los epígrafes *Liszt as Composer: Studies in Compositional Techniques and Influences* pp. 275-339 y *Liszt as Keyboard Composer: Studies of Works for Solo Piano and Organ* pp. 341-390.

<sup>16</sup> Esta revista, que se publica trimestralmente, nos ha permitido tener acceso a una serie de escritos sobre la temática objeto de nuestro estudio de los musicólogos más prestigiosos del mundo. Entre otros: Theodor W. Adorno, Paul Badura-Skoda, Richard Bass, Carl Dahlhaus, Katharine Ellis, Carles Guinovart, Miriam Gómez-Morán, Kenneth Hamilton, Roy Howat, León Plantinga, Paul Roberts, Arnold Whittall o Viktor Zuckerman.

<sup>17</sup> Aunque cuando sea necesario también abordaremos la sintaxis tonal, es decir, las modulaciones y las relaciones que se generan entre las tonalidades.

<sup>18</sup> Véase la *Terminología armónica* en el *Vocabulario analítico* al final de este apartado.

<sup>19</sup> Como indicamos en la *Terminología armónica* no usamos la línea oblicua (/) para indicar los acordes disminuidos.

<sup>20</sup> Tríada, cuatríada, quintíada, de onena o de trecena.

<sup>21</sup> Estado fundamental, primera, segunda o tercera inversión.

acórdicos empleados por los compositores en los fragmentos ejemplificados. Hemos confeccionado estos esquemas ateniéndonos a las normas básicas del cifrado armónico<sup>22</sup>. En el *Apéndice documental n. 1* mostramos en una tabla todos los cifrados empleados en nuestro trabajo.

Por otra parte, y como también se ha anotado en la *Introducción*, indicamos que vamos a circunscribir nuestro estudio a la *música para piano* porque el compositor objeto de nuestra investigación, Franz Liszt, es uno de los grandes representantes del pianismo romántico, no solo como virtuoso del instrumento sino también como compositor<sup>23</sup>. Así, la parte más importante de su producción, de la que entresacamos los ejemplos, está destinada al teclado y en ella encontramos la mayor cantidad de casos de experimentación cadencial, las mejores y más variadas combinaciones cadenciales finales. Prácticamente estas mismas características concurren en la figura y obra de los dos músicos del siglo XX, los compositores franceses Claude Debussy y Maurice Ravel, que hemos elegido para confirmar el alcance de los hallazgos lisztianos<sup>24</sup>. Tan solo en el capítulo II contemplamos algunos ejemplos de obras no pianísticas, orquestales y en su mayoría lieder, que nos proporcionan, por su configuración peculiar y originalidad, ejemplos valiosos de elementos cadenciales que queremos mostrar y cotejar o que, como llega a ocurrir, no hemos hallado en la música pianística.

Por tanto, por las características de nuestra investigación, las fuentes principales de nuestro trabajo son las *partituras* de los compositores. Partituras de las que hemos consultado, como mostramos en el apartado dedicado a la bibliografía, las ediciones revisadas por musicólogos e intérpretes de reconocido prestigio. En el caso particular de Liszt hemos optado por la edición más actual y completa de su música para piano, la *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Solo Piano Works*, junto con la *Series II, Free Arrangements and Transcriptions for Solo Piano*. Ambas series forman parte de la *New Liszt Edition*<sup>25</sup> publicada por la editorial *Editio Musica*

---

<sup>22</sup> Se ha detallado la manera de proceder en la *Terminología armónica*.

<sup>23</sup> Junto a él, tenemos en cuenta también a los coetáneos que hemos estudiado con más detalle: Chopin, Schumann y Mendelssohn (véase el capítulo II). Los cuatro músicos son los pianistas-compositores más relevantes de la época romántica.

<sup>24</sup> Ambos son buenos intérpretes del instrumento y una parte importante de sus obras está destinada al piano. En el caso concreto de Ravel, la mayoría de sus obras orquestales ven la luz primeramente en el teclado. Suyo es el famoso comentario: «Sans le piano on ne peut pas inventer des nouvelles harmonies», «Sin el piano no se pueden inventar armonías nuevas» (trad. a.), en NICHOLS, Roger: *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo editora, 1999, p. 76.

<sup>25</sup> La *New Liszt Edition* (NLE) recoge todas las obras del compositor húngaro en diez series articuladas en cuarenta y dos volúmenes más un suplemento de once volúmenes. De las diez series nosotros hemos manejado, como reflejamos en la *Bibliografía*, la *Serie I*, compuesta por diecisiete volúmenes, que está

Budapest y dirigida por Zoltán Gárdonyi, István Szelényi, Imre Mező e Imre Sulyok, cuatro de los máximos especialistas húngaros en Liszt<sup>26</sup>. Sin duda nos parece la fuente de consulta más precisa, no solo por tratarse de la edición húngara y por la categoría de los musicólogos mencionados, sino porque está basada en los autógrafos originales del compositor<sup>27</sup>. A todas estas partituras hemos tenido acceso o bien por adquisición propia o por consulta en biblioteca. Las que no poseemos nosotros las hemos podido consultar en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia. En el mencionado viaje realizado a Budapest, en el que visitamos el *Liszt Ferenc Memorial Museum* que acoge las estancias del apartamento que habitó el compositor húngaro<sup>28</sup>, aprovechamos para acudir a la tienda de la *Editio Musica de Budapest* y en ella adquirimos el conjunto de partituras que nos faltaban para completar la colección de obras pianísticas del músico húngaro, además de varios libros, como ya hemos comentado más arriba.

Aparte de las partituras correspondientes, se ha trabajado con *estudios monográficos* y *analíticos* sobre Franz Liszt<sup>29</sup>. Asimismo, hemos manejado *estudios generales* que, al estar relacionados con la materia objeto de nuestras indagaciones, han complementado nuestro acercamiento al tema tratado en nuestra investigación. Sin duda, de entre toda esta documentación bibliográfica, consideramos como material básico, de referencia obligada, los trabajos de los profesores Walker<sup>30</sup> y Gut<sup>31</sup>, dos de

---

dedicada a las obras para piano solo y dos volúmenes de la *Serie II* destinada a los arreglos y transcripciones para piano solo.

<sup>26</sup> István Szelényi, como veremos en nuestro trabajo, será el descubridor y editor en 1956 de la *Bagatelle sans tonalité*, una de las piezas más emblemáticas del último periodo creativo del compositor húngaro.

<sup>27</sup> Asimismo, de la música de Frédéric Chopin y Robert Schumann hemos consultado las ediciones completas de sus obras para piano publicadas en castellano por la editorial Real Musical. En el caso concreto de la música de Chopin la edición basada en la del *Instituto Chopin de Polonia*, cuyo consejo editorial está encabezado por I. J. Paderewski. De la música de Schumann la edición basada en la *Wiener Urtext Edition* de Viena. En cuanto a las obras de Felix Mendelssohn, se ha manejado la edición inglesa de su música para piano completa publicada por la editorial Peters de Londres. De Claude Debussy y Maurice Ravel hemos elegido ediciones francesas, en el caso del primero la integral de su obra pianística que nos ofrece la editorial F. Lesure de París y en el caso de Ravel la que publica la editorial Durand/Salabert/Eschig de París.

<sup>28</sup> Que se encuentra en el primer piso del edificio. En la planta baja se localiza el *Centre de Recherche Liszt-Ferenc* con la biblioteca que aglutina la mayor colección de libros y publicaciones relacionadas con el compositor puestas a disposición de los interesados en la obra del músico. En la segunda planta se hallan la fonoteca y los locales de la *Sociedad Liszt-Ferenc* y la *Sociedad Kodály*. El tercer piso del edificio acoge la Academia de Música.

<sup>29</sup> Y sobre cada uno de los compositores de los que hemos realizado un estudio más pormenorizado. En este apartado hemos intentado recopilar la mayor cantidad posible de libros y artículos escritos hasta el momento en castellano.

<sup>30</sup> Alan Walker (1930). Uno de los trabajos más completo, actualizado, minucioso y documentado sobre la figura del compositor húngaro es su biografía, en dos volúmenes, fuente de consulta y de referencia continua en nuestro trabajo: Walker, Alan: *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989 y *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998.

los grandes eruditos en materias lisztianas a nivel mundial. Destacamos también las aportaciones de los musicólogos que mejor tratan el aspecto de las cadencias finales en la música de Liszt: Bartoli<sup>32</sup> y Rosen<sup>33</sup>. Las obras de estos cuatro musicólogos configuran los *estudios críticos* consultados<sup>34</sup> que nos han servido de comparación con nuestros análisis. Añadimos, como herramienta indispensable, los dos artículos sobre el compositor húngaro que recoge *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*<sup>35</sup> en sus ediciones de 1980<sup>36</sup> y 2001<sup>37</sup>, consultado el primero en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia y el segundo gracias a la colaboración de nuestro colega Tomás Gilabert, profesor de Armonía y Análisis en el citado conservatorio quien, amablemente, puso a nuestra disposición los volúmenes que integran la última edición en papel del citado diccionario, la del año 2001. Esta edición nos ha servido de fuente de consulta de los catálogos de las obras que hemos relacionado y analizado. A ella hemos acudido para consignar las fechas de composición de las obras y su título<sup>38</sup>. En el caso concreto de la música de Liszt nos basamos en el catálogo confeccionado por Walker, que es el más actualizado hasta el momento<sup>39</sup>. Cada obra aparece acompañada con los dos números de ordenación más empleados: el que indica Walker (letra A) y el de Searle (letra S)<sup>40</sup>.

Una vez obtenidas y recopiladas las partituras de los diversos compositores, se ha llevado a cabo el *trabajo de estudio y clasificación de los finales*. Como el *análisis armónico* va a ser la herramienta primordial para nuestra investigación, conviene que describamos cómo hemos trabajado con las fuentes. A este tenor, de cada una de las

---

<sup>31</sup> Serge Gut (1927-2014). Del musicólogo francés destaca el estudio que realiza sobre el vocabulario musical lisztiano en GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975.

<sup>32</sup> BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001.

<sup>33</sup> ROSEN, Charles: *La génération romantique*. París, Ed. Gallimard, 2002.

<sup>34</sup> Véase *Introducción*.

<sup>35</sup> Enciclopedia musical de reconocido prestigio mundial. Como mera curiosidad indicar que el primer editor de este diccionario, Sir George Grove, conoció personalmente a Liszt.

<sup>36</sup> SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Ed. Macmillan, 1980, vol. 11, pp. 28-74.

<sup>37</sup> SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Ed. Macmillan, 2001, vol. 14, pp. 755-877.

<sup>38</sup> Todas las traducciones de estos títulos al castellano son nuestras.

<sup>39</sup> SADIE, Op. cit., pp. 786-872. Walker también recoge en su catálogo la numeración de Searle y Raabe que son las tradicionales y añade las de Charnin Mueller - Eckhardt y Chiappari.

<sup>40</sup> Por ejemplo: *Elegie n. 2 A277, S197*. Humphrey Searle (1915-1982) es, junto con Walker y Gut, otro de los más reputados especialistas en Liszt. Tras el catálogo de Walker, a Searle le debemos la anterior catalogación del corpus lisztiano, que aparece en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 11, 1980, pp. 51-71. Esta catalogación es la misma que aparece en SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Mónaco, Ed. Le Rocher, 1986, pp. 78-153 y en DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 179-201.

obras analizadas se ha indicado, de manera general, la fecha de composición, la tonalidad de conclusión<sup>41</sup>, el análisis armónico que explica el enlace cadencial, con cifrado de grados y francés, y se ha añadido la partitura del fragmento final. En otro orden de cosas, debemos señalar que todos los enlaces finales de las obras que contemplamos en nuestro trabajo han sido interpretados al piano, verificando auditivamente todas las explicaciones que realizamos de cada caso<sup>42</sup>. Asimismo, y aunque por la naturaleza del aspecto que estudiamos, la cadencia final de las piezas, nos hemos centrado en las conclusiones, todas las piezas analizadas en el presente estudio han sido escuchadas íntegramente<sup>43</sup>. Consideramos imprescindible para una correcta aproximación analítica la visión global y unificadora que proporciona esta audición y porque de manera lógica, la conclusión de una obra está condicionada por el contenido que la precede y le da forma. Partiendo de estas premisas generales, en cada capítulo hemos concretado unos aspectos que pasamos a detallar<sup>44</sup>.

En el capítulo I, dedicado a la explicación de los elementos básicos que configuran las cadencias tradicionales, incluimos fragmentos de Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven, Schubert y Chopin con los que ejemplificamos la escritura de las cadencias clásicas, *auténtica perfecta* y *plagal*, que tomamos como punto de partida de nuestra investigación. En el capítulo II definimos, en primer lugar, el concepto de *experimentación cadencial* y mostramos, a continuación, los primeros ejemplos de experimentación cadencial encontrados en la literatura musical romántica<sup>45</sup>. Se trata de casos diversos de finales que se van apartando poco a poco de los prototipos

---

<sup>41</sup> Esta matización tiene su importancia ya que en diversas ocasiones la tonalidad del final de la obra no es la misma que la del comienzo. Este aspecto se constata en la indecisión tonal de muchas obras románticas que se manifiesta en la *bipolaridad tonal*, piezas en las que la tonalidad no está definida claramente y se mantienen en dos tonalidades aunque al final prime una de ellas, y en la *tonalidad evolutiva*, piezas que terminan en una tonalidad distinta a la del comienzo. Véase, por ejemplo, BARTOLI, Op. cit., pp. 165-167.

<sup>42</sup> Según nuestro parecer, todo análisis que se quede en una enumeración de datos y detalles sobre el papel, sin conexión con el hecho sonoro, no sirve para mucho. Consideramos pues que el fin del análisis es la mejor comprensión y disfrute de la obra musical y en su caso del aspecto trabajado, y las observaciones recopiladas deben contribuir a ese fin.

<sup>43</sup> En algunos casos en varias versiones. Aquí hemos podido entrar en el terreno de la comparación de versiones según la interpretación más o menos fiel de lo indicado por el compositor.

<sup>44</sup> En la elaboración de nuestro trabajo hemos seguido la Normativa de citación y referencias bibliográficas de uso universal para la elaboración de Tesis Doctorales que proporciona la Universidad Politécnica de Valencia en su página web. Aclaremos también que cuando citamos un texto de una fuente consultada que no está escrito en castellano lo hemos insertado en su idioma original y lo traducimos a continuación, siendo todas las traducciones nuestras, aspecto que indicamos de la manera que prescribe la referida normativa: (trad. a.). Esta forma de proceder se hace extensiva a cualquier traducción realizada a lo largo de nuestro estudio, como por ejemplo los títulos de libros o de obras musicales.

<sup>45</sup> Desde los compositores del denominado primer romanticismo, como Schubert, hasta los representantes del nacionalismo musical del último cuarto de siglo, Mussorgsky o Grieg, pasando por los grandes compositores y virtuosos del romanticismo pleno, Chopin, Schumann, o Mendelssohn, y los compositores menores, entre ellos Heller, Anton Rubinstein, Jensen o Moszkowski.

convencionales apuntados en el anterior capítulo, los cuales nos sirven para crear un marco de comparación con la acción en este aspecto armónico de Liszt. En este capítulo sintetizamos la acción de los compositores en materia de experimentación cadencial en tres párrafos que mantendremos a lo largo de nuestra investigación y que nos valdrán de guía en el estudio que llevamos a cabo sobre la evolución de la escritura cadencial, de la que Franz Liszt es el máximo artífice. Así consideramos que la experimentación cadencial viene dada: a) *por modificación* de algún elemento del enlace de las cadencias tradicionales *auténtica perfecta* y *plagal*, b) *por sustitución* del primer acorde o del segundo de los dos que forman este enlace cadencial por otro considerado afín y c) *por eliminación* del enlace cadencial final, suprimiendo también el acorde de tónica como punto de reposo final. En cuanto a la exposición de los ejemplos que aparecen en este capítulo, indicamos que de algunos de ellos se han realizado reducciones o esquemas armónicos para facilitar su lectura y comprensión, sobre todo de las partituras orquestales<sup>46</sup>. El capítulo III está dedicado exclusivamente a la música para piano lisztiana compuesta hasta 1876, y en él mostramos los primeros ensayos del compositor que modifican o eluden las cadencias terminales típicas. En algunos casos, por la complejidad de la escritura, o para señalar algún detalle significativo, también ofrecemos esquemas armónicos de los pasajes analizados. Como explicaremos en el capítulo, la exposición de los ejemplos no es cronológica sino según la tipología de la cadencia final empleada, atendiendo a un guión confeccionado que nos permitirá vertebrar su estudio en nueve apartados<sup>47</sup>. En el capítulo IV presentamos, ahora sí de forma cronológica, los análisis de todas las obras que configuran el último periodo creativo del compositor, comenzando por las escritas en 1877, tomando como punto de partida la *Elegie n. 2 A277, S197*, y concluyendo con la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a*, última creación de 1885. En este capítulo, al

---

<sup>46</sup> Para la realización y presentación de las reducciones armónicas que aparecen no solo en este capítulo, sino a lo largo de nuestro trabajo, hemos empleado un programa informático de edición de partituras llamado *Finale*.

<sup>47</sup> Nos referimos a los siguientes: 1) Obras que terminan con la *cadencia plagal* en modo mayor pero con el IV tomado del modo menor. 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*. 3) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII. 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de mediente (III). 5) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada). 6) Obras que terminan con *cadencias modales* (sobre todo cadencias frigia y mixolidia). 7) Obras que terminan con una *tercera armónica*. 8) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica. 9) Obras que terminan con *final monódico* (con una línea melódica sin ninguna armonización).

constituir el periodo nuclear de nuestro trabajo<sup>48</sup>, el estudio de las piezas conlleva las siguientes indicaciones de cada una:

- Una *breve introducción contextual* de la obra, en la que apuntamos algún dato técnico de interés, como, por ejemplo, el tipo de pieza, la filiación con otras obras o las distintas versiones que realiza, algo muy común en el autor.
- *Fecha de composición*.
- *Tonalidad*, haciendo hincapié si es necesario en la tonalidad de comienzo y en la de conclusión que, como hemos indicado más arriba, en ocasiones no es la misma (*tonalidad evolutiva*). En algunas piezas estudiaremos de forma más detallada las relaciones tonales que las configuran<sup>49</sup>.
- *Análisis estructural y temático*, reflejados en una tabla en la que indicamos la forma global, la *macroestructura*, y las ideas musicales más importantes que elabora el compositor<sup>50</sup>. Con el análisis estructural articulamos la pieza en los fragmentos más amplios, lo cual nos da su configuración macroformal. Asimismo, dividimos estos fragmentos para conseguir la *microestructura*<sup>51</sup>. De forma general, en los análisis estructurales, si necesitamos ser más precisos en una división estructural, utilizamos el tipo de numeración que indica tiempo de compás, así, por ejemplo, si ponemos: *Primera parte cc. 1-14.2* quiere decir que la primera parte se extiende desde el primer compás hasta el segundo tiempo del compás catorce.
- Tras el análisis temático-formal hablamos de la *sección conclusiva* y su tipología según el carácter y el tipo de escritura, contemplando así las diversas clases, cuyas denominaciones son: sección conclusiva tipo *estático-místico*, tipo *contemplativo-meditativo* y tipo *brillante-de bravura*.
- A continuación señalamos el *tipo de final* e indicamos en qué compases se produce. Si el final está confeccionado con una fórmula cadencial mostramos con números romanos los acordes que forman parte de ese enlace cadencial. Si lo consideramos relevante, hacemos referencia al *proceso cadencial* completo, formado normalmente

---

<sup>48</sup> En él comprobaremos como la experimentación cadencial final alcanza sus cotas más elevadas en cuanto a cantidad de ejemplos y variedad de su factura. Propiciado todo ello por la renovación que sufre el lenguaje armónico lisztiano y también por el alto contenido emocional que encierran muchas de las piezas compuestas en este periodo.

<sup>49</sup> Abordaremos este aspecto cuando las modulaciones y el recorrido tonal de la pieza tratada nos aporten datos significativos para complementar nuestro estudio, como puede ser evidenciar el empleo recurrente de las modulaciones a tonalidades que se encuentran a distancia de tercera, mayor o menor, el uso de los tonos homónimos como tonalidades extremas de una obra o la utilización de tonalidades húngaras a lo largo del discurso tonal. El primer procedimiento se convertirá en un trazo típico de la escritura lisztiana, las denominadas relaciones *mediánticas*.

<sup>50</sup> Consúltese la *Terminología temático-motívica* en el *Vocabulario analítico*.



con los tres o cuatro últimos acordes. Si la cadencia, sea tradicional o no, termina en el acorde de tónica, indicaremos la posición de este: octava, tercera o quinta.

- Cada uno de los análisis está acompañado de la *partitura* para la comprobación de lo indicado en cada caso, en concreto, de la página final de la obra que contiene también la *sección conclusiva*. No obstante, cuando es necesario, para aclarar nuestra explicación y facilitar la comprensión de algún detalle, hemos añadido un esquema armónico del pasaje final de la obra. Asimismo, cuando nuestros comentarios se refieren a pasajes que no aparecen en la partitura que proponemos, los adjuntamos en los apéndices documentales.
- Como ya advertimos, en este capítulo el estudio de las obras lo realizamos de forma cronológica, tal cual nos propone la catalogación de Walker, pero tengamos en cuenta que a lo largo de nuestra investigación iremos insertando obras que pertenecen a ciclos que Liszt comenzó a escribir en años anteriores a los delimitados en nuestro capítulo (1877-1885), pero en los que encontramos piezas que ven la luz a partir de 1877 y por tanto las incorporamos a nuestro trabajo<sup>52</sup>.

El capítulo V lo dedicamos a la clasificación detallada de todos los tipos de finales estudiados en las obras de este último periodo, catalogación que nos permitirá comprobar qué tipos de fórmulas finales practica el compositor húngaro en estas piezas y qué grado de continuidad o innovación tienen con respecto a las realizadas en el periodo anterior. Valoramos así de forma más destacada los enlaces que incorpora a su vocabulario cadencial, que son exclusivos de este periodo y que proporcionan trazos de escritura armónica muy moderna que ayudan a perfilar un lenguaje atonal incipiente. En este capítulo la tipología quedará configurada en dieciséis apartados que abarcan desde las cadencias más tradicionales a las más modernas, aspectos cadenciales particulares que se aprecian en determinadas piezas y el estudio de las secciones conclusivas<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Consúltense la *Terminología estructural* en el *Vocabulario analítico*.

<sup>52</sup> En ocasiones esos ciclos tienen un margen temporal de composición amplio que abarca varios años. Es el caso, por ejemplo, de las *19 Rapsodias húngaras* que Walker ordena como obras *A132* (véase SADIE, Op. cit., pp. 802-803), cuyo periodo de composición abarca de 1846 a 1885. Las cuatro últimas, las *n<sup>os</sup> 16, 17, 18 y 19*, están compuestas entre los años 1882-1885 y por lo tanto las incluiremos en nuestro marco de estudio.

<sup>53</sup> Aludimos a los siguientes apartados: 1) Obras que terminan con cadencia tradicional: *auténtica perfecta* (V – I) o *plagal* (IV – I), con ambos acordes en estado fundamental. 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*. 3) Obras que terminan con el *acorde de sobretónica*. 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII. 5) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de mediantes (III). 6) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI, por un acorde de quinta aumentada, por el IV cromatizado). 7) Obras que terminan con *cadencias modales*. 8) Obras que terminan en *semicadencia*. 9) Obras que terminan con una *tercera armónica*. 10) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada

Como necesitamos constatar y descubrir las repercusiones que tienen todas estas novedades y transgresiones en el terreno cadencial final que nos prodiga el genio creador del maestro húngaro, en el último capítulo, el VI, establecemos conexiones con la música del siglo XX estudiando los tipos de finales que aparecen en la obra pianística de los compositores franceses Claude Debussy y Maurice Ravel. Se ha realizado un análisis paralelo de las conclusiones de estas piezas y su tipología ha sido articulada básicamente manteniendo los apartados a los que hemos recurrido para estudiar y organizar la del compositor húngaro<sup>54</sup>. Esta forma de proceder nos va a permitir comprobar cuánto se adelanta Franz Liszt a su tiempo en la materia armónica que examinamos.

---

y ya no terminan con el acorde de tónica. 11) Obras que terminan con *final monódico* (con una línea melódica sin ninguna armonización). 12) Obras que terminan *con la nota Do#* (nota fúnebre). 13) Obras que terminan *con la nota Mi*. 14) Obras que terminan *desintegrando/fragmentando* los elementos de la cadencia final. 15) Obras que terminan *con el mismo giro o acorde que empiezan*. 16) *Secciones conclusivas*.

<sup>54</sup> Quedando organizada de la manera siguiente: 1) Obras que terminan con cadencia tradicional: *plagal* (IV – I) o *auténtica perfecta* (V – I), con ambos acordes en estado fundamental. 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*. 3) Obras que terminan con *notas añadidas en el acorde de tónica*. 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII. 5) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de *mediante* (III). 6) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada). 7) Obras que terminan con *cadencias modales*. 8) Obras que terminan con una *tercera armónica*. 9) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica (*final abierto*). 10) Obras que terminan con *final monódico*. 11) Finales *pentatónicos*. 12) Obras que terminan *desintegrando/fragmentando* los elementos de la cadencia final.

Dada la variedad y ambigüedad, en algunos casos, de uso de la terminología técnica del análisis musical, incluimos a continuación un glosario en el que recogemos las definiciones de los términos analíticos empleados en nuestro trabajo con el significado que le atribuimos. Para mayor claridad de exposición, dividimos las entradas en tres apartados: *Terminología armónica*, *Terminología estructural* y *Terminología temático-motívica*<sup>55</sup>.

Asimismo, añadimos al final del apartado una tabla con las abreviaturas que hemos utilizado.

### Terminología armónica

**ACORDES DE PRE-DOMINANTE:** Aquellos que en la sintaxis armónica, sobre todo en los procesos cadenciales, preceden a los acordes de la familia de la dominante y por tanto su función armónica es la de Subdominante (S), es decir, de preparación de la cadencia. Entre los más empleados están:

- El acorde de séptima sobre el segundo grado (II<sub>6/5</sub>).
- Como dominantes secundarias: la dominante de la dominante (V del V) y su derivado, la sensible de la dominante (VII del V).
- El acorde de sexta napolitana.
- Las diferentes clases de acordes de sexta aumentada: italiana, francesa, alemana (suiza) y wagneriana.

**BIPOLARIDAD TONAL:** Con este término hacemos referencia a las piezas musicales en las que la tonalidad no está definida claramente y en su discurso se mantienen de manera ambigua dos tonalidades, aunque en la conclusión prima una de ellas.

**CADENCIA:** Enlace de dos acordes que coincide con una detención o reposo de la frase musical, dotándola de un determinado sentido. La cadencia proporciona la puntuación y estructuración del lenguaje musical. Consideramos dos clases básicas de cadencias, según el significado que aportan al discurso musical: las *conclusivas* y las *suspensivas*.

---

<sup>55</sup> Advertimos que la ordenación que hacemos de las entradas no es estrictamente alfabética sino jerárquica. Esto viene condicionado por el despliegue explicativo que realizamos, partiendo de lo general para concretar en lo particular, de lo más amplio a lo más reducido. Esto lo observamos, por ejemplo, en las entradas referidas a las cadencias (*Terminología armónica*) o en los apartados de la *Terminología estructural* y *temático-motívica*.

CADENCIA CONCLUSIVA: La que por la naturaleza de los dos acordes que la producen genera sensación de final, de cierre. En ella el segundo acorde es el de tónica. Bajo estas premisas contemplamos la *Cadencia auténtica perfecta*, la *Cadencia plagal* y la *Cadencia auténtica imperfecta* con el acorde de tónica en estado fundamental<sup>56</sup>.

CADENCIA SUSPENSIVA<sup>57</sup>: La que por la naturaleza de los dos acordes que la producen, no genera sensación de final. El segundo acorde es otro distinto al de tónica y el discurso musical queda en interrogante. Bajo estas premisas contemplamos la *Cadencia rota*, la *Semicadencia* y la *Cadencia auténtica imperfecta* con el acorde de tónica en inversión.

CADENCIA AUTÉNTICA PERFECTA: La formada por el enlace armónico V – I, con ambos acordes en estado fundamental, sea cual sea la posición del acorde de tónica y su emplazamiento rítmico<sup>58</sup>. Aunque el término *Cadencia perfecta* está muy extendido para referirse a este enlace<sup>59</sup>, nosotros empleamos el de *Cadencia auténtica perfecta* que nos parece más adecuado.

CADENCIA PLAGAL: La formada por el enlace armónico IV – I, con ambos en estado fundamental.

CADENCIA COMPLETA: La formada por la sucesión de una *cadencia auténtica perfecta* y una *cadencia plagal* o viceversa. La primera combinación se emplea con mucha frecuencia: V – I – IV – I.

CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA: La formada por el enlace armónico V – I pero con uno de los dos acordes, o los dos, en inversión. Esta cadencia puede tener sentido conclusivo o suspensivo. Cuando es el acorde de dominante el que está invertido, quedando el de tónica en estado fundamental, consideramos la

---

<sup>56</sup> La que algunos teóricos denominan *Cadencia imperfecta de carácter conclusivo*. Consúltese, por ejemplo, ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2001, pp. 114-115 y JOFRÉ I FRADERA, Josep: *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2005, pp. 81-83.

<sup>57</sup> Nuestra investigación se centra exclusivamente en el estudio de las cadencias finales de una obra o pieza musical, de ahí que consideremos sobre todo las cadencias conclusivas. Pero en nuestro marco de trabajo también contemplamos las cadencias suspensivas ya que, como comprobaremos, compositores como Schumann y Liszt, también las emplean para poner punto final a una obra.

<sup>58</sup> Como explicaremos en la nota n. 7 del capítulo I, la posición del acorde de tónica y su ubicación rítmica influye en el grado de conclusividad de la cadencia, hasta tal punto que hay teóricos que cambian la denominación del enlace por la de *Cadencia auténtica imperfecta*. Nosotros no aplicamos estas diferenciaciones.

<sup>59</sup> Véanse, por ejemplo, DESPORTES, Yvonne: *Traité d'harmonie en 20 leçons*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 1987, p. 17; BLANES, Luis: *Armonía Tonal I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1990, pp. 123-126; MOLINA, Emilio, CABELLO, Ignacio y ROCA, Daniel: *Armonía I*. Madrid, Ed. Real Musical, 2000, pp. 35-36 o GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 23.

cadencia como conclusiva<sup>60</sup>. En el caso contrario, con el acorde de dominante en estado fundamental y el de tónica invertido, la consideramos suspensiva. Con los dos acordes invertidos el significado suspensivo se acentúa todavía más.

CADENCIA PLAGAL IMPERFECTA: La formada por el enlace armónico IV – I pero con uno de los dos acordes, o los dos, en inversión.

CADENCIA ROTA: La formada por el enlace armónico del acorde de dominante con otro que no sea el de tónica, tradicionalmente con el de superdominante, V – VI. No obstante, podemos obtener otras combinaciones como V – IV<sub>6</sub>.

SEMICADENCIA: La formada por un enlace armónico que conduce a un reposo en el acorde de dominante, acompañado en ocasiones con un calderón. En nuestros análisis entendemos *semicadencia* tan solo como reposo en el acorde tríada o cuatríada de dominante al que se llega desde cualquier otro acorde (? – V). Podemos extender esta definición al empleo del acorde de séptima disminuida y séptima de sensible del modo mayor (? – VII). Aclaremos esto porque algunos teóricos consideran la semicadencia de forma general, como un reposo en un acorde que no sea el de tónica y por lo tanto contemplan semicadencias de dominante pero también semicadencias de subdominante<sup>61</sup>.

CADENCIA EN TIEMPO FUERTE: La que se produce cuando el segundo acorde del enlace armónico, el acorde final, está en tiempo fuerte de compás, normalmente el primero. Esta cadencia se produce en una sucesión rítmica débil-fuerte<sup>62</sup>.

CADENCIA EN TIEMPO DÉBIL: La que se produce cuando el segundo acorde del enlace armónico, el acorde final, no está en tiempo fuerte de compás sino en uno débil. Esta cadencia se produce en una sucesión rítmica fuerte-débil<sup>63</sup>.

CIFRADO ARMÓNICO: Sistema basado en números, alteraciones y signos, que se emplea para resumir la clase, el estado y el grado de un acorde en un contexto tonal. En nuestro trabajo utilizamos el cifrado de grados (números romanos) y el cifrado francés o interválico (números árabes)<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Hay teóricos que se refieren a este encadenamiento cadencial con el término *Cadencia imperfecta de carácter conclusivo*. Consúltense ABROMONT; MONTALEMBERT, Op. cit., pp. 114-115 y JOFRÉ I FRADERA, Op. cit., pp. 81-83.

<sup>61</sup> En RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947, p. 40; ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía I*. Barcelona, Ed. Labor, 1986, p. 119; BLANES, Op. cit., p. 125.

<sup>62</sup> Con este término sustituimos al más obsoleto e inadecuado de *Cadencia masculina*.

<sup>63</sup> Con este término sustituimos al más obsoleto e inadecuado de *Cadencia femenina*.

<sup>64</sup> En el *Apéndice documental n. 1* mostramos en una tabla todos los cifrados empleados en nuestro trabajo.

CIFRADO DE GRADOS: El representado por números romanos. Con él no se indica función armónica sino tan solo qué acorde se emplea en cada caso con relación a la tonalidad del pasaje analizado. Los grados de los acordes y su denominación son los siguientes:

I	Tónica
II	Supertónica
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Superdominante
VII	Sensible o, en su caso, Subtónica

CIFRADO FRANCÉS O INTERVÁLICO: El representado por números árabes, alteraciones y el signo de la cruz (+) que hace referencia a la nota sensible. No usamos la línea oblicua (/) para indicar los acordes disminuidos. Con este tipo de cifrado se establece la clase de los acordes (tríadas, cuatríadas, quintíadas, de oncenena o de trecena) y su estado (estado fundamental, primera inversión, segunda inversión o tercera inversión).

ESQUEMA ARMÓNICO: Consideramos dos acepciones de este término:

1. El cifrado armónico de los pasajes estudiados, realizado con el cifrado de grados y el cifrado francés o interválico, como subíndice, para explicar los procesos armónicos empleados por los compositores en cada caso. Por ejemplo: IV V<sub>6/4</sub> 7 I.
2. La síntesis realizada de un pasaje o fragmento musical para aclarar algún aspecto o consideración. En estos casos se reduce la escritura musical a la estructuras acórdicas más simples y entendibles, añadiéndose el cifrado armónico. Para referirnos a estas síntesis empleamos también el término *reducción armónica*. Para hacer más fácil y cómoda la lectura de los esquemas armónicos, hemos adoptado los siguientes aspectos: ponemos el número romano y como subíndice el/los número/s árabe/s o signos necesarios del cifrado francés. Tan solo para los llamados *acordes napolitanos* se ha añadido además el signo menos (-) a la izquierda del número romano, con el que indicamos que se trata de un acorde

con la fundamental rebajada cromáticamente<sup>65</sup>. En el caso concreto del acorde tríada de dominante con la sexta como nota sustituta, el número árabe va colocado entre paréntesis encima del romano. Por lo demás, las alteraciones se colocan a la izquierda o debajo del/de los número/s árabe/s<sup>66</sup>. En algunos esquemas armónicos de los capítulos III, IV y VI hemos optado, para aclarar nuestras explicaciones, por escribir las notas de algunos de los acordes que aparecen en los enlaces estudiados, sobre todo cuando se trata de acordes alterados cromáticamente. En estos casos indicamos las notas componentes, subrayando la nota o notas alteradas<sup>67</sup>. En la confección de estas aclaraciones hemos decidido no incluir el signo del *becuadro* porque su tipografía separa demasiado el interlineado del texto. Se ha sustituido por la abreviatura *bec*<sup>68</sup>.

PROCESO CADENCIAL: Sucesión de tres acordes, representando cada uno de ellos a una de las funciones armónicas (S, D y T), que pone punto final a un pasaje. En ocasiones, por interés armónico, hacemos referencia al acorde o acordes que preceden al proceso cadencial. Los procesos cadenciales cierran las diversas unidades estructurales del discurso compositivo<sup>69</sup>, pero nosotros en nuestro estudio nos vamos a centrar en los procesos cadenciales terminales, que ponen punto final a la obra musical. Los más usuales son:

Subdominante (S) Preparación	Dominante (D) Tensión	Tónica (T) Reposo
IV	V	I
II	V	I

RELACIÓN MEDIÁNTICA: Sintaxis tonal que consiste en modular a una tonalidad que se encuentra a distancia de tercera, mayor o menor. Por ejemplo: de Do mayor a Mi mayor, o de Do mayor a La menor. También podemos encontrar este tipo de relación entre dos piezas (o movimientos) pertenecientes a un mismo ciclo.

TONALIDAD EVOLUTIVA: Empleamos este término para aludir a las obras musicales que terminan en una tonalidad distinta a la del comienzo. Por ejemplo, Do M – Fa#

<sup>65</sup> En algunos casos, para no complicar la escritura del esquema armónico, hemos puesto II<sub>rebajado</sub> o II<sub>nap</sub>.

<sup>66</sup> Por ejemplo: VI<sub>b6</sub>. Cuando una alteración va sola a la derecha del número romano es porque afecta a la tercera del acorde: IV<sub>b</sub> o II<sub>#</sub>.

<sup>67</sup> Por ejemplo: Fa#-La#-Do#.

<sup>68</sup> Por ejemplo: Re<sub>bec</sub>-Fa#-La<sub>bec</sub>-Do<sub>bec</sub>.

<sup>69</sup> Véase la sección *Terminología estructural*.

mayor<sup>70</sup>. También encontramos muestras de esta forma de proceder cuando las tonalidades de comienzo y fin son homónimas: Mi m – Mi M<sup>71</sup>.

### Terminología estructural

La mayoría de los términos que tratamos en este apartado están referidos a los análisis de las obras que realizamos en el capítulo IV de nuestro trabajo.

MACROESTRUCTURA (MACROFORMA): Articulación de una obra musical en sus componentes más grandes. El término utilizado para denominar cada uno de estos fragmentos amplios es el de *Parte*, que expresaremos con letras mayúsculas (A, B, C, A', D) según su número y su contenido musical. A este respecto encontramos principalmente piezas de forma binaria, A A'/A B, o ternaria, A A' A''/A B A'<sup>72</sup>/A A' B<sup>73</sup>/A B B'<sup>74</sup>/A B C, aunque también las hay divididas en cuatro, cinco o seis partes, incluso configuradas en una parte única (A)<sup>75</sup>.

MICROESTRUCTURA (MICROFORMA): Articulación interna de la macroforma que nos proporcionará los componentes constitutivos más pequeños. En nuestro caso llevamos a cabo una división progresiva y jerárquica de las partes, de lo más amplio a lo más reducido, denominando a la unidad siguiente *Sección*. De manera general, nuestro nivel de análisis microestructural no va más lejos. Tan solo en ocasiones concretas empleamos los términos *Periodo* y *Frase*. Así, en dos obras que presentan una escritura articulada de forma muy simétrica, empleamos el término *Periodo* para evidenciar su relación con la danza<sup>76</sup>. Además, en composiciones de dimensiones breves, como los corales o piezas que no pertenecen a este ciclo pero que poseen una escritura similar<sup>77</sup>, hacemos referencia a una unidad estructural más pequeña, la *Frase*. Las expresamos con

---

<sup>70</sup> En la obra de Liszt *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880). Consúltese en el apartado de las obras compuestas en 1880 del capítulo IV.

<sup>71</sup> Por ejemplo, en la pieza de Liszt *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877). Véase en el apartado de las obras compuestas en 1877 del capítulo IV.

<sup>72</sup> La denominada forma ternaria reexpositiva.

<sup>73</sup> También conocida como *forma Bar* o *Barform*.

<sup>74</sup> *Forma Bar* invertida.

<sup>75</sup> Aclaremos que el símbolo empleado para indicar la repetición más o menos variada de cualquier unidad estructural es el del acento diacrítico (´), que nos parece más adecuado que el del apóstrofe ('). Así, por ejemplo, escribimos: A', A'', B'''.

<sup>76</sup> Se trata de las 2 *Csárdás A333* (1884): *Csárdás S225/1* y *Csárdás obstiné S225/2* que aparecen en el apartado de obras compuestas en 1884 del capítulo IV.

<sup>77</sup> Los *Chörale A286a, S50* (1878-79), el primer número, *Vexilla regis*, del *Via Crucis [Les 14 stations de la croix] A287, S504a* (1878-79) y la pieza *O Roma nobilis A294, S54* (1879). Véanse en el capítulo IV los apartados de las obras compuestas en 1878 para las dos primeras y en 1879 para la última.



letras minúsculas según el número y el contenido musical (a, b, a', c, d) y las acompañamos del número de compases que contiene cada una. Nuestra terminología estructural queda jerarquizada pues de la siguiente manera:

- Parte
- Sección
- Periodo
- Frase

PARTE: Cada una de las unidades estructurales más grandes en las que podemos articular una pieza musical. Las partes configuran la macroforma.

SECCIÓN: cada una de las divisiones de las partes. En nuestro estudio, normalmente la sección contiene la idea musical<sup>78</sup>. Asimismo en los análisis que llevamos a cabo, consideramos de forma especial la delimitación de la *sección de introducción* y la *sección conclusiva*.

SECCIÓN DE INTRODUCCIÓN: Fragmento inicial de una obra musical. De dimensiones variables, contiene los primeros compases de la composición. En muchos casos la introducción tiene un carácter e incluso un tempo distinto del de la obra. El material que se expone en esta sección es susceptible de ser utilizado a lo largo de la obra, repetido, modificado o desarrollado. La mayoría de las obras que analizamos en el capítulo IV tienen sección de introducción.

SECCIÓN CONCLUSIVA: Fragmento final de una obra musical. Su extensión es variable, pero viene a contener los últimos compases de una composición. Según el tipo de escritura, las vamos a clasificar en:

- De tipo *estático-místico*. Hacemos referencia al término estático por la sensación de inmovilidad que produce su escritura, básicamente trazada con acordes arpegiados o bien con acordes placados, también llamados compactos, a veces entremezclados con un trino, en matices suaves (*piano/pianissimo*). Asociamos en ocasiones este tipo de escritura con el término *místico* dado el halo de espiritualidad o elevación que suele envolver a estas secciones finales.
- De tipo *contemplativo-meditativo*. Posee parámetros bastante parecidos al *estático-místico*, en algunos casos es difícil determinar un tipo u otro. En esta ocasión englobamos a las secciones conclusivas que poseen una

---

<sup>78</sup> Véase la sección *Terminología temático-motívica*.

escritura sencilla: a veces acórdica, de tipo coral, otras con una línea melódica puntuada por acordes, otras simplemente de escritura monódica. En cualquier caso envueltas también en matices suaves (*piano/pianissimo*) y destilando una ternura especial que induce a la meditación tranquila y al recogimiento.

- De tipo *brillante-de bravura*. Es el que acoge la escritura de final apoteósico, triunfal, que relacionamos con el lado más espectacular y ostentoso del maestro húngaro. En él tienen cabida todos los trazos de virtuosismo técnico, entremezclados en algunos casos: octavas, acordes, arpeggios, escalas, notas dobles, saltos, entre otros. Todos ellos de diversa factura<sup>79</sup> y en matices *forte/fortissimo*, con trazo deslumbrante y fulgurante que recorre y explora, la mayoría de las veces, todo el teclado de un registro a otro.

PERIODO: Unidad estructural constituida por unidades menores llamadas *frases*. Se trata de una agrupación de frases que produce sensación de conclusión. El periodo-tipo es el formado por ocho compases (dos frases de cuatro compases cada una, 4 + 4), fundado sobre la simetría de un *antecedente* o propuesta que termina en una cadencia suspensiva, y un *consecuente* o respuesta, que reposa en una cadencia conclusiva. En nuestro estudio consideramos este periodo de ocho compases como una unidad rítmica porque en la escritura que emplea Liszt no aparece el binomio antecedente-consecuente.

FRASE: Unidad estructural con sentido completo que termina con un proceso cadencial (conclusivo o suspensivo). En nuestro trabajo la frase-tipo es la de cuatro compases y, como se ha apuntado más arriba, hacemos referencia a esta unidad estructural en los análisis de los corales o piezas que mantienen una escritura similar. Nos parece más adecuado emplear este término por las breves dimensiones de ese tipo de piezas. En el resto de obras, de mayores proporciones, no lo empleamos, y el nivel de análisis microformal llega a la sección y, en casos puntuales, al periodo.

SEMIFRASE: Son las divisiones más importantes de la frase. El número de semifrases oscila normalmente entre dos y cuatro para cada frase. En la frase-tipo de cuatro compases cada semifrase suele durar dos. No obstante, en nuestro estudio no

---

<sup>79</sup> Por ejemplo, octavas en escala, en arpeggio, alternadas o acordes en batería, acordes rotos y en arpeggio.

llegamos a este nivel de concreción microestructural y no empleamos este término.

ENLACE: fragmento musical de extensión más o menos breve que sirve para unir o separar<sup>80</sup> dos unidades estructurales. El material motivico-temático que aparece en él puede estar relacionado con el que contienen las unidades estructurales que une o, por el contrario, poseer un material distinto. Si el enlace está configurado con una sola línea melódica la teoría se refiere a él como *punte melódico* o *soldadura*, pero nosotros no utilizamos estos términos. En nuestro trabajo empleamos el término *enlace* de manera genérica para referirnos a un fragmento que conecta, sobre todo, partes o secciones.

ELIPSIS: Conexión de dos unidades estructurales de manera que el punto cadencial de la primera coincide con la nota inicial de la segunda<sup>81</sup>. Las elipsis propician, por tanto, una mayor continuidad en el discurso musical. En nuestro estudio tan solo aludimos a este término en una ocasión, al referirnos a un *compás elíptico* con el que se cierra una parte y, al mismo tiempo, comienza otra<sup>82</sup>.

SILENCIO ESTRUCTURAL: Cesura en el discurso musical proporcionada por un silencio, en ocasiones acompañado de un calderón. En la mayoría de los casos esta pausa se produce con un compás en silencio. Estos cortes son considerados factores estructurales ya que articulan el discurso compositivo.

TEXTURA MUSICAL: La manera en que se entretajan los sonidos de una composición musical. Podemos hablar también del tipo de entramado de las líneas, planos y voces, esto es, la escritura que utiliza el compositor en una obra o fragmento. Así, encontramos básicamente dos clases de textura:

- Monódica (monofónica): la formada por una sola voz (un solo plano) sin acompañamiento;
- Polifónica (polimelódica) formada por varias voces (varios planos) a la vez. Este tipo de textura la podemos dividir a su vez en *contrapuntística*, *homofónica* y *heterofónica*.

Al margen de exponer las clases de textura, hacemos referencia a este término en nuestro vocabulario porque en nuestros análisis diferenciamos entre la textura homofónica y la de melodía acompañada.

---

<sup>80</sup> En ocasiones con función de ruptura.

<sup>81</sup> Otras denominaciones son *elisión*, *doble función por elipsis* o *solapamiento*.

<sup>82</sup> En *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*, segundo movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881). Véase el apartado de obras compuestas en 1881 del capítulo IV.

TEXTURA HOMOFÓNICA: La que se produce cuando varias voces transcurren simultáneamente con una métrica igual o similar. La voz superior tiene, generalmente, más importancia que las demás. Nos referimos a este tipo de textura con los términos *textura acórdica* o *tipo coral*.

TEXTURA DE MELODÍA ACOMPAÑADA<sup>83</sup>: Se trata de un caso particular de textura homofónica en la que aparece claramente un plano principal, la melodía, y otro secundario, en el que las otras voces se han transformado en un acompañamiento, materializado, en muchas ocasiones, en forma de patrón rítmico.

### Terminología temático-motívica

TEMA: Elemento principal del discurso musical, de entidad importante (con respecto al *motivo* o la *célula*), sobre el que se funda una obra musical. Puede ser melódico, rítmico o armónico. El tema imprime el carácter, la marca formal y tonal de la pieza, y puede dar lugar o no a desarrollos y variaciones. Así, el compositor explota sus posibilidades repitiéndolo, metamorfoseándolo o dándole un papel en la acción musical dramática. En nuestro trabajo, para referirnos al tema, preferimos emplear el término *idea musical*<sup>84</sup>. Reservamos la palabra *tema* cuando ponemos un nombre propio a la idea musical<sup>85</sup> o cuando analizamos obras basadas en procedimientos de variación (como el *Tema y variaciones*)<sup>86</sup>. En los análisis consignamos las ideas musicales como *Idea 1*, *Idea 2*, *Idea 3*, según el número.

MOTIVO: Elemento musical con cierto sentido. Su extensión es variable, puede ser lo suficientemente largo como para identificarse con una *semifrase*, o tan corto que parezca más bien una *célula*. Podemos hablar de motivos armónicos, melódicos o rítmicos, y son elementos susceptibles de ser manipulados y desarrollados por el compositor a lo largo del discurso musical, por ejemplo, mediante la

---

<sup>83</sup> También denominada *monodia acompañada*.

<sup>84</sup> Sobre todo para eludir la inevitable relación que existe entre el término *tema* y los análisis de obras que están escritas siguiendo la estructura de la *forma sonata*.

<sup>85</sup> Hablamos entonces de *Tema de Fausto*, *Tema de Mephisto* o *Tema de Margarita*. Véanse los *Mephisto-Walzer: Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881); *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883); *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885) y la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885), todos ellos analizados en el capítulo IV.

<sup>86</sup> Consúltese, por ejemplo, la *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Handel A290, S181* (1879), analizada en el capítulo IV.

repetición o la variación. En nuestros análisis a algunos motivos les asignamos nombre propio<sup>87</sup>.

CÉLULA: El más pequeño elemento musical analizable. Podemos hablar de célula melódica, armónica (un acorde), o rítmica. En nuestro estudio hacemos referencia, sobre todo, a las células melódicas que están formadas por un número reducido de notas (normalmente dos, tres, cuatro) y son susceptibles de ser repetidas, variadas y desarrolladas a lo largo del discurso musical. Cuando su empleo se extiende en el transcurso de la obra nos referimos a ellas como *células melódicas recurrentes*<sup>88</sup>.

#### ABREVIATURAS

bec.	becuadro
c./cc.	compás/compases
D.	función armónica de dominante
n.	número
nap.	napolitano/a
op.	opus
Op. cit.	obra citada
PM.	acorde tríada perfecto mayor
Pm.	acorde tríada perfecto menor
s.	siglo
S.	función armónica de subdominante
T.	función armónica de tónica
5ª A.	acorde tríada aumentado
5ª D.	acorde tríada disminuido

<sup>87</sup> Por ejemplo, *Acorde de la Madonna* (motivo armónico), en la *Station IV* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79); *Motivo de los pasos de Jesús* (motivo melódico), en la *Station V* también del *Via Crucis*; *Motivo de la campana* (motivo melódico), en *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* (1882). Todas estas piezas están analizadas en el capítulo IV.

<sup>88</sup> Véase, por ejemplo, el análisis del *Via Crucis [Les 14 stations de la croix] A287, S504a* (1878-79) de Liszt en el apartado de las obras compuestas en 1878 del capítulo IV.

El primer paso que debemos dar en nuestro estudio es el de explicar qué es una *cadencia*. Para ello nos basamos en la definición encontrada en la *Teoría Completa de la Música* de Jacques Chailley y Henri Challan que nos parece muy adecuada:

Se denomina cadencia a un encadenamiento de acordes que coinciden con una detención de la frase musical, dándole un determinado sentido. Las cadencias son la puntuación del lenguaje musical. No hay cadencia si no se reúnen los dos elementos señalados:

- encadenamiento de acordes con un sentido cadencial,
- detención de la frase musical,

Ambos elementos pueden existir el uno sin el otro; en este último caso, no hay realmente cadencia. Asimismo, en el lenguaje hablado, no es suficiente para terminar una frase colocar un punto en cualquier sitio: se necesita que el punto coincida con el sentido conclusivo de la frase.<sup>1</sup>

Efectivamente las cadencias suponen la puntuación del lenguaje musical. Los compositores las utilizan para estructurar el discurso musical, para darle sentido y para confirmarlo tonalmente, lo que les permite articular partes grandes en secciones más pequeñas. Por eso hay teóricos que hablan de las cadencias como de *fenómenos* o *factores estructurales* ya que generan estructura<sup>2</sup>. En el *análisis armónico-estructural* de las obras la indicación de las cadencias es fundamental para comprender el discurso creativo del compositor.

Sin entrar en una exposición del desarrollo histórico de la cadencia, que excedería los límites propuestos para nuestro trabajo<sup>3</sup>, sabemos que la parte conclusiva del discurso musical recibía en la Edad Media el nombre de *cláusula*<sup>4</sup> y se aplicaba tanto a la monodía como a la polifonía. Es a partir del s. XVII cuando se toma el hábito de reemplazar este nombre por el de *cadencia* que determina de una forma más precisa

---

<sup>1</sup> CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música* (II volumen). París, Ed. Alphonse Leduc, 1964, p. 19.

<sup>2</sup> SPENCER, Peter y TEMKO Peter: *A Practical Approach to the Study of Form in Music [Aproximación práctica al estudio de la forma musical]*, traducción al castellano de Jordi Reig Bravo]. New Jersey, Ed. Prentice Hall, 1988, pp. 9-10.

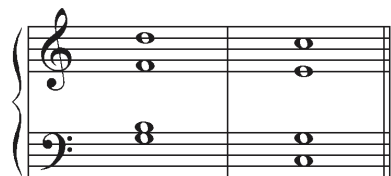
<sup>3</sup> Encontramos un buen estudio de este recorrido histórico de la cadencia en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Cadence*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 4, 2001, pp. 779-788.

<sup>4</sup> Fórmula melódica conclusiva. Consúltese por ejemplo MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Ed. Labor, 1989, pp. 14-15; KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Cooper City, Ed. Span Press Universitaria, 1998, p. 125 o GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 29.

un proceso armónico vertical<sup>5</sup>. Estos enlaces armónicos se diversificaron y con el establecimiento del sistema tonal fueron adquiriendo un determinado significado que dará lugar a los tipos de cadencias: conclusivas y suspensivas. Esta es la denominación más usual, pero también hay teóricos que hablan de cadencias *cerradas* y *abiertas*<sup>6</sup>. Como hemos visto en el *Vocabulario analítico*, las *cadencias conclusivas* son las que producen sensación de final al terminar en el acorde de tónica (I), y las *cadencias suspensivas*, por el contrario, no producen esa sensación de final porque no terminan con el acorde de tónica sino con otro (sobre todo el V) y dejan, por lo tanto, el discurso musical en interrogante, inconcluso, con una necesidad de continuación<sup>7</sup>. El compositor

---

<sup>5</sup> El término *cadencia* surge de la palabra latina *cadere* que significa *caer*. Véase ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2001, p. 110 o BENNETT, Roy: *Forma y Diseño*. Madrid, Ed. Akal, 1999, p. 7. Este sentido se ejemplifica muy bien con enlaces cadenciales como el que mostramos a continuación en Do mayor, muy practicado por Bach:



<sup>6</sup> En GOUTTENOIRE y GUYE, Op. cit., pp. 21-22 o JOFRÉ I FRADERA, Josep: *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2005, pp. 77-78.

<sup>7</sup> Consúltese la *Terminología armónica* en el *Vocabulario analítico*. Las cadencias conclusivas son la *cadencia auténtica perfecta* (también llamada *perfecta*, es el enlace de los acordes de dominante y tónica ambos en estado fundamental, V – I) y la *cadencia plagal* (enlace de los acordes de subdominante con el de tónica ambos en estado fundamental, IV – I). Las suspensivas son la *cadencia rota* (enlace del acorde de dominante con otro que no sea el de tónica, tradicionalmente con el de superdominante, V – VI, aunque podemos obtener otras combinaciones como V – IV<sub>6</sub>) y la *semicadencia* (reposo en un acorde que no sea el de tónica, normalmente en la dominante, ? – V). La *cadencia imperfecta* normalmente se asocia a la cadencia auténtica, *cadencia auténtica imperfecta* (enlace del acorde de dominante con el de tónica estando invertido alguno de ellos o los dos, V<sub>6</sub> – I / V – I<sub>6</sub> y según la combinación empleada puede ser más o menos conclusiva) pero también podemos relacionarla con la cadencia plagal, *cadencia plagal imperfecta*.

Para algunos teóricos una *cadencia auténtica perfecta* puede convertirse en *imperfecta* si el acorde de tónica no está en posición de octava o si rítmicamente el acorde de tónica no está en el tiempo fuerte del compás, lo que se denomina técnicamente cadencia en tiempo débil. Véase por ejemplo RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947, p. 37 o BLANES, Luis: *Armonía Tonal I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1990, pp. 123-126. Recordemos en este punto que la *posición* de un acorde viene determinada por su nota más aguda. En un acorde triada tenemos tres posiciones, según la nota que aparece en la soprano: posición de octava, de tercera o de quinta. Así, una *cadencia auténtica perfecta* posee la máxima sensación de final si el acorde de tónica está en posición de octava y pierde conclusividad si la posición del acorde de tónica es de tercera o de quinta como vemos reflejado en el siguiente ejemplo escrito en La menor:

emplea estas cadencias para puntuar frases, periodos, secciones, partes y el final de la obra.

En nuestro estudio, dado que vamos a investigar la experimentación cadencial en los finales de las obras, solo consideraremos las cadencias terminales. Como ya hemos visto, este grupo conclusivo se ha caracterizado muy pronto por el empleo de fórmulas estereotipadas reducidas al número de dos: la *cadencia auténtica perfecta*<sup>8</sup> y la *cadencia plagal*<sup>9</sup>. Podemos decir que, desde mediados del s. XVI hasta el final del s. XIX, la casi totalidad de las piezas se terminan por una o por otra de estas fórmulas cadenciales, con una preferencia muy marcada por la cadencia auténtica perfecta<sup>10</sup>. Así, en la música barroca, Johann Sebastian Bach (1685-1750) ya convierte en patrón estereotipado, II<sub>6/5</sub> – V – I, tres posibilidades de esta cadencia que ahora reproducimos en Sol mayor<sup>11</sup>:

pierden carácter conclusivo

<sup>8</sup> Desde el s. XIV encontramos ejemplos de esta cadencia. El principio se generaliza a lo largo del s. XV para devenir usual hacia la mitad del s. XVI y mantenerse bajo esta forma hasta nuestros días.

<sup>9</sup> Esta forma de concluir es tan antigua como la precedente, pero desde el comienzo mucho menos utilizada, ha sido por lo tanto cada vez más abandonada pero sin llegar a desaparecer. Aún siendo conclusiva como la auténtica perfecta, tiene un matiz distinto, de más solemnidad, incluso místico. La encontramos principalmente en las obras religiosas o contemplativas, de ahí que algunos teóricos hablen de *Cadencia de Iglesia* o *Cadencia del Amén* por ser la fórmula empleada para armonizar esta palabra que cierra tantos textos litúrgicos. Entre los innumerables ejemplos de su empleo, algunos de los más emblemáticos los encontramos en el *Ave María a cuatro voces* (sin fecha de composición) de Tomás Luis de Victoria (1548-1611); en el coro «*Aleluya*» del oratorio *El Mesías* (1741) de Haendel o en el *Lacrimosa del Requiem K626* (1791) de Mozart.

<sup>10</sup> Como nos dice Piston: Es digno de destacar que la convención de las fórmulas cadenciales ha mantenido su validez y significado durante todo el periodo de la práctica común [más o menos ss. XVIII-XIX]. Los cambios que han tenido lugar en el color armónico y en la manera de practicarlo no han alterado los tipos fundamentales de cadencia, sino que más bien parecen haber confirmado su aceptación. En PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 165.

<sup>11</sup> KÜHN, Clemens: *La formación musical del oído*. Barcelona, Ed. Labor, 1988, pp. 11-12.



Mostramos a continuación un ejemplo de los muchos que podemos recopilar. Se trata del *Coral n. 43* en La mayor de los *Corales armonizados a cuatro voces*, en el que podemos apreciar el empleo de los patrones cadenciales *n. 2* en la cadencia que cierra la primera parte (cc. 3-4), con el acorde tríada de dominante y el *n. 3* en la cadencia final, con el acorde de dominante atacado tríada pero con la séptima como nota de paso<sup>12</sup> y descendiendo todas la voces en el enlace<sup>13</sup>. En ambos casos se antecede la cadencia con el acorde cuatríada de supertónica en primera inversión ( $II_{6/5}$ )<sup>14</sup>, uno de los favoritos de Bach en las secuencias armónicas cadenciales,  $II_{6/5} - V - I$ :

*Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ* Patrón cadencial n. 2

6 Patrón cadencial n. 3

En el periodo clásico se acuñan fórmulas de presentación y preparación de las cadencias que la terminología analítica denomina *procesos cadenciales*<sup>15</sup>, las más utilizadas son:  $IV-V-I$  y  $II-V-I$ , que incluyen la participación del poderoso *acorde de cuarta y sexta cadencial* que refuerza el mecanismo cadencial y se convierte en elemento

<sup>12</sup> Figura armónica previa al empleo del acorde de séptima de dominante como entidad cuatríada independiente. El profesor de la Motte, por ejemplo, se expresa así al respecto: La música prebachiana conoció, desde luego, fenómenos que suenan a nuestros oídos como acordes de séptima de dominante, pero se trataba simplemente de formas de paso o retardo. No se puede hablar de un acorde de séptima de dominante hasta la época de Bach. Es entonces cuando se convierte en uno de los fenómenos armónicos más importantes. En MOTTE, Op. cit., p. 44.

<sup>13</sup> Véase la nota n. 5.

<sup>14</sup> Este acorde tiene una doble consideración analítica. Lo podemos interpretar como un acorde tríada de subdominante ( $IV$ ) con una sexta añadida o como un acorde cuatríada de supertónica ( $II$ ) en primera inversión que es como nosotros preferimos codificarlo, como una séptima diatónica. En cualquier caso la función armónica es la de subdominante (preparación de la cadencia). Rameau ya se debatía en esta disyuntiva. Véase, por ejemplo, BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, p. 44. Algunos teóricos se refieren a este acorde como *Gran sexta*, por ejemplo, ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Diccionario de Música*. Madrid, Ed. Akal, 2007, pp. 365-366.

<sup>15</sup> Véase, por ejemplo, SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*. Madrid, Ed. Real Musical, 1974, pp. 142-164 y ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía I*. Barcelona, Ed. Labor, 1986, pp. 128-132.

omnipresente en la casi totalidad de las cadencias empleadas por Haydn, Clementi, Mozart o Beethoven por citar solo a los más conocidos. En su música encontramos sucesiones estándar como  $IV - V_{6/4} -7 - I$  o  $II - V_{6/4} -7 - I$ <sup>16</sup>. Muy a menudo en estos procesos participan también los llamados *acordes de pre-dominante*: el ya comentado acorde de séptima sobre el segundo grado ( $II_{6/5}$ ), las dominantes secundarias ( $V$  del  $V$  y  $VII$  del  $V$ ), el acorde de sexta napolitana y las diversas clases de acordes de sexta aumentada.

Dada la ingente cantidad de ejemplos que podemos encontrar en la literatura musical del periodo clásico, baste como muestra de estos enlaces cadenciales estereotipados un ejemplo extraído de la obra pianística de cada uno de los compositores arriba mencionados. Así, del padre de la sinfonía y del cuarteto, Franz Joseph Haydn (1732-1809), exponemos la conclusión del tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 32, Hob. XVI: 34* (1784). Compuesto en Mi menor, Haydn emplea un proceso cadencial de factura sencilla,  $II_6 - V - I$ , en el que, como vemos, entra en juego un enlace de *cadencia rota* que precede a la *cadencia auténtica perfecta* final, quedando la sucesión de acordes de la siguiente manera:  $V_7 - VI - II_6 - V - I$ :

Del polifacético Muzio Clementi (1752-1832)<sup>17</sup>, mostramos el segundo movimiento completo de su *Sonatina para piano op. 36, n. 2* (1797), escrito en Do mayor. En este caso la fórmula terminal incluye un elemento armónico muy empleado

<sup>16</sup> Los compositores románticos emplearán menos el acorde de *cuarta y sexta cadencial* en los pasajes conclusivos y poco a poco caerá en desuso, lo que llevará a Debussy a referirse a él como «*la vieille dame*». En ABROMONT y MONTALEMBERT, Op. cit., p. 113 y JOFRÉ I FRADERA, Op. cit., p. 81.

<sup>17</sup> Clementi fue uno de los grandes pianistas de la época clásica. Rivalizó en dominio técnico con Mozart, pero además fue compositor, pedagogo, editor de música y fabricante de pianos. Además es reconocido como el primer compositor que escribió específicamente para piano. Entre sus obras destaca su famoso *Gradus ad Parnassum, or The Art of Playing on the Piano Forte*, integrado por tres volúmenes de estudios para piano escritos entre los años 1817-1826.

en esta época, sobre todo en los movimientos lentos, el llamado *acorde de sobretónica* que ciframos +7. El proceso cadencial, en los dos últimos compases, queda configurado así:  $\text{II}_6 - \text{V}_{6/4} - 7 - \text{I}_{+7} - 8$ . El acorde de sobretónica, con su efecto de apoyatura, añade mucha expresividad a la conclusión y rítmicamente convierte la cadencia en una *cadencia en tiempo débil*<sup>18</sup>. Por otra parte, este ejemplo nos sirve para llamar la atención sobre el uso del acorde de *cuarta y sexta cadencial*. En las cadencias más importantes, que delimitan la estructura del movimiento, aparece este acorde-apoyatura (en los segundos tiempos de los cc. 7, 15, 23 y 27):

**Allegretto**

Del genio de Salzburgo, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), hemos elegido como ejemplo la conclusión del primer movimiento de una de sus sonatas más emblemáticas, la *Sonata para piano K545* (1788). En la tonalidad de Do mayor, el

<sup>18</sup> Los teóricos van abandonando las denominaciones obsoletas de *cadencias masculinas* y *cadencias femeninas*, sustituyéndolas por las más acertadas de *cadencias en tiempo fuerte* y *cadencias en tiempo débil*. Véase, por ejemplo, PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 173-174.

compositor recurre, desde el segundo compás del pasaje, al proceso  $II_6 - VII$  de  $V_7 - V_{6/4} - 7 - I - \{V_7 - I - V_7 - I\}$ , en el que, como comprobamos, aparece una dominante secundaria precediendo a la cadencia (c. 3 del pasaje). Cadencia que también está reforzada con el *cuarta y sexta cadencial* (c. 4) y presenta uno de los convencionalismos de la escritura cadencial mozartiana, el trino en el acorde de dominante:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The music features a cadential passage with a trill in the dominant chord. The word "cresc." is written above the first system, and "tr." is written above the second system.

Por último, del músico de Bonn, Ludwig van Beethoven (1770-1827), presentamos un ejemplo extraído del primer movimiento de su primera sonata para piano, la *Op. 2, n. 1* (1796), precisamente dedicada a Haydn. Encontramos en esta ocasión, en Fa menor, un contundente proceso final construido con los acordes:  $VI - II_{6/5} - V_7 - I$ :

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system also has a treble clef and a bass clef. The music features a cadential passage with a trill in the dominant chord. The word "con espress." is written above the first system, and "sf" is written above the second system. The numbers 140 and 150 are circled in the first and second systems, respectively.

Estos procesos cadenciales se siguen empleando en la época romántica, en ocasiones enriquecidos con la sonoridad de acordes nuevos. En el siguiente ejemplo de Frédéric Chopin (1810-1849) observamos un engranaje final de acordes que mantiene el ciclo funcional del lenguaje tonal clásico, el ciclo de quintas,  $Lab - Reb - Sol - Do$ , con la salvedad de que el compositor polaco incluye el acorde napolitano pero, como novedad,

en estado fundamental<sup>19</sup>. El pasaje en cuestión corresponde al *Preludio op. 28, n. 20* (1838-39) y está diseñado con los acordes VI – II<sub>nap.</sub> – V<sub>7</sub> – I, en la tonalidad de Do menor:

En ocasiones veremos cómo los compositores, ya desde el Clasicismo, refuerzan el sentido conclusivo de la obra y lo hacen más contundente combinando las dos cadencias conclusivas. Es lo que algunos teóricos llaman la *cadencia completa*, sucesión de una *cadencia auténtica perfecta* y una *cadencia plagal* o viceversa<sup>20</sup>. Tenemos una muestra en el final del *Estudio op. 25, n. 8* de Chopin (1835-37) donde, en Re $\flat$  mayor, encontramos las dos cadencias seguidas, V<sub>7</sub> – I – IV – I<sup>21</sup>:

<sup>19</sup> Una de las innovaciones de la armonía romántica es la incorporación al vocabulario armónico del acorde napolitano pero en estado fundamental. Hasta el momento su uso más común era en primera inversión, el famoso *acorde de sexta napolitana*, tan caro en la época barroca. Uno de los primeros compositores en emplearlo en el nuevo formato es Franz Schubert (1797-1828). Precisamente lo encontramos en un proceso cadencial final en Si menor, en el lied *Der Doppelgänger D957* (1828):

<sup>20</sup> CHAILLEY y CHALLAN, Op. cit., p. 21.

<sup>21</sup> Liszt escribe una cadencia similar, pero con el acorde de dominante tríada, en la misma tonalidad (Re $\flat$  mayor) para concluir su *Rapsodia húngara n. 12* (*Ungarische Rhapsodie A132/12, S244/12, 1846-53*):



Hemos de tener en cuenta que a lo largo del s. XIX estos clichés conclusivos estereotipados van a ser sentidos cada vez más como mecanismos demasiado rígidos, lo que provocará que numerosos compositores intenten enmascarar, modificar o sustituir el automatismo por medio de una escritura armónica más innovadora<sup>22</sup>, empleando, por ejemplo, cadencias suspensivas para terminar una pieza e incluso los más atrevidos, sobre todo hacia finales de siglo, abandonarán completamente el principio de la cadencia (suprimirán el encadenamiento V – I o IV – I)<sup>23</sup>. Así pues, la evolución de la armonía romántica, nos ofrecerá las diversas variantes de cadencias finales que vamos a ir estudiando en los capítulos sucesivos. Aquí es donde juega un papel destacado y decisivo la figura de Franz Liszt como uno de los máximos innovadores en la modificación y supresión de la cadencia final<sup>24</sup>. Supresión que, junto con otros recursos como la libre conducción de las voces – sobre todo de las disonancias –, la desfuncionalización de la armonía, la escritura neomodal, el ultracromatismo o el empleo de la tonalidad evolutiva, contribuirán a la gradual erosión del sistema tonal. Recordemos en este punto las valiosísimas palabras de Anton Webern cuando se refiere a la progresiva desaparición de la tonalidad en la música:

Creo que será muy útil para nuestro propósito hablar del último estadio de la música tonal. La primera brecha la encontramos en los movimientos de sonata [...]. Y luego en la cadencia. ¿Qué es una cadencia? Es el intento de aislar una tonalidad para protegerla de todo lo que pueda perjudicarla. Sin embargo, los compositores querían escribir cadencias cada vez más singulares, lo que condujo finalmente a la ruptura de la

<sup>22</sup> Entre ellos, Chopin, en el *Preludio op. 28, n. 24* (1831), en el *Estudio op. 25, n. 4* (1835-37) o en el tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* (1844); Schumann, en la *Toccata op. 7* (1832) o en la pieza *Kind im Einschlummern* de las *Kinderszenen op. 15* (1838); Liszt, en la tercera pieza de *Apparitions A19, S155* (1834), en *Sposalizio* o en el *Soneto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, ambas de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), en *Vallée d'Obermann*, de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55), en la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* (1852-53) o en la pieza n. 3 (*Andante*) de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873); Jensen, en el *Klavier-Etüden op. 32, n. 21* (1866) o Grieg, en la *Danza nórdica op. 17, n. 22* (1870).

<sup>23</sup> Entre otros, Schubert, en el lied *Die Stadt* (1828); Chopin, en la *Mazurka op. 17, n. 4* (1833); Liszt, en *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882) o en la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882); Mussorgsky, en los lieder *Canción del anciano* (1863) y *En el río* (1874).

<sup>24</sup> Y con ello la eliminación de la tónica como nota o acorde final de reposo tonal, como centro de gravedad que jerarquiza a su alrededor a las demás notas o acordes de la tonalidad.

tonalidad principal. En un inicio, al final, siempre se volvía a desembocar en el tono principal. Pero en ocasiones se fue tan lejos que, finalmente, ya no se veía la necesidad de tener que regresar al tono principal [...]. Pero el hecho de que las cadencias fueran cada vez más complejas, que en lugar de emplear los acordes de subdominante, dominante y tónica se escogieran cada vez más sus sustitutos y que éstos, a su vez, también sufrieran variaciones, condujo a la ruptura de la tonalidad.<sup>25</sup>

Webern, uno de los compositores más representativos del movimiento atonal y dodecafónico de principios del s. XX, es explícito al afirmar que uno de los factores armónicos con el que los músicos comienzan a atacar las bases del sistema tonal es la manipulación de uno de sus elementos más característico y fundamental, la cadencia. Transformación progresiva que se produce en manos de los compositores del s. XIX, guiados por la curiosidad y por el ansia de renovación y la búsqueda de expresiones nuevas. Estos aspectos, aplicados en el terreno armónico, configuran lo que denominamos la *experimentación cadencial*, concepto que pasamos a explicar y desarrollar en el capítulo siguiente.

---

<sup>25</sup> WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*. Barcelona, Ed. Nortésur, 2009, pp. 90-91.

## CAPÍTULO II: *La experimentación cadencial en los finales de las obras en la época romántica*

---

### LA EXPERIMENTACIÓN CADENCIAL

---

El concepto de *experimentación cadencial* lo sintetizamos de las ideas de dos teóricos. Por un lado, de Piston, cuando habla de Chopin como «uno de los primeros y más atrevidos entre los que experimentaron con la armonía cadencial»<sup>1</sup> y, por otra parte, derivado de la terminología de Searle. Humphrey Searle habla del lenguaje armónico de muchas obras lisztianas de la última época como de «experimentación armónica» o «estilo experimental»<sup>2</sup>. De estas premisas surge nuestra concepción de la *experimentación cadencial* para referirnos a los intentos de los compositores románticos por modificar e incluso eliminar las cadencias tradicionales, la *cadencia auténtica perfecta* (V – I) y la *cadencia plagal* (IV – I), en los finales de las obras. Gesto que, como iremos demostrando, conlleva el ensayo, la exploración de fórmulas armónicas diversas que sustituyen, con mayor o menor poder conclusivo, a las mencionadas. Como se ha adelantado al final del capítulo precedente, circunscribimos esta idea al s. XIX porque es a lo largo de esta centuria cuando algunos compositores, llevados por los aires de renovación que imprime la época, sienten la necesidad de desembarazarse poco a poco de la herencia cadencial barroca y clásica. Las cadencias auténtica perfecta y plagal no desaparecen del vocabulario armónico y continúan manteniendo su hegemonía durante toda la época romántica, sobre todo la primera. Pero también es cierto que, aunque sea puntualmente, compositores como Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann o Liszt, este último en mayor medida, producen manifestaciones armónicas dignas de ser tenidas en cuenta por su originalidad y por su repercusión. De ahí que este aspecto de la armonía romántica merezca un estudio detallado, reflejando la mayor cantidad posible de ejemplos, para dar a conocer la singularidad de alguno de ellos, la innovación y su alcance, al preparar el terreno de la escritura armónica de los compositores del s. XX y conectar con postulados que se desarrollarán en ese siglo, como la abolición de la arquitectura cadencial<sup>3</sup> o la aparición del concepto de *final abierto*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> En PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 177.

<sup>2</sup> En SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*. New York, Ed. Dover, 1966, pp. 113 y 121.

<sup>3</sup> Que no solamente se plasma en la escritura atonal si no que ya es un elemento estilístico de la armonía impresionista.



A lo largo del siglo XIX los compositores renuevan los distintos elementos de la música: la melodía, la forma, la orquestación, el ritmo y por supuesto la armonía<sup>5</sup>. Los acordes, enlaces y modulaciones utilizadas en las obras anteriores, los elementos armónicos, en definitiva, afianzados en las épocas barroca y clásica, van siendo variados y transformados, poco a poco, en la época romántica. De entre los artífices que impulsaron estos cambios en la generación romántica podemos destacar sobre todo a Franz Schubert (1797-1828), Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), y Richard Wagner (1813-1883). No son los únicos, como veremos, pero sí los más atrevidos y extendieron también sus innovaciones armónicas al terreno de la conclusión de las obras, de forma más destacada tres de ellos: Chopin, Schumann y Liszt. De entre los tres, Liszt se erige en el máximo exponente en el campo de la renovación de la cadencia final y contribuye de forma decisiva a flexibilizar la rigidez y el automatismo de las fórmulas conclusivas utilizadas hasta ese momento. Comprobaremos cómo el músico húngaro es el que más finales nuevos, atrevidos y sorprendentes ensaya a lo largo de toda su producción pianística y sobre todo en sus últimas obras, las que escribe a partir de 1877. Lo que en el resto de compositores pasa por ser un aspecto de la armonía tratado de forma más excepcional o puntual, un poco menos en Chopin y Schumann, en Liszt es algo recurrente y habitual a juzgar por la cantidad y variedad de cadencias finales utilizadas, como comprobaremos en nuestro estudio.

De una forma significativa estos compositores buscan la renovación de las fórmulas cadenciales finales dándoles nuevos colores y nuevas sonoridades, entre ellas plagales, alteradas o modales. Digamos que se produce un cierto cansancio, por el uso de la *cadencia auténtica perfecta*, ya que se trata de un recurso muy manido y muy explotado en las épocas precedentes para concluir las obras<sup>6</sup>. Es esta lasitud la que conlleva que desde principios del s. XIX se explote de forma más frecuente la *cadencia plagal (IV – I)*<sup>7</sup> y se exploren sus distintas variantes<sup>8</sup>. Además de las fórmulas plagales,

---

<sup>4</sup> Trataremos de este concepto en los capítulos III y V.

<sup>5</sup> Consúltense por ejemplo DI BENEDETTO, Renato: *Historia de la Música, 8. El siglo XIX (Primera parte)*. Madrid, Ed. Turner, 1987, pp. 26-35 y MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Marymar, 1975, pp. 15-67.

<sup>6</sup> Como acabamos de ver en el capítulo anterior es una fórmula conclusiva habitual desde la época barroca.

<sup>7</sup> En la época romántica la connotación religiosa del encadenamiento está todavía presente pero poco a poco la referencia al contexto sagrado de la figura plagal tiende a atenuarse y simplemente se la ve como una novedad y alternativa sonora.

<sup>8</sup> Las más utilizadas son: a) el enlace IV – I en el modo mayor, alterando la tercera del acorde tríada del IV y transformándolo en perfecto menor (lo que normalmente se denomina la subdominante con la tercera

el compositor recurre a otras alternativas para conseguir variedad, como la utilización de acordes disonantes o inestables para finalizar una pieza<sup>9</sup>. Si se opta por la fórmula tradicional V – I se intenta modificar algún elemento tanto del acorde de dominante como del de tónica para evitar el encadenamiento y la sonoridad tradicionales, por ejemplo el empleo de la *cadencia auténtica imperfecta* como enlace final, o en ocasiones se busca debilitar el enlace añadiendo una nota suspensiva no resuelta (apoyatura no resuelta) al acorde de tónica<sup>10</sup>. En otras cadencias de este tipo se elimina el acorde de tónica (V – ?) o se sustituye el de dominante por otro de la misma familia (VII – I) pero que genera una sonoridad distinta. Otra tentativa para renovar las cadencias es el empleo de giros modales – armonía modal – en los que, por ejemplo, se evitará la aparición de la sensible, sustituyéndola por la subtónica. Así, las cadencias auténticas perfectas con empleo de la subtónica son frecuentes<sup>11</sup>. También veremos cómo el compositor en una obra puede eliminar toda fórmula cadencial conclusiva,

rebajada, que al mismo tiempo supone el empleo del acorde del IV tomado del homónimo menor); **b)** el enlace II<sub>6</sub> – I, sobre todo en el modo menor; **c)** el enlace II<sub>6/5</sub> – I, empleando el II con séptima pero en primera inversión, sobre todo en el modo mayor, con el acorde de II tomado del homónimo menor; **d)** el enlace VI – I, sobre todo en el modo mayor; **e)** el enlace VII<sub>+4/3</sub> – I en el modo mayor, con el acorde de séptima del VII en segunda inversión (esta es la denominada *Cadencia de Bach* o *Cadencia de Korsakov*, enlace que aúna elementos de la cadencia auténtica y de la plagal); **f)** el enlace VII<sub>+6</sub> – I en el modo mayor, con el VII como subtónica no como sensible (esta es la célebre *Cadencia faureana*). Mostramos a continuación todos estos encadenamientos en Do, como observamos el movimiento del bajo siempre es el mismo (Fa – Do) salvo en la *variante d)*:

<sup>9</sup> Por ejemplo el *acorde de séptima de dominante*, el de *séptima disminuida* o el de *quinta aumentada* (Liszt), acordes todos inusuales e inapropiados para generar sensación de final según la teoría de la sintaxis armónica tradicional.

<sup>10</sup> Al que se le añade normalmente la sexta, la séptima o la novena, incluso en algunos casos simultáneamente (sexta y novena por ejemplo). Estas cadencias con notas añadidas serán muy comunes en el lenguaje de los compositores del s. XX (entre otros Debussy y Ravel como comprobaremos en nuestro trabajo) y también en el repertorio del jazz, pero uno de los músicos que a finales del s. XIX ya utiliza este tipo de recursos para enriquecer la cadencia final es Emmanuel Chabrier (1841-1894), véase a este respecto BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, p. 81 y GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. Paris, Ed. Klincksieck, 1975, p. 336.

<sup>11</sup> Es el caso de la *cadencia faureana* mencionada en la nota n. 8. Eso sí, hemos de tener en cuenta que aunque su creador, Gabriel Fauré, reciba la influencia modal de la escuela de Niedermeyer, su música no es modal. Para tener una buena idea de los rasgos principales del lenguaje armónico de este compositor consúltese DESPORTES, Yvonne y BERNAUD, Alain: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid, Ed. Real Musical, 1995, pp. 37-42. Además del empleo de la subtónica, los compositores recurren a otros elementos armónicos para conseguir el color modal en las cadencias: por ejemplo la utilización de grados menos usuales como el III y el VI en el modo mayor enlazados con el I (III—I, VI—I) o el enlace II—I que también es frecuente. Así como el empleo de la *cadencia frigia*, de la que trataremos más adelante en este capítulo, véase la nota n. 55.

evitando así el enlace típico y suprimiendo, como hemos apuntado, el acorde de tónica como acorde final, como punto de llegada y de confirmación tonal. Esta posibilidad forma parte de lo que algunos teóricos denominan la estética romántica del *fragmento*<sup>12</sup> y supone, sin duda, la tentativa más radical de renovación de las cadencias finales.

#### LA EXPERIMENTACIÓN CADENCIAL EN LA MÚSICA ROMÁNTICA

Mostramos seguidamente, por generaciones de compositores, diversos casos de todas estas nuevas combinaciones sonoras finales entresacados de las obras de los compositores más representativos del periodo romántico. Como ya hemos advertido, los más audaces en este terreno, junto con Liszt, son Chopin y Schumann, de estos dos últimos son la mayoría de casos estudiados en este capítulo<sup>13</sup>. Al ser los pianistas-compositores coetáneos de Liszt más destacados, hemos analizado sus obras para piano más importantes. De Felix Mendelssohn (1809-1847), el otro gran pianista-compositor de la época, hemos examinado también su producción más relevante. Aunque de manera general el músico de Hamburgo no es un revolucionario en sus propuestas musicales y en sus obras se ciñe al empleo de un lenguaje tradicional, evitando las experimentaciones armónicas y, por ende, las cadenciales, hemos encontrado algún ejemplo interesante en su música pianística para ser mostrado.

En el caso de Frédéric Chopin, hemos analizado: las *Baladas* (n. 1, op. 23; n. 2, op. 38; n. 3, op. 47; n. 4, op. 52), los *Estudios* op. 10 y op. 25, los *Impromptus* (n. 1, op. 29; n. 2, op. 36; n. 3, op. 51), las *Mazurkas* (op. 6, op. 7, op. 17, op. 24, op. 30, op. 33, op. 41, op. 50, op. 56, op. 59, op. 63, op. 67, op. 68), los *Nocturnos* (op. 9, op. 15, op. 27, op. 32, op. 37, op. 48, op. 55, op. 62), las *Polonesas* (op. 26, op. 40, op. 44, op. 53, op. 61, op. 71), los *Scherzos* (n. 1, op. 20; n. 2, op. 31; n. 3, op. 39; n. 4, op. 54), las *Sonatas* (n. 1, op. 4; n. 2, op. 35; n. 3, op. 58), los *Valses* (op. 34, op. 42, op. 64, op. 69, op. 70), los *Preludios* op. 28, la *Fantasia* op. 49, la *Berceuse* op. 57, la *Barcarola* op. 60 y la *Fantasia-Impromptu* op. 66. En el caso de Robert Schumann: el *Tema y variaciones sobre el nombre Abegg* op. 1, *Papillons* op. 2, las *Davidsbündlertänze* op. 6, la *Toccata* op. 7, el *Carnaval* op. 9, la *Sonata* n. 1, op. 11, los *Estudios sinfónicos* op. 13, las *Escenas de niños* op. 15, la *Kreisleriana* op. 16, la *Fantasia* op. 17, las *Noveletas* op.

<sup>12</sup> Consúltese ROSEN, Charles: *La génération romantique*. Paris, Ed. Gallimard, 2002, pp. 120-125.

<sup>13</sup> Observaremos cómo Chopin ensaya, preferentemente, con diversas variantes de la cadencia plagal, mientras que Schumann se decanta por las nuevas sonoridades que obtiene mediante la modificación de la cadencia auténtica perfecta.

21, la *Sonata n. 2, op. 22*, el *Álbum de la Juventud op. 68*, las *Escenas del bosque op. 82* y las *Albumblätter op. 124*. De la obra de Felix Mendelssohn: el *Capricho op. 5*, la *Sonata n. 1, op. 6*, las *Piezas de carácter op. 7*, el *Rondó caprichoso op. 14*, la *Fantasia op. 15*, las *Tres Fantasías o caprichos op. 16*, las *Romanzas sin palabras (op. 19b, op. 30, op. 38, op. 53, op. 62, op. 67, op. 85, op. 102)*, los *Tres Caprichos op. 33*, los *Seis Preludios y Fugas op. 35*, las *Variaciones serias op. 54*, las *Seis Piezas para niños op. 72*, la *Sonata n. 2, op. 105*, la *Sonata n. 3, op. 106*, el *Capricho op. 118* y el *Perpetuum mobile op. 119*. Como Franz Liszt es el centro de nuestra investigación no mostramos aquí ningún ejemplo suyo ya que los consideraremos *in extenso* en dos capítulos aparte<sup>14</sup>. En nuestro recorrido intentamos dar una visión global abarcando el mayor número posible de artistas y de tipos de cadencia, llegando hasta las postrimerías del periodo romántico e incluyendo los compositores adscritos al nacionalismo musical<sup>15</sup>.

Lo primero que nos llama la atención del análisis de la música de Chopin, Schumann y Mendelssohn es, como se ha apuntado más arriba, la supremacía que adquiere el empleo de la cadencia auténtica perfecta<sup>16</sup>. Es la fórmula armónica que cierra buena parte de las obras, pero aún así, los intentos por buscar alternativas finales son notables. Pasamos a examinar los más representativos, junto con los ejemplos del resto de compositores románticos.

Comenzamos por una de las figuras más destacadas del denominado Romanticismo temprano<sup>17</sup>, Franz Schubert. De Schubert, que es uno de los grandes innovadores en el terreno de la armonía<sup>18</sup>, mostramos dos ejemplos extraídos de sus

---

<sup>14</sup> Los capítulos III y IV.

<sup>15</sup> De acuerdo con nuestras coordenadas explicadas en la *Metodología*, las piezas estudiadas son para piano aunque también hemos considerado e incluido, por su relevancia, algún ejemplo de música orquestal y de lied. De todos los casos comentados incluimos el fragmento musical. De algún pasaje y de las partituras orquestales se han realizado reducciones o esquemas armónicos para facilitar su lectura y comprensión. Eso sí, en todos los ejemplos añadimos el *cifrado de grados* (romano) y el de clase y estado del acorde (*cifrado francés*) si es necesario. Además en el texto indicamos en cada caso la fecha de composición de la obra y su tonalidad.

<sup>16</sup> Baste como ejemplo el examen del *Álbum de la Juventud op. 68* de Schumann. De las cuarenta y tres piezas que integran el ciclo, el compositor utiliza solamente en una la cadencia plagal, en la *n. 31, Canción de guerra*. En las demás emplea la auténtica perfecta.

<sup>17</sup> Etapa que se extiende aproximadamente entre los años 1800-1830.

<sup>18</sup> En su música ya encontramos ejemplos del empleo de la *tonalidad evolutiva* (recurso técnico que consiste en terminar una obra en una tonalidad distinta a la de comienzo). Lo vemos en el lied *Ganymed D544* (1817). El tono de comienzo es *Lab* mayor pero concluye en *Fa* mayor. Por otra parte, como hemos visto en el capítulo anterior, en la nota n. 19, es uno de los pioneros en la utilización del acorde napolitano en estado fundamental. Hallamos un ejemplo en la conclusión de su lied *Der Doppelgänger D957* (1828). Además, junto con Beethoven, es uno de los primeros compositores que utiliza las relaciones de tercera entre las tonalidades en sus modulaciones (denominadas *relaciones mediánticas*). Véase como ejemplo el primer movimiento de su *Sinfonía [n. 7] n. 8 en Si menor D759, Incabada* (1822): el *Tema A* está escrito

lieder. Ambos son de 1828, año de la muerte del compositor. En el primero, titulado *Letzte Hoffnung* y perteneciente a su ciclo *Winterreise D911*, encontramos un final con cadencia plagal (IV – I), en la que se produce una alteración en el acorde de subdominante: se convierte en perfecto menor (se modifica su tercera) antes de resolver en el de tónica<sup>19</sup>. La pieza está escrita en Mi♭ mayor y termina con un breve postludio del piano:

IV — I

En el segundo lied, *Die Stadt*, del ciclo póstumo titulado *Schwanengesang D957*, Schubert escribe un final inusual y realmente sorprendente, utilizando un acorde de séptima disminuida que además no pertenece a la tonalidad principal (Do menor). Tras la cadencia auténtica perfecta en Do menor, añade un postludio, basado en una pedal de tónica, en el que la figura casi fantasmagórica del acorde arpegiado de séptima disminuida de Sol menor, que ha estado presente en toda la pieza, pone fin al lied sin ningún tipo de encadenamiento cadencial. Se trata de un ejemplo emblemático ya que es una de las primeras obras que termina con este acorde que es uno de los más ambiguos de la música tonal y de los menos apropiados para crear sensación de conclusión<sup>20</sup>. Dadas las características de este acorde, representa una gran novedad que se lo utilice para concluir una obra<sup>21</sup>:

---

en Si menor y el bellísimo *Tema B* en Sol mayor, en lugar del Re mayor que prescribía la teoría de la sintaxis tonal clásica.

<sup>19</sup> Véase la nota n. 8.

<sup>20</sup> Véase la nota n. 9.

<sup>21</sup> Veremos cómo Liszt utilizará en alguna ocasión este tipo de acorde para terminar una obra, por ser uno de sus acordes favoritos junto con el acorde tríada de quinta aumentada. A este respecto el profesor De la Motte nos dice: El acorde de séptima disminuida y la tríada aumentada, las dos divisiones posibles de la octava en distancias iguales, permiten a Liszt una liberación del lenguaje clásico tanto en la gran forma como en el detalle. En MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Ed. Labor, 1989, p. 243. El acorde de séptima disminuida es una de las armonías predilectas de los compositores románticos precisamente por su ambigüedad e inestabilidad tonales que permiten mucha movilidad en el terreno de la sintaxis armónica (enlaces excepcionales) y la modulación. En estos términos se expresa el profesor Di Benedetto: La univocidad cede el lugar a la ambigüedad; la polivalencia de los acordes otorga al recorrido armónico un carácter abierto, imprevisible: no por nada el acorde emblema de la armonía romántica es el de séptima disminuida [...]. Por eso, los sólidos bordes de la tonalidad, dentro de los cuales quedaba siempre

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a decrescendo (*decresc.*) and then a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic and a diminuendo (*dimin.*) marking. The third system concludes the piece with a final cadence.

Seguimos nuestro recorrido adentrándonos en el Romanticismo pleno<sup>22</sup>. Lo iniciamos con dos ejemplos de uno de los compositores más importantes del romanticismo francés, el polifacético Berlioz. El primer pasaje que estudiamos es el de la cadencia final, o más bien deberíamos decir cadencias finales, de la *Grande Messe des morts op. 5* (1837), ya que en la conclusión de la obra encontramos una sorprendente sucesión de siete cadencias seguidas, seis armonizando la palabra *Amen*<sup>23</sup>. La obra concluye en Sol mayor con una cadencia auténtica perfecta ( $V_7 - I$ ) pero la preceden toda una serie de variantes del enlace cadencial, desde el giro tradicional  $IV - I$  hasta los más modernos  $III - I$  y  $II - I$ , incluyendo el empleo del acorde napolitano en estado fundamental (indicado  $- II$ ). El esquema armónico del pasaje es el siguiente:

canalizado el flujo del discurso musical clásico, se hacen más y más lejanos y difusos. En DI BENEDETTO, Renato: *Historia de la Música, 8. El siglo XIX (Primera parte)*. Madrid, Ed. Turner, 1987, pp. 28-29.

<sup>22</sup> Etapa que se extiende alrededor de los años 1830-1848.

<sup>23</sup> Nos parece muy apropiada la observación del profesor Bartoli cuando se refiere a este pasaje como a un pequeño catálogo de las puntuaciones finales de la época romántica. En BARTOLI, Op. cit., p. 111.

V7 I IV I III I II I VI<sub>6</sub> I - II I V 7 I  
 ↓ ↓  
 perfecto acorde  
 mayor napolitano

En el otro ejemplo que entresacamos de la obra del músico francés observamos su gusto por los giros modales. *L'invocation à la nature* (Escena XVI), de la obra lírica *La Damnation de Faust op. 24* (1846), concluye con el enlace V<sub>6</sub> – I en Do# menor, pero en el acorde de dominante utiliza la subtónica (no la sensible) para crear una cadencia modal. Mostramos una reducción del pasaje en la que podemos apreciar el contraste sonoro inmediato entre la sensible (Si#) y la subtónica final (Si natural):

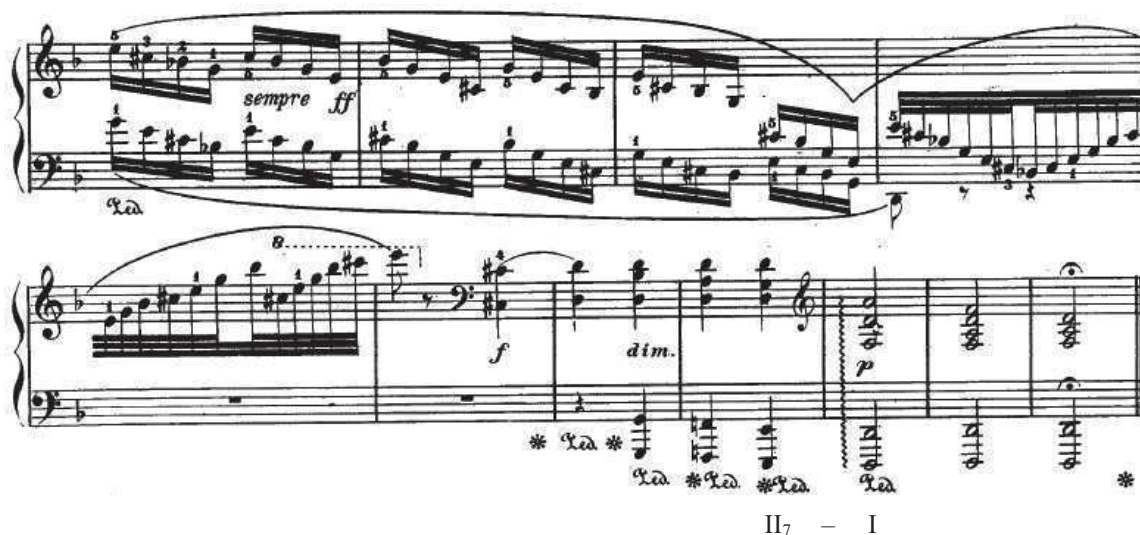
V<sub>6</sub> I

De Mendelssohn, el gran clásico de los románticos, mostramos dos pasajes que evidencian que, aunque mucho menos que sus coetáneos, también probó alternativas posibles a las cadencias heredadas de la tradición. Por ejemplo, la *cadencia auténtica imperfecta*. Cadencia que por su carácter menos conclusivo y contundente se reserva para articular fragmentos internos que discurren a lo largo del discurso musical, pero que también empieza a utilizarse como cadencia final. Se consigue así una línea melódica nueva en el bajo, por grados conjuntos, distinta a la tradicional de la cadencia auténtica perfecta. Una prueba de ello nos la proporciona el compositor alemán en la conclusión de una de sus famosas *Romanzas sin palabras*, la *op. 38, n. 2* (1836), escrita en Do menor. Como apreciamos en el pasaje, el acorde de séptima de dominante está en primera inversión y el de tónica en estado fundamental. Bajo estos parámetros la cadencia mantiene el sentido conclusivo. Como hemos referido en nuestro *Vocabulario*

analítico, algunos teóricos acuñan el término *cadencia imperfecta de carácter conclusivo*<sup>24</sup>:



Para terminar sus *Variaciones serias op. 54* (1841), Mendelssohn hace uso, en Re menor, de un enlace muy poco convencional en los finales. Se trata del acorde de séptima de supertónica<sup>25</sup> en estado fundamental con el de tónica (II<sub>7</sub> - I). Hemos apuntado más arriba<sup>26</sup> que este enlace es utilizado sobre todo con el acorde de séptima en primera inversión (II<sub>6/5</sub> - I), como veremos en ejemplos posteriores:



De Chopin estudiamos varios ejemplos de cadencias finales excepcionales, con el objetivo de mostrar que el músico polaco es uno de los máximos experimentadores de la época en el terreno armónico<sup>27</sup>. Así, en su *Mazurka op. 17, n. 4* (1833), escrita en La

<sup>24</sup> En ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2001, pp. 114-115 y JOFRÉ I FRADERA, Josep: *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2005, pp. 81-83.

<sup>25</sup> Técnicamente hablamos de un acorde de *séptima diatónica*. Recordemos que las séptimas diatónicas son acordes cuatrías que no pertenecen a la familia de la dominante y se forman sobre los grados I, II, III, IV y VI de cualquier tonalidad mayor o menor, adoptando una morfología muy variada dependiendo de cómo sea el acorde triada de base (PM., Pm., Aum. o Dism.) y la séptima que se genera (mayor, menor o disminuida). En el caso concreto que nos ocupa, la séptima del II en modo menor, está formada por un acorde triada disminuido y una séptima menor.

<sup>26</sup> En el apartado c) de la nota n. 8.

<sup>27</sup> A sus atrevidas modulaciones debemos añadir el empleo del acorde napolitano en estado fundamental y segunda inversión, los enlaces paralelos de acordes, su escritura cromática, su famoso acorde de séptima de dominante con sexta, al que algunos teóricos llaman la *Sexta de Chopin*, la utilización de la *escala de*



menor, encontramos un ejemplo de final sin enlace cadencial, como ocurre en el lied *Die Stadt* de Schubert visto más arriba, pero ahora terminando con el acorde tríada del VI en primera inversión<sup>28</sup>, algo inusual para la época pero que, sin duda, le confiere a la conclusión un carácter más poético, acorde también con el concepto narrativo de la música romántica:

The image shows two systems of a musical score in 3/4 time. The first system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody includes a trill and is marked 'sempre più piano' and 'calando'. The bass line consists of chords. The second system shows the continuation of the bass line, which ends with a VI6 chord (F major triad in first inversion). The text 'perdendosi - - -' is written below the first system, and 'VI6' is written below the second system.

En el *Estudio op. 10, n. 12* (1833) el compositor finaliza con una cadencia plagal (IV – I), pero alterando el acorde de subdominante. En esta ocasión, como el estudio está escrito en Do menor, la sorpresa la representa el uso del acorde de subdominante mayor (con La becuadro) antes de pasar al menor, propio de la tonalidad. Chopin configura la cadencia con cuatro acordes contundentes que culminan el trazo dramático de toda la pieza<sup>29</sup>:

The image shows a musical score in 3/4 time, marked 'ff appassionato'. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a bass line with chords. The score ends with a plagal cadence consisting of four chords: a major subdominant (IV), a major tonic (I), a minor subdominant (IV), and a minor tonic (I). The text 'IV — I —' is written below the final chords.

tonos enteros y la octatónica, escalas muy apreciadas en los primeros años del s. XX por compositores como Debussy, Bartók, Stravinsky o Messiaen entre otros, y por supuesto la experimentación en la armonía cadencial. Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 177-178.

<sup>28</sup> Chopin utiliza para terminar los cuatro mismos compases del comienzo de la pieza.

<sup>29</sup> Chopin recurre a la figuras barrocas del *retardo* 4-3 y de la *tercera de picardía* en el acorde final. La *tercera de picardía* no será la única vez que la emplee en sus estudios (en el *Opus 10* lo hace en los n<sup>os</sup> 2 (La menor) y 6 (Mib menor) y en el *Opus 25* en los n<sup>os</sup> 4 (La menor), 5 (Mi menor), 6 (Sol# menor) y 12 (Do menor)).

En otro estudio, el *Estudio op. 25, n. 4* (1835-37), escrito en La menor, el compositor polaco emplea otra cadencia plagal en la que sustituye el IV por el II rebajado en primera inversión, es decir, el *acorde de sexta napolitana*. Analizando la música precedente comprobamos cómo Chopin usa el acorde de *sexta napolitana* en toda la sección conclusiva pero cuando llega la cadencia final evita la conducción armónica habitual y, sin pasar por el acorde de dominante, lo enlaza directamente con el de tónica, aquí está el gesto novedoso<sup>30</sup> (en el ejemplo indicamos el acorde napolitano: – II). El enlace cadencial se realiza sobre pedal de tónica y, como ya hemos advertido, emplea la tercera de picardía para terminar<sup>31</sup>:

De sus *24 preludios op. 28*, terminados en el año 1839<sup>32</sup>, también hemos entresacado ejemplos de conclusiones originales. En el último prelude de la serie, el *n. 24*, escrito en Re menor<sup>33</sup>, Chopin vuelve a mostrarnos una variante de cadencia plagal (IV – I) en la que el acorde del IV aparece alterado ascendentemente (Sol#) y genera una relación interválica de cuarta aumentada con la tónica<sup>34</sup>. Todo el proceso se desarrolla de nuevo

<sup>30</sup> La sintaxis armónica tradicional conduce el acorde de *sexta napolitana* al acorde de dominante, tríada o cuatriada, para desembocar en el de tónica, destacando el expresivo giro melódico de tercera disminuida, como apreciamos en la sección conclusiva del ejemplo chopiniano, Sib-Sol#. Además, la escritura escolástica admite dos variantes más en el enlace: la nota de paso que conecta este intervalo disminuido (Sib-La-Sol#) y la armonía intermedia del *cuarta y sexta cadencial*. Pero el encadenamiento final que propone Chopin evita estos procesos tradicionales, además de añadir una sonoridad frigia con el giro de semitono descendente que se produce entre las notas octavadas Sib-La.

<sup>31</sup> Véase la nota n. 29.

<sup>32</sup> El orden de composición no es el de numeración. Algunos de ellos fueron compuestos en Mallorca, durante la estancia del compositor en la isla junto con la escritora George Sand. En este periplo, de noventa y siete días, escribió unos pocos (el n. 2 en La menor, el n. 4 en Mi menor, el n. 10 en Do# menor, el n. 21 en Sib mayor y el n. 1 en Do mayor). Otros los empieza antes y los termina en la isla. Véase a este respecto el estudio que realiza BROWN, Maurice J. E.: *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*. London, Ed. Macmillan, 1972.

<sup>33</sup> Que paradójicamente fue el primero en ser compuesto en el año 1831.

<sup>34</sup> El acorde generado por las alteraciones puede interpretarse también como una dominante secundaria. Tenemos así un VII de V que conecta por medio de una nota de paso cromática (Sib) con el de tónica. Estaríamos ante otro caso de conducción armónica irregular en el que el acorde de dominante secundaria se enlaza directamente con el de tónica sin utilizar el preceptivo acorde de dominante que forma el engranaje tradicional.

En cuanto al giro velado de cuarta aumentada (Sol# – Re) que se produce en la cadencia debemos tener en cuenta que se convertirá en un enlace cadencial muy apreciado por los compositores del s. XX, entre ellos

sobre pedal de tónica y debemos destacar también el empleo de la sexta añadida en el acorde de tónica cuando se arpeggia para finalizar en el registro grave del teclado. Véase el esquema:

IV#4/3  
(VII de V+4/3)  
Pedal de tónica -----

Un ejemplo más que prueba que las nuevas sonoridades cadenciales chopinianas giran en torno a las diversas posibilidades de la cadencia plagal es la conclusión de su *Fantasia Op. 49* (1841). En ella Chopin emplea la cadencia plagal IV – I, en *Lab* mayor<sup>35</sup>, pero ahora alterando la tercera del IV (*Fab*), para modificar la sonoridad tradicional. Convierte así el acorde tríada en perfecto menor<sup>36</sup> y, como hemos comentado en la nota n. 8 de este capítulo, podemos interpretarlo como un acorde préstamo del homónimo (*Lab* menor). Este gesto armónico, que implica un cambio de color en la cadencia en el modo mayor, es bastante frecuente en la literatura musical romántica<sup>37</sup> y deriva del concepto de intercambio modal o *mixtura modal* como llaman otros teóricos<sup>38</sup>:

---

Debussy y Ravel, como comprobaremos en nuestro estudio, y lo más importante es que Liszt también lo empleará antes que ellos para concluir algunas de sus piezas.

<sup>35</sup> La *Fantasia op. 49* es un magnífico ejemplo para aplicar los conceptos analíticos de bipolarización tonal y tonalidad evolutiva al comenzar en *Fa* menor y terminar en el relativo *Lab* mayor. Véase BARTOLI, Op. cit., pp. 166-167.

<sup>36</sup> En el primer ejemplo que hemos expuesto de Schubert, el lied *Letzte Hoffnung*, ocurre lo mismo pero la minorización del acorde se produce con una nota de paso, por lo tanto la sonoridad es más fugaz. Ahora Chopin ataca el acorde de forma plena y contundente.

<sup>37</sup> Lo encontramos también, por ejemplo, en las conclusiones del IV movimiento de la *Sonata para piano op. 6, n. 1* (1826) de Mendelssohn, en *Mi* mayor y de la *Novellette op. 21, n. 2* (1838) de Schumann, en *Re* mayor.

<sup>38</sup> PISTON, Op. cit., pp. 60-61 y 223-225.

Exponemos el ejemplo de la *Fantasia op. 49* por ser una de las obras más destacadas de su autor, pero Chopin ya emplea anteriormente este recurso armónico cadencial, por ejemplo en el *Estudio op. 10, n. 10* (1829) en el que nos proporciona un final idéntico, en la misma tonalidad de Lab mayor:

La conclusión del tercer movimiento, *Largo*, de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* (1844), escrito en la tonalidad de Si mayor, nos depara una sorpresa, una cadencia novedosa. Se trata del enlace armónico VI<sub>6</sub> – I, otra variante de la cadencia plagal en la que el IV ha sido sustituido por el acorde tríada en primera inversión del VI pero, y aquí reside la novedad, alterado, cromatizado, para formar un acorde de quinta aumentada, una armonía inusual en una cadencia<sup>39</sup>:

<sup>39</sup> Prestemos atención a la sonoridad especial de esta cadencia que, como comprobaremos en nuestro trabajo, Liszt reproducirá en varias ocasiones utilizando uno de sus acordes predilectos, el de quinta aumentada. Al incorporar este acorde al lenguaje armónico como entidad independiente, los compositores románticos enriquecen, sin duda, el espectro de sonoridades cadenciales.

No obstante, el compositor polaco también experimenta con otros tipos de cadencias finales, no solo con las plagales, para comprobarlo volvemos a sus preludios. En el *n. 23* escrito en Fa mayor, Chopin añade sorprendentemente una séptima menor al acorde final de tónica tras una cadencia tradicional V<sub>7</sub> – I. La nota que genera este acorde de séptima, el Mi<sub>b</sub>, aunque aparezca un sola vez y en el acorde arpegiado, está acentuada y desestabiliza la sensación de reposo final del acorde de tónica. Hablamos de acorde de tónica con una nota añadida, pero esa nota tiene su significación armónica en tanto que séptima natural, es decir, sacada de la serie de armónicos naturales de la nota Fa. Algunos teóricos hablan de acordes naturales o de la resonancia<sup>40</sup>:

The image shows a musical score for Chopin's Prelude No. 23 in F major. It features a cadence from V<sub>7</sub> to I, with an added flat seventh (b7) in the final chord. The notation includes a 'smorz.' marking and an '8va' marking above the final chord.

La posibilidad de emplear la cadencia auténtica imperfecta para finalizar una obra, que se ha ejemplificado con la *Romanza sin palabras op. 38, n. 2* de Mendelssohn, también la contempla Chopin<sup>41</sup>. Encontramos un caso en el final de su *Polonesa op. 40, n. 2* (1839) en Do menor. En el encadenamiento V – I el acorde de dominante es de séptima y está en segunda inversión y el de tónica en estado fundamental<sup>42</sup>:

The image shows a musical score for Chopin's Polonaise No. 2 in C minor. It features a cadence from V+6 to I, with a 'cresc.' marking and a 'fff' dynamic marking.

Chopin modifica de una forma singular la sonoridad de la cadencia auténtica perfecta. En el acorde de dominante, tríada o cuatríada, añade algo que cambia su morfología, sustituye la quinta por la sexta. Este recurso, que técnicamente recibe el nombre de *nota*

<sup>40</sup> Véase CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1951, p. 46.

<sup>41</sup> Y Schumann, como veremos más adelante en el análisis de la octava pieza de las *Albumblätter op. 124* (1837).

<sup>42</sup> Es otra muestra de *cadencia imperfecta de carácter conclusivo*.

*sustituta*<sup>43</sup>, quedará como una marca de estilo de la armonía romántica<sup>44</sup>. De entre los varios pasajes que podemos exponer elegimos el final de la *Mazurka op. 6, n. 3* (1830-32) en Mi mayor. Como se aprecia, el compositor repite dos veces el encadenamiento cadencial (V – I), la primera con el acorde de séptima de dominante y la segunda con el acorde tríada y la séptima como nota de paso<sup>45</sup>:

7  
(6)  
V – I

(6)  
V – I

Todavía encontramos otro tipo de final original en la música del maestro polaco. Se trata del uso que hace del acorde tríada de medianta sustituyendo al de dominante en la cadencia auténtica perfecta, III – I. Lo hemos hallado en la *Mazurka op. 24, n. 4* (1833) compuesta en Si bemol menor aunque la conclusión es en Si bemol mayor como vemos en el ejemplo. Esta alternativa, que configura un enlace innovador, supone el empleo de un acorde poco frecuente en la escritura armónica y que la teoría de la armonía tonal

<sup>43</sup> En este caso no hablaríamos exactamente de *acorde con sexta añadida*, ya que en realidad la sexta no se añade a la sonoridad del acorde original sino que sustituye a una de sus notas, por tanto hablaríamos, aunque la diferencia sea muy sutil, de *nota sustituta*. Dicho de otra manera, un acorde con sexta añadida lleva quinta y sexta a la vez y el que nos propone Chopin lleva la sexta en lugar de la quinta. Estamos ante un caso en el que una nota de adorno se convierte en parte integrante del acorde. Algunos analistas denominan a estos procesos *crystalización* (en BARTOLI, Op. cit., pp. 77-78), *acordes por consolidación de notas extrañas* (en CHAILLEY, Op. cit., pp. 100-101) o directamente *acordes apoyatura* (en PISTON, Op. cit., p. 499-505). Digamos de paso que maestros en el tratamiento de estos acordes serán Ravel, Stravinsky, Scriabin, Prokofiev o Albéniz.

<sup>44</sup> Como hemos indicado en la nota n. 27 algunos teóricos hablan de la *Sexta de Chopin*. Véase, por ejemplo, GOUTTENNOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, pp. 100-101. Más adelante ofreceremos otro ejemplo extraído de la música de Schumann. Véase el estudio de la pieza n. 9, titulada *Volkliedchen*, del *Album de la Juventud op. 68* (1848).

<sup>45</sup> En ambos casos, en el acorde de dominante no está la quinta (Fa#) sino la sexta (Sol#).

considera débil<sup>46</sup>, pero que posee, como podemos apreciar, una sonoridad afín a la del acorde de dominante ya que ambos acordes, III y V, tienen dos notas en común<sup>47</sup>:

III - I

En las obras de Schumann, uno de los grandes románticos y uno de los compositores que más cultiva la escritura contrapuntística, también encontramos un buen número de casos de fórmulas finales que evitan los giros tradicionales, incorporando cadencias nuevas al muestrario romántico. En la difícil *Tocata op. 7* (1832) en Do mayor, el músico alemán construye una cadencia final en la que emplea una variante de la cadencia auténtica perfecta, sustituyendo el acorde de V por el de VII. En concreto utiliza el acorde de séptima disminuida en segunda inversión, tomado del modo menor, enlazándolo con el de tónica en estado fundamental. A este tipo de cadencia, como ya hemos anunciado en el apartado e) de la nota n. 8, algunos teóricos la denominan *Cadencia de Bach*<sup>48</sup> y otros *Cadencia de Korsakov*<sup>49</sup>. Es una combinación que aúna elementos de la cadencia auténtica (las notas Si y Re) y de la plagal (Fa y Lab, además del giro Fa – Do del bajo)<sup>50</sup>:

<sup>46</sup> Recordemos que la teoría armónica clasifica los acordes según la importancia dentro de la tonalidad en tres grupos: *acordes principales o tonales* (I, IV y V), *acordes secundarios* (II y VI) y *acordes más débiles* (III y VII).

<sup>47</sup> Más adelante veremos otro ejemplo en la música de Brahms, cuando analicemos su *Balada op. 10, n. 3* (1854).

<sup>48</sup> ABROMONT y MONTALEMBERT, Op. cit., pp. 117-118. Véase también el ejemplo que nos proporciona Piston en su tratado, en PISTON, Op. cit., p. 449.

<sup>49</sup> Véase RIMSKY KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947, p. 62.

<sup>50</sup> Como aclaramos en nuestra explicación del ejemplo, nosotros nos decantamos por considerarla como una cadencia en la que interviene el VII. Véase PISTON, Op. cit., p. 322.

IV ——— II<sub>5</sub><sup>b</sup> VII<sup>+4</sup><sub>b</sub> I

El mismo recurso cadencial emplea en la cuarta pieza de las *Noveletten op. 21* (1838), escrita en Re mayor. En esta ocasión el compositor explota *in extenso* el enlace VII – I, tomando de nuevo el acorde de séptima disminuida del homónimo (Re menor), pero el enlace final se produce con ambos acordes en estado fundamental como vemos en el pasaje:

VII<sup>7</sup> I

Siguiendo en la línea de las variantes de la cadencia auténtica perfecta, el músico alemán, como han hecho Mendelssohn y Chopin, también se sirve de la cadencia auténtica imperfecta para poner punto final a alguna obra. En la pieza n. 8 de las *Albumblätter op. 124* (1837), compuesta en Fa mayor, encontramos una muestra. Como se aprecia en el pasaje, el acorde de séptima de dominante en primera inversión es enlazado con el de tónica en estado fundamental:

V<sub>6/5</sub> – I



Pero el autor de la *Kreisleriana* todavía va más lejos en sus propuestas finales. En la cuarta pieza de sus *Kinderszenen op. 15* (1838), titulada *Bittendes Kind* y escrita en Re mayor, termina con un acorde disonante e inestable de séptima de dominante. Estamos ante uno de los primeros ejemplos de conclusión de una pieza empleando este acorde y dando lugar a una semicadencia. Final interrogativo que puntúa magistralmente el recogimiento que desprende toda la pieza, cuyo título traducido es «Niño rezando»<sup>51</sup>:

En la penúltima pieza del mismo ciclo, *Kind im Einschlummern*, escrita en Mi menor, no termina con un acorde disonante pero tampoco lo hace con el acorde de tónica, ni con una cadencia tradicional. Schumann enlaza el acorde de séptima de dominante con el triada de subdominante en segunda inversión, en una especie de cadencia rota suspensiva, que ayuda poderosamente a imaginar que, como indica el título, «Niño durmiéndose»<sup>52</sup>, el niño se ha quedado dormido. En el último compás, el acorde de subdominante es llevado al estado fundamental:

En otro ciclo también pensado para los niños o los pianistas más jóvenes, el conocido *Álbum de la Juventud op. 68* (1848)<sup>53</sup>, hemos encontrado igualmente algún destello de

<sup>51</sup> Traducido por el autor.

<sup>52</sup> Traducido por el autor.

<sup>53</sup> Que el compositor acompañará con los deliciosos *Consejos para los jóvenes músicos*, cuya traducción al francés, *Conseils aux jeunes musiciens*, llevará a cabo el propio Franz Liszt en 1854. Se trata de una

cadencia menos convencional. Ocurre en la pieza n. 9, titulada *Volkliedchen* y escrita en Re menor. El proceso cadencial final es clásico y típico (II – V – I), pero en el acorde triada de dominante Schumann se sirve del recurso chopiniano estudiado más arriba, sustituye la quinta del acorde (Mi) por la sexta (Fa), con la salvedad de que, al producirse en modo menor, la sonoridad que se obtiene es la de un triada aumentado (Fa-La-Do#):

El autor de la *Sinfonía Renana* también se muestra innovador en los finales de algunos de sus lieder. En el número 5 del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* (1840), titulado *Helft mir, Schwestern* y compuesto en la tonalidad de Sib mayor, termina el postludio nupcial con el acorde de tónica en primera inversión escrito en su mínima expresión, una sexta armónica<sup>54</sup>:

---

colección de breves aforismos que podemos encontrar traducidos también al castellano como *Reglas musicales para la vida y el hogar*. Véase SCHUMANN, Robert: *Reglas musicales para la vida y el hogar*. Madrid, Ed. NA, 2004.

<sup>54</sup> Veremos cómo Liszt utiliza en varias ocasiones este tipo de conclusión con solo dos notas. En estos casos el compositor húngaro termina con tercera armónica. Debussy y Ravel, años más tarde, también cultivarán esta forma de concluir una pieza que tan bien se adapta a la técnica pianística. Pero volviendo a la época romántica, podemos citar otros ejemplos similares encontrados en obras de Berlioz y Gounod. Del primero el final de la *Chanson du roi de Thulé* de la obra ya tratada *La Damnation de Faust* (1846) que termina con una cuarta justa hueca, «à vide» como dice la terminología francesa. Charles Gounod (1818-1893), por su parte, en la *Chanson du Pâtre* (tercer acto, n. 18) de su ópera *Sapho* (1851) concluye con una doble quinta justa. Véase LENORMAND, René: *Étude sur l'harmonie moderne*. París, Ed. Max Eschig, 1971, p. 83.

En *Im wunderschönen Monat Mai*, el lied que comienza el ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840), el compositor vuelve a emplear el acorde de séptima de dominante para terminar la pieza. En este caso está utilizado en el contexto de una cadencia frigia en la tonalidad de Fa# menor, en la que aflora en el bajo el giro de semitono descendente Re-Do#<sup>55</sup>, pero el efecto de inestabilidad y suspense es el mismo puesto que se produce igualmente una semicadencia:

<sup>55</sup> La *cadencia frigia* se construye con las siguientes sucesiones de acordes: I – VII – IV<sub>6</sub> – V o I – V<sub>6</sub> – IV<sub>6</sub> – V, que armonizan el denominado *tetracordo frigio* (La-Sol-Fa-Mi), aunque técnicamente consideramos que existe cadencia frigia con el enlace IV<sub>6</sub> – V. El giro melódico en el bajo, que se convierte en el elemento característico del enlace, debe ser de segunda menor descendente y debe conducir al acorde de dominante. Así lo recogen los tratados consultados, RIMSKY KORSAKOV, Op. cit., pp. 50-52; HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1959, p. 55 y PISTON, Op. cit., p. 177. No obstante, poco a poco, aparecen enlaces más modernos como I – VII – VI – V y IV – III – II – I. En la última serie apreciamos cómo el acorde final ya no es el de dominante sino el de tónica, II – I, aunque el giro de segunda menor del bajo se mantiene. Así lo confirman los ejemplos de Liszt que mostramos en nuestro estudio, véase el caso de *Vallée d'Obermann*, de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55), que aparece en el apartado n. 6 del capítulo III.

Encontramos un final similar en otro lied del compositor alemán, *Der Soldat op. 40, n. 3* (1840), escrito en Re menor. En esta ocasión el enlace cadencial conduce al acorde triada de dominante y el giro frigio, Sib-La, que se realiza en una voz superior, lo podemos asimilar al acorde de dominante de la dominante representado por el acorde de *sexta aumentada alemana*, pero con la sonoridad del intervalo característico invertida, formando una tercera disminuida, Sol#-Sib. Todo se desarrolla sobre una pedal de dominante (La) que se mantiene durante los cuatro últimos compases:

VdeV V-----  
(6ªAum.)  
Pedal de V-----

El piano es el instrumento más importante de la época romántica<sup>56</sup>. Alrededor de él surgen precisamente los llamados pianistas-virtuosos que destacan como grandes intérpretes y pedagogos del instrumento<sup>57</sup>. En la vertiente creativa se les considera compositores menores, con un catálogo de obras reducido o menos conocido. Aún así entre ellas, caracterizadas la mayoría por el desarrollo del aspecto virtuosístico y brillante, podemos entresacar algunos detalles cadenciales en las conclusiones que merecen ser tenidos en consideración.

No puede faltar en este muestreo uno de los grandes pianistas de su época y representante de la escuela rusa, Anton Rubinstein (1829-1894)<sup>58</sup>. De entre su prolífica producción, cultivó prácticamente todos los géneros, elegimos la *Melodía n. 1* en Fa

<sup>56</sup> Al margen de la escritura virtuosística, que se centra en el piano y el violín, «el instrumento favorito de la burguesía es el piano, que va adquiriendo poco a poco grandes dimensiones y mayor sonoridad. Para él se escriben muchas de las mejores páginas de la música romántica y es, sin duda, el instrumento al que se destina mayor cantidad de composiciones. [...] incluso la música que no está compuesta para el piano es adaptada o transcrita para el teclado, a fin de que se haga popular y la pueda tocar cualquiera: desde las arias de ópera a las sinfonías orquestales.» En TORRES, Jacinto, GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis: *Música y Sociedad*. Madrid, Ed. Real Musical, 1984, p. 248.

<sup>57</sup> Aparte de los ya citados Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt, podemos nombrar, sin pretender confeccionar una lista exhaustiva, a Alkan, Cramer, Heller, Henselt, Herz, Jensen, Kalkbrenner, los hermanos Kullak (Adolph y Theodor), Moscheles, Pixis, los hermanos Rubinstein (Anton y Nikolay) o Thalberg.

<sup>58</sup> Como veremos en nuestro trabajo fue un gran amigo de Franz Liszt. Consúltense en el capítulo IV, la nota n. 220 del análisis de la obra *O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554* (1881).

mayor, de sus *Dos Melodías op. 3* (1852), porque para finalizarla recurre a una de las variantes de la cadencia plagal que está entre los intentos más tajantes de renovación de este tipo de cadencia, sustituyendo el IV por el II (II – I). En la nueva formulación el II contiene la séptima y es presentado en su primera inversión<sup>59</sup>. En el caso concreto que nos ocupa además el II está tomado del homónimo, acorde préstamo de Fa menor, con lo que el cambio de color armónico está más acentuado:

Los compositores recurren al acorde de supertónica (II) como sustituto del IV por la afinidad sonora que hay entre ellos, afinidad generada por las notas comunes que comparten<sup>60</sup>. Aunque bien es cierto que desvirtúan un poco este parentesco al incorporar notas del modo homónimo, detalle, por otra parte, que acrecienta el interés armónico del encadenamiento. Asimismo, debemos tener en cuenta que al emplear el II en primera inversión, tríada o cuatría, se mantiene el giro melódico en el bajo que caracteriza a la sonoridad de la cadencia plagal<sup>61</sup>. Como veremos en el siguiente capítulo, uno de los

<sup>59</sup> Véase la nota n. 8. Algunos teóricos la consideran como una cadencia plagal IV – I con sexta añadida, entre ellos Chailley y Challan. Véase CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música* (II volumen). París, Ed. Alphonse Leduc, 1964, p. 21.

<sup>60</sup> En este sentido observamos como los acordes tríadas del II y del IV tienen dos notas en común y si se emplea el II cuatría, tres. Esto último lo podemos comprobar en el ejemplo de las *Variaciones serias op. 54* de Mendelssohn tratado más arriba. No obstante, lo reflejamos en el siguiente esquema en Do mayor:

<sup>61</sup> Véase la nota n. 8.

grandes musicólogos y pedagogos de la segunda mitad del s. XIX y comienzos del XX, el alemán Hugo Riemann (1849-1919), teorizará sobre la relación entre estos y otros acordes, los definirá como *acordes relativos* o *paralelos*, y sistematizará el principio de las sustituciones que empezamos a descubrir en los ejemplos que estamos mostrando<sup>62</sup>. En definitiva debemos considerar que esta variante de la cadencia plagal que presentamos con el ejemplo de Rubinstein, arraigó en la escritura armónica cadencial romántica de la segunda mitad del s. XIX y la prueba de su difusión la tenemos en la música de los compositores postrománticos que la cultivan en su repertorio. Es el caso de otro de los grandes pianistas alemanes, con ascendencia polaca, Moritz Moszkowski (1854-1925)<sup>63</sup>. En el estudio n. 13 en *Lab* mayor, perteneciente a los *15 Etudes de virtuosité, 'Per aspera ad astra', op. 72* (1903), la emplea reiteradamente en toda la sección conclusiva, con los mismos parámetros del ejemplo de Rubinstein:

Antes de abandonar este ejemplo, fijémonos en un detalle armónico que precede a la cadencia final. En el segundo compás del fragmento el compositor utiliza una sonoridad que ya hemos comentado al exponer la conclusión del *Estudio op. 25, n. 4* de Chopin: la del acorde napolitano, pero ahora en estado fundamental y además con séptima (Labecuardro-Do#-Mi-Fax=Solbecuardro), lo que sería el acorde napolitano con séptima natural, que conecta con el acorde de tónica. El enlace está unificado con la pedal interior de tónica (Sol#) que queda enarmonizada en el tercer compás (Lab). Sin duda se trata de una sonoridad original que extiende el empleo de los acordes de la resonancia a

<sup>62</sup> Consúltese BARTOLI, Op. cit., pp. 29-30.

<sup>63</sup> Más adelante consideraremos un ejemplo de la obra pianística de Brahms. Véase el estudio de la *Balada op. 10, n. 4*.

otros grados además de la tónica y le proporciona también un color frigio al enlace ( $La_{bec} = Sibb-Lab$ )<sup>64</sup>.

En el repertorio pianístico del compositor germano Adolf Jensen (1837-1879) hemos encontrado una clara evidencia del progresivo proceso de desfuncionalización de la armonía tonal en la época romántica que da lugar a que algunos acordes se resuelvan de forma más excepcional. La cadencia final de su estudio n. 21 en Sib mayor, de los 25 *Klavier-Etüden op. 32* (1866), de color plagal, está realizada con un acorde de sexta aumentada (alemana) que el compositor saca de su contexto de acorde de pre-dominante para enlazarlo directamente con el de tónica y conseguir así una sonoridad muy original y bella obtenida con un acorde alterado:

Sexta aumentada  
(alemana)

Si seguimos de nuevo la teoría de la resonancia para la construcción de los acordes, podemos dar otra explicación armónica a la cadencia y ver el empleo de la séptima natural ahora en el acorde del VI rebajado ( $Solb-Sib-Do\# = Reb-Mi_{becuadro} = Fab$ ) que enlaza con el de tónica. Así comprobamos cómo los compositores románticos van utilizando cada vez más la séptima natural en los enlaces cadenciales, en el primer acorde o en el segundo (Chopin, Moszkowski, Jensen y como veremos a continuación, Mussorgsky).

Por otra parte, el húngaro Stephen Heller (1813-1888) nos ofrece en *Max*, una de las piezas del ciclo *Im Walde op. 136* (1873) escrita en Mib mayor, otra variante de la cadencia plagal relativamente corriente en el repertorio romántico que consiste en interpolar entre el acorde de subdominante y el de tónica un acorde de séptimo grado. En esta ocasión, como podemos apreciar en el pasaje, el acorde de subdominante aparece minorizado por estar tomado del homónimo, como acorde préstamo, y el de

<sup>64</sup> Esta sonoridad ya la encontramos en uno de los ejemplos de Berlioz estudiados más arriba. En concreto en el de la *Grande Messe des morts op. 5*. La penúltima cadencia, de la serie de siete que componen el pasaje escrito en Sol mayor, está confeccionada con el acorde tríada napolitano en estado fundamental ( $Lab-Do-Mib$ ) que enlaza con el de tónica, produciéndose el giro frigio en el bajo ( $Lab-Sol$ ).

sensible también, como séptima disminuida. El enlace final está confeccionado sobre pedal de tónica (Mib):

IV<sup>b</sup> VII+4/3 I  
Pedal de I -----

Tras examinar los ejemplos más interesantes de los primeros periodos del siglo XIX, debemos ocuparnos ahora del llamado Romanticismo tardío<sup>65</sup>, cuyo gran representante es el alemán Johannes Brahms (1833-1897), continuador de la tradición sinfónica romántica y maestro de la música de cámara, del lied y de la música para piano. Páginas pianísticas que encierran una gran cantidad de sutilezas armónicas que también se plasman en las cadencias finales. Lo comprobamos en obras como la *Balada op. 10, n. 3* (1854). En su conclusión, en la tonalidad de Si mayor, nos ofrece una cadencia que ya hemos encontrado en la música de Chopin<sup>66</sup> pero que como veremos a lo largo de nuestro trabajo, será muy apreciada por Liszt para evitar los giros convencionales. Se trata del enlace de los acordes tríadas de mediente y de tónica, ambos en estado fundamental (III – I), que Brahms recalca repitiéndolo tres veces:

III ----- I

<sup>65</sup> Etapa que se extiende entre los años 1848-1890.

<sup>66</sup> Véase la *Mazurka op. 24, n. 4* (1833).



En la *Balada op. 10, n. 4*, también de 1854, hace uso de una cadencia final a la que hemos hecho referencia más arriba, al analizar los pasajes de Rubinstein y Moszkowski. Se trata de la cadencia plagal empleando el acorde de séptima de supertónica en primera inversión ( $II_{6/5} - I$ ), un enlace que, decíamos, se cultiva bastante en el repertorio romántico. En el siguiente pasaje brahmsiano tenemos otra prueba de ello en la tonalidad de Si mayor:

$II_{6/5} - I$

Por otra parte, en la finalización de la *Fantasia op. 116, n. 3* (1892) el músico alemán se muestra muy original. En la tonalidad de Sol menor, emplea un encadenamiento que evidencia su gusto por la escritura contrapuntística<sup>67</sup>, el acorde tríada de sensible en primera inversión con el de tónica en estado fundamental ( $VII_{+6/3} - I$ ), una fórmula muy poco empleada<sup>68</sup>, acompañada además por la melodía por grados conjuntos del bajo (Re-Sib-La-Sol):

<sup>67</sup> Brahms, en su constante admiración hacia Bach y Beethoven, se convierte en el heredero de la tradición, un compositor que recupera los artificios y formas contrapuntísticas (imitaciones, cánones, fugas) en la escritura romántica. No olvidemos que el compositor alemán es uno de los representantes de la denominada *línea classicista* que agrupa a los compositores románticos que se encuentran más a gusto dentro de las estructuras, desarrollos armónicos y orquestación heredados del Clasicismo, con mayor tendencia hacia la música absoluta y pura. Le acompañan Schubert, Mendelssohn, Schumann (en algunos aspectos) y Bruckner.

<sup>68</sup> El poder tonal de los acordes tríada y sobre todo cuatríada de dominante (la séptima de dominante) minimiza la presencia del acorde tríada de sensible en la escritura romántica, más débil y menos afirmativo. Tengamos en cuenta que una de las características de la armonía romántica es el empleo de acordes cada vez más densos (séptimas, novenas, oncenos). Sin embargo, el acorde tríada de sensible tiene más aceptación en la escritura barroca y clásica, en pasajes de poca densidad armónica (tres, cuatro voces) y en trazos en los que prima la linealidad.



VII<sub>6/3</sub> - I

El Nacionalismo musical surge en la etapa del Romanticismo tardío. Los compositores que pertenecen a esta corriente buscan la inspiración en el sustrato popular, reaccionando contra la hegemonía e influencia de la música alemana, francesa o italiana. La música nacionalista se desarrolla en países ajenos a esos tres polos de atracción<sup>69</sup> y sus músicos también aportan su grano de arena en el campo de la innovación cadencial. De ahí que proporcionemos varios ejemplos de los nacionalismos ruso y escandinavo. Entre los compositores pertenecientes al incipiente nacionalismo ruso destaca por sus fascinantes armonías Modest Mussorgsky (1839-1881). En dos de sus lieder encontramos conclusiones interesantes. En el titulado *Canción del anciano* (1863), escrito en Mi $\flat$  menor, el compositor termina, en un contexto modal, con un acorde disonante de séptima mayor sobre el VI, evitando abiertamente toda fórmula cadencial. Se trata de una conclusión muy moderna, sorprendente y del todo inusitada por el empleo de un acorde de séptima diatónica, por producirse sobre la superdominante y porque la séptima es mayor aunque está preparada<sup>70</sup>. Prácticamente tendremos que esperar a la música de Ravel para volver a ver este tipo de conclusión<sup>71</sup>:

<sup>69</sup> En Rusia (Glinka, Dargomijsky, el *Grupo de los Cinco*), Bohemia (Smetana, Dvorák), Escandinavia (Gade, Grieg, Sibelius), Hungría (Volkman, Erkel), Polonia (Moniuszko), España (Barbieri, Arrieta, Bretón, Pedrell) y Portugal (Machado, Keil).

<sup>70</sup> El acorde no es atacado directamente sino en dos partes como vemos en el ejemplo, primero se atacan las notas Sol $\flat$ -Si $\flat$  y luego se agrega la tercera grave Do $\flat$ -Mi $\flat$ .

<sup>71</sup> Liszt, como comprobaremos en nuestros análisis, no emplea este tipo de final con acorde de séptima mayor y menos sobre el VI. Para que valoremos en su justa medida la innovación del compositor ruso basta decir que Ravel termina su obra *Jeux d'eau* (1901) con un acorde de séptima mayor pero sobre el I. Lo veremos en el capítulo VI.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a few notes. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff. The middle staff is in bass clef and contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *pp* and *p*.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with rests. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff. The middle staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *pp* and *ppp*. The system concludes with a double bar line and the chord symbol VI7.

En la última canción de su ciclo *Sans soleil* (1874), titulada *En el río* y compuesta en Do# mayor, vuelve a desentenderse del enlace cadencial convencional. Toda la canción está escrita sobre un pedal figurado de tónica y el compositor la concluye con el acorde de tónica, pero con la séptima menor, esto es, de nuevo un acorde disonante para concluir y de nuevo el empleo de la séptima natural sobre el acorde de tónica. Este recurso ya lo hemos visto empleado en uno de los ejemplos de Chopin (*Preludio op. 28, n. 23*) pero en esta ocasión la séptima tiene una presencia más contundente, aparece atacada y mantenida, no arpegiada como una nota de resonancia:

Del nacionalismo escandinavo exponemos un ejemplo del noruego Edvard Grieg (1843-1907). Se trata del final de su *Danza nórdica op. 17, n. 22* (1870) en la que el enlace cadencial final, en Sol mayor, es el tradicional V – I pero el compositor lo enriquece mediante el uso del acorde de novena de dominante y por otra parte desvirtúa su sonoridad añadiendo la novena al acorde tríada de tónica<sup>72</sup>:

Como en nuestra enumeración de las variantes de la cadencia plagal, realizada en la nota n. 8, hemos nombrado la *Cadencia faureana*, nos vemos en la obligación de mostrar por lo menos un ejemplo. Esta cadencia y la *Cadencia de Bach* son las únicas

<sup>72</sup> Con esta cadencia Grieg se adelanta a las primeras muestras de acordes finales con notas añadidas que vendrán de la mano de compositores como Emmanuel Chabrier. Véase la nota n. 10 de este capítulo.

en las que ha quedado como rúbrica el nombre del compositor que las creó. Sin embargo, según los expertos en el tema, Gabriel Fauré (1845-1924) no la empleó con mucha frecuencia y nunca en su música para piano<sup>73</sup>. Nosotros ofrecemos un ejemplo, no terminal<sup>74</sup>, extraído del *Pie Jesu*, el cuarto número de su famoso *Requiem op. 48* (1877-1893), para que tengamos una muestra de su sonoridad y sabor modal que caracterizó también a las armonías de esos años. El pasaje en cuestión, que mostramos en reducción, conduce fugazmente el discurso musical de Sib mayor a Re mayor:

c. 29

VII+6 I

Terminamos aquí nuestra relación de ejemplos que ponen de manifiesto la búsqueda gradual de nuevas bases armónicas para las fórmulas cadenciales finales llevada a cabo por los compositores a lo largo del s. XIX. No se abandonan las formas tradicionales establecidas durante casi dos siglos, pero se van abriendo paso nuevas sonoridades que ofrecen perspectivas diferentes y variadas. Tras nuestro estudio, y con los datos recabados, podemos concluir que la acción del compositor romántico en la experimentación cadencial se lleva a cabo básicamente de tres maneras: a) por modificación, b) por sustitución y c) por eliminación. Algunas de estas alternativas son más recurrentes y las encontramos en la música de varios compositores o practicadas en repetidas ocasiones en la música de un mismo compositor<sup>75</sup>, otras, en cambio, son más

<sup>73</sup> Véase ABROMONT y MONTALEMBERT, Op. cit., p. 118. Recordemos que la *Cadencia faureana* presenta diversas variantes. Nosotros exponemos la típica: en el modo mayor, el VII rebajado (como subtónica), como acorde cuatría en segunda inversión (+6) que enlaza con el I en estado fundamental. En el encadenamiento el bajo realiza un giro melódico plagal y en la voz superior la subtónica resuelve en la tónica. Véase el enlace en Do mayor en el ejemplo f) de la nota n. 8 de este capítulo.

<sup>74</sup> Pero perteneciente a la *sección conclusiva*, dentro de los últimos diez compases del movimiento.

<sup>75</sup> Por ejemplo, emplear el acorde de subdominante tomado del homónimo menor en la cadencia plagal del modo mayor; utilizar la cadencia auténtica imperfecta; en la cadencia auténtica perfecta usar el acorde de dominante con sexta en lugar de quinta; sustituir el acorde de dominante por el de sensible (VII) en la cadencia auténtica o la utilización del acorde cuatría de supertónica en primera inversión tomado del homónimo menor (II<sub>6/5</sub>), sustituyendo al acorde de subdominante en la cadencia plagal del modo mayor.

puntuales y las descubrimos en casos aislados<sup>76</sup>. Pasamos a valorar a continuación la significación de estas diversas alternativas cadenciales estudiadas a lo largo del presente capítulo, agrupándolas en los tres apartados arriba apuntados.

a) Por modificación: se consiguen cadencias nuevas empleando las cadencias tradicionales *auténtica perfecta* y *plagal* pero modificando algún detalle del enlace. En este sentido, 1) una de las primeras modificaciones que se llevan a cabo y de las más frecuentes es, cuando se emplea la cadencia plagal, IV – I, en el modo mayor, alterar descendentemente la tercera del acorde del IV, convirtiéndolo en perfecto menor. Sonoridad que se puede explicar también como la utilización del acorde del IV del homónimo menor, como un *acorde préstamo*<sup>77</sup>. En un caso concreto, en el *Estudio op. 10, n. 12* (1833) de Chopin, hemos visto cómo ocurría lo contrario, en el modo menor el compositor alteraba ascendentemente la tercera del acorde del IV, empleando por tanto la subdominante del modo mayor antes de pasar a la propia del menor con un enlace cromático. 2) Otra forma de modificar la sonoridad de la cadencia plagal es alterar ascendentemente la fundamental del IV, consiguiendo un giro melódico de cuarta aumentada<sup>78</sup>. 3) Cuando se opta por la cadencia auténtica perfecta, V – I, la modificación más habitual es hacer uso del acorde de séptima de dominante en otro estado distinto al fundamental, lo que origina una *cadencia auténtica imperfecta* que, a partir de ahora, se utilizará también para finalizar una obra<sup>79</sup>. 4) También se debilita el enlace de cadencia auténtica perfecta añadiendo una nota extraña al acorde de I, a modo de apoyatura que no resuelve y se queda formando parte del acorde, proporcionándole una sonoridad suspensiva. Esta nota suele ser la séptima<sup>80</sup> o la novena<sup>81</sup>. 5) El caso contrario, el empleo de una nota extraña que pasa a integrar el acorde de dominante, también lo hemos contemplado en la cadencia auténtica perfecta cuando el compositor no escribe la quinta del acorde y pone en su lugar la sexta<sup>82</sup>. Además, hemos matizado que cuando ocurre esto en el acorde tríada de dominante del modo menor, la sonoridad

---

<sup>76</sup> Como el enlace del acorde de sexta napolitana con el de tónica; el del acorde de superdominante (VI) transformado en quinta aumentada con el de tónica; el de cadencia rota V – IV o los casos que conllevan la supresión del enlace cadencial que relacionamos en el apartado c) *por eliminación*.

<sup>77</sup> Véase por ejemplo el lied *Letzte Hoffnung* (1828) de Schubert o el *Estudio op. 10, n. 10* (1829) de Chopin. Un ejemplo posterior es el de la *Fantasia Op. 49* (1841) también de Chopin.

<sup>78</sup> Lo hemos visto en el *Preludio op. 28, n. 24* (1831) de Chopin.

<sup>79</sup> Recordemos que algunos teóricos hablan de *cadencia imperfecta de carácter conclusivo*. Véase por ejemplo la *Romanza sin palabras op. 38, n. 2* (1836) de Mendelssohn, la pieza n. 8 de las *Albumblätter op. 124* (1837) de Schumann o la *Polonesa op. 40, n. 2* (1839) de Chopin.

<sup>80</sup> Encontramos un único caso en el *Preludio op. 28, n. 23* de Chopin.

<sup>81</sup> También encontramos un único caso en la *Danza nórdica op. 17, n. 22* (1870) de Grieg.

<sup>82</sup> Se ha visto en la *Mazurka op. 6, n. 3* (1830-32) de Chopin y en la pieza n. 9 del *Álbum de la Juventud op. 68* (1848) de Schumann.

resultante es la de un acorde aumentado. 6) El valerse de los elementos de la armonía modal, da lugar a otro tipo de modificación básica en la cadencia auténtica, perfecta o imperfecta, que consiste en utilizar la subtónica, nota a distancia de tono de la tónica, en lugar de la sensible, nota a distancia de semitono<sup>83</sup>.

b) Por sustitución: el compositor romántico también elabora enlaces innovadores por sustitución, esto es, cambiando el primer acorde o el segundo de los dos que forman el enlace cadencial tradicional por otro. Cuando se opta por sustituir el primer acorde,  $V - I$  o  $IV - I$ , se conserva el acorde de tónica como punto de reposo final. En estos casos el compositor romántico recurre al empleo de acordes afines, esto es, que mantengan alguna nota o notas comunes con el acorde sustituido<sup>84</sup>. 1) En la cadencia auténtica perfecta el acorde que más frecuentemente sustituye al V es el VII, normalmente cuatríada<sup>85</sup>, que pertenece a la misma familia<sup>86</sup> y comparte características comunes, como contener la nota sensible, que le permiten desempeñar la misma función de dominante. Además, ambos acordes comparten varias notas comunes<sup>87</sup>. Los casos examinados están en modo mayor y se usa el acorde cuatríada del homónimo menor como préstamo, la séptima disminuida<sup>88</sup>. 2) Dos casos, el de la *Mazurka op. 24, n. 4* (1833) de Chopin y el de la *Balada op. 10, n. 3* (1854) de Brahms, nos proporcionan una original variante de la cadencia auténtica perfecta. Se trata de la sustitución del V por el III, el acorde de mediantes, que tiene dos notas en común con el de dominante. Como veremos en el siguiente capítulo, esta alternativa se convertirá en una de las que más usará Liszt, que todavía la manipulará un poco para conseguir sonoridades más atrevidas. 3) La mayoría de casos de sustitución de acordes se dan en el contexto de la cadencia plagal y el acorde que más entra en juego en lugar del IV es el II sobre todo cuatríada. Ya hemos comentado que el grado de afinidad entre los acordes tríadas del II y del IV es grande al tener dos notas en común, y si se emplea el II cuatríada todavía

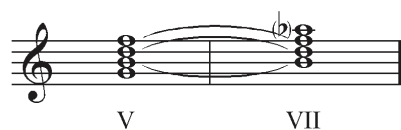
<sup>83</sup> Así lo hace Berlioz en *L'invocation à la nature* (Escena XVI) de *La Damnation de Faust op. 24* (1846).

<sup>84</sup> Cuando las notas comunes son dos, la teoría de Riemann habla de acordes relativos o paralelos.

<sup>85</sup> Hemos contemplado un caso curioso, por lo inusual, de empleo del acorde tríada en la *Fantasia op. 116, n. 3* (1892) de Brahms.

<sup>86</sup> La denominada *familia de la dominante*.

<sup>87</sup> Si comparamos los acordes de séptima de dominante y de sensible vemos que tienen tres notas comunes. Lo mostramos en un ejemplo en Do mayor:



<sup>88</sup> En la *Toccata op. 7* (1832) y la *Novelette op. 21, n. 4* (1838) de Schumann y en la pieza titulada *Max*, del ciclo *Im Walde op. 136* (1873) de Heller.

más porque son tres las notas comunes<sup>89</sup>. Cuando se utiliza este acorde en el modo mayor, los compositores prefieren la sonoridad del acorde tomado del homónimo menor y en primera inversión, estado que permite mantener en el bajo el mismo giro melódico que realiza la cadencia plagal tradicional<sup>90</sup>. 4) Dos notas en común tiene también el acorde de sexta napolitana, -II<sub>6</sub> con la fundamental alterada descendentemente, con el IV, por eso lo utiliza Chopin en un enlace cadencial en vez del IV. La sonoridad entre los acordes es muy cercana, pero la nota napolitana tiñe el encadenamiento de un color especial que le proporciona un halo de melancolía<sup>91</sup>. 5) Chopin, siempre a la vanguardia de la experimentación cadencial, se muestra pionero al plantear un enlace que será uno de los más característicos del imaginario lisztiano. Se trata de un encadenamiento en el que sustituye el IV por el VI pero con la fundamental alterada descendentemente, de manera que lo transforma en un acorde de quinta aumentada que aún así conserva una nota en común con el acorde de subdominante<sup>92</sup>.

Cuando el compositor reemplaza el segundo acorde del enlace, desaparece el acorde de tónica como armonía final. Los acordes que ocupan su lugar, como vemos en los casos recopilados, también tienen alguna nota en común con él. 6) Una primera aproximación a este recurso consiste en sustituir en una cadencia auténtica perfecta el acorde de tónica por el de subdominante V – IV, lo que da lugar a una *cadencia rota*. Cadencia que, como hemos repasado en el capítulo I, tiene carácter suspensivo y hasta ahora se empleaba a lo largo del discurso musical en las obras barrocas, clásicas y también románticas, pero nunca como propuesta final ya que no produce sensación de conclusión, de cierre, al no reposar en tónica<sup>93</sup>. El único caso encontrado de esta cadencia nos lo ofrece Schumann que se atreve a utilizarla para concluir la pieza *Kind im Einschlummern*, penúltima de las *Kinderszenen op. 15* (1838). 7) Otra forma de proceder consiste en terminar una pieza con el acorde de dominante, tríada o cuatríada, viniendo de no importa qué acorde, (?) – V, y produciendo lo que técnicamente se denomina una *semicadencia*<sup>94</sup>. Recordando también lo explicado en el capítulo anterior,

---

<sup>89</sup> Véanse las *Variaciones serias op. 54* (1841) de Mendelssohn y la *Balada op. 10, n. 4* (1854) de Brahms.

<sup>90</sup> Lo hemos visto en la *Melodía op. 3, n. 1* (1852) de Rubinstein y en el *Estudio op. 72, n. 13* (1903) de Moszkowski.

<sup>91</sup> Véase el *Estudio op. 25, n. 4* (1835-37), único caso encontrado.

<sup>92</sup> Lo vemos en el tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* (1844), único caso encontrado.

<sup>93</sup> De la cadencia rota básica, V – VI, no hemos encontrado ningún ejemplo terminal.

<sup>94</sup> En nuestros análisis entenderemos *semicadencia* como reposo en el acorde tríada o cuatríada de dominante al que se llega desde cualquier otro acorde (? – V). Podemos extender esta definición al empleo del acorde de séptima disminuida y séptima de sensible del modo mayor (? – VII). Aclaremos esto porque algunos teóricos consideran la *semicadencia* de forma general, como un reposo en un acorde



es, junto con la *cadencia rota*, otra cadencia de carácter interrogativo que se utiliza en determinados puntos del discurso musical para generar una suspensión, en ocasiones acompañada de un calderón, pero nunca se había usado como puntuación final. De ahí que adquieran más valor las aportaciones de Schumann que no duda en utilizarla en más de una ocasión, en algún caso asociada a la *cadencia frigida*<sup>95</sup>.

c) Por eliminación: las propuestas más extremas las encontramos en el tercer apartado, cuando el compositor actúa eliminando definitivamente la fórmula cadencial, el concepto de binomio de dos acordes como enlace final,  $\forall - \text{I} / \text{IV} - \text{I}$ . Aspecto éste que transgrede incluso el empleo de las propuestas más innovadoras que acabamos de ver y que conlleva también la eliminación del acorde de tónica como reposo final. Las formas de proceder son variadas y más puntuales. Así, 1) Schubert, por su parte, hace uso de un acorde de séptima disminuida para desvanecer el final de uno de sus *lieder*<sup>96</sup>. 2) Chopin concluye una obra con el acorde tríada del VI en primera inversión<sup>97</sup>. 3) Mussorgsky, uno de los compositores más libres de prejuicios armónicos, emplea el mismo acorde pero cuatríada y en estado fundamental, VI<sub>7</sub>, en una de sus canciones<sup>98</sup>.

Añadimos, completando la información recogida en estos tres apartados, que en los casos que se han estudiado, hemos observado un aspecto armónico a destacar. Se trata del empleo en algunos enlaces finales, como primer acorde o como segundo, de los acordes con séptima natural, también llamados acordes de la resonancia, por estar sacados de la serie de armónicos naturales de su nota fundamental. El ejemplo más emblemático, y el más temprano, es del *Preludio op. 28, n. 23* (1838-39) en el que Chopin utiliza el acorde de tónica final con séptima natural, pero le siguen otros. Algunos años más tarde, un compositor romántico menor, Adolf Jensen, nos ofrece en uno de sus estudios para piano, el n. 21 de los *25 Klavier-Etüden op. 32* (1866), una cadencia en la que encontramos un acorde de séptima natural sobre el VI rebajado. Mussorgsky finaliza una de las canciones vistas, *En el río* (1874), como Chopin, con el acorde de séptima natural de tónica y por último, el ejemplo más postrero, la cadencia que hemos analizado en el fragmento final del *Pie Jesu del Requiem op. 48* (1877-1893)

---

que no sea el de tónica y por lo tanto contemplan semicadencias de dominante pero también semicadencias de subdominante, en RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947, p. 40; ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía I*. Barcelona, Ed. Labor, 1986, p. 119; BLANES, Luis: *Armonía Tonal I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1990, p. 125.

<sup>95</sup> En la cuarta pieza de sus *Kinderszenen op. 15* (1838), titulada *Bittendes Kind* y en dos *lieder*, *Im wunderschönen Monat Mai*, del ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840) y en *Der Soldat op. 40, n. 3* (1840).

<sup>96</sup> El titulado *Die Stadt* (1828).

<sup>97</sup> La *Mazurka op. 17, n. 4* (1833).

<sup>98</sup> La *Canción del anciano* (1863).

de Fauré, la denominada *cadencia faureana*, no deja de ser un acorde de séptima natural sobre el VII rebajado, tratándose además de un caso especial que conjuga otros parámetros, el giro plagal en el bajo y el movimiento de subtónica hacia la tónica que le procura el color modal.

En los capítulos sucesivos vamos a estudiar y comprender la importancia de la figura del compositor Franz Liszt en la exploración, consecución y afianzamiento de estas nuevas puntuaciones finales de las obras. En qué medida sigue las directrices innovadoras de sus contemporáneos o se muestra todavía más atrevido en sus propuestas personales que, salidas de su curiosidad e inquietud creadoras, supondrán un valioso puente de conexión con el lenguaje armónico cadencial de los compositores de principios del siglo XX, concretados en nuestro trabajo en las figuras de Claude Debussy y Maurice Ravel.

### CAPÍTULO III: *La experimentación cadencial en los finales de la obra pianística de Franz Liszt compuesta hasta 1876*

---

Como acabamos de ver en el capítulo anterior, muchos de los compositores más destacados del siglo XIX buscan, en mayor o menor medida, puntuaciones finales distintas a las propuestas por los músicos de los periodos barroco y clásico. Esta progresiva alteración de las fórmulas cadenciales heredadas va implícita en la inercia de cambio que conlleva todo periodo artístico nuevo. Del conjunto de compositores tratados sobresalen tres que, de forma llamativa, crean más combinaciones armónicas terminales que sustituyen a las tradicionales: Frédéric Chopin, Robert Schumann y Franz Liszt. De los dos primeros ya se han mostrado las propuestas más interesantes. En el presente capítulo, y en los capítulos IV y V, nos vamos a ocupar de examinar y dar a conocer las alternativas que nos ofrece el genio extraordinario del músico húngaro. Así, antes de abordar los capítulos centrales de nuestro trabajo dedicado al estudio de las cadencias finales en las obras para piano de Franz Liszt que compone en su última etapa creativa que se extiende entre los años 1877 y 1885, vamos a hacer un recorrido previo por su música pianística escrita hasta 1876 para comprobar cómo sus deseos de renovación cadencial no se plasman exclusivamente en sus últimas piezas, ni se circunscriben a su periodo crepuscular. Aunque bien es cierto que, como verificaremos, en ese último periodo se concentran y se ponen de manifiesto los finales más atrevidos y radicales. Formas de proceder condicionadas, sin duda, por las situaciones personales que atraviesa el compositor en esas fechas<sup>1</sup> y por la evolución del componente armónico que se aprecia en su escritura a partir de las obras de 1877<sup>2</sup>.

Como ya se ha señalado en la nota n. 37 de la *Introducción*, dividimos el estudio de la producción pianística lisztiana en dos periodos, el primero que se desarrolla entre 1822 y 1876 y el segundo que, como acabamos de indicar, se extiende entre los años

---

<sup>1</sup> Entre otras, los malos entendidos que se producen a raíz de la reedición de su libro *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*; la muerte de su gran amigo Richard Wagner; las crisis depresivas que sufre, acrecentadas por su obsesión por la muerte; el progresivo deterioro de su estado físico, marcado por una caída que sufre en 1881 y la aparición de una catarata en el ojo izquierdo; también merman su salud el trabajo demasiado intenso, los numerosos viajes y los desarreglos en sus hábitos de vida como el excesivo consumo de alcohol y tabaco; a todo esto se añade la mala recepción que tienen muchas de las obras que compone en este periodo.

<sup>2</sup> Evolución reflejada, por ejemplo, en la disociación de la cohesión armónica vertical, la construcción de nuevos acordes que ofrecen nuevas combinaciones (acordes por cuartas, por quintas), el gusto por las sonoridades disonantes, la realización de enlaces de acordes sin tener en cuenta las reglas tradicionales de la sintaxis armónica, el empleo más acusado de la escala de tonos enteros que provoca los primeros trazos de escritura atonal, o la utilización más audaz e intensa del cromatismo.

1877 y 1885, y es el que denominamos *último periodo creativo*. El amplio primer periodo, que es el que contemplamos en este capítulo, comprende las etapas de juventud y madurez del compositor<sup>3</sup>. Para nuestro estudio no es necesario considerarlas por separado, ya que los trazos de la escritura armónica y pianística son bastante homogéneos<sup>4</sup>. Así, vamos a comprobar a continuación cómo desde sus primeras creaciones pianísticas, y a lo largo de toda su vida creativa, Liszt intenta ofrecer aspectos novedosos y singulares en el planteamiento de sus fórmulas cadenciales terminales, expresados en una amplia variedad de combinaciones. En este periodo, que se inicia con la publicación de su primera obra para piano, la *Variation über einen Walzer von Diabelli A1, S147* (1822), y finaliza con la composición de *Aida, danza*

---

<sup>3</sup> Etapas que incluyen: 1) Su época de *formación musical en Viena* (1821-1823) junto al gran pedagogo del piano Carl Czerny y al maestro de capilla de la corte Antonio Salieri. 2) *La estancia en París* (1823-1835) que supondrá la etapa de maduración del compositor. Años decisivos para su formación cultural e intelectual en los que traba relación con escritores, pintores, músicos e intelectuales. De entre ellos, tres músicos dejarán una honda huella en su personalidad e influirán decisivamente en su orientación musical: Hector Berlioz, Nicolò Paganini y Frédéric Chopin. El primero le inspirará en el campo de la forma musical, en concreto en la creación del *poema sinfónico*, en la técnica compositiva, en la invención de la denominada *transformación temática* y además también en la técnica de la orquestación. Asimismo, las primeras revelaciones modales que tiene Liszt son gracias a la música del maestro francés. Por otra parte, la asistencia a un concierto del genio italiano del violín, Paganini, incitará al músico húngaro a crear una técnica de ejecución transcendente aplicada al piano, que se verá plasmada, por ejemplo, en los *Estudios-Paganini (Etudes d'exécution transcendente d'après Paganini A52, A140)* compuestos entre 1838-40 y revisados en 1851 como *Grandes études de Paganini A173, S141*). Chopin, con su lánguida delicadeza y sensibilidad, le transmitirá la poesía del piano y la expresión nacionalista de la música. Además en París podrá estudiar con los compositores Ferdinando Paer y Anton Reicha y conocer las teorías armónicas de François-Joseph Fétis. 3) A la etapa parisina le siguen *los años de viajes por Suiza e Italia* (1835-1837) en los que, junto a Marie d'Agoult, madre de sus tres hijos, decide dedicarse seriamente a la composición. 4) Tras los éxitos pianísticos cosechados en Viena en 1838, se desarrollan *los años de virtuoso* (1838-1848) que le impulsan a una frenética carrera itinerante dando conciertos prácticamente en todas las ciudades de Europa, incluyendo una estancia en España en los años 1844-45. Los conciertos le llevan a San Petersburgo donde conoce a Mijaíl Glinka y a Alexander Dargomijski, encuentros que abren un interesante capítulo de influencias recíprocas entre Liszt y los compositores rusos. Al final de esta época, en 1847, conocerá a la que será la segunda mujer más importante en su vida, la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein. 5) Con ella inaugura el *periodo de Weimar* (1848-1861) que supone un cambio completo en el planteamiento de su vida. Abandona su carrera de virtuoso, deja de dar conciertos y se dedica por entero a la composición, al mismo tiempo que aprovecha su cargo de *kapellmeister* del teatro de la corte para ayudar a los compositores contemporáneos en el estreno de sus obras. Este periodo es para el Liszt creador el más fecundo, en esta época ven la luz, entre otras obras, las sinfonías *Fausto* y *Dante*, doce de los trece *Poemas sinfónicos*, los *Tres Estudios de concierto*, las *Consolaciones*, la segunda versión de los *Estudios-Paganini*, la transcripción para dos pianos de la *Novena sinfonía* de Beethoven, la *Sonata para piano en Si menor*, la *Misa de Gran* y los *Dos episodios del Fausto de Lenau*. 6) Tras abandonar Weimar, comienza su *etapa romana* (1861-1869), en la que Liszt lleva una vida retirada y sencilla, retomando la actividad docente. Al fracasar el intento de contraer matrimonio con Carolyne de Sayn-Wittgenstein, recibe en 1865 las llamadas órdenes menores y es nombrado abad, cumpliendo parcialmente uno de los deseos que albergaba desde los dieciseis años. La etapa romana desarrolla en Liszt un interés por las composiciones religiosas que le llevan a un acercamiento a la escritura modal. Desde el año 1869 hasta su muerte, en 1886, Liszt comparte su tiempo entre Roma, Weimar y Budapest. Él mismo lo llamará su *vie trifurquée*.

<sup>4</sup> Será precisamente a partir del año 1877 cuando empiecen a mostrarse, como veremos, los primeros síntomas de cambio en el tratamiento de la armonía, sobre todo a partir de obras como las que integran el tercer cuaderno de los Años de peregrinaje, *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882) y el *Via Crucis [Les 14 stations de la croix] A287, S504a* (1878-79).

*sacra e duetto final [Verdi] A276, S436 (1876)*, la supremacía del empleo de la cadencia auténtica perfecta para clausurar una obra, tanto con el acorde tríada de dominante como con el cuatríada, es patente y también, pero en menor medida, la de la cadencia plagal. La experimentación cadencial en este periodo está condicionada, sin duda, por el interés que profesa Liszt por la armonía, por la renovación del vocabulario acórdico, el empleo de nuevos enlaces, y de forma más genérica por el desarrollo de una nueva sintaxis tonal, aspectos que propiciarán el enriquecimiento y la evolución del lenguaje armónico a lo largo de la época romántica. El compositor húngaro será uno de los colaboradores más activos en este terreno, siempre a la vanguardia de las propuestas más innovadoras<sup>5</sup>. Los primeros indicios de experimentación cadencial lisztiana, las exploraciones de nuevos engranajes cadenciales, pasan por el empleo de los enlaces que se respiran en el imaginario romántico, detallados en el capítulo anterior. Así, Liszt recurre a lo que hemos denominado técnicamente modificación, sustitución y eliminación de las cadencias tradicionales, pero comprobaremos cómo, además de aportar ejemplos de la práctica totalidad de combinaciones presentadas y en algunos casos en mayor número que sus contemporáneos, incorpora detalles personales con los que acuña tipos de finales nuevos. En este sentido, desde las obras más tempranas, el talento del compositor húngaro produce resultados originales que no encontramos en las obras de sus coetáneos y que añade al acervo romántico. Nos referimos, por ejemplo, a las nuevas sonoridades de la cadencia plagal imperfecta, las de los enlaces III – I, VI – I, o las de aquellas terminaciones en las que un hilo sonoro, traducido en una línea monódica, cierra la obra.

La recopilación de ejemplos no es exhaustiva ni completa, ni lo pretendemos en este capítulo. El periodo abarcado es muy extenso y la cantidad de obras compuestas en él muy grande<sup>6</sup>. Partimos de la base de que, como ya se ha dicho, las cadencias tradicionales, *auténtica perfecta* y *plagal*, están muy arraigadas en el lenguaje armónico romántico y existen muchísimos, cientos de ejemplos que así lo confirman. Nosotros en este capítulo nos hemos limitado a extraer una buena cantidad de casos que corroboran sobradamente nuestro postulado de partida: que Liszt es uno de los compositores románticos que, por cantidad y variedad, más innova en el terreno de la cadencia final. Para ello hemos analizado las obras más importantes de la producción lisztiana

---

<sup>5</sup> Incluimos un estudio de las características de la armonía de Liszt en estos años en el *Apéndice documental n. 2*.

<sup>6</sup> Solamente las obras para piano escritas hasta 1876 son unas cuatrocientas.

compuestas hasta el año 1876: el *Allegro di bravura* A6, S151 (1824-25), *Rondo di bravura* A7, S152 (1824-25), *Scherzo* A9, S153 (1827), *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34), las *Apparitions* A19, S155 (1834), *Venezia e Napoli* A53, S159 (1838-40), los *Liebesträume*, 3 *nottornos* A103, S541 (1843-50), los dos primeros volúmenes de *Années de pèlerinage* (*Années de pèlerinage, première année – Suisse* A159, S160 (1848-55) y *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61)), las *Consolations* A111b, S172 (1844-50), los *Trois [grandes] études de concert* A118, S144 (1845-49), la *Ballade n. 1* A117, S170 (1845-49) y la *Ballade n. 2* A181, S171 (1853), las *Ungarische Rhapsodien* A132, S244 (1846-53), las *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), el *Grosses Konzertsolo* (*Grand solo de concert*) A167, S176 (1849-50), las *Two Polonaises* A171, S223 (1850-51), los *Études d'exécution transcendante* A172, S139 (1851), los *Grandes études de Paganini* A173, S140 (1851), el *Scherzo und Marsch* A174, S177 (1851), la *Sonata para piano en Si menor* A179, S178 (1852-53), la *Berceuse* A186, S174 (1854-62), la *Rhapsodie espagnole* (*Folies d'Espagne et jota aragonesa*) A195, S254 (1858), *Der traurige Mönch* P3, S348 (1860), los *Zwei Konzertetüden* A218, S145 (1862), las *Deux légendes* A219, S175 (1862-63), las *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und des Crucifixus der H-moll Messe [Bach]* A214, S180 (1862), las cuatro primeras piezas de las *Fünf kleine Klavierstücke* A233, S192 (1865-1876), el *Impromptu* (*Nocturne*) A256, S191 (1872), los *Fünf ungarische Volkslieder* A273, S245 (1873), la *Elegie I* (*Schlummerlied im Grabe*) A266, S196/195a (1874) y el ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76).

Siguiendo nuestras premisas metodológicas, en la exposición de cada ejemplo incluimos la fecha de composición y tonalidad del pasaje, la partitura, y en algunos casos un esquema armónico para facilitar la comprensión de nuestro análisis del fragmento<sup>7</sup>. Además, si de las piezas analizadas hacemos algún comentario para complementar la explicación y se hace referencia a otros fragmentos de ella, aparte del expuesto en el texto, o a la obra entera, incluimos la partitura en apéndices documentales para su consulta y comprobación. Recordamos que para las fechas de composición de las obras y el título, hemos seguido la catalogación del profesor Alan Walker que aparece en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* por ser la

---

<sup>7</sup> En aquellos casos en los que la escritura pianística es compleja y el esquema nos permite representar más claramente las sucesiones acórdicas, o en otros en los que evidenciamos algún detalle que no podemos señalar en la partitura.

más actualizada<sup>8</sup>. Cuando es necesario ofrecemos la traducción al castellano de los títulos de las obras. La exposición de los ejemplos no es cronológica, sino según el tipo de cadencia empleado<sup>9</sup>, por eso hemos confeccionado un pequeño guión preliminar con la tipología de las cadencias que vamos a tratar, dejando a un lado las cadencias tradicionales *auténtica perfecta* y *plagal* y tomando como punto de partida la *cadencia plagal* en modo mayor con el IV minorizado, enlace que ya conlleva una novedad con respecto a los postulados clásicos. A partir de ella iremos viendo las distintas modificaciones que realiza el compositor y las sonoridades que va incorporando, que se resumen en los siguientes apartados:

- 1) Obras que terminan con la *cadencia plagal* en modo mayor pero con el IV tomado del modo menor;
- 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*<sup>10</sup>;
- 3) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII<sup>11</sup>;
- 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de mediante (III);
- 5) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada);
- 6) Obras que terminan con *cadencias modales* (sobre todo cadencias frigias y mixolidias);
- 7) Obras que terminan con una *tercera armónica*;
- 8) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica;
- 9) Obras que terminan con *final monódico* (con una línea melódica sin ninguna armonización).

---

<sup>8</sup> En SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001, pp. 786-820.

<sup>9</sup> Dentro de cada apartado sí que ordenamos los ejemplos recopilados de manera cronológica.

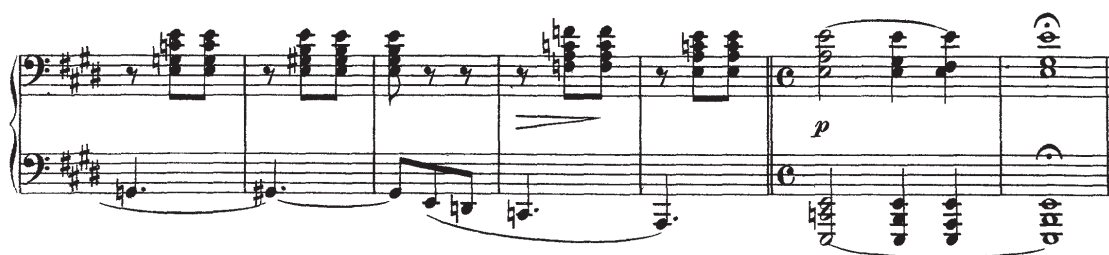
<sup>10</sup> Con el primer acorde invertido, con el segundo acorde invertido, o con los dos acordes invertidos. Seguimos aquí la terminología de los teóricos que extienden el calificativo de imperfecta a la cadencia plagal. Véase por ejemplo CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música (II volumen)*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1964, p. 22.

<sup>11</sup> Incluimos en este apartado la denominada *Cadencia de Bach* o *Cadencia de Korsakov*, VII<sub>+4/3</sub> – I. Aunque en el capítulo anterior, en la nota n. 8, apartado e) y en el análisis de la *Toccata op. 7* (1832) de Schumann, hemos indicado que este encadenamiento contiene elementos de la cadencia auténtica y de la plagal, nosotros en nuestro estudio nos decantamos por considerarlo como un enlace derivado de la cadencia auténtica al valorarlo como uno más de los enlaces VII – I.

1) OBRAS QUE TERMINAN CON LA *CADENCIA PLAGAL* EN MODO MAYOR PERO CON EL IV TOMADO DEL MODO MENOR

---

Comenzamos nuestra búsqueda de cadencias finales innovadoras en la producción lisztiana con la modificación que supone alterar en la *cadencia plagal* (IV – I), empleada en el modo mayor, el acorde de subdominante colocando en su lugar el del modo menor, es decir, como un *acorde préstamo* entre homónimos<sup>12</sup>. Esta forma de proceder ya se ha observado en el capítulo anterior<sup>13</sup> y ahora mostramos por lo menos un ejemplo hallado en las obras de Liszt. Lo vemos en la última pieza de sus *Consolations A111b, S172* (1844-50), la n. 6 escrita en Mi mayor. Su cadencia final es IV<sub>pm</sub> – I:



2) OBRAS QUE TERMINAN CON LA *CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA* O *PLAGAL IMPERFECTA*

---

Los ejemplos de Mendelssohn, Chopin y Schumann expuestos en el capítulo anterior nos confirman que este tipo de cadencias, sobre todo la auténtica imperfecta, comienzan a emplearse para clausurar una obra. Iniciamos este apartado tratando una de las cadencias finales más emblemáticas, no ya del corpus del maestro de Weimar, sino también de toda la literatura romántica. Se trata de la cadencia final de la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* (1852-53), una de las obras más trascendentales de la música romántica y de la historia de la música. La obra termina en Si mayor con tres acordes en *pp/ppp* que, tras una escala que dirige el discurso a las profundidades del teclado, envuelven de misticismo la conclusión. Los acordes forman un engranaje realmente original que dislocan el proceso tonal, VII – V<sub>6</sub> – I<sub>6/4</sub>. Aparentemente

---

<sup>12</sup> También podemos hablar, como se ha anotado en el capítulo anterior, de intercambio modal o *mixtura modal*. Consúltese el ejemplo de la *Fantasia Op. 49* de Chopin.

<sup>13</sup> Véase en el capítulo II la nota n. 8, apartado a) y los ejemplos del lied *Letzte Hoffnung* (1828) de Schubert y la *Fantasia Op. 49* (1841) y el *Estudio op. 10, n. 10* (1829) de Chopin.



diríamos que se trata de una cadencia auténtica imperfecta, pero es preciso matizar que el VII es un acorde perfecto menor sobre la subtónica, el V un perfecto mayor en primera inversión sobre la dominante pero rebajada (Fa becuadro), y que el de tónica está en segunda inversión, por eso hemos hablado de dislocación del proceso cadencial o tonal. El acorde de V y el VII no pertenecen a Si mayor, son acordes tomados de otras tonalidades con los que el compositor altera la sonoridad cadencial. Otro de los componentes armónicos que también nos llama la atención es la relación de tritono que se produce entre las fundamentales de los dos últimos acordes (Fa-Si)<sup>14</sup>. Aparte de la connotación diabólica que conlleva el empleo de este intervalo, muy acorde con la explicación programática que mantienen algunos teóricos y especialistas en esta obra<sup>15</sup>, nos interesa porque esa relación de cuarta aumentada la seguirá cultivando el compositor en las cadencias finales de algunas obras de su último periodo creativo. Llegado el momento la codificaremos con el nombre de *cadencia lidia*, y además la volveremos a ver en conclusiones de obras de Debussy y Ravel como comprobaremos en el capítulo VI de nuestro trabajo<sup>16</sup>.

Sabido es que Liszt revisó el final de la sonata y escribió el que conocemos, eliminando el que había concebido originalmente en un estilo más virtuosístico y de mayor volumen sonoro<sup>17</sup>, como suele ser preceptivo en las conclusiones de este tipo de

<sup>14</sup> Otra pieza en la que aparece claramente el intervalo de cuarta aumentada articulando la cadencia final es *Le mal du pays*, la n. 8 de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55). Finaliza en Mi menor y Liszt escribe un proceso cadencial realmente curioso enlazando IV<sub>#</sub> – II<sub>6/5</sub> – I. El IV está convertido en acorde perfecto mayor por el empleo del Do# de la escala melódica, y en el II se forma un acorde de séptima en el que resalta la sonoridad de la tercera disminuida (La#-Do) y que funciona como armonía de paso (podemos codificarlo también como un V de V con la quinta en menos que enlaza directamente con tónica) intercalada en el enlace plagal IV – I, pero describiendo en el bajo el giro melódico de cuarta aumentada (La#-Mi):



<sup>15</sup> Véase a este respecto GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «La cuestión del programa en la Sonata en Si menor de Franz Liszt» en *Quodlibet* n. 24. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2002, pp. 59-71, y BENITO, Luis Ángel de: «Narratividad en la Sonata en Si menor de Liszt: quiebra motivica y quiebra actuarial» en *Música y Educación* n. 59. Madrid, Ed. Musicalis, 2004, pp. 13-30.

<sup>16</sup> Véase la nota n. 34 del capítulo II. Como explicamos, el intervalo de cuarta aumentada se convertirá en uno de los predilectos del lenguaje armónico de los músicos del s. XX, una relación que emplearán también en los giros cadenciales.

<sup>17</sup> Véanse ROSEN, Charles: *La génération romantique*. Paris, Ed. Gallimard, 2002, pp. 610-611 y WALKER, Alan: «La Sonata en Si menor de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, pp. 91-92.

obras y como vemos en muchas de las obras lisztianas en las que predomina la escritura brillante y de bravura<sup>18</sup>. En su lugar, el compositor nos ofrece esta genial propuesta que exhala paz, tranquilidad y también triunfo pero contenido, espiritual:

The image shows a musical score for 'Altes Weihnachten' by Liszt. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano part in the lower register and the violin part in the upper register. The piano part starts with a *pp* dynamic and features a series of chords and moving lines. The violin part enters with a melodic line. The tempo is marked 'Lento assai.' and there is a section marked 'un poco marcato'. The second system continues the piano part, showing a transition to a higher register with an *ppp* dynamic marking. The violin part continues with its melodic line. The score ends with a final chord in the piano part.

Una cadencia auténtica imperfecta de las denominadas *cadencias imperfectas de carácter conclusivo*<sup>19</sup> la emplea Liszt para finalizar la primera pieza del ciclo *Weihnachtsbaum*<sup>20</sup> A267, S186 (1874-76). Lleva por título *Altes Weihnachten*<sup>21</sup> y está escrita en Fa mayor. El enlace final que escribe el compositor es  $V_{6/4} - I$ , con el acorde de dominante en segunda inversión, derivado del séptima de dominante en tercera inversión (+4) que le antecede:

The image shows the final cadence of 'Altes Weihnachten'. It is a single system of staves for piano. The music is in F major. The final cadence consists of a dominant chord in second inversion (V<sub>6/4</sub>) leading to the tonic (I). The dominant chord is derived from the seventh of the dominant in third inversion (+4). The piano part features a series of chords and moving lines, ending with a final chord in the tonic.

Es precisamente en este apartado donde hallamos las primeras aportaciones originales del compositor húngaro. En dos piezas compuestas un poco antes que la anterior descubrimos ejemplos de *cadencia plagal imperfecta*, tipo de enlace que no hemos encontrado en la música pianística de sus coetáneos. Ambas integran el ciclo *Fünf*

<sup>18</sup> Como por ejemplo, en la *Ballade n. 1* A117, S170, en las *Ungarische Rhapsodien* A132, S244, en el *Grosses Konzertsolo (Grand solo de concert)* A167, S176, en la mayoría de los *Études d'exécution transcendante* A172, S139 o en la *Légende n. 2* A219, S175.

<sup>19</sup> Como hemos comentado en el capítulo anterior. Véase el ejemplo de la *Romanza sin palabras op. 38, n. 2* (1836) de Mendelssohn, o el de la *Polonesa op. 40, n. 2* (1839) de Chopin.

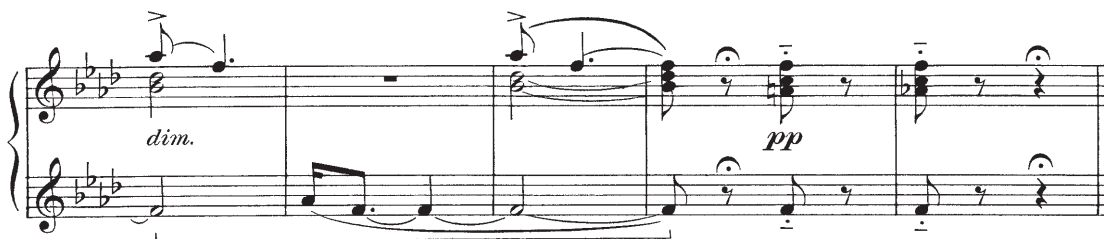
<sup>20</sup> «El árbol de Navidad» (traducido por el autor).

<sup>21</sup> «Villancico tradicional» (trad. a.).

*ungarische Volkslieder A273, S245*<sup>22</sup> (1873). La primera es la pieza n. 4 (*Vivace*) que termina en Do# menor. El compositor concluye con el encadenamiento IV<sub>6/4</sub> – I que repite dos veces, empleando el acorde de subdominante en segunda inversión aprovechando la pedal de tónica. Un ejemplo sencillo pero ilustrativo:



Sencilla es también la cadencia de la última pieza del ciclo, la n. 5 (*Lento*) en Fa menor. Empleando también la pedal de tónica, Liszt nos brinda un enlace final idéntico al anterior, IV<sub>6/4</sub> – I, en el que el acorde de subdominante está en segunda inversión pero la llegada al de tónica se produce en dos pasos, con el acorde perfecto mayor como peculiar armonía intermedia<sup>23</sup>:



### 3) OBRAS QUE TERMINAN CON UNA VARIANTE DE LA CADENCIA AUTÉNTICA, SUSTITUYENDO EL ACORDE DE V POR OTRO DE LA FAMILIA DE LA DOMINANTE: EL VII

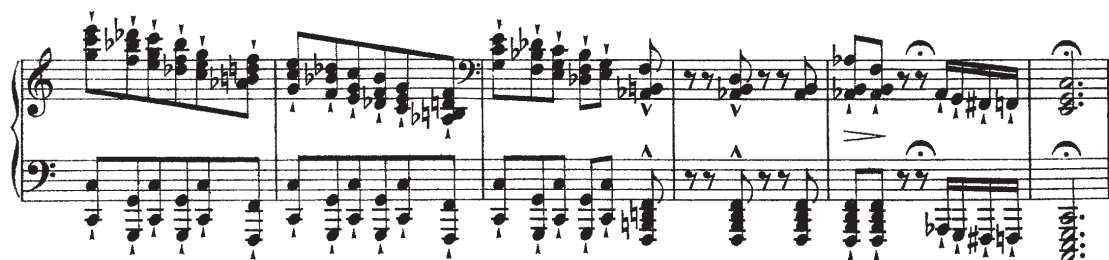
Como ya hemos advertido, otro intento de alteración de los enlaces tradicionales consiste en sustituir en la *cadencia auténtica* el acorde de V por el de sensible (VII), tríada o cuatríada, acorde afin que desarrolla la misma función. Varios ejemplos vistos en el capítulo anterior, entre ellos dos de Schumann<sup>24</sup>, confirman esta nueva práctica. Es lo que hace también Liszt en el *Étude n. 8, Wilde Jagd*, de sus *Études d'exécution*

<sup>22</sup> «Cinco canciones populares húngaras» (trad. a.).

<sup>23</sup> Esta llegada al acorde de tónica repitiéndolo, primero en perfecto mayor y luego en menor, la encontramos también en la última de las *Siete piezas de carácter op. 7* (1827) de Mendelssohn. Ocurre lo mismo en la *Mazurka op. 30, n. 3* (1837) de Chopin, pero al revés. En esta ocasión, tras el acorde cuatríada de dominante, el compositor polaco escribe el de tónica, primero como acorde perfecto menor y luego como mayor. Mostramos ambos pasajes en el *Apéndice documental n. 3*.

<sup>24</sup> El de la *Toccata op. 7* (1832) y el de la cuarta pieza de las *Noveletten op. 21* (1838).

*transcendente* A172, S139 (1851). La conclusión es en Do mayor y la cadencia final VII<sub>+4/3</sub> – I, con el acorde de VII de séptima disminuida tomado del modo menor<sup>25</sup> y con el giro melódico plagal (Fa-Do) en el bajo<sup>26</sup>:



En la pieza n. 3 (*Andante*) de las mencionadas *Fünf ungarische Volkslieder* A273, S245 (1873), escrita en Sol mayor, encontramos otro buen ejemplo de este tipo de encadenamiento, pero en esta ocasión el músico húngaro va más lejos que sus contemporáneos. El enlace cadencial está hecho con los acordes VII<sub>+2</sub> – I<sub>6/4</sub>, siendo el acorde del VII también de séptima disminuida, tomado de la tonalidad homónima, Sol menor. Lo novedoso del enlace reside en que el acorde de tónica está en segunda inversión, desapareciendo el estado fundamental que es el que más sensación de reposo final proporciona a una obra. Al contrario, la primera inversión y en mayor medida la segunda, son los estados más inestables de un acorde tríada y por tanto los menos indicados para producir esa sensación de final, de cierre. Sin embargo, Liszt se atreve a utilizarlos como vemos en esta pieza y en otras que analizaremos más adelante<sup>27</sup>. Para hacernos una idea de lo que suponen estos gestos debemos de considerar que, por muy innovadores que sean, en todos los enlaces finales examinados hasta ahora<sup>28</sup>, y en los que vamos a tratar en este capítulo<sup>29</sup>, que conducen al acorde de tónica, éste aparece escrito en estado fundamental. Luego lo que nos propone Liszt en esta pieza, concluir con el acorde de tónica en segunda inversión, es algo totalmente inhabitual y se trata, como nos dice el profesor Gut, de una singularidad propia del compositor<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Liszt emplea, como hemos visto más arriba, el intercambio modal o lo que denominamos un *acorde préstamo*.

<sup>26</sup> Véase la nota n. 11.

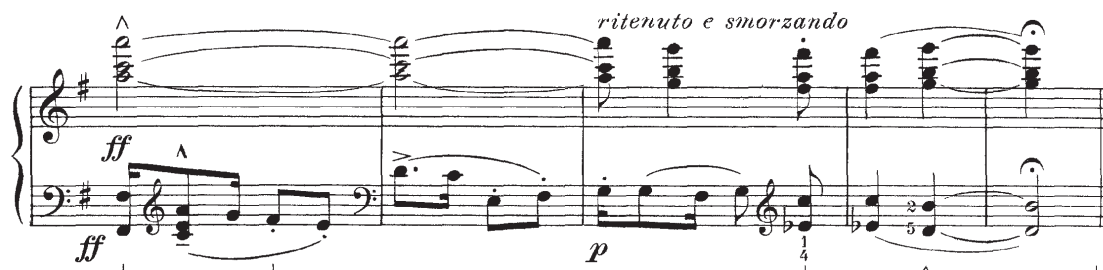
<sup>27</sup> En este mismo capítulo y en los siguientes. En concreto en el presente capítulo, en el apartado n. 5, expondremos otro final con el acorde de tónica en segunda inversión en la pieza n. 8 del ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76), titulada *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, y en el apartado n. 6 un final con el acorde de tónica en primera inversión en la tercera pieza del mismo ciclo, titulada *Die Hirten an der Krippe*.

<sup>28</sup> Solamente hemos visto, en el capítulo anterior, un final con el acorde de tónica en primera inversión en el lied *Helf mir, Schwestern*, el n. 5 del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* de Schumann.

<sup>29</sup> Salvo el que nos ocupa y los dos indicados en la nota n. 27.

<sup>30</sup> Singularidad que, como ya hemos apuntado, repetirá en más ocasiones. De hecho, si tenemos en cuenta las observaciones del profesor Serge Gut, el empleo de este acorde aparece en finales de obras no pianísticas anteriores a la que estamos tratando. En concreto cita el ejemplo del lied *Wer nie sein Brot mit*

Efectivamente, entre los músicos románticos no se prodiga esta forma de disponer el acorde de tónica, tan solo hemos podido encontrar otros ejemplos en tres piezas de su compañero de generación, Robert Schumann<sup>31</sup>. En el caso que nos ocupa, con el acorde de cuarta y sexta Liszt consigue un final suspensivo, al que contribuye también que la cadencia, rítmicamente, sea en tiempo débil:



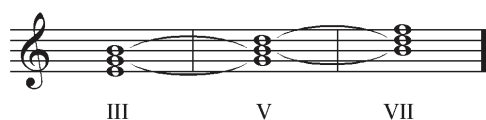
#### 4) OBRAS QUE TERMINAN CON UNA VARIANTE DE LA CADENCIA AUTÉNTICA, SUSTITUYENDO EL ACORDE DE V POR EL DE MEDIANTE (III)

En la obra de Liszt contemplamos otra forma de experimentar con el enlace de *cadencia auténtica*: el cambio del acorde de dominante (V) por el de mediente (III), obteniendo así una nueva sonoridad. El III no pertenece a la familia de la dominante, pero es un acorde afín al tríada de dominante porque tiene dos notas en común con él<sup>32</sup>. Como ocurrirá con los enlaces que veremos en el apartado siguiente, este nuevo tipo de encadenamiento final (III – I) privilegia el movimiento de las fundamentales por terceras ascendentes o descendentes, aspecto que técnicamente se denomina *armonía de*

Tränen ass de ca. 1860. Véase GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, pp. 212 y 343.

<sup>31</sup> En *Eusebius* y *ASCH-SCHA (Lettres dansantes)* del *Carnaval op. 9* (1834-35) y en el séptimo número de *Kreisleriana op. 16* (1838). Mostramos los pasajes en el *Apéndice documental n. 4*. Son los únicos ejemplos de este tipo de conclusión que hemos encontrado en las obras de los contemporáneos estudiados (Chopin, Schumann y Mendelssohn sobre todo). El de la pieza *Kind im Einschlummern* de las *Kinderszenen op. 15* también de Schumann, no lo tomamos en consideración porque tras el acorde en segunda inversión (IV), en el último momento el compositor alemán añade la fundamental, llevando el acorde al estado fundamental. Lo mismo ocurre, pero con el acorde de I, en el ejemplo visto más arriba de la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* de Liszt.

<sup>32</sup> En esta consideración seguimos la teoría de los *acordes relativos* o *paralelos* elaborada por el musicólogo alemán Hugo Riemann por la que los acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de tercera, ascendente y descendente, pueden desempeñar la misma función armónica. Véase a este respecto una explicación más detallada en MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Ed. Labor, 1989, pp. 92-104. En el caso del acorde de dominante tendríamos como acordes paralelos el III y el VII, lo vemos en el siguiente ejemplo en Do mayor:



*mediantes*. Como se indica en el primer ejemplo que presentamos, el movimiento armónico por tercera se convierte pronto en una marca de la armonía romántica y de la armonía lisztiana en concreto, ya que el maestro húngaro los emplea con asiduidad. Los compositores del s. XIX renuevan así las progresiones armónicas, que hasta este momento estaban basadas en el conocido *ciclo de quintas*<sup>33</sup>. La musicología considera a Beethoven y Schubert como los principales propagadores de estos enlaces, y tras ellos Rossini, Berlioz, Liszt, Wagner y Mussorgsky. Esta nueva sintaxis facilita encadenamientos menos usuales y el empleo de acordes alterados, como vamos a constatar enseguida.

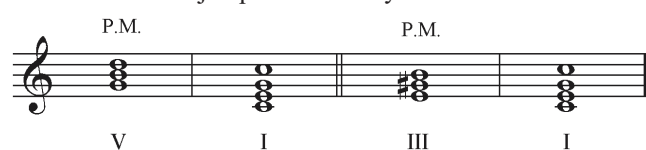
Aunque no es el primer músico en utilizarlo<sup>34</sup>, el empleo del enlace III – I en la música de Liszt es una opción bastante recurrente para sustituir al acorde de dominante, como muestran los diversos ejemplos que exponemos. Entre ellos observamos cómo además de utilizarlo en su forma original, lo manipula creando una sonoridad propia y particular cuando convierte el III en un acorde perfecto mayor, alejándolo de su similitud con el V y ofreciéndonos una primera muestra de acorde alterado<sup>35</sup>. Bajo esta apariencia, el enlace III – I sí que es original de Liszt. Se trata de una característica típica del músico húngaro que no encontramos en la música de ningún otro compositor romántico.

En la tercera pieza de *Apparitions A19, S155* (1834) escrita en Mib mayor, encontramos ya una cadencia final de este tipo en la que además apreciamos unos trazos muy debussyanos<sup>36</sup>. La pieza lleva por título *Fantasie sur une valse de F. Schubert*.

<sup>33</sup> Que podemos ejemplificar con series como I – VI – II – V – I.

<sup>34</sup> Recordemos que la primera muestra de este tipo de final la descubrimos en la *Mazurka op. 24, n. 4* de 1833 de Chopin. El músico polaco solamente lo emplea en esta pieza, no aparece en ninguna otra de su repertorio. También vimos en el capítulo anterior otra muestra posterior en la *Balada op. 10, n. 3* de 1854 de Brahms. El primer ejemplo en la música de Liszt es de 1834, en la tercera pieza de *Apparitions A19, S155*.

<sup>35</sup> Como observamos en los ejemplos de Chopin y de Brahms, los músicos utilizan el acorde perfecto menor del III de acuerdo con la tonalidad mayor del pasaje (Si mayor). Liszt también lo hace así pero en otros casos, como veremos, va un paso más allá transformando el acorde en perfecto mayor, alejándolo por lo tanto de su contexto tonal y consiguiendo una sonoridad más interesante al aparecer una nota ajena a la tonalidad. El grado de afinidad entre el III y el V se reduce al existir solamente una nota en común entre los dos acordes. Con esta forma de proceder, el músico húngaro consigue la misma morfología que tiene el acorde de dominante en la cadencia auténtica perfecta (acorde perfecto mayor). Veamos el paralelismo en un ejemplo en Do mayor:



<sup>36</sup> Toda la sección conclusiva, los últimos once compases, tiene un color armónico impresionista que prelude la escritura pianística de algunos pasajes del compositor francés.

Estamos ante una obra de juventud, luego constatamos ya la intención manifiesta del compositor de evadirse de las fórmulas conclusivas convencionales desde sus primeras creaciones. Valoramos también en este enlace que se produce por salto de tercera entre las fundamentales (Sol-Mib) y este tipo de encadenamientos, la ya referida *armonía de mediantes*, se convertirán en una figura típica de la sintaxis armónica romántica y en concreto serán muy empleados por Liszt, sobre todo con los acordes en estado fundamental<sup>37</sup>. He aquí el pasaje:

The image displays two musical staves from a piano score. The top staff begins with a measure marked '8' and contains a sequence of chords with a 'poco rinforz.' marking. The bottom staff contains a sequence of chords with a 'pp' marking. Both staves feature complex rhythmic patterns and dynamic markings.

De la misma manera, en la primera versión de *Venezia e Napoli* A53, S159 (1838-40), Liszt nos ofrece otros dos buenos ejemplos de este enlace, pero en ambos el compositor va un poco más lejos e incluye la innovación apuntada en la nota n. 35. Así, la pieza n. 1 (*Lento*) termina en Do mayor y el enlace final es efectivamente III – I, pero el III es un acorde perfecto mayor (con Sol#) que no pertenece a la tonalidad, de ahí su valor como armonía extraña y atrevida. El encadenamiento también es por tercera (Mi-Do). Al enlace cadencial le sigue un apéndice monódico que confirma la tonalidad:

<sup>37</sup> Como nos dice el profesor Bartoli: «...on constate que les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle se sont appliqués à échapper aux progressions fonctionnelles typiques de l'harmonie classique qui privilégient les mouvements de secondes ascendantes et de quintes descendantes de la basse fondamentale [...]. Pour ce faire, ils ont exploité tout particulièrement les progressions par tierces descendantes ou ascendantes. [...]. Le mouvement harmonique à la tierce devient bientôt une signature de l'harmonie du XIX<sup>e</sup> siècle». «...constatamos cómo los compositores del siglo XIX se interesaron en evitar los enlaces funcionales típicos de la armonía clásica que privilegian los movimientos de segundas ascendentes y quintas descendentes de la fundamental [...]. Para realizarlo, explotan particularmente los enlaces por terceras descendentes o ascendentes. [...]. El movimiento armónico de tercera se convierte pronto en una marca de la armonía del siglo XIX.» (trad. a.). En BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, pp. 114-121. Véase también MOTTE, Op. cit., pp. 155-165.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has an 8-measure slur. Bass staff has a 7-measure slur. Both staves feature eighth-note patterns.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has an 8-measure slur. Bass staff has a 7-measure slur. Both staves feature eighth-note patterns.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has an 8-measure slur. Bass staff has a 7-measure slur. Both staves feature eighth-note patterns with sharps.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has an 8-measure slur. Bass staff has a 7-measure slur. Both staves feature eighth-note patterns. The system concludes with triplet markings (3) in both staves.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a 3-measure slur. Bass staff has a 3-measure slur. Both staves feature eighth-note patterns. The system concludes with a double bar line and a final chord.



En esta ocasión, dada la escritura arpegiada del pasaje, sintetizamos en un esquema armónico la sucesión de acordes para hacer más clara la percepción del proceso cadencial:

115

I IV<sup>b</sup> I III<sup>#</sup> I

Apéndice monódico

119

Observemos cómo a la cadencia final le precede una cadencia plagal IV – I (cc. 115.3-116) con el acorde de subdominante perfecto menor, tomado del homónimo, Do menor<sup>38</sup>. Liszt atenúa así el principio de la cadencia tradicional, utilizando por una parte el acorde de subdominante del modo menor y añadiendo el sorprendente y original enlace final. Se trata, sin duda, de una cadencia audaz para la época, debida a la curiosidad e investigación lisztianas. Curiosidad que le lleva a repetir el experimento en la pieza n. 4 (*Tarentelles napolitaines*) que termina en Sol mayor. El compositor concluye de forma idéntica, III – I, siendo el III también perfecto mayor<sup>39</sup>. La fórmula utilizada es la misma que en la obra anterior, tras la cadencia auténtica perfecta de los cc. 568-69 añade, como punto final, el enlace III – I con el que de nuevo desvirtúa la sonoridad de la cadencia más usual. El pasaje es el siguiente:

<sup>38</sup> Sonoridad típica de la época romántica como hemos visto en varios ejemplos del capítulo anterior.  
<sup>39</sup> De nuevo el enlace por tercera: Si-Sol.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, labeled 554, shows a sequence of chords in the right hand with a dotted line above it, and a bass line with chords. The second system, labeled 560, continues the chordal sequence in both hands. The third system, labeled 567, shows a continuation of the piece, ending with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

Al margen de la cadencia final, toda la sección conclusiva de la pieza, desde el c. 545, es muy interesante desde el punto de vista armónico<sup>40</sup>. Liszt distorsiona la sintaxis tradicional empleando acordes ajenos a la tonalidad, acordes préstamo tomados de otras tonalidades, entre ellos el acorde napolitano en estado fundamental precedido por su propia dominante (cc. 555-556 y 559-560)<sup>41</sup>.

Continuando con nuestro estudio, y para aportar más ejemplos que confirman la recurrencia de esta singular forma de proceder, advertimos cómo Liszt, unos años más tarde, nos propone para terminar su bellissimo *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* (1845-1849)<sup>42</sup>, escrito en *Reb* mayor, dos conclusiones<sup>43</sup>: una con unos meditativos acordes enlazados por terceras<sup>44</sup> y otra con una escala descendente de tonos enteros en la mano izquierda de dos octavas de extensión que, teniendo por encima acordes tríadas perfectos mayores que toca la mano derecha, se va adentrando en las profundidades del

<sup>40</sup> La incluimos en el *Apéndice documental n. 5*.

<sup>41</sup> Recordemos que esto también supone una innovación ya que desde la época barroca el empleo típico del acorde napolitano, casi siempre en las cadencias, es en primera inversión, es decir, como *sexta napolitana*. Como hemos visto en el capítulo I, al tratar el *Preludio op. 28, n. 20* de Chopin, es precisamente en la época romántica cuando los compositores comienzan a utilizar esta armonía en otros estados y además la ubican en distintos puntos del discurso musical. Este ejemplo nos confirma que Liszt está a la vanguardia en todas las innovaciones armónicas.

<sup>42</sup> De los *Trois [grandes] études de concert A118, S144*.

<sup>43</sup> En el periodo creativo que constituye el núcleo central de nuestra investigación (1877-1885) tan solo encontraremos una obra en la que Liszt nos propone dos finales: *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* compuesta en 1883.

<sup>44</sup> Un pasaje que demuestra lo que acabamos de comentar más arriba, que estos enlaces son muy lisztianos. Efectivamente se convierten en un rasgo distintivo de su armonía y el maestro de Weimar los utilizará con profusión, por tanto las muestras en sus obras son numerosas.

teclado<sup>45</sup>. En ambos casos concluye de la misma forma, de nuevo con el enlace III – I y con el III como acorde perfecto mayor<sup>46</sup>. Aquí mostramos los dos pasajes finales:

\* „Liszt notierte... noch folgenden »mystisch-schwebenden« Schluß mit großen Dreiklängen auf der abwärtssteigenden grossen Sechston – Skala... der *ad lib.* an Stelle des Textschlusses zu setzen wäre:” (L-P)

\* “Liszt also wrote down... the following mystically hovering conclusion with major triads on each of the six degrees of the descending whole-tone scale... to be performed *ad lib.* in place of the conclusion in the principal text:” (L-P)

Encontramos más ejemplos de esta clase de final en las piezas de otro ciclo pianístico muy importante en la obra del compositor húngaro: *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53). En la primera pieza, titulada *Invocation*, escrita en Mi mayor, Liszt recurre de nuevo al enlace final III – I, que repite dos veces, utilizando en el III un acorde perfecto mayor<sup>47</sup>. Este enlace supone una síntesis de la armonía por terceras que el compositor despliega en algunos fragmentos de la pieza:

Todavía localizamos otro ejemplo más en la segunda pieza del mismo ciclo, titulada *Ave Maria* y escrita en Sib mayor. Utiliza el mismo enlace terminal (III – I)<sup>48</sup> y de nuevo lo repite dos veces, pero en esta ocasión el compositor emplea el III como acorde perfecto menor según corresponde a la tonalidad, no altera su sonoridad, buscando el color

<sup>45</sup> La sucesión de sonidos lleva implícita la formación de un acorde de quinta aumentada en los tiempos fuertes, *Reb-Fa-Sibb*=La, que añade ambigüedad tonal al final. Con este *ossia* el compositor crea un final más misterioso armónicamente hablando y más sublime.

<sup>46</sup> Enlace de las fundamentales por tercera: Fa-Reb.

<sup>47</sup> Enlace de las fundamentales por tercera: Sol#-Mi.

<sup>48</sup> Enlace de las fundamentales por tercera: Re-Sib.

modal que este III le proporciona al enlace. Tras la cadencia una breve estela monódica extiende la resonancia del acorde de tónica como vemos en la partitura:



Con estos casos expuestos confirmamos cómo Liszt se nos muestra, ya en obras tempranas<sup>49</sup>, como un visionario de la armonía, que se adelanta a las teorías de Riemann, empleando el acorde de medianta (III) como sustituto del de dominante (V)<sup>50</sup>. Teorías que entroncarán con las que el musicólogo húngaro Ernő Lendvai (1925-1993) desarrollará, elaborando su famoso sistema de ejes y que aplicará sobre todo en el análisis de la música de Béla Bartók<sup>51</sup>.

#### 5) OBRAS QUE TERMINAN CON *VARIANTES DE LA CADENCIA PLAGAL*, SUSTITUYENDO EL IV POR OTRO ACORDE (II, VI, POR UN ACORDE DE QUINTA AUMENTADA)<sup>52</sup>

En cuanto a la *cadencia plagal*, Liszt, como hacen sus contemporáneos, sobre todo Chopin, opta también por explorar sus diversas variantes, sustituyendo el IV por otro acorde, el II, el VI o uno de quinta aumentada, en la mayoría de los casos asociado al VI. Como ocurre con el enlace que acabamos de examinar, y siguiendo la teoría de Riemann, la sustitución del acorde de subdominante (IV) por el de supertónica (II) o el de superdominante (VI) obedece al efecto de afinidad que existe entre esos acordes al tener notas en común<sup>53</sup>. Este factor, como explicamos en el capítulo anterior a tenor del

<sup>49</sup> La primera que citamos, perteneciente a las *Apparitions A19, S155*, es de 1834.

<sup>50</sup> Véase la nota n. 32. El primer estudio realizado por Hugo Riemann sobre la armonía es de 1880. Se trata del *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* [Bosquejo de un nuevo método de Armonía (trad. a.)]. La segunda edición, de 1887, lleva el título de *Handbuch der Harmonielehre* [Manual de Armonía (trad. a.)]. Otro de sus estudios, traducido al francés: *L'Harmonie simplifiée ou théorie des fonctions tonales des accords* [La armonía simplificada o teoría de las funciones tonales de los acordes (trad. a.)] es de 1893.

<sup>51</sup> Véase para más información SZABOLCSI, BENEC (Dir.): *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Budapest, Ed. Corvina, 1956, pp. 88-136 y LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók, un análisis de su música*. Barcelona, Ed. Idea Books, 2003. Consúltese también BARTOLI, Op. cit., pp. 29-30 y 193-203.

<sup>52</sup> No olvidemos la influencia modal de la mayoría de estos enlaces cadenciales, II – I, VI – I y el visto en el apartado anterior, III – I. Véase la nota n. 11 del capítulo II.

<sup>53</sup> Ambos acordes, II y VI, tienen dos notas en común con el IV y la relación entre ellos es más cercana. Como hemos visto en la nota n. 32, algunos teóricos hablan de *acordes relativos* o *paralelos*. Lo reflejamos en el siguiente esquema escrito en Do mayor:

ejemplo de Anton Rubinstein<sup>54</sup>, lo tienen en cuenta los compositores a la hora de elegir las nuevas sonoridades en una cadencia. En ese capítulo hemos examinado ejemplos de sustitución del acorde de IV por el II y por un acorde de quinta aumentada, ahora, con la música de Liszt, ampliamos el campo de acción experimental añadiendo el acorde del VI. Primero vamos a mostrar ejemplos de las diversas variantes del giro cadencial II – I encontradas en la música de Liszt. Así, en la última obra de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), la llamada de forma abreviada *Sonata Dante*<sup>55</sup>, presenta para concluir en Re mayor un enlace II – I, con ambos acordes en estado fundamental, como final de una sucesión de acordes perfectos (mayores y menores) en valores amplios y acentuados de los grados VI – IV – II – I. Anotamos como curiosidad que el acorde final tiene la quinta «à vide» o quinta hueca<sup>56</sup>:

La pieza n. 9, *Abendglocken*<sup>57</sup>, perteneciente al ciclo titulado *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), está escrita en Lab mayor y tiene una extensa sección conclusiva (desde el c. 100) basada en una pedal de tónica. La cadencia final está confeccionada con los acordes de II – I, pero el acorde tríada de tónica no tiene quinta sino sexta, como nota sustituta<sup>58</sup>. El enlace es repetido varias veces, en concreto cinco, durante los últimos diez compases:

<sup>54</sup> La *Melodía op. 3, n. 1*.

<sup>55</sup> *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*.

<sup>56</sup> Hablamos de *quinta hueca*, o empleando la terminología francesa quinta «à vide», cuando nos referimos a un acorde tríada que no tiene tercera. La supresión de esta nota, dejando solo la fundamental y la quinta, genera una sonoridad arcaica que recuerda a los acordes finales de la música de la época medieval.

<sup>57</sup> «Campanas del atardecer» (trad. a.).

<sup>58</sup> Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, en este tipo de casos no podemos hablar exactamente de acordes con notas añadidas sino con notas sustitutas. Consúltese el análisis de la *Mazurka op. 6, n. 3* de Chopin.

En los ejemplos de Chopin y Schumann vistos en el capítulo precedente, la *Mazurka op. 6, n. 3* (1830-32) y la *Pieza n. 9, Volksliedchen*, del *Álbum de la Juventud op. 68* (1848) respectivamente, era el acorde de dominante el que tenía la sexta en lugar de la quinta, en el caso que nos ocupa ocurre lo mismo pero en el acorde de tónica. Tenemos aquí otro elemento novedoso añadido por el compositor húngaro. Estamos ante otro tipo de final que conecta con la escritura impresionista. Aunque consideremos técnicamente el acorde que emplea Liszt para concluir con *nota substituta*, ya prefigura la sonoridad de uno de los acordes básicos del vocabulario armónico impresionista, el acorde con sexta añadida, sobre todo en el acorde perfecto de tónica, que será uno de los favoritos de Claude Debussy<sup>59</sup>.

El maestro de Weimar también conoce la sonoridad del acorde del II enriquecida con la séptima, lo que técnicamente se denomina una *séptima diatónica*<sup>60</sup>, y su utilización como acorde préstamo en el contexto del modo mayor<sup>61</sup>. En la segunda pieza de *Apparitions A19, S155* (1834), que lleva como indicación agógica *Vivamente* y termina en La mayor, encontramos un enlace final de esas características II<sub>6/5</sub> – I, es decir, con el II con séptima en primera inversión y además tomado del homónimo (La menor)<sup>62</sup>:

<sup>59</sup> El aspecto de las notas añadidas lo trataremos ampliamente en el capítulo VI.

<sup>60</sup> Véase la nota n. 25 del capítulo anterior.

<sup>61</sup> Ya dijimos en el capítulo anterior que esta variante de la cadencia plagal, empleada en el modo mayor, pero con el color del acorde del II tomado del modo menor, arraigó en la escritura armónica cadencial romántica, sobre todo a partir de la segunda mitad del s. XIX.

<sup>62</sup> En el capítulo anterior ya hemos mostrado ejemplos de esta cadencia final. Véase la pieza *Melodía n. 1* en Fa mayor, de las *Dos Melodías op. 3* (1852) de A. Rubinstein y el *Estudio n. 13* en La mayor, de los *15 Etudes de virtuosité, 'Per aspera ad astra', op. 72* (1903) de Moritz Moszkowski. No hemos encontrado ningún caso en la música de Chopin, Schumann o Mendelssohn, luego los ejemplos que mostramos de Liszt adquieren más relevancia.

Encontramos otro ejemplo de este tipo de cadencia final en una obra posterior, en el *Étude n. 2* en Mib mayor de los *Grandes études de Paganini A173, S140* (1851). Liszt emplea los mismos parámetros,  $\text{II}_{6/5} - \text{I}$ , con el acorde de supertónica cuatrida en primera inversión y además tomado del homónimo, en este caso Mib menor:

Siempre curioso y atento a lo que musicalmente ocurría a su alrededor, Liszt, que era un gran lector a primera vista, conocía muchas de las obras que componían sus coetáneos. No mantenía una estrecha amistad con Felix Mendelssohn, pero sabía de sus creaciones, entre ellas las *Variaciones serias op. 54* (1841). De hecho, cita un pasaje de esta obra en sus soberbias *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen [Bach] A214, S180* (1862), una de las grandes obras para el piano del maestro húngaro. No nos parece una casualidad que concluya la obra con la misma fórmula cadencial que emplea el músico de Hamburgo en sus variaciones<sup>63</sup>. Liszt utiliza el acorde de séptima del II en estado fundamental, así, en la tonalidad de Fa mayor descubrimos el enlace  $\text{II}_7 - \text{I}$ , que en acordes *ff* cierra majestuosamente la obra<sup>64</sup>:

<sup>63</sup> Hemos mostrado la cadencia final de las *Variaciones serias op. 54* en el capítulo II.

<sup>64</sup> Comparamos la factura armónica del final de ambas obras y vemos que es casi idéntica pero en tonalidad y dinámica distintas. La línea que se genera en el bajo es igual: en la obra de Mendelssohn en Re menor y en *diminuendo* hacia *piano*, Sol-Fa-Mi-Re, y en la de Liszt en Fa mayor y en *crescendo* hacia *fortissimo*, Sib-La-Sol-Fa.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a tremolo (trem.) and a dynamic marking of *p*. The lower staff has several 'Ped.' markings. The second system also has two staves, with the upper staff featuring triplets and a dynamic marking of *ff*. The lower staff continues with complex chordal textures and 'Ped.' markings.

Avanzando en nuestro estudio contemplamos ahora otra sustitución del IV y un paso más en cadencias y sonoridades plagales novedosas que consiste, como ya se vio en el capítulo anterior al considerar el ejemplo del *Estudio op. 25, n. 4* (1835-37) de Chopin, en emplear el II pero transformado en *acorde de sexta napolitana*<sup>65</sup> y conectado directamente con el de tónica. Una muestra de esto en la creación lisztiana la vemos en el final de la *Ungarische Rhapsodie A132/15, S244/15 Rákóczi-Marsch* (1846-53). La cadencia final en La mayor está realizada con los acordes II<sub>6</sub> nap. – I y es repetida dos veces. Al igual que ocurre en el citado ejemplo de Chopin, este tipo de enlace añade una sonoridad fría a la conclusión con el giro de semitono descendente que se produce entre las notas Sib-La<sup>66</sup>:

The image shows a specific musical passage starting at measure 220. It features a sequence of chords and dynamics. The upper staff has a dynamic marking of *fz* and *ffz*. The lower staff has a circled section of notes. The passage concludes with a final cadence.

Tras tratar las distintas combinaciones producidas con el II y ampliando el espectro de acordes que sustituyen al IV en la cadencia plagal, llegamos a continuación al enlace conclusivo VI – I del que también podemos mostrar ejemplos de la literatura pianística lisztiana, ya que es un tipo de final que nos ofrece en primicia el compositor húngaro.

<sup>65</sup> Recordemos que la transformación se lleva a cabo alterando descendentemente el II de la tonalidad en juego para luego construir sobre él un acorde perfecto mayor y disponerlo en primera inversión.

<sup>66</sup> En el semitono final del tetracordo frigio, La-Sol-Fa-Mi, está el origen de la nota napolitana y por ende del futuro acorde napolitano.



Así en *Sposalizio*, la primera pieza del cuaderno citado *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), el final consiste en el encadenamiento de los acordes VI<sub>6/4</sub> – I repetido tres veces, luego fuertemente afirmado. La pieza está escrita en Mi mayor. No perdamos de vista la sección conclusiva, desde el c. 120<sup>67</sup>, ya que posee una escritura pianística que nos evoca de forma profética el pasaje final de la *Arabesque n. 1* (c. 1890) de Claude Debussy, escrita por cierto en la misma tonalidad y en la que el maestro francés emplea la misma cadencia final<sup>68</sup>:

The image shows two systems of musical notation for the final section of *Sposalizio*. The first system, starting at measure 125, features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with sustained chords. It includes dynamic markings 'pp' and 'smorz. poco a poco', and a tempo instruction 'poco a poco riten.'. The second system, starting at measure 129, is marked 'Adagio' and 'ppp', showing a more rhythmic bass line with chords and a final cadence.

La *Ballade n. 1 A117, S170* (1845-49) nos proporciona otro ejemplo de este tipo de encadenamiento conclusivo. La obra termina en Re $\flat$  mayor insistiendo en el enlace VI – I, en este caso con ambos acordes en estado fundamental:

The image shows two systems of musical notation for the final section of *Ballade n. 1*. The first system, starting at measure 125, is marked 'Più animato' and 'ff', featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. It includes a tempo instruction 'accelerando'. The second system, starting at measure 129, continues the rhythmic bass line with chords and a final cadence.

<sup>67</sup> La mostramos en el *Apéndice documental n. 6*.

<sup>68</sup> VI – I, pero con ambos acordes en estado fundamental sobre pedal de tónica. Tratamos este ejemplo en el capítulo VI.

Como hemos apuntado, este tipo de cadencia final es empleado exclusivamente por Liszt. No hemos encontrado ningún ejemplo en la música de sus coetáneos, ni siquiera en Chopin o Schumann, ni tampoco en las obras de los compositores consultados en el estudio general que hemos desarrollado en el capítulo precedente. El maestro húngaro, una vez más, va un poco más lejos que los demás y explora todas las posibilidades de sustitución del acorde de subdominante en el enlace final.

Todavía nos queda por reseñar una de las formas de puntuación final más originales de la música romántica y lisztiana, el empleo del acorde de quinta aumentada que, reemplazando también al IV en el binomio armónico, resuelve en el de tónica. Al ejemplo de Chopin que señalamos en el capítulo anterior, del tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* de 1844, añadimos cuatro del músico húngaro, recordando que el acorde de quinta aumentada es una de sus armonías preferidas que utiliza en muchos contextos armónicos, no solo en cadencias finales<sup>69</sup>. Técnicamente el tríada aumentado es un acorde simétrico, con el que se puede evitar las relaciones interválicas tradicionales del sistema tonal<sup>70</sup> que es, como veremos, lo que persigue el compositor húngaro en sus últimos años<sup>71</sup>. De manera general, los compositores románticos irán utilizando cada vez con más frecuencia este acorde y lo irán liberando de la obligación escolástica de preparación y resolución que vemos en la música anterior de Tomás Luis de Victoria, Palestrina, Bach o Purcell. Aquí es donde las figuras de Liszt y Wagner desarrollan un papel importante en la manera de utilizar el acorde. Por otra parte, el acorde de quinta aumentada entronca perfectamente con la *escala de tonos enteros*, ya que los acordes por terceras que se extraen de ella son tríadas aumentados. De esta relación sacarán especial partido los compositores rusos y franceses de finales del s. XIX, Mussorgsky, Borodin, Fanelli, Bruneau, D'Indy y por

---

<sup>69</sup> Liszt se interesó durante toda su vida por la armonía, los biógrafos nos remiten a su correspondencia para comprobarlo, por ejemplo a la mantenida con el profesor alemán Carl Weitzmann con el que trataba asuntos teóricos del lenguaje musical. Conocía el tratado de este erudito aparecido en 1853, titulado *Der übermässige Dreiklang* [«El acorde de 5ª aumentada» (trad. a.)], en WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 485-486. El compositor húngaro incluye este acorde en su lenguaje armónico desde sus primeras obras y lo emplea a lo largo de toda su vida aunque observaremos cómo en las obras de su último periodo creativo acrecienta su uso y varía su tratamiento como medio armónico (ya no solo incluye el acorde en fragmentos, sino que lo toma como base armónica, como elemento vertebrador de toda una composición como podremos comprobar en *La lugubre gondola I A319a, S200/I* de 1882, en *R. W. – Venezia A320, S201* de 1883 o en el *Trauvorspiel A334* de 1885).

<sup>70</sup> Cuarta y quinta justas y terceras mayores y menores.

<sup>71</sup> Véase MOTTE, Op. cit., pp. 239-250.

supuesto Debussy, los cuales utilizarán este acorde como derivado sonoro de la escala<sup>72</sup>. Centrándonos en la música de Liszt y en el periodo que nos ocupa, vamos a ver cómo tres de los cuatro ejemplos que recogemos aquí están asociados al enlace final VI – I<sup>73</sup>. El último ejemplo, el de la pieza *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, la n. 8 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186*, proviene del enlace V – I<sup>74</sup>. Reunimos así las tres formas que practica Liszt para obtener un acorde tríada aumentado en el enlace final: en el modo mayor altera descendentemente la fundamental del VI (a) y en el menor altera ascendentemente la quinta del VI (b) o emplea el V cambiando la quinta por la sexta (c)<sup>75</sup>.

El primer caso que mostramos es el del *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza del cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), que está escrita en Mi mayor. Su cadencia final está confeccionada igualmente con los mismos acordes que *Sposalizio* (VI – I), pero el VI presenta la particularidad de estar rebajado, cromatizado, en su nota fundamental, lo que lo convierte en un acorde de quinta aumentada (Do-Mi-Sol#) que desestabiliza el enlace final, resumiendo de manera magistral el sentido del poema, el desasosiego que transmite el escritor renacentista italiano, *Pace non trovo e non ò dar far guerra...*<sup>76</sup>. No obstante, a la hora de analizar esta cadencia debemos considerar no solamente el enlace final, sino los dos últimos enlaces puesto que se trata de una cadencia doble con sonoridades plagales muy originales (II<sub>6/5</sub> – I – VI<sub>rebajado</sub> (5ª aum.) – I). Este es el pasaje:

<sup>72</sup> Véase KOEHLIN, Charles: *Traité de l'Harmonie II*. París, Ed. Max Eschig, 1930, pp. 196-209, CHAILLEY, Jacques: *Traité historique d'analyse harmonique*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1977, pp. 31-33 y GUT, Op. cit., pp. 290-302.

<sup>73</sup> En dos de ellos, el *Sonetto de Petrarca n. 104* y el estudio *Gnomenreigen*, el compositor consigue la sonoridad aumentada rebajando, cromatizando, la fundamental del VI en un modo mayor. En el caso de *Funérailles*, en modo menor, la consigue alterando ascendentemente la quinta del acorde del VI.

<sup>74</sup> La pieza está escrita en Si menor y sobre el tríada del V el compositor emplea la sexta como nota sustituta de la quinta, formando así un acorde de quinta aumentada.

<sup>75</sup> Reflejándolo en un esquema en Do sería:

The diagram illustrates three chord progression examples in G major and G minor. Example (a) shows G major (I) moving to a lowered VI (VIb). Example (b) shows G minor (I) moving to an augmented VI (VI#). Example (c) shows G major (I) moving to a V chord with a substituted sixth (V6).

<sup>76</sup> *No encuentro paz y no he de hacer guerra...*(trad. a.).



En otra obra, *Funérailles*, la séptima pieza de *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), escrita en la luctuosa tonalidad de Fa menor, el acorde de quinta aumentada participa en la cadencia final como poderosa sonoridad sobre el VI que precede al brevísimo enlace V – I em matiz *pp*. Como hemos anotado, Liszt consigue la sonoridad aumentada alterando ascendentemente la quinta del acorde del VI (Reb-Fa-La):



Recordemos que una parte de la producción pianística del compositor está destinada a la música didáctica, piezas que proporcionan al alumno ejercicios para el trabajo de la técnica del teclado en sus diferentes aspectos<sup>77</sup>. Así lo demuestran los numerosos estudios para piano que escribió<sup>78</sup>, algunos incluso para métodos de piano de otros compositores<sup>79</sup>. En este contexto comprobamos cómo Liszt repite la cadencia empleada en el *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)* en *Gnomenreigen*, el segundo estudio de los *Zwei Konzertetüden* A218, S145 (1862). En este caso la conclusión se produce en Fa# mayor y presenta el enlace VI<sub>6</sub> – I, disuelto entre arpeggios, con la fundamental del VI rebajada (Re<sub>bec</sub>-Fa#-La#) que configura el acorde de quinta aumentada:

<sup>77</sup> Por ejemplo escalas, arpeggios, octavas, acordes, notas dobles o notas repetidas.

<sup>78</sup> Entre ellos los *Trois [grandes] études de concert* A118, S144 (1845-49), los famosos *Études d'exécution transcendante* que hizo en tres versiones, la última de las cuales es la A172, S139 de 1851 y los *Grandes études de Paganini* A173, S140 (1851) dedicados a Clara Schumann.

<sup>79</sup> Es el caso del estudio titulado *Ab irato* que compuso para el *Méthode des méthodes de piano* de Fétis (Liszt escribió dos versiones de esta pieza, la A63a, S142 en 1840 y la A63b, S143 en 1852) y de los *Zwei Konzertetüden* A218, S145 (1862), escritos para la *Klavierschule* de Lebert y Stark.

Por último, en la colección de piezas titulada *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), que ya hemos nombrado precedentemente, encontramos por lo menos un ejemplo de este tipo de cadencia en la pieza n. 8 *Altes Provençalisches Weihnachtslied*<sup>80</sup> compuesta en Si menor. El enlace final es  $V_{(6)/+} - I_{6/4}$ , con el acorde de dominante con sexta en lugar de quinta y terminando con el de tónica en segunda inversión<sup>81</sup>. Como se contempló en el capítulo anterior al tratar el ejemplo de la pieza *Volkliedchen* de Schumann<sup>82</sup>, cuando en el modo menor se emplea el acorde triada aumentado, recurso que, como podemos comprobar en el ejemplo, el compositor húngaro también utiliza, abarcando así el mayor número posible de combinaciones cadenciales. Observemos cómo en esta ocasión el compositor aprovecha la pedal de dominante de los últimos compases de la sección conclusiva para escribir por encima los diversos acordes:

<sup>80</sup> «Antiguo canto provenzal de Navidad» (trad. a.).

<sup>81</sup> Un caso más de acorde final de tónica en segunda inversión. Véase lo que hemos comentado en el apartado n. 3 de este capítulo al tratar el ejemplo de la tercera pieza de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245*.

<sup>82</sup> Novena pieza del *Álbum de la Juventud op. 68* (1848).

## 6) OBRAS QUE TERMINAN CON *CADENCIAS MODALES* (SOBRE TODO *CADENCIAS FRIGIA* Y *MIXOLIDIA*)

---

Además de todo lo expuesto hasta el momento, en el capítulo II hemos consignado otra vía para conseguir sonoridades originales en los finales que consiste en servirse de los giros que proporciona la música modal, fuente a la que acuden los compositores románticos con el ánimo de enriquecer y colorear el lenguaje armónico de sus partituras. Al recurso más elemental de sustituir en una cadencia auténtica perfecta la sensible por la subtónica en el acorde de dominante, como se ha visto en el capítulo anterior<sup>83</sup>, se puede añadir el empleo de los enlaces derivados de los diversos modos, siendo uno de los más recurrentes el de la *cadencia frigia*, explicada y examinada también en el capítulo precedente<sup>84</sup>. Liszt también transita este camino dejando incluso su sello, ofreciéndonos amalgamas nuevas desarrolladas a partir del enlace frigio y del acorde napolitano. Lo vemos en *Vallée d'Obermann*, la sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55). El compositor la termina en Mi mayor, utilizando una *cadencia frigia* pero de una factura armónica distinta a la tradicional que, recordemos, se realiza con el encadenamiento  $IV_6 - V$ <sup>85</sup>. En esta ocasión, mientras la melodía octavada de los dos últimos compases rubrica la idea temática principal de la pieza, la singularidad reside en el empleo del enlace  $II_{\text{rebajado}} - I$ , con el acorde tríada de supertónica rebajado ( $F_{\text{bec}}-La-Do_{\text{bec}}$ ) que va a parar al de tónica, manteniendo el giro melódico de segunda menor en el bajo ( $F_{\text{bec}}-Mi$ )<sup>86</sup>. Utilizar esta cadencia para terminar de forma conclusiva con el acorde de tónica, supone una escritura muy original porque está sacada de su contexto armónico habitual<sup>87</sup>. Por otra

---

<sup>83</sup> Consúltese el ejemplo de *L'invocation à la nature* (Escena XVI) de *La Damnation de Faust op. 24* de Berlioz.

<sup>84</sup> Uno de los ejemplos más claros de los estudiados es el del lied *Im wunderschönen Monat Mai*, perteneciente al ciclo *Dichterliebe op. 48* de Schumann. También hemos tratado casos en los que no siendo exactamente una cadencia frigia, aparece en el enlace final el giro característico de esta cadencia, el semitono. Véase el ejemplo del *Estudio op. 25, n. 4* de Chopin, el del lied *Der Soldat op. 40, n. 3* también de Schumann y en el presente capítulo la *Ungarische Rhapsodie A132/15, S244/15 Rákóczi-Marsch* de Liszt.

<sup>85</sup> Como indicamos en la nota n. 55 del capítulo II, la cadencia frigia se construye sobre el tetracordo frigio que aparece en el bajo. Apuntamos varias sucesiones de acordes aunque dijimos que técnicamente se considera que existe cadencia frigia tan solo con el enlace  $IV_6 - V$ , terminando, como vemos, con el acorde de dominante.

<sup>86</sup> Tengamos en cuenta, como también señalamos en la nota n. 55 del segundo capítulo, que poco a poco van apareciendo en la escritura armónica enlaces de cadencia frigia más modernos como el  $VI - V$  y el  $II - I$  que es el que emplea Liszt en el ejemplo que nos ocupa.

<sup>87</sup> Las cadencias frigias se utilizan normalmente en el discurso musical tonal como reposos suspensivos (semicadencias) no como conclusivos como confirman las secuencias de acordes que aparecen en la nota n. 55 del capítulo anterior. Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria,

parte, podemos hablar también de enlace con el acorde napolitano en estado fundamental ya que el acorde del II aparece rebajado. Vemos así cómo el compositor húngaro va un poco más allá en la utilización romántica del acorde napolitano en estado fundamental, incluyéndolo, como comprobamos, en la cadencia final. En el primer capítulo dijimos que Franz Schubert es uno de los primeros compositores que emplea el acorde tríada napolitano en estado fundamental, pero no en cadencia final como ahora hace Liszt<sup>88</sup>:

The image shows a musical score for Liszt's *Ungarische Rhapsodie A132/7, S244/7*, measures 214-218. The score is in G major and 7/8 time. It features a piano part with triplets and a final cadence marked 'riten.' and 'ff'. The cadence consists of a sequence of chords: V (G major), IV<sub>+4</sub> (C major), IV<sub>6</sub> (C major), II<sub>7</sub> (E minor), and I (G major). The II<sub>7</sub> chord is a lowered second degree (E minor) and is part of a sequence that includes a Neapolitan chord (F major) in the previous measure.

Este nuevo tipo de cadencia frigia es el protagonista también en la clausura de la *Ungarische Rhapsodie A132/7, S244/7* (1846-53). La obra termina en Re mayor y en ella se rubrica el brillante final con el enlace II<sub>7</sub> – I, con el II rebajado, pero en este caso el acorde napolitano es de séptima (Mib-Sol-[Sib]-Re). Observamos cómo el encadenamiento II – I está arropado por una sucesión de acordes, algunos no están completos pero los podemos intuir, en concreto desde la última corchea del antepenúltimo compás tenemos: V de IV<sub>+4</sub> – IV<sub>6</sub> – II<sub>7</sub> – I<sup>89</sup>:

1998, p. 177. Una cadencia frigia en su contexto habitual es la que emplea Schumann en el citado lied *Im wunderschönen Monat Mai*.

<sup>88</sup> Véase en el capítulo I los comentarios que realizamos en torno al ejemplo del *Preludio op. 28, n. 20* de Chopin.

<sup>89</sup> En otra rapsodia húngara, la *Ungarische Rhapsodie A132/8, S244/8* (1846-53), se produce un pasaje muy parecido pero no como conclusión sino precediendo a la *cadencia auténtica perfecta* que cierra la obra. En Fa# mayor, la sucesión de acordes desde el c. 210 es: IV<sub>pm</sub> – I<sub>pm/6</sub> – II<sub>nap 7</sub> – I(♯) – V – I. Obsérvese en este caso el giro melódico del *tetracordo frigio* en la línea del bajo en los cc. 210-211 (Si<sub>bec</sub>-Sol<sub>bec</sub>-Fa#):

The image shows a musical score for Liszt's *Ungarische Rhapsodie A132/8, S244/8*, measures 209-211. The score is in F# major and 7/8 time. It features a piano part with a 'rinforz.' marking and a final cadence marked 'rit.' and '8'. The cadence consists of a sequence of chords: V (F# major), IV<sub>+4</sub> (C# major), IV<sub>6</sub> (C# major), II<sub>7</sub> (D minor), and I (F# major). The II<sub>7</sub> chord is a lowered second degree (D minor) and is part of a sequence that includes a Neapolitan chord (G# major) in the previous measure.



Otro tipo de enlace modal que también utiliza el músico húngaro en la música de este periodo es el derivado del modo mixolidio<sup>90</sup>. En *Die Hirten an der Krippe*<sup>91</sup>, la pieza n. 3 de *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76) basada en el *In dulci jubilo*<sup>92</sup> y escrita en *Reb* mayor, encontramos un ejemplo de *cadencia mixolidia*. Liszt nos plantea una conclusión con una cadencia curiosa:  $V_{4/3} - I_6$  con ambos acordes invertidos, pero el de dominante no lleva sensible sino subtónica (Do bemol), es decir, se trata de un giro de *Reb* mixolidio, una forma sutil de debilitar el enlace tradicional. Debemos anotar que la nota Do bemol no aparece solamente en la armonía del enlace final, sino que Liszt la introduce en toda la sección conclusiva, los últimos veinte compases de la pieza (desde el c. 80)<sup>93</sup>. De hecho la cadencia está muy afirmada ya que el compositor la repite cinco veces, aderezándola con la sonoridad del III del homónimo (*Fab-Lab-Dob*):



Este ejemplo que acabamos de examinar contiene otro detalle que debemos retener. De todas las obras estudiadas de este periodo lisztiano, es la única en la que la cadencia

<sup>90</sup> Modo mixolidio:



<sup>91</sup> «Los pastores en el pesebre» (trad. a.).

<sup>92</sup> Canto tradicional de Navidad (villancico) cuyo origen se remonta a la Edad Media. Músicos como Buxtehude o Bach lo han empleado para escribir diversas obras como por ejemplo las BuxWV 52 y BuxWV 197 de Buxtehude y las BWV 368, BWV 608 y BWV 729 en el catálogo de Bach.

<sup>93</sup> Mostramos esta sección en el *Apéndice documental n. 7*.



final termina con el acorde de tónica en primera inversión<sup>94</sup>. Como se ha indicado más arriba, todas las cadencias analizadas en este capítulo, y en el anterior, que terminan con el acorde tríada de tónica lo hacen en el estado fundamental<sup>95</sup> que, lógicamente, es el que produce más sensación de conclusión y reposo. Más valor toma por tanto el atrevimiento que supone finalizar con el acorde de sexta.

## 7) OBRAS QUE TERMINAN CON UNA TERCERA ARMÓNICA

Concluir una obra tan solo con un intervalo armónico, como forma de apartarse de los finales tradicionales, y conseguir un efecto nuevo basado en la parquedad sonora, no es algo muy frecuente en la literatura pianística romántica. Esta posibilidad, que vimos en el capítulo anterior solamente en el final del lied de Schumann *Helft mir, Schwestern*, perteneciente al ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* (1840), también la contempla el músico húngaro en su escritura cadencial. Él emplea en concreto el intervalo de tercera armónica, de hecho podemos hablar con propiedad de *finales utilizando la tercera armónica* ya que siempre maneja este intervalo cuando finaliza una obra con un intervalo armónico. Una puntuación final así la encontramos en una de las piezas más conocidas del compositor, la *Consolation n. 3* en Reb mayor de las *Consolations A111b, S172* (1844-50). En este caso la cadencia es tradicional, cadencia plagal IV – I, pero es original y muy poética la forma de presentarla desgranándola por terceras:

<sup>94</sup> Tengamos en cuenta todo lo que se ha comentado al respecto en el análisis de la tercera pieza de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873).

<sup>95</sup> Excepto las dos piezas vistas más arriba que terminan con el tríada de tónica en cuarta y sexta, esto es, en segunda inversión y el lied *Helft mir, Schwestern* de Schumann tratado en el segundo capítulo que concluye con el acorde de tónica en primera inversión.

Ciframos en el siguiente esquema el proceso cadencial final (I – IV – I) para aclarar la constitución de los acorde tríadas que lo componen:

The image shows a musical score for piano in F# major. The right hand has a melody of eighth notes with a 'sm' (sostenuto) marking. The left hand has a bass line of eighth notes. The final three measures show a cadence with chords labeled I, IV, and I.

La séptima pieza del ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76), titulada *Schlummerlied*<sup>96</sup> y escrita en Fa# mayor, concluye también de forma similar, con un trazo de terceras en los cinco últimos compases, pero en este caso el compositor húngaro incorpora una notable novedad. Hasta ahora todas las cadencias que hemos estudiado concluyen con el acorde de tónica (? – I), incluso la que acabamos de ver en el ejemplo anterior, aunque se trate de un acorde de tónica sin su fundamental. Lo más innovador que hemos visto al respecto es la terminación con el acorde de tónica en primera o en segunda inversión, pero aún así formando parte de un enlace cadencial. Ahora Liszt para finalizar *Schlummerlied* no utiliza un enlace cadencial definido, tan solo la sucesión de terceras, la última de las cuales tampoco sugiere el acorde de tónica sino el de séptima de sensible que se genera con las notas de los compases 70 y 72 como mostramos en el esquema<sup>97</sup>. Acorde que no produce sensación de conclusión, más bien deja la pieza en un punto interrogativo, aspecto que le confiere el perfil de *final abierto* que tratamos en el apartado siguiente. No obstante, como veremos a continuación, no estamos ante el primer caso de final que no reposa en el acorde de tónica:

<sup>96</sup> «Nana», «Canción de cuna» (trad. a.).

<sup>97</sup> Véase la nota n. 54 del capítulo II. Como estudiaremos en el capítulo V, Liszt seguirá empleando este tipo de final en su último periodo creativo, en concreto en dos piezas: en la *Station IX del Via Crucis* A287, S504a de 1878-79 y en el *Ave Maria [IV]* A308, S545 de 1881, aunque en ambas la tercera armónica sugiere el acorde de tónica. Tanto Debussy como Ravel contemplarán esta conclusión en algunas de sus piezas como veremos en el capítulo VI.

Mostramos en este esquema la concatenación de las terceras formando el acorde indicado:

#### 8) OBRAS QUE TERMINAN SIN FÓRMULA CADENCIAL CLASIFICADA Y YA NO TERMINAN CON EL ACORDE DE TÓNICA

Abordaremos ahora las terminaciones más radicales en el terreno de las cadencias finales, las obras que terminan sin cadencia, sin fórmula cadencial clasificada o clasificable, y por supuesto ya no terminan con el acorde de tónica, como acabamos de ver en el último ejemplo estudiado. Ya se ha apuntado en el capítulo anterior que la eliminación de la cadencia final conlleva la eliminación del acorde de tónica como reposo final. Hemos comprobado en los ejemplos expuestos que los recursos empleados por los compositores para llevar a cabo la eliminación de las huellas cadenciales típicas son propuestas individuales que se concretan en terminar con el acorde de superdominante (VI), tríada o cuatríada<sup>98</sup> o con el de séptima disminuida<sup>99</sup>. A ellos añadimos ahora las combinaciones que nos ofrece Liszt en cuatro piezas, entre las que descubrimos proposiciones distintas a las anteriores nacidas de su alquimia particular. Estos son los finales más audaces y sorprendentes ya que en ellos Liszt elimina todo

<sup>98</sup> Véase el ejemplo de la *Mazurka op. 17, n. 4* (1833) de Chopin y el del lied *Canción del anciano* (1863) de Mussorgsky.

<sup>99</sup> Véase el lied *Die Stadt* (1828) de Schubert.

rastró de los dos acordes que intervienen en el enlace terminal<sup>100</sup>. Con estos tipos de finales abre el camino a las conclusiones de su última época<sup>101</sup>, más atonales y preludiando el concepto moderno de *final abierto*. Aunque trataremos este concepto en el apartado n. 10 del capítulo V, en los cuatro casos que contemplamos en el presente apartado ya podemos hablar de finales abiertos dentro de un contexto tonal. Precisamos la utilización del término *final abierto* con la matización «dentro de un contexto tonal» porque, como veremos en el capítulo V, técnicamente el concepto de *final abierto*, derivado del de *forma abierta*, aparece en la historia musical en los años 1950 de la mano de compositores como Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez, en el entorno de la música aleatoria, que ya ha dejado muy atrás los preceptos del sistema tonal. Desde un punto de vista técnico podemos hablar de *final abierto* en el lenguaje tonal cuando la pieza no termina en tónica, como acorde tríada final o como nota final. Basándonos en esta puntualización, ya podemos contemplar finales abiertos en alguno de los casos analizados en el anterior capítulo en la música de Schubert, Chopin, Schumann y Mussorgsky<sup>102</sup>. Las muestras que vamos a entresacar ahora en nuestro estudio son valiosos ejemplos, debidos a la osadía de Franz Liszt, que se enmarcan dentro de los primeros indicios, del primer estadio, de este tipo de final.

Así pues, en el periodo que nos ocupa encontramos un buen ejemplo, sorprendentemente, en una obra de juventud, la pieza titulada *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* (1833-34)<sup>103</sup>. Lo primero que nos llama la atención en esta composición es que Liszt no escribe ningún compás y que la agrupación de los valores va cambiando a lo largo de la pieza dando la sensación de diversos compases irregulares

<sup>100</sup> Más o menos tradicional, por ejemplo: V – I; II – I o VI – I.

<sup>101</sup> Entre las que veremos el empleo del acorde de quinta aumentada como acorde final.

<sup>102</sup> En concreto en varias piezas de Schumann: en dos de las *Kinderszenen op. 15* (1838), la cuarta pieza, titulada *Bittendes Kind* y la penúltima, *Kind im Einschlummern* y en dos de sus lieder, *Im wunderschönen Monat Mai*, del ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840) y en *Der Soldat op. 40, n. 3* (1840). En el lied *Die Stadt* (1828) de Schubert, en la *Mazurka op. 17, n. 4* (1833) de Chopin y en la *Canción del anciano* (1863) de Mussorgsky.

<sup>103</sup> Esta partitura, modificada, se convertirá en la pieza n. 4 *Pensée des morts* del ciclo *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53) y en ella Liszt, curiosamente, no conserva el mismo final. En su lugar nos ofrece una conclusión menos atrevida, de color plagal (IV<sub>6</sub> – I, con el acorde de subdominante tomado del modo menor y el de tónica representado tan solo con la nota fundamental octavada) en la tonalidad de Sol mayor, en un registro muy grave y sombrío del teclado:



que se alternan. Sin duda esto obedece al anhelo de libertad del compositor, al deseo de sacudirse la rítmica tradicional regular<sup>104</sup>. En cuanto al final vamos a ver cómo se trata sin duda de un final osado. Escrito en la tonalidad de Sol mayor, lo que realmente nos sorprende es que la obra termine con el acorde de séptima disminuida en estado fundamental pero de Sol menor (préstamo) al que se le añade, tras dos silencios de negra, un corto motivo monódico derivado de ese acorde<sup>105</sup>. Como se ha comentado en el capítulo anterior, este es uno de los acordes más inestables y más ambiguos que tiene la armonía tonal, impensable para concluir una obra en la época barroca o clásica. Pero ya observamos cómo Liszt se aventura a ello y nos ofrece este genial ejemplo<sup>106</sup>, convirtiéndose en el primer compositor que termina una obra para piano con este acorde<sup>107</sup>. Aunque en este epígrafe recogemos muestras de conclusiones sin fórmula cadencial clasificada, no podemos obviar el efecto de *semicadencia* que se produce en el caso que nos ocupa, al terminar con el acorde de séptima disminuida, creando una clara sensación de interrogación final que queda sin resolver<sup>108</sup>. El sentimiento de final abierto es evidente:



A mediados del s. XIX, Liszt nos sorprende de nuevo con la composición de la obra titulada *Der traurige Mönch P3, S348* (1860)<sup>109</sup>. En realidad se trata de un melodrama para recitador y piano, pero su originalidad armónica es tan grande, dada la

<sup>104</sup> Esta forma de proceder es muy moderna para la época, tengamos en cuenta que aún estamos lejos de las primeras tentativas de escritura sin compás que vendrán de la mano de compositores como el francés Erik Satie (1866-1925). Artista pionero, por cierto, no solo en este aspecto musical sino en otros muchos como la escritura minimalista, la estética dadá o la creación de la música ambiental. Para más información sobre el aspecto rítmico en la música lisztiana véase GUT, Op. cit., pp. 385-393 y VV. AA.: *Liszt*. París, Ed. Librairie Hachette, 1967, p. 258.

<sup>105</sup> Liszt termina de la misma forma que ha comenzado, ya que tanto el acorde como el motivo añadido son los mismos elementos que utiliza para comenzar la pieza pero presentados de forma diferente.

<sup>106</sup> No se trata de un caso aislado y anecdótico, ya hemos señalado la predilección del músico húngaro por este acorde, véase la nota n. 21 del capítulo II, y veremos cómo en la música de su última etapa lo utiliza en más ocasiones para finalizar las obras. Véase el capítulo V.

<sup>107</sup> Como ha quedado expuesto en el capítulo II, unos años antes, en 1828, Franz Schubert ya hace uso del acorde de séptima disminuida para concluir una obra, pero se trata de un lied, uno de los últimos que escribió, *Die Stadt*.

<sup>108</sup> Tengamos en cuenta lo explicado en la nota n. 94 del capítulo II.

<sup>109</sup> «El monje triste» (trad. a.).

fecha de composición, que la añadimos a nuestro estudio como pieza pianística y vamos a desgranar las singularidades armónicas que contiene. Una de las novedades que presenta es que no tiene tonalidad definida porque reposa en gran parte sobre la escala de tonos enteros, solamente contiene un pasaje central tonal, escrito en Mi menor (cc. 36-48)<sup>110</sup>. La escala de tonos enteros supone una de las primeras aproximaciones a la atonalidad que practican los compositores. Es una sucesión de seis notas ordenadas a distancia de tonos, por tanto simétrica, con la que se eliminan las relaciones tonales tradicionales representadas por los intervalos de cuarta y quinta justas<sup>111</sup>, o por los de tercera mayor/menor<sup>112</sup>. En la estructura armónica de la obra la escala de tonos es un fundamento importante, aparece entera en varias ocasiones y es armonizada con acordes propios de ella, esta es la gran novedad que aporta el maestro húngaro<sup>113</sup>. Podemos hablar abiertamente de un uso intencionado de la escala para crear una sonoridad nueva en una obra entera, evitando la utilización de las tonalidades tradicionales. Salvo el mencionado pasaje central en Mi menor, el resto es de una clara indeterminación tonal, producida también por los enlaces no funcionales<sup>114</sup> y por la desaparición de los procesos cadenciales familiares. Este tipo de escritura, muy innovadora para la época, entronca claramente con muchos pasajes de la música de Claude Debussy,

<sup>110</sup> Mostramos la partitura entera en el *Apéndice documental n. 8*.

<sup>111</sup> Relación interválica entre la tónica y la dominante de una tonalidad.

<sup>112</sup> Relación mediántica entre la tónica y la medianta que determina la modalidad de una obra: Do mayor o Do menor. La superposición de intervalos de tercera mayor/menor junto con la quinta justa generan los acordes perfectos mayores y menores, básicos en el sistema musical tonal.

<sup>113</sup> Pero no se trata exclusivamente de quintas aumentadas como podemos comprobar en la reducción que presentamos a continuación de los primeros compases:

The image shows a musical score for the first 12 measures of a piece. The score is written in bass clef with a common time signature. It is divided into three sections: measures 1-4, 5-8, and 9-12. The first section shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second section shows a similar pattern. The third section shows a more complex texture with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Para entender este aspecto hemos de tener en cuenta que la asimilación de esta escala por parte de los compositores es progresiva, pudiéndose condensar en tres puntos: 1) uso exclusivamente monódico, 2) armonizada con acordes tradicionales y 3) armonizada con acordes propios de la escala. Nos podemos remontar a la música de Mozart quien, en su obra titulada *Una broma musical K522 (1787)*, ya la utiliza de forma monódica y con marcado carácter irónico. Tras él otros compositores, entre ellos Schubert, Glinka, Dargomyjski, Liszt, Saint-Saëns o Bartók, la van incorporando a sus obras. En las primeras apariciones, en la música de Schubert o Glinka, la escala es empleada monódicamente o arropada con acordes tradicionales, principalmente acordes perfectos mayores y de séptima de dominante. Más tarde será armonizada con los acordes apropiados, derivados de la escala misma, recurso que generará sonoridades acórdicas de quinta aumentada, de séptima de dominante con la quinta alterada, ascendente o descendente, o de acordes por segundas. Así es como realmente adquirirá importancia y significado como efecto armónico novedoso y de contraste con las sonoridades tradicionales y en este estadio es donde juega un papel importante Liszt, ya que es el primer músico que usa la escala de tonos en estas condiciones, armonizada con acordes extraídos de ella misma.

<sup>114</sup> La mayoría de ellos acordes perfectos menores con acordes de quinta aumentada.

adelantándose a ella, aquí reside otro de los méritos de la obra<sup>115</sup>. Con estas premisas no nos extraña que el final que concibe el compositor sea de una extrema rareza. Se trata de una secuencia de cuatro acordes, repetida dos veces en distinto registro, que sin ninguna lógica sintáctica armoniza una línea melódica de tonos enteros, *Reb-Mib-Fa-Sol*, terminando en un acorde en primera inversión que podríamos referir a Do menor, aunque no existe ningún indicio de confirmación de esta tonalidad y los acordes que forman el engranaje final no confluyen en ninguna fórmula cadencial, no tienen ningún sentido armónico. Liszt busca con ellos tan solo un resultado conclusivo abrupto y de un efecto sorprendente que obedece más a una armonización del fragmento por tonos<sup>116</sup>, como base armónica de la pieza, que a un deseo de establecer una tonalidad<sup>117</sup>. Mostramos los últimos cinco compases:

<sup>115</sup> La caligrafía lisztiana no está tan lejos de pasajes como el que ahora mostramos perteneciente a la segunda pieza, *Jimbo's [Jumbo's] Lullaby*, de *Children's Corner* (1906–08):

c. 39 *Un peu plus mouvementé*

Si tenemos en cuenta la fecha de composición de la obra de Liszt que nos ocupa, 1860, comprobamos cómo el músico húngaro se adelanta en varias décadas a Claude Debussy, uno de los compositores de comienzos del siglo XX que hará de la escala de tonos un elemento importante de su novedoso lenguaje armónico, generalizando su uso en numerosas obras y convirtiéndola en una sonoridad propia y recurrente. Uno de los ejemplos emblemáticos de su uso lo encontramos en el *Preludio n. 2* del primer cuaderno titulado *Voiles*, fechado en 1909, donde la escala, solo utilizada en su primer modo, se despliega en todo su potencial melódico y armónico, solamente interrumpido por una breve sección pentatónica.

<sup>116</sup> Empleando entre los acordes uno de quinta aumentada, *Fa-La-Reb=Do#*.

<sup>117</sup> Nos confirma esta observación además el hecho de que el último acorde esté escrito en primera inversión.

Strauche winkt, und alle Blätter klagen, die ganze Luft ist wund und weh —

Der Rappe schlendert in den See!

Sehr rasch.

En la década de los setenta Liszt vuelve a experimentar con la eliminación de la cadencia final y de nuevo encontramos en dos piezas del ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76) ejemplos del tipo de conclusión que estamos tratando. La n. 6, *Carillon*, escrita en La mayor, termina sin un enlace cadencial definido, concluyendo además con un acorde inusitado: el II con séptima (diatónica) que durante los cuatro últimos compases es presentado de diversas formas, en distintos estados, y enriquecido con un sonido añadido, la dominante Mi. Se trata de una manera de concluir excepcional en la que el II cuatríada adquiere una significación nueva porque hasta ahora este acorde ha sido utilizado en los procesos cadenciales<sup>118</sup> y a partir de la época romántica también en las cadencias<sup>119</sup>, pero nunca había sido empleado como acorde final<sup>120</sup>. También es importante destacar la sonoridad pentatónica del pasaje, ya que las notas que lo configuran, Si-Re-Mi-Fa#-La, forman una escala pentáfona y están todas reunidas en el último acorde<sup>121</sup>. Este es el pasaje:

<sup>118</sup> Precediendo a la cadencia final. La fórmula más usual es II<sub>6/5</sub> – V – I.

<sup>119</sup> Véase el ejemplo de las *Variaciones serias* op. 54 (1841) de Mendelssohn, el de la *Balada* op. 10, n. 4 (1854) de Brahms o el de las *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [Bach] A214, S180 (1862) del propio Liszt.

<sup>120</sup> En el lied *Canción del anciano* (1863) de Mussorgsky hemos contemplado un caso de utilización de un acorde de séptima diatónica en estado fundamental sobre el VI como acorde final.

<sup>121</sup> La atmósfera así obtenida vuelve a estar muy próxima de la de ciertos pasajes de Debussy.



Por su parte, la conclusión de la otra pieza, la n. 11, *Ungarisch*<sup>122</sup>, es interesante porque prefigura un tipo de final que veremos en piezas futuras, como sucede en algunas de las que integran los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885)<sup>123</sup>. Se trata de otro final sin ninguna referencia tonal<sup>124</sup>, como el de *Der traurige Mönch P3, S348*, sin enlace cadencial final y escrito en un trazo abrupto que termina en un acorde ambiguo, que parece estar en primera inversión y que contiene la nota *Reb*, que previamente ha sido atacada en octava y es muy recalcada en la última sección de la pieza como *Reb* o *Do#*<sup>125</sup>. La armonía del pasaje final, como decimos y como vemos en el ejemplo, no nos aporta datos que nos permitan referirla a una tonalidad concreta. En todo caso, con las notas que incluye Liszt en la sección final, podemos intuir el empleo de una escala muy cercana a la húngara mayor de *Re bemol*<sup>126</sup>, pero con dos segundas aumentadas. También difiere de ella al contener un acorde de quinta aumentada (*Reb-Fa-La*)<sup>127</sup>. La conclusión se produce con este acorde pero en primera inversión (*Fa-[La]-Reb*) que al ser simétrico acrecienta la imprecisión tonal:

<sup>122</sup> «En estilo húngaro» (trad. a.).

<sup>123</sup> Consúltense por ejemplo las piezas n.ºs. 1. *Stephan Széchenyi*, 3. *Ladislau Teleky* o 5. *Michael Vörösmarty*.

<sup>124</sup> Las tonalidades en la pieza no se establecen de forma clara. El comienzo es en *Fa menor*, con giros de segunda aumentada típicos de la escala húngara menor (*Fa-Sol-Lab-Si-Do-Reb-Mi-Fa*), pero enseguida pasa a *Lab mayor* y comienza la fluctuación tonal. Véase la partitura en el *Apéndice documental n. 9*.

<sup>125</sup> Esta nota, como veremos en el capítulo V, posee un significado fúnebre en la música postrera del maestro húngaro.

<sup>126</sup> Enarmonizamos el *Do#* que escribe Liszt en los cc. 47-54 por el *Reb* que en el fondo es la nota que emplea como final a partir del c. 55.

<sup>127</sup> Escala húngara mayor de *Re bemol* (a) y escala que escribe Liszt (b, la nota en negra no la emplea):



9) OBRAS QUE TERMINAN CON *FINAL MONÓDICO* (CON UNA LÍNEA MELÓDICA SIN NINGUNA ARMONIZACIÓN)

Paralelamente a los ejemplos que acabamos de comentar surge de la mano de Liszt, en los últimos años de este primer periodo que estamos trabajando, un tipo de final que se convertirá en trazo exclusivo de su imaginación creadora y en conclusión terminal realmente original y singular. Es el denominado *final monódico*, es decir, con una sola línea melódica sin ninguna armonización. De este tipo de final no hemos mostrado ningún caso en el capítulo anterior porque no hemos encontrado ninguno. Se trata de una creación, una invención del compositor húngaro<sup>128</sup>. Los ejemplos que mostramos aquí son los primeros finales monódicos pianísticos que escribe Liszt, sin embargo, este tipo de final será muy cultivado en su última etapa creativa que abordaremos, como núcleo de nuestra investigación, en los capítulos IV y V<sup>129</sup>. Hallamos las primeras muestras de esta forma de terminar en tres piezas del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76). Lo vemos en la n. 2, titulada *O heilige Nacht!*<sup>130</sup>, escrita en Fa mayor, en la que la línea monódica, a modo de vocalización, termina en la dominante:

<sup>128</sup> Siendo rigurosos, hemos hallado dos muestras en la música de Chopin y Schumann, pero son de un trazo tan breve, apenas unas notas, que no se pueden parangonar con los ejemplos encontrados en la música del maestro húngaro que verdaderamente legitiman la factura de este nuevo tipo de escritura final. No obstante, los exponemos para su consulta en el *Apéndice documental n. 10*.

<sup>129</sup> Ahí veremos cómo la variedad de finales monódicos que emplea nos obliga a articularlos en una precisa tipología que abarcará *finales monódicos tonales* (concluyendo en la tónica, en la dominante o en otra nota), *no tonales* y *pentatónicos*.

<sup>130</sup> «Oh Santa noche!» (trad. a.).

**Uistesso tempo M. 48  $\text{♩}$**

También en la pieza n. 5, *Man zündet die Kerzen des Baumes an*<sup>131</sup>, escrita igualmente en Fa mayor. En este caso la monodía arranca del acorde de subdominante en primera inversión que aparece en los dos primeros compases del ejemplo y termina en tónica:

Un final monódico más insólito y enigmático encontramos en la pieza n. 10, titulada *Ehemals*<sup>132</sup> y compuesta en *Lab* mayor. Tras un enlace cromático entre el acorde de séptima de dominante en tercera inversión ( $V_{+4}$ ) y un acorde de séptima disminuida también en tercera inversión ( $VII_{+2}$ ) pero que podemos referenciar al relativo, Fa menor<sup>133</sup>, surge la concisa y sobria línea monódica de los últimos compases que termina en la nota Sol, sensible de la tonalidad principal. Para comprender el significado de esta conclusión hemos de tener en cuenta que este mismo pasaje aparece dos veces más a lo largo de la pieza, en los cc. 1-17 y 31-47, y en cada ocasión precede a una sección

<sup>131</sup> «Iluminación de las luces en el árbol» (trad. a.).

<sup>132</sup> «Antiguamente» (trad. a.).

<sup>133</sup> Este acorde supone sin duda una sorpresa porque aquí se espera la tónica de *Lab* mayor.

escrita en *Lab* mayor, luego la nota Sol terminal aparece así como la sensible del tono principal que deja el discurso musical en suspense<sup>134</sup>:



De los tres casos tratados, los finales de las piezas n<sup>os</sup>. 2 y 10 son técnicamente finales abiertos, en un contexto tonal, concluyendo en la dominante y en la sensible respectivamente y además los giros melódicos no dejan entrever una fórmula cadencial clasificada. Por su parte, el final de la pieza n. 5 es cerrado, termina en tónica, y las notas de la monodia perfilan un enlace plagal, IV – I.

Concluimos aquí nuestro estudio de los finales inhabituales en la obra para piano de Liszt compuesta hasta 1876. Como hemos podido comprobar, la variedad de cadencias utilizadas por el compositor, buscando sonoridades nuevas, sutiles y evitando las tradicionales, es extraordinaria. Supone un desarrollo constante de su imaginación creadora para ofrecer nuevos resultados, nuevos colores siguiendo, como buen músico de su época, los preceptos de la estética romántica de evasión, de libertad, aplicados en este caso a la puntuación final de las obras. Nuestro análisis ha llegado hasta el ciclo de doce piezas titulado *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), ciclo que, integrado por diversos arreglos de villancicos tradicionales, dos piezas que evocan las campanas<sup>135</sup> e incluso tres creaciones que hacen referencia al propio compositor y a la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein<sup>136</sup>, consideramos como puente de transición y prelude del periodo final que vamos a tratar en los siguientes capítulos. Del *Weihnachtsbaum* hemos mostrado bastantes e interesantes ejemplos de finales menos ortodoxos que suponen una buena aproximación a la iniciativa lisztiana en este terreno. Se han

<sup>134</sup> Consúltese la partitura en el *Apéndice documental n. 11*.

<sup>135</sup> Uno de los símbolos recurrentes en la música lisztiana es el de las campanas. Véase GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, p. 155.

<sup>136</sup> Véase SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Múnaco, Ed. Le Rocher, 1986, p. 42.

contemplado la casi totalidad de las piezas que integran el ciclo, menos la n. 4, *Marsch der heiligen drei Könige (Adeste fideles)*, y la n. 12, *Polnisch*, que no aparecen consideradas porque no contienen aspectos singulares para mostrar en nuestro estudio<sup>137</sup>. En definitiva, en este conjunto de piezas, que constituyen una obra más informal o menos seria que otras<sup>138</sup>, encierra en una atmósfera distendida muestras valiosas de la experimentación cadencial lisztiana. Parafraseando las palabras de Carl Czerny refiriéndose a las *Variaciones Diabelli op. 120* de Beethoven, podemos decir, aplicado al *Weihnachtsbaum*, que las bromas de un genio se transforman a menudo en leyes para la posteridad<sup>139</sup>.

Como hemos comentado al comienzo de este capítulo, podemos sintetizar la experimentación cadencial lisztiana en su primer periodo creativo en los tres parámetros que hemos articulado para entender las innovaciones finales que nos proponen sus contemporáneos, a) modificación, b) sustitución y c) eliminación de las cadencias tradicionales. Pero con toda la información recabada constatamos cómo la exploración armónica del compositor húngaro en este campo merece una dedicación especial ya que, además de cultivar prácticamente cualquier propuesta de las ensayadas por sus coetáneos, su praxis va más allá en muchos aspectos, aportando innovaciones propias que configuran terminaciones nuevas. Por tanto, a continuación pasamos a relacionar todos los tipos de finales que practica Liszt, destacando sus innovaciones, que enriquecen la armonía cadencial y la hacen evolucionar, y contemplando también las pocas combinaciones terminales que el compositor no lleva a cabo con respecto a las estudiadas en la música del resto de compositores románticos examinados en el capítulo II. Así, se ha visto cómo:

a) Por modificación: a la hora de modificar algún elemento en el enlace de las cadencias *auténtica perfecta* y *plagal*, Liszt emplea: 1) En el enlace IV – I, en el modo mayor, el acorde del IV con la tercera alterada descendentemente que lo convierte en perfecto menor<sup>140</sup>. 2) En el enlace IV – I, la alteración ascendente de la fundamental del

---

<sup>137</sup> Es cierto que en la conclusión de ambas Liszt emplea el discurso monódico pero alternándolo con puntuaciones acórdicas, hecho que nos lleva a preferir no incluirlas como ejemplos de final monódico puesto que, como se ha indicado, la monodia implica ausencia de acordes y otras líneas en contrapunto. Mostramos la partitura del pasaje final de las dos piezas en el *Apéndice documental n. 12*.

<sup>138</sup> Tengamos en cuenta, por ejemplo, que fue estrenada por músicos aficionados en Roma en 1881. Véase WALKER, Op. cit., p. 492.

<sup>139</sup> «Les humeurs d'un génie se transforment souvent en lois pour la postérité». «Los humores de un genio se transforman a menudo en leyes para la posteridad» (trad. a.), en ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide des Formes de la Musique occidentale*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2010, p. 7.

<sup>140</sup> En la *Consolation n. 6 A111b, S172* (1844-50).

IV, consiguiendo el giro melódico de cuarta aumentada o tritono<sup>141</sup>. 3) En el enlace V – I, la utilización de la *cadencia auténtica imperfecta*<sup>142</sup>. 4) En el enlace V – I, el acorde de dominante con la sexta en lugar de la quinta<sup>143</sup>. 5) En el enlace V – I, la subtónica en el acorde de dominante en vez de la sensible, obteniendo un giro de color modal<sup>144</sup>. Pero además, como aportación propia Liszt: 6) Incorpora como novedad la utilización de la *cadencia plagal imperfecta*<sup>145</sup>, que no encontramos en ningún caso de los vistos en el capítulo anterior. 7) Aunque, como hemos observado en los finales de este apartado y en los del siguiente, el músico húngaro cuando escribe un enlace cadencial nunca elimina como acorde final el de tónica, sí que lo modifica escribiéndolo en primera inversión<sup>146</sup> o en segunda inversión<sup>147</sup>, dotándolo de una sonoridad diferente y consiguiendo nuevas líneas melódicas en el bajo. En el caso concreto de la primera inversión, Liszt es el primero en emplearla en una pieza para piano<sup>148</sup>. En este apartado de modificaciones, la única combinación que no emplea el músico húngaro es la de añadir en el enlace V – I notas extrañas, la séptima o la novena como apoyaturas sin resolver, al acorde final de tónica<sup>149</sup>.

b) Por sustitución: a la hora de sustituir el primer acorde de los dos que forman el enlace de cadencia *auténtica perfecta* y *plagal* por otro, se ha comprobado cómo Liszt emplea: 1) En el enlace V – I, el acorde cuatría de sensible, VII, en lugar del de dominante, V<sup>150</sup>. 2) En el enlace V – I, el acorde de mediente, III, en lugar del de dominante, V. Aunque estrictamente no es el primero en usar el enlace mediente-tónica, III – I, sí que lo incorpora a su vocabulario y lo convierte en una de sus sonoridades favoritas para sustituir al acorde de dominante en la cadencia auténtica perfecta<sup>151</sup>. Lo

<sup>141</sup> En la pieza n. 8, *Le mal du pays*, de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55). El empleo de este giro de cuarta aumentada se extiende a otros enlaces finales como el V – I, tal y como verificamos en la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* (1852-53).

<sup>142</sup> En la primera pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), titulada *Altes Weihnachten*.

<sup>143</sup> En la pieza n. 8, *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>144</sup> En la pieza n. 3, *Die Hirten an der Krippe*, del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>145</sup> Como se ha visto en las piezas n. 4 y n. 5 de los *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873).

<sup>146</sup> En *Die Hirten an der Krippe*, tercera pieza del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>147</sup> En la pieza n. 3 de los *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873) y en la n. 8 del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>148</sup> El único caso que le precede es el de un final con el intervalo de sexta armónica que obviamente sugiere el acorde de tónica, pero se trata de un lied de Schumann, el titulado *Helft mir, Schwestern*, del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* (1840).

<sup>149</sup> En este aspecto quedan como ejemplos paradigmáticos el *Preludio op. 28, n. 23* (1838-39) de Chopin y la *Danza nórdica op. 17, n. 22* (1870) de Grieg.

<sup>150</sup> En el *Étude n. 8, Wilde Jagd*, de sus *Études d'exécution transcendante A172, S139* (1851) y en la pieza n. 3 de los *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873).

<sup>151</sup> Lo vemos en la tercera pieza de *Apparitions A19, S155* (1834) y en la segunda pieza del ciclo *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53), titulada *Ave Maria*.

emplea pues con bastante frecuencia y además en varias ocasiones forma sobre el III un acorde perfecto mayor, aspecto innovador en el que Liszt sí es pionero<sup>152</sup>. 3) En el enlace IV – I, el acorde de supertónica, II, en lugar del de subdominante, IV, pero en este apartado necesitamos matizar algunos aspectos. Al enlace que consiste en emplear en el modo mayor el acorde del II con séptima, en primera inversión y tomado del homónimo menor (II<sub>6/5</sub> – I)<sup>153</sup> y al del acorde de séptima del II en estado fundamental (II<sub>7</sub> – I)<sup>154</sup>, Liszt añade como novedad el empleo del II pero tríada (II – I)<sup>155</sup>. 4) En el enlace IV – I, el acorde de sexta napolitana, -II<sub>6</sub>, en lugar del de subdominante, IV<sup>156</sup>. Pero de nuevo el compositor húngaro amplía el recurso y nos ofrece enlaces inéditos con el acorde tríada napolitano en estado fundamental, -II – I<sup>157</sup>, y con el acorde cuatríada napolitano también en estado fundamental, -II<sub>7</sub> – I<sup>158</sup>, con las connotaciones frigias que conllevan estos encadenamientos. Podemos decir que Liszt es el primer compositor que recurre a estos acordes napolitanos en estado fundamental para insertarlos en una cadencia final. 5) En el enlace IV – I, el acorde de superdominante, VI, en lugar del de subdominante, IV. El músico húngaro también es el primero en usar este enlace cadencial, VI – I<sup>159</sup>. 6) Derivado del encadenamiento anterior, alterando alguna de las notas que integran el acorde del VI, surge la sonoridad de acorde tríada aumentado. A la primera experimentación de Chopin con esta sonoridad<sup>160</sup>, le siguen de cerca las propuestas lisztianas que confirman su predilección por este acorde simétrico<sup>161</sup>.

Sin embargo, a la hora de sustituir por otro el segundo acorde de los dos que forman el enlace de las cadencias tradicionales, hemos comprobado cómo Liszt no

<sup>152</sup> Aparece en las piezas n. 1 y n. 4 de *Venezia e Napoli* A53, S159 (1838-40), en el *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* de los *Trois [grandes] études de concert* A118, S144 (1845-1849) y en la primera pieza de las *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), titulada *Invocation*.

<sup>153</sup> En la segunda pieza de *Apparitions* A19, S155 (1834) y en el *Étude n. 2* de los *Grandes études de Paganini* A173, S140 (1851).

<sup>154</sup> En las *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen [Bach]* A214, S180 (1862).

<sup>155</sup> En la última pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61), la llamada *Sonata Dante* y en la pieza n. 9, *Abendglocken*, perteneciente al ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76).

<sup>156</sup> En la *Ungarische Rhapsodie* A132/15, S244/15 *Rákóczi-Marsch* (1846-53).

<sup>157</sup> En *Vallée d'Obermann*, sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse* A159, S160 (1848-55).

<sup>158</sup> En la *Ungarische Rhapsodie* A132/7, S244/7 (1846-53).

<sup>159</sup> En *Sposalizio*, primera pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61) y en la *Ballade n. 1* A117, S170 (1845-49).

<sup>160</sup> En la conclusión del tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* (1844).

<sup>161</sup> En el *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza del cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61), en *Funérailles*, séptima pieza de *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53) y en *Gnomenreigen*, segundo estudio de los *Zwei Konzertetüden* A218, S145 (1862).

cambia ese segundo acorde. No hemos encontrado ningún ejemplo en las piezas de este periodo, en estos casos siempre mantiene el acorde de tónica como armonía final. Por tanto, no emplea para concluir ni la *cadencia rota* ni la *semicadencia* como se ha visto en piezas de Schumann<sup>162</sup>, aunque sí hemos señalado un efecto de semicadencia, haciendo uso del acorde de séptima disminuida en la obra *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* (1833-34).

c) Por eliminación: a la hora de eliminar la cadencia como enlace final y el acorde de tónica como armonía final, hemos verificado cómo Liszt emplea: 1) El acorde de séptima disminuida para poner punto final a una pieza, como ya hiciera Schubert unos años antes<sup>163</sup>. No obstante, podemos considerar que el compositor húngaro es el primero en emplear este tipo de final en una obra para piano, recordemos que el ejemplo de Schubert es de un lied<sup>164</sup>. 2) La conclusión por primera vez de una obra con una armonización de un giro melódico por tonos enteros<sup>165</sup>. 3) También por primera vez el acorde de séptima de supertónica en estado fundamental, II<sub>7</sub>, como acorde final y además con una nota añadida que le procura un color pentatónico<sup>166</sup>. 4) Un acorde final que sugiere la sonoridad del tríada aumentado<sup>167</sup>. Liszt, en cambio, no utiliza el acorde de superdominante, VI, para finalizar una obra como hemos visto en los casos de Chopin y Mussorgsky que examinamos en el capítulo anterior.

Paralelamente a todas estas consideraciones debemos indicar que Liszt también contempla como posibilidad de cierre de una pieza la utilización de un simple intervalo armónico, en concreto la tercera, intervalo por el que siente predilección<sup>168</sup>. El maestro húngaro es el primero que emplea este tipo de final en obras pianísticas. Recordemos que el único precedente de este tipo de conclusión recabado en el capítulo anterior es de un lied de Schumann<sup>169</sup>. Asimismo, Liszt es el creador de los  *finales monódicos*  pianísticos, de los que hemos mostrado varios ejemplos, todos ellos pertenecientes a

---

<sup>162</sup> En dos de sus *Kinderszenen op. 15* (1838): la cuarta, *Bittendes Kind*, y la penúltima, *Kind im Einschlummern*, y en dos lieder: en *Im wunderschönen Monat Mai*, del ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840) y en *Der Soldat op. 40, n. 3* (1840).

<sup>163</sup> En la obra titulada *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* (1833-34).

<sup>164</sup> *Die Stadt*, perteneciente al ciclo póstumo titulado *Schwanengesang D957* (1828).

<sup>165</sup> En *Der traurige Mönch P3, S348* (1860).

<sup>166</sup> En *Carillon*, pieza n. 6 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>167</sup> En *Ungarisch*, pieza n. 11 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>168</sup> Lo hemos visto en la *Consolation n. 3 A111b, S172* (1844-50) y en *Schlummerlied*, séptima pieza del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>169</sup> *Helft mir, Schwestern*, el quinto número del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* (1840).



piezas del ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76)<sup>170</sup>. En este punto hemos de aclarar que aunque en la música del compositor húngaro el empleo de este tipo de finales se preste, como veremos sobre todo en los que escribe en su último periodo creativo, a la eliminación del enlace cadencial y a la plasmación expresiva de finales abiertos, esto no siempre es así. En los finales monódicos el enlace cadencial puede aparecer minimizado, reducido a la mínima expresión, o sugerido por los acordes que perfila la línea melódica. Esto ocurre, por ejemplo, en la pieza *Man zündet die Kerzen des Baumes an*, en la que la monodia final delinea un enlace de cadencia plagal IV – I<sub>6</sub>. Bien es cierto que en los otros dos casos analizados, *O heilige Nacht!* y *Ehemals*, el final es abierto.

A tenor de lo referido, otro aspecto que se deriva de nuestro estudio es que cuando Liszt elimina el enlace cadencial y el acorde de tónica final se convierte en uno de los impulsores de los llamados *finales abiertos*<sup>171</sup>. En el *Apéndice documental n. 13* presentamos un esquema en el que recogemos los finales pianísticos abiertos encontrados hasta el momento, 1876, en la música de los compositores románticos tratados en nuestra investigación, para que podamos apreciar la actividad de Liszt en este aspecto armónico.

En los capítulos que siguen, IV y V, vamos a tratar las obras que compone Franz Liszt en el periodo de 1877 a 1885 en el que comprobaremos cómo la variedad cadencial se acrecienta incorporando fórmulas nuevas, algunas todavía más radicales y cada vez más alejadas del contexto del sistema tonal.

---

<sup>170</sup> En concreto la n. 2, titulada *O heilige Nacht!*, la n. 5, *Man zündet die Kerzen des Baumes an* y la n. 10, *Ehemals*.

<sup>171</sup> Se ha visto en las *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34), en *Der traurige Mönch* P3, S348 (1860), y en tres números del *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76), el n. 6, *Carillon*, el n. 7, *Schlummerlied*, y el n. 11, *Ungarisch*.

## CAPÍTULO IV: *La experimentación cadencial en los finales de las últimas obras para piano de Franz Liszt (1877-1885)*

La experimentación cadencial en el último periodo creativo de Liszt, que se extiende entre los años 1877 y 1885<sup>1</sup>, está condicionada, como ya adelantamos brevemente en el capítulo III, por un lado, por las situaciones personales que atraviesa el compositor en estos últimos años y, por otro, por la evolución que sufre su estilo armónico que se aprecia en su escritura sobre todo a partir de las obras de 1877.

En cuanto al primer aspecto, los estudios biográficos del compositor húngaro revelan sus progresivos problemas de salud, agravados por la caída que sufre en 1881, y los sucesivos trances desagradables en los que se ve inmerso, algunos de ellos derivados de la actuación de terceras personas y que darán lugar a conflictos ajenos a la voluntad del músico. Hablamos, por ejemplo, de la aparición en 1881 de una nueva edición revisada del libro *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* que generó un gran escándalo en Budapest. La princesa de Wittgenstein le ayuda a revisar el texto para su reedición, pero vierte opiniones personales sobre los judíos que el músico no supervisa. Así, cuando aparece el libro, Liszt es tachado de antisemita por el tratamiento que hace de los judíos. Este asunto desencadenará conflictos a largo plazo<sup>2</sup>. Por otra parte, aunque sus numerosos alumnos le colmaban de atenciones y cuidaban de su bienestar, algunos de ellos lo ponían en situaciones embarazosas. Este era el caso de la alumna Lina Schmalhausen que fue una de las personas que más veló por la salud del maestro en sus últimos años<sup>3</sup>, pero, al mismo tiempo, también le proporcionó algún que otro quebradero de cabeza, al ser acusada en numerosas ocasiones de robo, y crearse enemistades con el resto de compañeros. A estas situaciones viene a sumarse un suceso que golpea duramente al compositor, el 13 de febrero de 1883 su querido amigo, y yerno, Richard Wagner muere en Venecia<sup>4</sup>. Tras el triste acontecimiento, la hija de Liszt, Cósima, cortó toda relación

---

<sup>1</sup> Tomamos como año final de nuestro estudio 1885 porque, aunque el compositor vive hasta 1886, en los siete meses de este año no compone nada.

<sup>2</sup> Uno de ellos ocurrirá a principios de 1884 cuando se prepara la apertura de la nueva Ópera de Budapest. Liszt recibe el encargo de componer la música para las ceremonias inaugurales. Prepara la obra *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)* A328, S544 (1883), sin embargo, a última hora, la obra es rechazada «oficialmente» por estar basada en una canción revolucionaria, la canción de *Rákóczy*. En el fondo estaba latente todavía el asunto del polémico libro. Esta situación sume al compositor en la desesperación.

<sup>3</sup> Véase a este respecto Walker, Alan: *La mort de Franz Liszt. D'après le journal inédit de son élève Lina Schmalhausen*. París, Ed. Buchet – Chastel, 2007.

<sup>4</sup> Liszt recibió la noticia en Budapest y en principio no la creyó. «A mí también me han enterrado bastantes veces», fue la frase con la que reaccionó, pero un telegrama de Cósima le sacó de toda duda. «Él hoy, yo mañana» dijo para sí mismo, en ROSTAND, Claude: *Liszt*. París, Ed. du Seuil, 1960, p. 94. El compositor

con su padre, situación que duró tres años, hasta 1886, y que afectó profundamente a Liszt, provocándole una honda tristeza.

Otro factor más que sume al compositor en la melancolía es la toma de conciencia de su envejecimiento. Efectivamente su estado físico se deteriora, los numerosos viajes y compromisos de los últimos años hacen que Liszt comience a mostrar signos de fatiga, sus piernas y pies se van hinchando y anda con dificultad. Empiezan a sucederse los problemas de salud, sobre todo a raíz de la caída producida en la Hofgärtnerei<sup>5</sup> en Julio de 1881<sup>6</sup>. Este tropiezo y sus consecuencias<sup>7</sup>, suponen el lento declive de Liszt hacia los achaques de la vejez y hacia su muerte. De entre todos estos achaques, el peor para él era el de la reducción de la visión debido a una catarata en el ojo izquierdo, que le impedía leer y escribir. Lógicamente, esta restricción para una persona tan activa mentalmente como Liszt era insoportable y uno de los efectos inmediatos fue la disminución de su producción creadora.

Todos estos problemas sumergen al compositor en periodos depresivos que intenta paliar con el consumo de alcohol. Precisamente este factor es una de las causas que argumentan algunos estudiosos a la hora de justificar el declive físico y creativo del compositor que provoca una desigual calidad en la factura de sus obras<sup>8</sup>. Además, a todo esto hay que añadir que en los últimos años de vida hay un aspecto que obsesiona sobremanera a Liszt: la muerte. Tras la progresiva desaparición de sus amigos y seres queridos, esta obsesión se ve reflejada en sus obras, no solo en las pianísticas<sup>9</sup>, y como comprobaremos en nuestro estudio, son numerosas las piezas para piano alusivas a la

---

húngaro escribió cuatro obras para piano en homenaje a Wagner que configuran las llamadas *cuatro elegías wagnerianas*, dos de ellas, *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882) y *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885) compuestas antes de su muerte, a las que añadió *R. W. – Venezia A320, S201* (1883) y *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883), esta última escrita el día del cumpleaños del compositor alemán, 22-5-1883.

<sup>5</sup> Nombre del edificio que ocupaba Liszt en Weimar y donde daba sus clases.

<sup>6</sup> Es en estos días cuando escribe la obra *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199*, fechada exactamente el 24 de agosto de 1881, que supone un reflejo musical de la situación que está viviendo el compositor.

<sup>7</sup> Entre ellas la hidropesía, el asma, el insomnio y un problema cardíaco.

<sup>8</sup> Por ejemplo, según la opinión de Gut, Liszt envejece antes de tiempo. Hay un proceso biológico de decadencia en el que los diferentes abusos dejan huella, entre ellos, aparte de las bebidas, el tabaco, una vida desarreglada y un trabajo demasiado intenso. Esto lleva a concluir al musicólogo francés que más o menos desde 1871 decaen las fuerzas creadoras del músico y esto hace que su producción pierda consistencia y calidad, en GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Editions Klincksieck, 1975, pp. 413-415.

<sup>9</sup> Así, su último poema sinfónico lleva por título *Von der Wiege bis zum Grabe (Du berceau jusqu'a la tombe) G38, S107*, escrito entre los años 1881-1882, y en su música religiosa, que ocupa un apartado importante en este periodo, encontramos la obra *Ossa arida* (1879).

muerte, que se irán sucediendo a lo largo de estos años en forma de marchas fúnebres, trenos o elegías<sup>10</sup>.

En cualquier caso, ante las circunstancias descritas, no es raro que surjan piezas para piano sombrías, como *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* o *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208*, dos piezas de 1881 que suponen una plasmación musical de la situación que está atravesando el músico húngaro. En este tipo de piezas el compositor busca nuevos medios expresivos como pueden ser los acordes disonantes, los pasajes atonales y, por supuesto, los finales amorfos y sin aliento. Piezas en las que vierte sus tristezas y amarguras pero que serán duramente criticadas, incluso por el propio Wagner. Mucha de esta música Liszt no pretendía publicarla, ni siquiera que se tocara en público, consciente como era de su grado de modernidad. Esto explica que algunas de ellas sean descubiertas, editadas o interpretadas bien entrado el siglo XX<sup>11</sup>. Buena parte de estas obras que sí se dieron a conocer en su época chocaron a sus contemporáneos, a sus alumnos y a su público. No admitían tal cantidad de disonancias, de pasajes raros y de conclusiones inexplicables. Los críticos, entre ellos el musicólogo austriaco Eduard Hanslick, que fue uno de los más virulentos en sus ataques, no cesaban de recordarle que él era ante todo pianista y que no debía haber abandonado esa profesión para dedicarse a la composición y escribir música que no le gustaba a nadie. Estas opiniones hostiles para con su música también minaron a Liszt, que aún así continuó con sus trabajos, siendo consciente de que no era el primer compositor que se adelantaba a su época y a su público y de que sus obras encontrarían el reconocimiento necesario en el futuro. Afortunadamente no todo fueron contrariedades en esta etapa postrera de la vida del compositor. Para contrarrestar todas las adversidades, en los últimos años se suceden numerosos homenajes, en forma de conciertos monográficos, festivales y recepciones entorno a su figura.

En cuanto al segundo aspecto que hemos apuntado como condicionante de la experimentación cadencial, la evolución que sufre la escritura armónica de Liszt sobre todo a partir de las obras de 1877, debemos de tener en cuenta que, como ya se dijo en el capítulo anterior, el compositor se interesó a lo largo de toda su vida por la armonía y por su renovación, que queda plasmada en la constante experimentación armónica con los

---

<sup>10</sup> Consúltese el apartado n. 2 del *Apéndice documental n. 15*.

<sup>11</sup> Así por ejemplo, las *Csárdás macabre A313, S224* (1881-82) no fueron ni tocadas ni editadas antes de 1951, *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883) fue publicada en 1927, los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885) estuvieron inéditos hasta 1956 y la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885) fue encontrada y editada también en 1956.

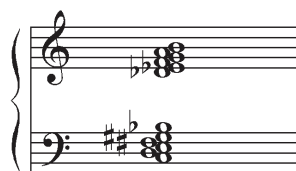
diversos parámetros que la configuran<sup>12</sup>, entre ellos con las cadencias de los finales de las obras, como ha quedado reflejado en el capítulo anterior y vamos a seguir corroborando en el presente capítulo y en los siguientes. Para una mejor exposición y ejemplificación de las ideas, estudiamos en el *Apéndice documental n. 14* qué nuevos elementos armónicos, incorporados más o menos a partir de 1877, propician la evolución y la revolución en el lenguaje musical del compositor húngaro que dan pie, entre otras cosas, a las nuevas propuestas terminales y nos permiten comprenderlas mejor. Así veremos cómo la falta de prejuicios a la hora de enlazar acordes, una de las características que se manifiestan en la música del último periodo, también se ve reflejada en los enlaces cadenciales, tanto a lo largo del discurso musical como, particularmente, en los encadenamientos terminales que ponen punto final a la obra. De manera general, como hemos anotado en la *Introducción*, en estos últimos años, e incluso antes, Liszt se muestra muy adelantado en sus concepciones teóricas sobre la armonía: hablaba a sus alumnos de las disonancias de la música del porvenir, les exponía como ejemplo un acorde formado por doce notas que se convertiría en el fundamento de la armonía<sup>13</sup> y les anticipaba el sistema de cuartos y semicuartos de tono. El compositor planeaba plasmar algunas de estas ideas en un tratado de armonía que diversos alumnos aseguraban haber visto entre los papeles del maestro, pero que desapareció y no se llegó a publicar. Su título era suficientemente revelador, *Esquisses pour une harmonie du futur*<sup>14</sup>.

Estas consideraciones armónicas de su música, de carácter más técnico, y las vicisitudes personales enunciadas más arriba, nos ayudan a contextualizar y entender

---

<sup>12</sup> Gut, uno de los grandes estudiosos de su estilo armónico, así lo señala: «... il est presque toujours en tête des progrès réalisés à son époque dans les divers domaines de l'harmonie.», «... está casi siempre a la cabeza de los progresos realizados en su época en los diversos aspectos de la armonía.» (trad. a.). En GUT, Op. cit., p. 378.

<sup>13</sup> Este es el acorde:



Se trata de las dos únicas posibilidades de construcción de la escala de tonos superpuestas, que dan efectivamente el total cromático. De este acorde, según Liszt, se desglosarían todos los demás. Estas apreciaciones del maestro se producen en 1860 y tienen como base la escala de tonos que será uno de los recursos utilizados para conseguir los primeros indicios de atonalidad.

<sup>14</sup> «Apuntes para una armonía del futuro» (trad. a.), véase WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 471-473 y 476 y GUT, Op. cit., pp. 109-110.

mejor los motivos que inducen al compositor a realizar los distintos tipos de finales que despliega en la música pianística de este periodo.

En el presente capítulo presentamos los análisis de todas las obras para piano que Franz Liszt compone entre los años 1877 y 1885<sup>15</sup>. Hacemos un estudio cronológico de las obras, tomando como punto de partida el año 1877 por ser el año que ve la luz el tercer cuaderno de sus Años de peregrinaje, *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163*, que consideramos, junto con el ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), un punto de inflexión en la escritura armónica del compositor y por extensión en la escritura cadencial terminal, inicio de una nueva etapa compositiva. Como dice el profesor Walker:

Ces sept pièces marquent une rupture stylistique très nette avec celles des deux volumes précédents. Cette musique contient en effet des accents indéniablement modernes.<sup>16</sup>

Efectivamente este volumen supone el umbral de su última época, en la que aparecen, como acabamos de apuntar más arriba, obras con una armonía mucho más atrevida y unos finales más audaces. Asimismo, esta obra es uno de los ciclos más importantes de su última etapa creadora y uno de los más notables de toda su producción. Además el tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*, contiene una de las obras de más calidad compositiva de la última época: *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. En nuestra exposición seguiremos, como ya ha quedado indicado en el capítulo precedente, la ordenación que ofrece Walker en su catalogación de las obras de Liszt en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* por ser la más actualizada<sup>17</sup>. Los títulos de las obras están escritos según aparecen en este catálogo, de algunos de ellos hemos incluido la traducción en castellano para facilitar su comprensión<sup>18</sup>, y los hemos acompañado con los dos números de ordenación más empleados: el que indica Walker (letra A) y el de Searle (letra S)<sup>19</sup>. Para las fechas de composición de las obras seguimos el mismo catálogo. Comenzamos

---

<sup>15</sup> Incluimos una *clasificación tipológica* de las obras para piano compuestas en este periodo en el *Apéndice documental n. 15*.

<sup>16</sup> «Estas siete piezas marcan una ruptura estilística muy clara con las de los dos volúmenes precedentes. Esta música contiene en efecto acentos innegablemente modernos» (trad. a.). En WALKER, Op. cit., pp. 402-403.

<sup>17</sup> SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001, pp. 786-820.

<sup>18</sup> Como hemos indicado en el capítulo de la *Metodología*, todas las traducciones son nuestras.

<sup>19</sup> Alan Walker (1930) y Humphrey Searle (1915-1982) son dos de los más reputados especialistas en Liszt. Ellos han confeccionado los catálogos más actualizados de la obra del músico húngaro. Tras el catálogo de Walker, a Searle le debemos la anterior catalogación de obras que aparece en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 11, 1980, pp. 51-71 (esta catalogación es la misma que aparece en SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Mónaco, Ed. Le Rocher, 1986, pp. 78-153 y en DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 179-201).

nuestro estudio por la *Elegie II A277, S197* que es la primera obra fechada en 1877<sup>20</sup> y terminamos por la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* de 1885 que es la última obra consignada<sup>21</sup>. Como ya se ha señalado en la *Metodología*, en nuestro análisis de cada obra de este capítulo indicamos una breve introducción contextual, la fecha de composición, la tonalidad o tonalidades, una aproximación estructural y temática que reflejamos en una tabla, un comentario de la sección conclusiva y el estudio del tipo de final. Cada análisis está acompañado de la partitura del pasaje final de la obra que contiene también la *sección conclusiva* y cuando es necesario para aclarar nuestras explicaciones, hemos añadido un esquema armónico.

---

<sup>20</sup> SADIE, *Ibidem*, p. 815.

<sup>21</sup> SADIE, *Ibidem*, p. 820.





## Elegie n. 2 A277, S197

En la última década de su vida Liszt escribe dos piezas con el título de elegía, la *Elegie n. 1 A266, S196/195a*, compuesta en 1874, y la *n. 2* en 1877. La *Elegie n. 2* está escrita utilizando la técnica denominada de *tonalidad evolutiva*, es decir, no termina en la misma tonalidad con la que comienza<sup>22</sup>, así empieza en *Sib* menor y termina en *Lab* mayor<sup>23</sup>. Tiene una forma ternaria reexpositiva (A B A') y está basada en dos ideas musicales principales:

A	B	A'
cc. 1-88 cc. 1-18: Introducción cc. 19-38: <b>Idea 1</b> cc. 39-56: basado en la Introducción cc. 57-80.1: <b>Idea 1</b> cc. 80.3-88: Enlace	cc. 89-120 <b>Idea 2</b> (Armadura 4 b)	cc. 121-final (190) <b>Idea 1</b> desde c. 161: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 161 con el cambio de armadura (a cuatro bemoles) y es de carácter meditativo (*espressivo ma semplice*)<sup>24</sup>. Como ya hemos apuntado, esta pieza termina en *Lab* mayor y Liszt la finaliza con la cadencia VI<sub>6</sub> – I (cc. 187-190), aprovechando la pedal de tónica. El proceso cadencial completo es I – VI<sub>6</sub> – I y anotamos que el acorde de tónica termina en posición de octava:

---

<sup>22</sup> El concepto de *tonalidad evolutiva*, como queda claro en el ejemplo, se aplica a las obras que terminan en una tonalidad distinta a la de su comienzo. Este fenómeno tonal comienza a producirse en la época romántica y es una consecuencia de la ambigüedad tonal que presentan algunos pasajes e incluso obras enteras del s. XIX. Consúltense BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, pp. 166 y 171.

<sup>23</sup> La *Elegie n. 1* está escrita en *Lab* mayor y su conclusión es parecida a la de la *n. 2*, con un final estático con trinos, trémolos y acordes arpegiados, aunque no utiliza el mismo tipo de cadencia.

<sup>24</sup> Los cc. 161-177 están basados en el material de los cc. 28-32 (*Idea 1*), los cc. 178-183 imitan la escritura de la Introducción (cc. 1-18).

146

Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \*

152

Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \*

160

*un poco ritenuto*

*espressivo ma semplice*

*p*

Reo. \* Reo. \*

167

Reo. \*

175

Reo. \*

183

Reo. \* Reo. \* Reo. \*

Z. 8459

### Sancta Dorothea A278, S187

Se trata de una pieza breve (48 compases) y de escritura pianística sencilla compuesta en 1877. Como nos cuenta Walker, parece ser que el manuscrito fue encontrado en la basura por Richard Strauss<sup>25</sup>. Está escrita en Mi mayor, tiene una forma binaria (A A') y está basada en dos ideas musicales principales:

A	A'
cc. 1-20 cc. 1-4: Introducción <sup>26</sup> cc. 5-12: <b>Idea 1</b> cc. 13-20: <b>Idea 2</b>	cc. 21-final (48) cc. 21-28: <b>Idea 1</b> cc. 29-39.1: <b>Idea 2</b> desde c. 39: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 39 cuando se produce un cambio a una escritura más acórdica<sup>27</sup>. Para terminar Liszt escribe una cadencia plagal IV – I<sub>6</sub> (cc. 44-45) con el acorde de tónica en primera inversión, y atenuada rítmicamente por el uso de una síncopa que hace que este acorde aparezca en tiempo débil (c. 45.2), aunque en el compás siguiente el compositor llega al mismo acorde en tiempo fuerte (c. 46.1)<sup>28</sup>. Tras la cadencia el acorde de tónica es repetido, como eco, hasta escribirlo en estado fundamental y posición de octava:

---

<sup>25</sup> Véase SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt* (Alan Walker). Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001, p. 815 (Obra A278).

<sup>26</sup> La introducción de la pieza posee un leve parecido con el comienzo de la *Arabesque n. 1* (c. 1890) de Debussy, escrita además en la misma tonalidad. El compositor francés nos ofrece en los primeros compases de su composición una de las *series de sextas* más emblemáticas de toda la historia de la música tonal.

<sup>27</sup> De tipo más homofónico. Liszt enuncia por última vez la *Idea 1* en los cc. 43-46.

<sup>28</sup> De hecho podemos considerar la resolución del c. 45.2 y los dos tiempos siguientes como un grupo de acordes de anticipación del acorde del c. 46.

20 *ritard.* *un poco più cresc.*

*tre corde*

24

*ritard.*

28

*ritard.*

32 *dolce espress.*

*ritard.*

36 *un poco rall.* *cresc.*

*ritard.*

41 *dim.* *p dolce* *pp* *una corda*

*una corda*

Dem Andenken Petöfis A279, S195<sup>29</sup>

Esta pieza, titulada *A la memoria de Petöfis*, fue compuesta en 1877. Está basada en el melodrama *Des toten Dichters Liebe* que Liszt escribe en 1874 para recitador con acompañamiento de piano<sup>30</sup>. Se trata de una pieza breve que comienza en la tonalidad de Mi menor para terminar en Mi mayor (tono homónimo). Tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y en ella se desarrollan dos ideas musicales<sup>31</sup>:

A	B	A'
cc. 1-24 cc. 1-4: Introducción cc. 5-24: <b>Idea 1</b> carácter elegíaco (en Mi menor)	cc. 25-36 <b>Idea 2</b> carácter lírico (en Mi mayor)	cc. 37-final (58) <b>Idea 1</b> carácter heroico (en Mi mayor) Desde c. 48: <b>Sección conclusiva</b>

La brevedad de la pieza también se refleja en la concisa sección conclusiva que arranca en el c. 48. En ella el compositor repite dos veces el expresivo enlace cadencial final en Mi mayor, formando una cadencia auténtica imperfecta,  $V_{6/4} - I_6$ , con ambos acordes tríadas invertidos adornados con apoyaturas. Tras la cadencia, el acorde de tónica en primera inversión se extiende durante siete compases (tres de ellos en trémolo), mientras la voz superior desarrolla una melodía octavada que mantiene la expresividad gracias a la escritura con apoyaturas, y se va extinguiendo poco a poco hasta llegar a los dos acordes finales que, conservando el estado de primera inversión y en matiz *pp*, rubrican la pieza:

---

<sup>29</sup> Alexander Petöfi (1823-1849), es el gran poeta húngaro del Romanticismo. Mediante su obra instigó al alzamiento por la independencia húngara en 1848, de hecho murió en una de las batallas convirtiéndose en héroe nacional.

<sup>30</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 815 (Obra A279).

<sup>31</sup> El material de esta obra lo reutilizará Liszt años más tarde en una de las piezas que forman parte de sus *Retratos históricos húngaros* (*Historische ungarische Bildnisse A335, S205*), en concreto en la n. 6, titulada *Alexander Petöfi* (consúltese nuestro análisis en las obras compuestas en 1885).



### Recueillement A280, S204

Estamos también ante una pieza breve (93 compases) y de escritura pianística sencilla. Liszt la compone en 1877 para la inauguración del monumento en memoria de Bellini en Nápoles<sup>32</sup>. Escrita en Do# mayor, tiene forma ternaria pero no reexpositiva (A B C<sup>33</sup>) y está basada en dos ideas musicales principales:

A	B	C
cc. 1-26 Introducción	cc. 27-42 <b>Idea 1</b>	cc. 43-final (93) cc. 43-75: <b>Idea 2</b> cc. 76-83: basado en la <b>Idea 1</b> desde c. 83: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva, de factura muy sencilla, se desarrolla a partir del c. 83 y en ella Liszt finaliza la pieza sin utilizar ninguna fórmula cadencial tradicional: una línea monódica, repetida dos veces, nos conduce al acorde de tónica en posición de tercera. En esa conducción un destello de giro plagal se aprecia en el enlace de los cc. 86.3-87 y 90.3-91, pero el compositor lo desvirtúa alterando el IV y poniendo un Fa doble sostenido, con lo que consigue un giro cadencial final de cuarta aumentada (Fax-Do#)<sup>34</sup>:

---

<sup>32</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 815 (Obra A280). Por esta misma fuente sabemos que la primera edición tuvo lugar en el año 1884 y corrió a cargo de la *Associazione musicale industriale*.

El compositor italiano Vincenzo Bellini vivió entre los años 1801-1835.

<sup>33</sup> Toda la tercera parte está basada en una pedal de tónica, Do#, la nota fúnebre de Liszt.

<sup>34</sup> En la nota n. 34 del capítulo II, y en las notas n<sup>os</sup>. 14 y 16 del capítulo III, ya hemos señalado la significación del empleo de este intervalo melódico de tritono que, según algunos teóricos, simboliza o evoca la muerte, por tanto, empleado en esta pieza, remarca su carácter elegíaco. Véase la nota n. 48 de nuestro análisis de *Aux cyprès de la Villa d'Este – Threnodie II* y CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1951, p. 122.

57

espressivo

Detailed description: This system contains measures 57 through 64. The music is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#). It features a complex texture with many accidentals and dynamic markings. The word "espressivo" is written above the staff. There are several fermatas and slurs throughout the system.

65

p

Detailed description: This system contains measures 65 through 71. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of "p" (piano) is present. There are slurs and fermatas over the notes.

72

dim. p dolce espressivo

Detailed description: This system contains measures 72 through 78. It includes dynamic markings for "dim." (diminuendo), "p" (piano), and "dolce espressivo". There are slurs and some fingering numbers (4, 5, 3, 5) indicated above the notes.

79

p

Detailed description: This system contains measures 79 through 85. A dynamic marking of "p" (piano) is present. The music features slurs and some accidentals.

86

dim. pp

Detailed description: This system contains measures 86 through 92. It includes dynamic markings for "dim." (diminuendo) and "pp" (pianissimo). The music concludes with a double bar line and repeat signs.



Valse d'Adèle A281, S456

Esta obra es una transcripción (*Transcription brillante* como indica en francés en la partitura el propio compositor) de un vals escrito por el conde Zichy para la mano izquierda<sup>35</sup>. Es una pieza más virtuosística, con mayores exigencias pianísticas y más extensa que las precedentes. Fue compuesta en 1877 y está estructurada en seis partes (A B C B C A). Está escrita en la tonalidad de *Sib* mayor y Liszt desarrolla tres ideas musicales principales<sup>36</sup>:

A	B	C	B'	C'	A'
cc. 1-60	cc. 61-89	cc. 90-137	cc. 138-167.1	cc. 167.1-199.1	cc. 199.1-final (241)
cc. 1-12: Introducción	<b>Idea 2</b> cc. 86.3-89:	<b>Idea 3</b> cc. 127-137:	<b>Idea 2</b> cc. 162-167.1:	<b>Idea 3</b>	<b>Idea 1</b> desde el c. 219:
cc.13-59: <b>Idea 1</b>	Enlace	Enlace	Enlace		<b>Sección conclusiva</b>
cc. 59.3-60: Enlace					

La sección conclusiva se desarrolla desde el c. 219<sup>37</sup>. La cadencia elegida para concluir en esta ocasión, en los cc. 232-233, es la tradicional auténtica perfecta: V – I (usando los dos acordes tríadas, perfectos mayores), pero de nuevo evita colocar el acorde de tónica en posición de octava, poniéndolo en posición de quinta, para obtener así un resultado menos conclusivo. Tras la cadencia repite el acorde de tónica y vemos cómo, en los cuatro últimos compases, lo escribe en posición de octava para buscar mayor conclusividad y rotundidad:

<sup>35</sup> El conde Géza Zichy (1849-1924) fue un pianista y compositor húngaro que perdió el brazo derecho a los catorce años en un accidente de caza. Fue alumno de Liszt con quien entabló una estrecha amistad. Tocaron juntos en diversas ocasiones piezas a tres manos. Como compositor, dadas sus condiciones físicas, se dedicó de forma notable a desarrollar el repertorio de obras para la mano izquierda, entre ellas la obra que nos ocupa y los *Six études pour la main gauche seule* (1878).

<sup>36</sup> Cada una expuesta en una parte: la *Idea 1* aparece en las partes extremas A, la *Idea 2*, que podemos denominarla de la nota repetida, en B y la *Idea 3* en C.

<sup>37</sup> El compositor escribe un final brillante en *Stretto*, con octavas y acordes de bravura, para terminar esta pieza.

204 8

sempre più rinforzando *ed*

This system contains measures 204 through 210. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of a complex, multi-voiced texture with many beamed notes and chords. A dynamic marking of *ed* (e crescendo) is present, along with the instruction "sempre più rinforzando".

211 8

appassionato

accel.

This system contains measures 211 through 217. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *appassionato* is present. An *accel.* (accelerando) marking is placed above the staff in measure 217.

218 8

*ff*

This system contains measures 218 through 224. The music continues with a similar complex texture. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

225

This system contains measures 225 through 232. The music continues with a similar complex texture.

233 8

This system contains measures 233 through 239. The music continues with a similar complex texture.

Der Blinde Sänger<sup>38</sup> A282, S546

Liszt compone el melodrama *Der blinde Sänger* en 1875 basandose en la balada *Der Blinde* del autor ruso Alexey Konstantinovich Tolstoy. Dos años más tarde, en 1877, realiza esta versión para piano solo que nos ocupa<sup>39</sup>. Está compuesta en la tonalidad de *Reb* mayor y la podemos estructurar en tres partes (A A' A''). Liszt maneja dos ideas musicales principales en esta partitura:

A	A'	A''
cc. 1-97	cc. 98-162	cc. 163-final (213)
cc. 1-37: Introducción	cc. 98-115: <b>Idea 1</b>	cc. 163-176: <b>Idea 1</b>
cc. 38-56: <b>Idea 1</b>	cc. 116-162: <b>Idea 2</b>	cc. 177-187= basado en la
cc. 57-97: <b>Idea 2</b>		Introducción
		cc. 188-final:
		<b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza tras un silencio estructural (c. 187) en el c. 188 y es de carácter brillante, solemne, escrita con arpeggios y acordes<sup>40</sup>. Liszt finaliza la pieza con una cadencia plagal (IV – I) escrita *in extenso* desde el c. 207. Si tenemos en cuenta el primer enlace cadencial (cc. 207.4-208), los acordes que emplea el compositor son IV – I<sub>6</sub>. A partir de aquí el enlace se repite varias veces hasta terminar en el c. 211 (segundo-tercer tiempos) con IV<sub>6/4</sub> – I, el acorde de IV en segunda inversión y el de tónica en estado fundamental y en posición de tercera. El acorde de tónica, manteniendo la misma posición, se recalca tres veces en matiz *ff*:

<sup>38</sup> *El cantante ciego* (trad. a.).

<sup>39</sup> En el melodrama el piano acompaña al narrador de la historia.

<sup>40</sup> A partir del c. 202, el compositor emplea una sucesión de acordes (I – VI<sub>tomado del homónimo</sub> – IV – I) que, más o menos configurados de la misma manera, encontramos en las secciones conclusivas de otras piezas. Por ejemplo, en la *Consolation n. 3* de las *Consolations A111b, S172* (1844-50) coincide incluso la tonalidad, *Reb* mayor: IV – VI<sub>tomado del homónimo</sub> – I – IV – I.

181

*f* *p* *lunga*

Red. \*

188 **Moderato**

*mf* *f grandioso*

Red. \*

198

*sempre f*

Red. \*

202

Red. \*

205

Red. \*

208

*cresc.* *ff*

Red. \*

Z. 8860

Années de pèlerinage, troisième année A283, S163

El tercer cuaderno de *Années de pèlerinage* no lleva ningún subtítulo<sup>41</sup> y está integrado por siete piezas compuestas entre los años 1877-1882:

- *Angelus!, Prière aux anges gardiens.*
- *Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I.*
- *Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II.*
- *Les jeux d'eau à la Villa d'Este.*
- *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois.*
- *Marche funèbre.*
- *Sursum corda.*

Como ya hemos comentado anteriormente, se trata de uno de los grandes ciclos del último periodo creativo del compositor y lo consideramos como punto de inflexión en su escritura armónica, suponiendo el inicio de una nueva etapa compositiva. Además contiene una de las obras maestras de sus últimos años: *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. Observamos cómo Liszt organiza las piezas del cuaderno tomando como eje central precisamente esta obra. La primera y la última son piezas de carácter religioso y están escritas en la misma tonalidad (Mi mayor)<sup>42</sup>. Las piezas 2), 3), 5) y 6) poseen todas connotaciones fúnebres y, tonalmente, comienzan en modo menor para terminar en mayor:

<i>Angelus!</i>	<i>Aux cyprès de la Villa d'Este I</i>	<i>Aux cyprès de la Villa d'Este II</i>	<i>Les jeux d'eau à la Villa d'Este</i>	<i>Sunt lacrymae rerum</i>	<i>Marche funèbre</i>	<i>Sursum corda</i>
Mi M	Sol m / M	Mi m / M	Fa# M	La húngara m / La M	Fa m / Fa# M	Mi M

<sup>41</sup> Recordemos que el primer cuaderno lleva como subtítulo *Suiza, Années de pèlerinage, Ire année, Suisse A159, S160* de 1848-55, y el segundo *Italia, Années de pèlerinage, deuxième année, Italie A55, S161* de 1838-61.

<sup>42</sup> Ambas hacen referencia, según sus títulos, a una oración religiosa.

### 1) Angelus!, Prière aux anges gardiens

Es la pieza que inaugura el cuaderno y Liszt escribe también una versión de ella para armonium y entre los años 1880-82 otra para cuarteto de cuerda<sup>43</sup>. La versión de piano que nos ocupa está compuesta en la tonalidad de Mi mayor y está estructurada en cuatro partes. El compositor trabaja con dos ideas musicales principales:

1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte
cc. 1-68 cc. 1-20: Introducción <sup>44</sup> desde c. 21: <b>Idea 1</b>	cc. 69-136 Desarrolla la <b>Idea 1</b> cc. 111-125.1: <b>Idea 2</b>	cc. 137-190 basado en la <b>Idea 1</b> cc. 175-190: Enlace	cc. 191-final (255) cc. 191-206: basado en la Introducción desde c. 207: <b>Sección conclusiva</b> cc. 223-237: <b>Idea 2</b>

La sección conclusiva arranca en el c. 207, es de carácter meditativo y Liszt elige como conclusión un final monódico. La línea melódica surge del acorde de tónica del c. 245 y repite dos veces la cabeza (*incipit*) de la idea musical principal (*Idea 1*), la segunda vez por aumentación creando así el efecto de un *ritardando* escrito. Estamos ante el segundo ejemplo de final monódico del periodo estudiado pero, a diferencia del analizado en la pieza *Resignazione E28, S263/187a*, en este caso no podemos relacionarlo con el concepto de final abierto ya que la pieza termina arpegiando el acorde de tónica y por lo tanto el final es cerrado:

<sup>43</sup> Véase SADIE, Op. cit., pp. 827 (Obra D15) y 831 (Obra E30).

<sup>44</sup> De sonoridad impresionista, debida por ejemplo al empleo del acorde de séptima de sensible (c. 3.2: Re#-Fa#-La-Do#) o al efecto de balanceo armónico entre dos acordes (cc. 9-16). En general, toda la pieza está impregnada de estas sonoridades a las que añadimos el uso del acorde de séptima de dominante en segunda inversión (+6, por ejemplo en los cc. 23 o 39, entre otros) o las series de acordes paralelos (cc. 175-189 y cc. 237-246).

195

sempre p

201

dim. dolce

209

219

sempre dolciss. e legato

228

237

un poco espressivo

245

dim. pp perdendo

## 2) Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I

Es la primera *thrénodie*<sup>45</sup> que incluye el compositor en este ciclo y en ella encontramos rasgos y elementos que posteriormente aparecerán en otras piezas también de carácter elegíaco<sup>46</sup>. La obra comienza en Sol menor pero termina en Sol mayor, tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y está basada en una idea musical principal que es presentada en los cc. 33-62:

A	B	A'
cc. 1-86 cc. 1-32: Introducción cc. 33-86: <b>Idea 1</b>	cc. 87-131.1 Toda esta parte tiene como base armónica la nota pedal <b>Do#</b>	cc. 131.2-final (214) cc. 131.2-146: reexpone parte de la <b>Idea 1</b> desde el c. 191: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva se desarrolla a partir del c. 191 en escritura homofónica y con carácter meditativo en los cc. 191-202. Para finalizar la pieza Liszt emplea una variante de la cadencia auténtica perfecta, el enlace VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>+7 8</sub> que tiene los siguientes matices: el acorde de séptima del VII sustituye al V y está tomado del homónimo (Sol menor), es decir, es un acorde de séptima disminuida. No enlaza directamente con el acorde de tónica sino que utiliza el acorde de sobretónica como apoyatura en dos compases antes de resolver en el de tónica, lo cual es algo totalmente clásico. La originalidad de la cadencia reside en usar el acorde de séptima del VII en segunda inversión, con lo que se consigue un giro melódico de color plagal en el bajo (Do-Sol)<sup>47</sup>:

<sup>45</sup> La traducción al castellano es *treno* y significa canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia (Diccionario de la Real Academia Española).

<sup>46</sup> Como por ejemplo la imitación de campanas con el ostinato de la mano izquierda del comienzo (cc 1-25), el empleo del acorde de quinta aumentada (por ejemplo en cc. 4, 8.3, 25-26, 29-30, 37-38 y melódicamente en los cc. 26-28 y 30-32, como apoyaturas en cc. 66.2, 70.2, 74.2 y 78.2, entre otros), la presencia de la nota Do# (nota fúnebre de Liszt) como nota pedal en la segunda parte (B), el uso de trémolos en el registro grave del teclado, en varios fragmentos de la parte B. En el apartado n. 2) *Obras fúnebres* del *Apéndice documental n. 15* recogemos estos elementos comunes de las piezas con carácter luctuoso.

<sup>47</sup> Recordemos que este tipo de cadencia recibe el nombre de *Cadencia de Bach* o *Cadencia de Korsakov* y que el compositor ya la emplea en el periodo anterior a 1877. Véase el apartado n. 3 del capítulo III, *Étude n. 8, Wilde Jagd*, de sus *Études d'exécution transcendante A172, S139* (1851) y en el capítulo II el análisis de la *Toccata op. 7* (1832) de Robert Schumann.



183

un poco più marcato (ma poco)

191

p ten.

ten.

ten.

196

cresc.

201

f

dim.

207

mf

### 3) Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II

La segunda de las *thrénodie* con el mismo título e igual referencia a los árboles funerarios. Es una de las piezas más extensas del cuaderno y en ella tiene una relevancia especial el uso del tritono<sup>48</sup>. Comienza en la tonalidad de Mi menor pero termina en el tono homónimo (Mi mayor), la podemos dividir en tres partes (forma ternaria reexpositiva: A B A') y Liszt trabaja con tres ideas musicales principales<sup>49</sup>:

A	B	A'
cc. 1-67	cc. 68-161	cc. 162-final (244)
cc. 1-29: <b>Idea 1</b>	desde c. 68-95: <b>Idea 3</b>	cc. 162-191: <b>Idea 2</b>
cc. 30-60: <b>Idea 2</b>	cc. 96-105: basado en <b>Idea 1</b>	cc. 192-206: Enlace
cc. 61-67: Enlace	cc. 106-135: <b>Idea 3</b>	cc. 207-225:
	cc. 136-145: basado en <b>Idea 1</b>	basado en <b>Idea 3 + Idea 1</b>
	cc. 147-161: <b>Idea 3</b>	desde c. 226:
		<b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 226 y está basada en la primera sección de la *Idea 3*, de escritura arpegiada (cc. 68-75). Con esta figura en arpegios Liszt concluye la pieza, aunque añade una breve estela monódica utilizando la cabeza de la *Idea 1* pero en modo mayor. A pesar de este breve final monódico, tenemos en cuenta la insistencia del compositor en un enlace cadencial previo realizado con los acordes tríadas del VI<sub>rebajado</sub> (5ª aum.) – I<sub>6/4</sub> (cc. 238 y 240<sup>50</sup>)<sup>51</sup>. Más adelante veremos cómo Liszt llegará a utilizar el acorde de quinta aumentada para terminar una obra, como acorde final:

<sup>48</sup> Intervalo relacionado simbólicamente con la muerte, véase CHAILLEY, Op. cit., p. 122. El tritono aparece utilizado por ejemplo en las melodías de los cc. 6-7, 8.3-9, 21-22, 23.3-24, 100.3-101, 140.3-141, 156.3-157, 160.3-161, 192-193, 195-196, 198-199 y 200.3-201. Véase el Apartado n. 2) *Obras fúnebres* del *Apéndice documental n. 15* donde indicamos los elementos comunes de las piezas con carácter elegíaco.

<sup>49</sup> La *Idea 1*, de carácter dramático, es presentada en los cc. 1-29, la *Idea 2*, de tinte más heroico, aparece en los cc. 30-60 y la *Idea 3*, más lírica y meditativa, es expuesta en la segunda parte, en concreto en los cc. 68-95.

<sup>50</sup> Desde el c. 237 alterna las sonoridades del VI y del VI rebajado con quinta aumentada.

<sup>51</sup> No es la primera vez que emplea este tipo de cadencia, la encontramos ya en el *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), además escrita en la misma tonalidad, Mi mayor, pero en esa ocasión los acordes tríadas que forman el enlace están en estado fundamental. Véase el apartado n. 5 del capítulo III.

225

dim.

226

ten.

p

ten.

sempre una corda

sempre arpegg. e p

230

ten.

sempre arpegg. e p

234

ten.

sempre arpegg. e p

238

rall. .

dim. .

Più lento

#### 4) Les jeux d'eau à la Villa d'Este

Es la pieza más importante de todo el cuaderno y, como ya hemos apuntado<sup>52</sup>, una de las obras maestras del último periodo lisztiano y profética: preludea la escritura impresionista para piano de *Jeux d'eau* de Maurice Ravel (1901)<sup>53</sup> y del comienzo de las *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla (1909-15). Por otra parte, la cadencia final anticipa también una de las fórmulas empleadas por Debussy y Ravel. Está escrita en Fa# mayor<sup>54</sup>, la podemos estructurar en cinco partes (A B A' B' A'')<sup>55</sup> y está elaborada con dos ideas musicales principales:

A	B	A'	B'	A''
cc. 1-87 cc. 1-39: Introducción cc. 40-87: <b>Idea 1</b>	cc. 88-131 <b>Idea 2</b>	cc. 132-181 <b>Idea 1</b>	cc. 182-219 cc. 182-197: <b>Idea 2</b> (con cánones) cc. 214-219: Enlace con función de ruptura	cc. 220- final (278) cc. 220-243: basado en la Introducción cc. 244-268: <b>Idea 1</b> desde c. 271: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva se desarrolla desde el c. 271 en escritura homofónica y la cadencia final (cc. 274-275) es muy curiosa porque emplea el enlace de cadencia auténtica imperfecta ( $V_{7/4/3} - I$ ), pero con el acorde de séptima de V en segunda inversión sin la sensible, en su lugar pone la tónica, como nota sustituta<sup>56</sup>. Se trata de una cadencia original que anticipa la sonoridad impresionista de algunos finales de la música francesa de principios del s. XX<sup>57</sup>:

<sup>52</sup> En la página introductoria del análisis de este tercer cuaderno de *Années de pèlerinage*.

<sup>53</sup> Véase ROBERTS, Paul: «Ravel y Liszt: Jeux d'eau» en *Quodlibet* n. 45. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2009, pp. 52-65 y JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Ravel*. Madrid, Ed. Fundación Scherzo, 2010, pp. 25-27.

<sup>54</sup> Sabemos por los especialistas lisztianos que esta tonalidad representa en la música de Liszt la beatitud y lo místico. Véanse al respecto WALKER, Alan: *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989, p. 620 y *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 59 y 404; GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, p. 156.

<sup>55</sup> La última parte (A'') presenta el material de la Introducción y de la *Idea 1* pero sintetizado.

<sup>56</sup> Todo el proceso desde el c. 271 es:  $II_6 - I_6 - V_{7/4/3} - I$ .

<sup>57</sup> Tanto Debussy como Ravel utilizan el acorde de dominante en las cadencias finales pero evitando el uso de la sensible que es la nota característica. Como veremos en el capítulo VI, esta cadencia la utilizará Debussy por ejemplo en el preludio *La cathédrale engloutie* (n. 10 del Primer libro, 1910), con ambos acordes triadas ( $V_4 - I$ ) y Ravel por ejemplo en la cadencia final del primero de los *Valses nobles et sentimentales* (1911) con el acorde de séptima de dominante ( $V_{7/4} - I$ ). Consúltese DESPORTES, Yvonne y BERNAUD, Alain: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid, Ed. Real Musical, 1995, pp. 45 y 50-51.

240 8

dim.

Ped.

243 8

Un poco più lento

pp

3

Ped.

248 8

pp

Ped.

256 8

pp

Ped.

264 8

cresc.

sf

Ped.

271 8

f

Ped.

### 5) *Sunt lacrymae rerum – En mode hongrois*

Esta pieza está basada en el verso 462, *Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt*, del libro I de la *Eneida* del poeta romano Virgilio. El compositor acompaña el título con la indicación *En mode hongrois* y efectivamente toda la pieza posee el carácter rapsódico e improvisatorio de la música húngara, con los ritmos con puntillo y sincopados y las melodías con el intervalo típico de segunda aumentada. La obra, de hecho, comienza y termina empleando la escala húngara menor de La (La-Sib-Do#-Re-Mi-Fa-Sol#-La)<sup>58</sup>. La armadura (tres sostenidos) que pone Liszt a partir del c. 57 nos permite pensar asimismo que la pieza termina en La mayor. Tiene forma ternaria (A B A') y está basada en dos ideas musicales principales:

A	B	A'
cc. 1-56 cc. 1-8: Introducción cc. 9.4-14.2: <b>Idea 1</b> (presentación)	cc. 56.4-100 <b>Idea 2</b> cc. 80.4-87: basado en <b>Idea 1</b> cc. 88.3-100: <b>Idea 2</b>	cc. 101-final (233) Reexposición basada en la Introducción desde c. 117.3: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza a partir del tercer tiempo del c. 117 y está dividida en dos fragmentos. Por una parte, el de los cc. 117.3-123 en el que el compositor emplea el acorde de quinta aumentada (Fa-La-Do#) extraído de la escala húngara, y el segundo entre los cc. 124-final de escritura más acórdica. Estamos ante otra pieza que no tiene una fórmula cadencial tradicional en su conclusión. Basándose en una pedal de III (de mediante<sup>59</sup>, Do#<sup>60</sup>) a partir del c. 123, Liszt repite el enlace VI – I, pero el VI como acorde perfecto mayor de La mayor (Fa#-La#-Do#). Si tenemos en cuenta la nota pedal<sup>61</sup>, el último enlace es VI<sub>6/4</sub> – I, con el acorde de tónica en estado fundamental pero en posición de tercera. Todo el proceso cadencial, desde el c. 123, contiene un tipo de escritura que

<sup>58</sup> En los cc. 1-8 (Introducción) y desde el c. 109. La *escala húngara menor* o *escala gitana* tiene dos variantes (tomando como tónica la nota La): La-Sib-Do#-Re-Mi-Fa-Sol#-La, que emplea en esta pieza, y La-Si-Do-Re#-Mi-Fa-Sol#-La, que emplea en obras como *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* de 1881, pero con la tónica Sol.

<sup>59</sup> Evita así utilizar las pedales típicas, de tónica o dominante, utilizando la de mediante. Hará exactamente lo mismo en la mencionada pieza *Trübe Wolken (Nuages Gris)* en la que empleará la nota Sib como pedal (véase nuestro análisis en las obras compuestas en 1881).

<sup>60</sup> Atención al empleo de la nota Do# que en este final es tomada como nota eje, nota base de los acordes. Recordemos que Do# es una nota con significado fúnebre en la música de Liszt.

<sup>61</sup> Y la pedalización del pasaje.

más tarde recuperarán otros compositores para los finales, como es el caso del ruso Sergei Rachmaninov (1873-1943)<sup>62</sup>:

The image displays five systems of musical notation for Sergei Rachmaninov's Piano Concerto No. 2, in C minor, Op. 18. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a complex, driving piano accompaniment. Measure numbers 101, 105, 110, 117, and 124 are indicated at the start of their respective systems. Performance markings include *ff* (fortissimo), *sempre ff* (sempre fortissimo), and *sf* (sforzando). The notation includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic hairpins, as well as fingering numbers (4, 5) and breath marks (v) for the piano. The bass line is particularly dense, often featuring octaves and sixteenth-note patterns.

<sup>62</sup> Véase el capítulo VI.

## 6) Marche funèbre

Otra expresión latina, *In magnis et voluisse sat est*<sup>63</sup>, acompaña a esta partitura fúnebre dedicada a la memoria del emperador Maximiliano I. Esta pieza es un buen ejemplo del empleo de la técnica armónica de la tonalidad evolutiva: comienza en Fa menor<sup>64</sup> y termina de forma triunfal y brillante en Fa# mayor<sup>65</sup>. Tiene forma ternaria, pero sin ser reexpositiva, A B C, y está basada en tres ideas musicales principales:

A	B	C
cc. 1-49 cc. 1-16: Introducción <sup>66</sup> desde c. 17: <b>Idea 1</b> (fúnebre pero de carácter militar)	cc. 50-103 <b>Idea 2</b> (de carácter meditativo) cc. 88-103: Enlace	cc. 104-final (127) <b>Idea 3</b> (triumfal) desde c. 112: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva arranca desde el c. 112 y es de escritura brillante, con acordes de bravura. Como hemos apuntado, la pieza termina en Fa# mayor y Liszt elige una cadencia plagal para concluir la de forma muy solemne: I<sub>6</sub> – IV – I<sub>6/4</sub> (cc. 123-124)<sup>67</sup>. Observamos cómo el acorde de tónica está en segunda inversión, estado que mantiene también en el último compás de la pieza<sup>68</sup>. Estamos pues ante la primera pieza del periodo estudiado que termina con el acorde de tónica en segunda inversión, un estado que, como ya hemos indicado, es del todo inusual para terminar una obra dado el carácter inestable del acorde de cuarta y sexta<sup>69</sup>:

<sup>63</sup> Una posible traducción sería: *en las cosas grandes, el solo acometerlas honra*, esto es, no es solo el éxito o la victoria lo que hace grande al hombre, sino el valor para acometer una gran empresa o como se dice comúnmente en el refranero castellano: más hace el que quiere que no el que puede o querer es poder, en CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús: *Refranero latino*. Madrid, Ed. Akal, 2005, p. 241.

<sup>64</sup> Tonalidad fúnebre en Liszt, consúltese MERRICK, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2008, pp. 297-298 y GÓMEZ-MORÁN, Op. cit., p. 156.

<sup>65</sup> Tonalidad que, como ya hemos apuntado, simboliza en la música de Liszt la máxima espiritualidad y beatitud. Véase nuestro análisis de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. Estos movimientos tonales, de Fa menor a Fa# mayor, entroncan claramente con el esquema formal de «lamento e trionfo», término que proviene del poema sinfónico *Tasso: lamento e trionfo* de 1847-54. Este esquema consiste en dividir la obra en dos partes, una primera de carácter triste y lamentoso y una segunda parte triunfal y victoriosa. Véase GÓMEZ-MORÁN, *Ibidem*, p. 157. Esta estructuración la emplea el compositor en multitud de obras, aparece por ejemplo en algunas de las que agrupamos bajo el epígrafe de *Obras fúnebres*, véase el apartado n. 2 del *Apéndice documental n. 15*.

<sup>66</sup> En los primeros ocho compases volvemos a encontrar la escritura imitando el tañido de campanas. Véase el apartado n. 2 del *Apéndice documental n. 15*.

<sup>67</sup> Extendiendo el acorde de tónica durante tres compases.

<sup>68</sup> En esta inversión el acorde tiene la nota Do# en el bajo (simbología fúnebre).

<sup>69</sup> Véase lo señalado sobre este tipo de conclusión en el apartado n. 3 del capítulo III.



98

cresc. molto

ff

This system contains measures 98 through 103. The music is written for piano with a treble and bass clef. It features a complex texture with many chords and some melodic lines. The dynamic markings 'cresc. molto' and 'ff' are present. There are several '2do' markings with asterisks below the staff.

104

ff

trionfante

ff sempre

This system contains measures 104 through 109. The music continues with a similar complex texture. The dynamic markings 'ff', 'trionfante', and 'ff sempre' are used. There are '4' and '3' markings above some notes, and '2do' markings with asterisks below the staff.

110

legato

This system contains measures 110 through 114. The music features a more melodic line in the upper register. The marking 'legato' is present. There are '8' markings above some notes and '2do' markings with asterisks below the staff.

115

sempre ff

This system contains measures 115 through 120. The music is characterized by dense, rapid chordal textures. The marking 'sempre ff' is present. There are '2do' markings with asterisks below the staff.

121

This system contains measures 121 through 126. The music continues with dense chordal textures. There are '2do' markings with asterisks below the staff.

## 7) *Sursum corda*

La última pieza también hace referencia a una máxima latina: *Sursum corda*<sup>70</sup>. Es la más breve de todas las que configuran el cuaderno y está escrita en la tonalidad de Mi mayor. Un elemento armónico destacable es la pedal de tónica que se mantiene a lo largo de toda la pieza<sup>71</sup>. Tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y está basada en una única idea musical que recorre toda la pieza:

A	B	A'
cc. 1-36 <b>Idea 1</b>	cc. 37-70 <b>Idea 1</b> (tratada en progresiones) cc. 66-70: Enlace empleando la escala de tonos <sup>72</sup>	c. 71-final (104) <b>Idea 1</b> cc. 85-final: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza a partir del c. 85 y tiene un marcado carácter triunfal. Entre trémolos vibrantes, Liszt utiliza para concluir la cadencia auténtica imperfecta (V<sub>+6</sub> – I), con el acorde de V en segunda inversión (c. 92) y no llegando al acorde de I directamente, sino que utiliza como apoyatura previa el acorde de sobretónica, que resuelve finalmente en el de tónica. El compositor repite dos veces este efecto de apoyatura para reposar definitivamente en el acorde de tónica en posición de quinta, aumentando la sensación de elevación y de comunión con Dios<sup>73</sup>:

<sup>70</sup> La expresión latina *Sursum corda* se puede traducir como «levantemos el corazón» (trad. a.). Es una frase utilizada en misa, la pronuncia el sacerdote y el pueblo contesta *Habemus ad Dominus*, «lo tenemos levantado hacia el Señor» (trad. a.). El simbolismo está claro, como última obra del ciclo el compositor nos exhorta a no perder la esperanza y la fe y seguir luchando a pesar de las adversidades y tristezas. Esa elevación del ánimo se ve reflejada en la melodía de la partitura por el uso del intervalo de 7ª ascendente, sobre todo por la expresividad de la séptima menor. Encontramos un empleo similar de este intervalo en la melodía de las obras *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877) y *Alexander Petöfi*, de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885). Ambas piezas están basadas en el mismo material y tienen también el mismo centro tonal: Mi, una parte está en Mi menor y otra en Mi mayor, aunque el final de *Alexander Petöfi*, como veremos, será en otra tonalidad. Igualmente, no podemos evitar pensar en el uso expresivo que hace de la séptima menor el compositor francés Camille Saint-Saëns en su ópera *Samson et Dalila* cuando pone en voz de Dalila el aria titulada *Mon coeur s'ouvre à ta voix*, salvando lógicamente la diferencia temática en la que prima la sensualidad.

<sup>71</sup> Liszt repetirá este procedimiento en *Romance oubliée A299, S527* (1880) y en *Schlaflos! – Frage und Antwort A322, S203* (1883), ambas escritas siguiendo el mismo recorrido tonal: comenzando en Mi menor y terminando en Mi mayor. En la primera, la mitad de la pieza está escrita empleando la pedal de tónica y en *Schlaflos!* la usa prácticamente en toda la pieza.

<sup>72</sup> El uso de la escala de tonos enteros en un pasaje conectivo, de enlace, lo encontramos también en la pieza *R. W. – Venezia A320, S201* (1883), véanse los cc. 28-30.

<sup>73</sup> En GÓMEZ-MORÁN, Op. cit., p. 157.

78

legato e rinforz.

8

82

fff

8

87

8

92

fff grandioso

8

98

8

### Agnus Dei della Messa di Requiem di G. Verdi A284, S437

Esta partitura no es la única transcripción que hace el maestro húngaro de la música de Giuseppe Verdi en el periodo que estudiamos<sup>74</sup>. La influencia de la música italiana en Liszt es notable como señala Serge Gut:

...Liszt a bien connu ce répertoire italien et il a fait des transcriptions ou fantaisies pour piano de nombre d'opéras de Rossini (né en 1792), Donizetti (né en 1797), Bellini (né en 1801) et Verdi (né en 1813). Ajoutons qu'il fut un grand ami de Rossini et que le deux compositeurs se sont fréquentés pendant toute leur existence.

L'influence italienne sur Liszt ne saurait être négligée; elle porta surtout sur l'expression mélodique.<sup>75</sup>

La composición de esta pieza se lleva a cabo entre los años 1877 y 1882<sup>76</sup>. La transcripción conserva la misma tonalidad del original, Do mayor<sup>77</sup>, tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y Liszt trabaja en ella con una única idea musical:

A	B	A'
cc. 1-26 cc. 1-14: Introducción monódica con la <b>Idea 1</b>	cc. 27-44 <b>Idea 1</b> en modo menor	cc. 45-final (77) <b>Idea 1</b> en modo mayor c. 62-final: <b>Sección conclusiva</b>

<sup>74</sup> En 1882 escribe las *Réminiscences de Boccanegra* A314, S438, basadas en la ópera *Simon Boccanegra*.

<sup>75</sup> ...Liszt conoció bien este repertorio italiano e hizo transcripciones o fantasías para piano de numerosas óperas de Rossini (nacido en 1792), Donizetti (nacido en 1797), Bellini (nacido en 1801) y Verdi (nacido en 1813). Añadamos que fue un gran amigo de Rossini y que ambos compositores se frecuentaron durante toda su vida.

La influencia italiana sobre Liszt no se puede descuidar; se aprecia sobre todo en la expresión melódica. (trad. a.). En GUT, SERGE: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, p. 25.

<sup>76</sup> Liszt realiza además versiones para órgano, armonio y en 1883 añade otra para armonipiano, piano inventado por Ricordi de Fanzi y mejorado por W. Hlawatsch con unos martillos suplementarios que permiten prolongar la vibración de las cuerdas a voluntad del ejecutante, las cuales son accionadas por dos pedales mediante la rodilla. En PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos I*. Madrid, Ed. Istmo, 2000, pp. 80-81. Véase también PALMIERI, Robert (Ed.): *The Piano: An Encyclopedia*. New York, Ed. Routledge, 2003, p. 220.

<sup>77</sup> No son muchas las obras de este periodo escritas en Do mayor. Aparte de la que nos ocupa, Liszt escribe en esta tonalidad la *Marcha de Hoffest (Marsch und Polonaise)*, última pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust* A285, S496 (1878); el *Trinklied*, segundo lied de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser* A316, S498 (1882); la *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner]* A315, S450 (1882) termina en Do mayor; la *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe* A323, S497 (1883) y la *Bülów-Marsch* A326, S230 (1883). Para ser exactos también utiliza Do mayor como tonalidad inicial en *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188 (1880), pieza en la que como veremos utiliza la técnica de la tonalidad evolutiva.

La sección conclusiva comienza en el c. 62 y es de escritura sencilla y recogida, de textura homofónica y sin pirotecnias<sup>78</sup>. La cadencia final es una auténtica perfecta (V – I) con los acordes tríadas en estado fundamental y en escritura escolástica a cuatro voces<sup>79</sup>, pero el acorde de tónica está en posición de tercera (evitando la posición de octava):

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Performance instructions such as *molto espr.*, *cresc.*, *dim.*, *sempre dim.*, *p dim.*, *espressivo*, *pp dolcissimo*, *sempre p*, *rinforz.*, *un poco rall.*, *p*, and *pp* are present. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

<sup>78</sup> A lo largo de esta sección reitera el enlace V – I de varias formas: en el c. 66: VII<sub>5</sub> – I, en los cc. 71-72: V<sub>+4</sub> – I<sub>6</sub>. Dos compases antes del comienzo de esta sección conclusiva escribe otra variante del enlace V – I, en los cc. 60-61: V<sub>6/5</sub> – I. En todos los casos los enlaces son escolásticos.

<sup>79</sup> El proceso cadencial completo es II<sub>6</sub> – V – I, uno de los estereotipos de la armonía cadencial de la época clásica y de la música mozartiana en concreto. Véase el capítulo I.

### Resignazione E28, S263/187a

Se trata de una pieza breve y sencilla, tipo coral, que Liszt concibió para teclado sin especificar exactamente el instrumento (piano, órgano o armonio)<sup>80</sup>. La *New Liszt Edition* la publica como pieza para piano y a esta fuente nos hemos remitido<sup>81</sup>. El maestro húngaro la compone entre los años 1877-1881. Está escrita en Mi mayor aunque como veremos a continuación no termina en esa tonalidad. Al ser una pieza corta la estructuramos en una única parte aunque su división interna (microestructura) evoluciona de ocho en ocho compases y en ellos se desarrollan dos ideas musicales configurando una *barform* (a b b’):

Parte única
cc. 1-29
cc. 1-8: <b>Idea 1 (a)</b>
c. 9: Enlace
cc. 10-17: <b>Idea 2 (b)</b>
cc. 18-25: <b>Idea 2 (b’)</b>
desde c. 26: <b>Sección conclusiva</b>

Liszt escribe un final monódico a partir del c. 25 que surge del acorde de cuarta y sexta del c. 24<sup>82</sup>. Este acorde lo podemos considerar como un *acorde-apoyatura* tomado del homónimo (Mi menor) pero sin resolución,  $IV_{6/4} - (I)$ . En lugar de resolverlo, el compositor escribe una línea monódica con la que crea un final tonalmente ambiguo que se aleja de la tonalidad de comienzo (Mi mayor) y queda en suspense, parece querer terminar en Mi menor o incluso en La menor. En cualquier caso estamos ante el primer ejemplo que podemos estudiar en este periodo de *final abierto*, en el que, de no conocer este tipo de proceder conclusivo del lenguaje lisztiano, se podría tener la sensación de que la pieza queda inconclusa:

<sup>80</sup> Véase a este respecto SADIE, Op. cit., p. 830 (Obra E28).

<sup>81</sup> GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, p. 56.

<sup>82</sup> Se trata del primer final monódico del periodo que estamos estudiando.

Sostenuto [ $\text{♩} = \text{cca } 72$ ]

*mf sempre legato*

6

12

18

24

*smorz.*





Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496<sup>83</sup>

Liszt en 1878 transcribe para piano cuatro pasajes de la música de Eduard Lassen<sup>84</sup>. Por una parte dos fragmentos (*Hagen und Krimhild* y *Bechlarn*) de su música incidental *Los Nibelungos* basada en la obra homónima del dramaturgo alemán Friedrich Hebbel y por otra, otros dos (*Osterhymne* y *Hoffest: Marsch und Polonaise*) de su música también incidental sobre el *Fausto* de Goethe.

1) *Hagen und Krimhild*

La primera pieza está escrita en Fa# menor y tiene forma ternaria reexpositiva (A B A').

Está basada en dos ideas musicales principales:

A	B	A'
cc. 1-15 Como Introducción <b>Idea 1</b> (de carácter grave)	cc. 16-67 Desde c. 23: <b>Idea 2</b> (lírica)	cc. 68-final (86) Retoma la <b>Idea 1</b> Desde c. 79: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 79 y está basada prácticamente en una pedal de dominante (cc. 79-82). Liszt concluye con el acorde de séptima disminuida, no emplea ningún enlace cadencial al uso, pero en este caso concreto debemos hablar de una semicadencia (sobre el VII) más que de una cadencia final ya que si observamos la partitura, la pieza enlaza con la siguiente (está conectada por la indicación *segue* y no tiene doble barra final). Utiliza pues esta cadencia suspensiva para dar paso a la siguiente pieza (*Bechlarn*)<sup>85</sup>:

<sup>83</sup> «A partir de la música de Los Nibelungos de Hebbel y del Fausto de Goethe» (trad. a.).

<sup>84</sup> Eduard Lassen (1830-1904), compositor y pianista belga de origen danés. Estudió en el Conservatorio de Bruselas y ganó el Premio de Roma belga lo que le permitió visitar Roma y Alemania y conocer a Liszt, a quien sucedería en el cargo de director de música de la corte de Weimar en 1858.

<sup>85</sup> Pieza que, como veremos en el próximo análisis, está en La menor. Observamos la utilización del acorde de séptima disminuida para conectar Fa# menor con La menor, tonalidades en relación de tercera, haciendo uso de la ambigüedad y capacidad camaleónica del acorde: Mi#-Sol#-Si-Re (7) / Fa-Sol#-Si-Re (+2). No olvidemos que el acorde de séptima disminuida es una de las armonías favoritas de los compositores románticos. Véase al respecto DI BENEDETTO, Renato: *Historia de la Música, 8. El siglo XIX (Primera parte)*. Madrid, Ed. Turner, 1987, p. 29.

55 *dim.* *dim.* *un poco riten.* *a tempo*

60 *p* *amoroso*

65 *espressivo* *mf* *mp* *tre corde* *marcato*

70 *cresc.* *mp* *cresc.* *f* *pesante*

76 *marcato* *mf*

81 *segue*

## 2) Bechlarn

Esta segunda pieza es una *siciliana* de marcado carácter bucólico. Como ya hemos advertido en el análisis anterior, está escrita en La menor y mantiene una relación tonal de tercera (*relación mediántica*) con la anterior. Tiene una forma ternaria (A A' A'') y está confeccionada con dos ideas musicales principales:

A	A'	A''
cc. 1-44.1 cc. 1-10: Introducción desde c. 11: <b>Idea 1</b> desde c. 31: <b>Idea 2</b>	cc. 44-71.1 cc. 44-46: basado en la Introducción desde c. 47: <b>Idea 1</b> desde c. 58: <b>Idea 2</b>	cc. 71-final (112) cc. 71-73: basado en la Introducción desde c. 74: <b>Idea 1</b> En esta parte ya no utiliza la <i>Idea 2</i> Desde c. 95: <b>Sección conclusiva</b>

Toda la sección conclusiva, que comienza en el c. 95, se desarrolla sobre una pedal de tónica. La escritura es un poco más acórdica. Para terminar Liszt elige una cadencia menos convencional (cc. 110-111) pero muy pianística<sup>86</sup>: siempre sobre la pedal de tónica, realiza un enlace II<sub>2</sub> – I, pero la sonoridad del II es especial: se trata de un acorde de séptima pero con la quinta rebajada (Si-Re#-Fa-La) y dispuesto, contando con la nota pedal, en tercera inversión<sup>87</sup>. Lo que nos interesa destacar de ese enlace es el giro melódico de cuarta aumentada que aparece de forma velada (Re#-La) y que genera una sonoridad muy particular<sup>88</sup> que será muy apreciada en la escritura armónica del s. XX<sup>89</sup>. Es, sin duda, una forma de cadencia novedosa. Observemos por último cómo el acorde de tónica tampoco está en posición de octava:

<sup>86</sup> Hablamos de una escritura muy pianística porque el relieve del teclado se presta a este tipo de armonías cercanas o de notas vecinas que pueden funcionar como *acordes bordadura*. Además de los ejemplos que sugerimos en la nota n. 88, véase otro similar en la *Romanza sin palabras op. 102, n. 2* de Mendelssohn que mostramos en el *Apéndice documental n. 16*.

<sup>87</sup> Podemos hablar también de un acorde de V de V<sub>+4</sub> que enlaza con tónica directamente.

<sup>88</sup> Este ejemplo entronca con el del *Preludio n. 24, op. 28* de Chopin visto en el capítulo II y con el de *Le mal du pays*, la pieza n. 8 de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* visto en la nota n. 14 del capítulo III.

<sup>89</sup> Véase la nota n. 34 del capítulo II.

48 *legato*

p

52

pp

56

Crescendo

61

p dolce

66

perdendo

pp

### 3) Osterhymne<sup>90</sup>

Esta pieza ya pertenece a la música escénica del *Fausto* de Goethe. Escrita en *Reb* mayor, la podemos estructurar en tres partes. Está basada en tres ideas musicales principales asociada cada una a un himno/coro:

1ª parte	2ª parte	3ª parte
cc. 1-18 Introducción (Do# m)	cc. 19-72 Sucesión de los himnos: Desde c. 19: <b>Idea 1</b> <i>Chor der Engel</i> (Coro de los Ángeles) Desde c. 31: <b>Idea 2</b> <i>Chor der Weiber</i> (Coro de las mujeres) Desde c. 39: <b>Idea 1</b> Desde c. 51: <b>Idea 3</b> <i>Chor der Jünger</i> (Coro de los discípulos)	cc. 73-final (101) Variación brillante de la <b>Idea 1</b> (Coro de los Ángeles) Desde c. 89: <b>Sección conclusiva</b>

A partir del c. 89 se desarrolla la sección conclusiva de carácter solemne y escritura brillante (acordes y octavas). Está basada en un diseño pedal (ostinato) que se alterna con compases de pedal de tónica hasta el c. 98. La cadencia final se produce en los cc. 95.4-96. Liszt utiliza un enlace  $II_{6/5} - I_6$  sobre pedal de tónica<sup>91</sup>, es decir, con el acorde de séptima del II (séptima diatónica) en primera inversión. Tras el enlace se produce una extensión del acorde de tónica que dura seis compases hasta terminar en una segunda inversión:

<sup>90</sup> «Himno de Pascua» (trad. a.).

<sup>91</sup> También podemos analizarlo como  $II_2 - I$  si tomamos la nota pedal como nota integrante de los dos acordes. Esta interpretación no varía en nada el resultado cadencial.

83 *ten.* *ten.* *ten.* 8

87 8 *ff grandioso*

91

95

98 8 *cresc.* *cresc.*

#### 4) Hoffest: Marsch und Polonaise

Se trata de la pieza más virtuosística<sup>92</sup> y extensa de las cuatro que conforman esta obra basada en la música de Lassen. La macroforma está clara, la primera parte la ocupa la *Marcha* y la segunda la *Polonesa*. La *Marcha* está escrita en Do mayor, tiene forma ternaria (A B B') y está basada en una idea musical única:

A	B	B'
cc. 1-14 Introducción (tipo fanfarria)	cc. 15-36 <b>Idea 1</b>	cc. 37-68 <b>Idea 1</b>

La *Polonesa*, por su parte, está escrita en Mi mayor<sup>93</sup>, la podemos dividir en cinco secciones (A B C A' D) y está basada en cuatro ideas musicales principales:

A	B	C	A'	D
cc. 69-101 <b>Idea 1</b>	cc. 102-131 <b>Idea 2</b>	cc. 132-174 <b>Idea 3</b>	cc. 175-204.1 <b>Idea 1</b>	cc. 204-final (242) <b>Idea 4</b> Desde c. 226: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva de la pieza arranca en el c. 226 y es de carácter brillante, escrita con acordes y octavas de bravura. La cadencia final es auténtica perfecta (V – I, c. 237) con ambos acordes tríadas en estado fundamental, aunque el de dominante está reducido a su mínima expresión, octavado, pero dando lugar a lo que se denomina una cadencia en tiempo débil<sup>94</sup>, en la que el acorde de dominante ocupa el tiempo fuerte del compás (primer tiempo del 3x4) y el de tónica el débil (segundo tiempo). Tras el enlace el acorde de tónica es extendido durante cinco compases:

<sup>92</sup> Con todos los recursos típicos de la escritura lisztiana brillante: octavas y acordes de bravura, pasajes escalísticos y arpegiados veloces, notas repetidas, escritura paralela y trinos, entre otros.

<sup>93</sup> Obsérvese la relación de tercera (*mediántica*) entre ambas tonalidades.

<sup>94</sup> Uno de los teóricos que contempla este tipo de terminología es Piston y como explica, los conceptos *cadencia en tiempo fuerte* y *cadencia en tiempo débil* sustituyen a los términos ya obsoletos de *cadencia masculina* y *cadencia femenina* respectivamente. Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 173-174.

This musical score consists of six systems of music, each with a piano (p) and violin (v) part. The piano part is written in bass clef, and the violin part is in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 220, 224, 228, and 232 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A *ff* (fortissimo) marking appears in measure 224. A *marcatissimo* marking is present in measure 234. The piece concludes with a double bar line in measure 238, followed by the word *Fine* written vertically below the staff.



Chörale A286a, S50<sup>95</sup>

1) CruX ave benedicta

Este primer coral está escrito en Mi mayor y tiene forma binaria (A A´):

A	A´
cc. 1-15 5+4+5 <sup>96</sup> a+b+c cc. 12.4-17: Interludio (sin texto)	cc. 15.3-final (34) 5+4+5+5 (Postludio) a´+b´+c+d desde c.27.4: Postludio (sin texto).

Liszt termina este coral con un postludio (desde el c. 27.4), empleando como cadencia final el enlace II<sub>2</sub> – I, el acorde de II con séptima en tercera inversión (séptima diatónica) y el acorde de tónica en posición de tercera, un final menos afirmativo y convencional, con el que mitiga la cadencia más escolástica que escribe cuando el texto termina (cc. 26-27)<sup>97</sup>:

---

<sup>95</sup> Liszt, en su último periodo creativo, también se acerca a la escritura más escolástica del coral. Se trata de un ciclo de once piezas breves para piano (con texto) compuestas entre los años 1878-79. Realiza también una versión vocal de estas piezas con el título de *Deutsche Kirchenlieder und liturgische Gesänge*, «Himnos alemanes y cantos litúrgicos» (trad. a.). Véase a este respecto SADIE, Op. cit., p. 816 (Obra A286a). Una completa información sobre la gestación de los *Corales* la podemos encontrar en GÁRDONYI, Zoltán Y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 10, Various Cyclical Works II*. Budapest, Editio Musica, 1980, pp. XIII-XV.

<sup>96</sup> En nuestro análisis formal de los corales indicaremos la extensión de las frases con números y relacionaremos su contenido musical con letras minúsculas.

<sup>97</sup> Cadencia auténtica perfecta (V<sub>7</sub> – I), escrita en el estilo tradicional de los corales de Bach: con el retardo 4 3(+), bajando todas las voces en el enlace, con la misma resolución irregular de la sensible y con el acorde de tónica completo en posición de octava.

16 *p dolce* 5. Dum cru-cis i - ni - mi - cos Vo -

21 -ca - bis et a - mi - cos, O Je - su, fi - li De - i, Sis,

25 o - ro, me - mor me - - - i!

30 un poco ritenuto

## 2) *Jesu Christe – Die fünf Wunden*

Escrito en Mi menor, tiene también forma binaria (A A', dos partes prácticamente idénticas<sup>98</sup>):

A	A'
cc. 1-15	cc. 16-final (30)
4+5+6	4+5+6
a+b+c	a+b'+c

Consideramos el final de este coral monódico (octavado), como un apéndice que repite, a modo de eco, la melodía de los cc. 25-27, acompañando a las palabras *Miserere nobis*. Pero no podemos dejar de tener en cuenta la cadencia precedente. Se trata de una auténtica perfecta ( $V_7 - I$ ), en los cc. 26-27, terminando con el acorde de tónica en posición de octava<sup>99</sup>. Estamos ante el primer caso de todo el periodo que estudiamos en que Liszt utiliza una cadencia tradicional con el acorde de cuarta y sexta cadencial antecediendo a la cadencia. Será una de las pocas apariciones que veamos de este acorde en las obras del periodo que estamos analizando y en esta ocasión viene propiciada por la escritura escolástica del estilo coral<sup>100</sup>:

<sup>98</sup> Simétricas (por extensión) y paralelas (por contenido musical), aunque existen pequeñas variaciones de valores de notas cuando repite la segunda frase (b').

<sup>99</sup> En este coral Liszt emplea de nuevo la cadencia en el estilo bachiano: con el retardo 4 3(+) y la resolución irregular de la sensible, aunque en este caso no desciende todas las voces.

<sup>100</sup> Liszt recoge el patrón tradicional. Como ya se comentó, el acorde de cuarta y sexta cadencial cada vez se emplea menos en las fórmulas cadenciales finales durante la época romántica. Véase la nota n. 13 del capítulo I.

1. per sa - crum vul - nus dex - te - rae ma - nus tu - ae:  
 2. per sa - crum vul - nus si - ni - strae ma - nus tu - ae:  
 3. per sa - crum vul - nus dex - te - ri pe - dis tu - i:  
 4. per sa - crum vul - nus si - ni - stri pe - dis tu - i: \*)

10 1-4. Mi - se - re - re no - - bis, Mi - se - re - re no - bis,  
 un poco ritenuto

16 3. Je - su Chri - ste, pro no - bis cru - ci - fi - xe,

20 per sa - crum vul - nus sa - cra - tis - si - mi la - te - ris tu - i:

25 Mi - se - re - re no - - bis, Mi - se - re - re no - bis,  
 un poco ritenuto

\*) Die Fermate bezeichnet in dieser Reihe überall nur eine Zäsur (eine kurze Pause zur Verdeutlichung der Phrasierung).

\*) Throughout this series the fermata indicates no more than a caesura (a short space to mark phrasing).

3) Meine Seele erhebet den Herrn  
(Der Kirchensegen, Psalm 67)

Coral escrito en la misma tonalidad que el anterior, Mi menor y también con forma binaria A A, en este caso sí que podemos hablar de dos partes idénticas<sup>101</sup>. Estructuralmente se trata del coral más sencillo de todo el ciclo ya que tiene solo dos frases en cada parte:

A	A
cc. 1-11	cc. 12-final (22)
5+6	5+6
a+b	a+b

Liszt emplea para concluirlo la cadencia auténtica perfecta: V – I, pero en esta ocasión el acorde de V es atacado tríada y la séptima aparece como nota de paso, un recurso muy bachiano. Vemos cómo hace uso también del cuarta y sexta cadencial y escribe el acorde de tónica en posición de octava<sup>102</sup>. En esta cadencia no utiliza el típico retardo de la tercera (4 3)<sup>103</sup> y no añade nada después de la cadencia final:

<sup>101</sup> Simétricas y paralelas. Solo se añade una nota nueva (Si) en la repetición de la segunda frase (c. 19).

<sup>102</sup> El proceso cadencial es típico del estilo: II<sub>6</sub> – V<sub>6/4</sub> + – I.

<sup>103</sup> MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Ed. Labor, 1989, p. 58.

Gott sei uns gnä - dig und barm - her - - zig  
Langsam [♩=48]

und geb uns sei - nen gött - - li - chen Se - - - gen.

Er las - se uns sein Ant - litz leuch - - ten, daß

wir auf Er - den er - ken - nen sei - - - ne We - - - - ge.

#### 4) Nun danket alle Gott!

Escrito en Sol mayor, también con forma binaria (A B), pero con la segunda parte contrastante, con el contenido musical sustancialmente diferente:

A	B
cc. 1-14	cc. 15-final (27)
3+4+3+4	4+3+3+3
a+b+a'+b'	c+d+e+a''

Liszt recurre de nuevo a la cadencia auténtica perfecta: V– I, con ambos acordes tríadas y la séptima como nota de paso. Escribe el acorde de tónica en posición de octava. En esta ocasión el acorde de dominante no está precedido por el cuarta y sexta cadencial, sino por un acorde muy bachiano, el  $II_{6/5}$ . Se trata del acorde de séptima sobre el II en primera inversión (séptima diatónica), muy utilizado en los procesos cadenciales (con función de subdominante) y uno de los favoritos de Bach<sup>104</sup>. El proceso cadencial que se genera es muy contundente:  $II_{6/5} - V - I$ :

---

<sup>104</sup> Como hemos comentado en el capítulo I. Véase KÜHN, Clemens: *La formación musical del oído*. Barcelona, Ed. Labor, 1988, pp. 11-12. Técnicamente supone la fusión de los acordes de IV y II en uno solo, de ahí que tenga mucha fuerza en las cadencias. Se le nombra de dos maneras, partiendo ya de Rameau: como acorde *con sexta añadida* o como *Gran sexta*. Véanse al respecto BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy. Ed. Minerve. 2001, p. 44 y ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Diccionario de Música*. Madrid, Ed. Akal, 2007, pp. 365-366.

Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen,

[♩=92]

mf

5 Mund und Hän - - - den, der gro - ße Din - ge

f

10 tut an uns und al - len En - - - - den,

mf

15 der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen

p

21 an un - zäh - lig viel zu gut und noch jetzt - und ge - tan.

cre - scen - do f



### 5) Nun ruhen alle Wälder

Este coral, escrito también en Sol mayor, es el primero del ciclo que tiene forma ternaria (A A' A''). La tercera parte es un *postludio* bastante amplio, sin texto, basado en la primera frase de A (a):

A	A'	A''
cc. 1-11	cc. 12-23	cc. 24-final (43)
4+4+3	4+4+4	10+10
a+b+c	a'+b'+d	a''+a'''

La cadencia final evita la fórmula de cadencia auténtica típica sustituyendo el acorde de dominante por el de sensible con séptima: VII<sub>7</sub> – I, un enlace algo más novedoso con el que escribe el acorde de tónica en posición de tercera y que, como ocurre en el *Coral n. 1*, viene tras la cadencia tradicional escrita cuando termina el texto del coral (cc. 22-23)<sup>105</sup>. Estamos ante el único caso en que el compositor emplea el acorde de séptima de sensible del modo mayor, normalmente hace uso del acorde de séptima disminuida:

---

<sup>105</sup> Cadencia con todos los parámetros tradicionales que ya hemos enumerado en otros corales: empleo del cuarta y sexta cadencial, acorde tríada de V con séptima como nota de paso, resolución irregular de la sensible, descenso de todas las voces en el enlace final, acorde de tónica completo y en posición de octava, proceso cadencial típico: IV – V<sub>6/4</sub> + – I.

# NUN RUHEN ALLE WÄLDER

Nun ru - hen al - le Wäl - der, Vieh, Men - schen, Städ - t und Fel - -

[♩=63]

*p dolce*

8 - der, es schläft die gan - ze Welt. Ihr a - ber, mei - ne Sin - nen, auf,

*pp* *cresc.* *f*

16 auf! ihr sollt be - gin - nen, was eu - rem Schöp - fer wohl - ge - fällt.

*p*

24

*p*

34 *pp* *perdendo*

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-7) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked 'p dolce'. The second system (measures 8-15) includes dynamic markings 'pp', 'cresc.', and 'f'. The third system (measures 16-23) is marked 'p'. The fourth system (measures 24-33) is also marked 'p'. The fifth system (measures 34-41) is marked 'pp' and 'perdendo'. Fingerings and articulation marks are provided throughout the score.

Z. 8459

## 6) O Haupt voll Blut und Wunden

En esta ocasión Liszt nos ofrece una armonización de la melodía con la que Bach confeccionará los famosos corales de la *Pasión según San Mateo BWV 244*<sup>106</sup>. Escrito en La menor, tiene forma ternaria (A B A'), siendo la tercera parte, como ocurría en el coral anterior, un *postludio* (sin texto) basado en la primera frase de la primera parte (a):

A	B	A'
cc. 1-14	cc. 15-30	cc. 31-final (42)
4+3+4+4	4+3+4+4	5+7
a+b+a+b	c+d+e+f	a'+a''

Para concluir el coral, el compositor opta por una fórmula única en todo el ciclo, la *cadencia frigia*<sup>107</sup>, que confirma el final suspensivo en semicadencia ( $V_{6/5} - I - V$ ) escrito cuando termina el texto del coral en el c. 30, y que deja el discurso musical en interrogante. El proceso final es:  $IV_6 - VI - V$ . Observemos el empleo melódico del *tetracordo frigio* (La-Sol-Fa-Mi) en la voz superior de los cc. 32-33 y 37-38<sup>108</sup>. Por los ejemplos vistos en el apartado n. 6 del capítulo III sabemos que no es la primera vez que Liszt emplea esta cadencia<sup>109</sup> y tampoco será la única en el periodo vital que nos ocupa, como veremos más adelante:

<sup>106</sup> Los corales *O Haupt voll Blut und Wunden BWV 63* y *Wenn ich einmal soll scheiden BWV 72* que aparecen en la segunda parte de la obra.

<sup>107</sup> Véase la explicación técnica de esta cadencia en la nota n. 55 del capítulo II.

<sup>108</sup> Este tetracordo forma parte de la melodía del coral y lo encontramos también en los cc. 1-2, 8-9 y 20-22.

<sup>109</sup> Son básicamente dos los ejemplos que mostramos en el capítulo III, pero uno de los más significativos de su uso en obras anteriores a 1877 lo encontramos en *Vallée d'Obermann*, la sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55). En esta obra la sensación es más conclusiva al ser el contexto tonal de Mi mayor y terminar con el acorde de tónica.

O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o

8 Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkrone, o Haupt, sonst

17 schön gezieret mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber höchst schimp-

25 -fiet, geübet seist du mir!

33 *riten.*

Z. 8459

## 7) O lamm Gottes!

El séptimo coral está escrito en Fa mayor y vuelve a tener forma binaria (A B) pero, como ocurre en el cuarto, la segunda parte es contrastante, con el contenido musical distinto:

A	B
cc. 1-17	cc. 18-final (31)
4+4+4+4+(1)	4+4+5+(1)
a+b+a'+b'	c+d+e

Liszt recupera en este coral la cadencia auténtica perfecta: V – I, con el acorde de V atacado triada y con la séptima como nota de paso. Escribe el acorde de tónica en posición de octava y vuelve a preceder el enlace final con el  $\text{II}_{6/5}$ <sup>110</sup>:

23 wir ver - za - - gen. Er - barm dich un - ser, o

28 Je - su, o Je - - - - su!

<sup>110</sup> Proceso cadencial  $\text{II}_{6/5} - \text{V} - \text{I}$ . Véase el análisis del Coral n. 4 *Nun danket alle Gott!* donde está explicada la importancia del acorde de séptima sobre el II en primera inversión en el engranaje de la cadencia.

### 8) O Traurigkeit (am Karfreitag)

Este coral tiene la armonía más interesante y novedosa de todo el ciclo, es muy cromática<sup>111</sup> y la cadencia final es la más inusual con diferencia. Está escrito en Sol menor y tiene forma binaria (A B):

A	B
cc. 1-18	cc. 19-final (46)
5+5+4+4	6+6+6+10
a+b+c+d	e+f+f+g

Efectivamente Liszt escribe una cadencia final muy original con respecto a todo el ciclo y a la altura de sus atrevidas tentativas: VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>6</sub>. Enlaza el acorde de séptima disminuida en segunda inversión con el de tónica pero en primera inversión, este es uno de los aspectos que nos llama la atención<sup>112</sup>. El otro es que entre ambos acordes utiliza una nota de paso (Si becuadro, penúltimo compás), y con ella crea una sonoridad que podemos relacionar con la del acorde de la cadencia de *Trübe Wolken (Nuages Gris)* A305, S199 (1881), obra escrita también en Sol menor<sup>113</sup>. Como vemos en la comparación de los pasajes, ambas cadencias surgen del movimiento lineal cromático y la sonoridad común que se genera (\*) tiene una resolución distinta en cada pieza, aunque en ambas se conserva el giro Fa#-Sol:

Coral n. 8 *Nuages gris*

<sup>111</sup> Muy en consonancia con el título: «Oh Tristeza (para el Viernes Santo)» (trad. a.).

<sup>112</sup> Es la única cadencia de todo el ciclo que termina con el acorde de tónica en primera inversión.

<sup>113</sup> Como veremos más adelante, la cadencia final de esta pieza es una de las más revolucionarias e innovadoras de todo el periodo que estudiamos. Consúltese nuestro análisis en las obras compuestas en 1881.

11 Gott des Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge -

17 tra - gen. O Trau - rig - keit, o Her - ze - leid,

25 o Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o

32 Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau -

39 - rig - keit, o Her - ze - leid!

Z. 8459

## 9) *Vexilla regis*

Liszt elige para este coral el himno *Vexilla regis prodeunt*<sup>114</sup>. Lo armoniza de forma modal, en Mi eolio (Mi menor natural)<sup>115</sup>. Tiene forma binaria (A A’):

A	A’
cc. 1-17	cc. 18-final (37)
5+4+4+4	5+4+4+4+3 (Amen)
a+b+c+d	a’+b+c+d+e (Amen)

En el coral observamos una cadencia recurrente ( $V_{6/4} - I$ ) en los cc. 9, 16-17, 26, 33-34, sin embargo como cadencia final, la que armoniza la palabra *Amen*, Liszt emplea, como no podía ser de otra forma, una cadencia plagal  $IV - I$ <sup>116</sup>, terminando con el acorde de tónica en posición de octava y con la típica tercera de picardía<sup>117</sup>. La serie de acordes utilizados para armonizar el *Amen* es:  $VII_{(subtónica)} - I - V_{(con\ subtónica)} - IV - I\#$ :

<sup>114</sup> Volverá a utilizarlo en el primer número (Introducción) del *Via Crucis A287, S504a*. Véase, un poco más adelante, nuestro análisis en este mismo apartado de obras compuestas en 1878.

<sup>115</sup> Es el único ejemplo de escritura modal de todo el ciclo. Obsérvese la cadencia del c. 9: el enlace es  $V_{6/4} - I$  pero el acorde de V no lleva la sensible  $Re\#$  (es perfecto menor), en este caso hablamos de subtónica (Re). Asimismo, en el enlace prima la línea del bajo Sol-Fa#-Mi.

<sup>116</sup> Recordemos que a esta cadencia algunos teóricos la denominan *Cadencia del Amen* por ser la que se empleaba para armonizar esta palabra con la que terminan muchos textos litúrgicos como, por ejemplo, los *Ave Maria* o *Pater Noster*. Véase a este respecto la nota n. 9 del capítulo I.

<sup>117</sup> Liszt recurre al empleo de la tercera de picardía en dos corales, en este y en el n. 11 *Wer nur den lieben Gott lässt walten* que analizaremos un poco más adelante. Para algunos teóricos el uso de la *cadencia plagal* en el modo menor lleva implícita la tercera de picardía en el acorde de tónica. En DESPORTES, Yvonne: *Traité d’harmonie en 20 leçons*. París, Ed. Gérard Billaudot, 1987, p. 18 y GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d’analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 23.



23 Hoc Pas - si - o - nis tem - - - po - re Pi - is ad -

28 - au - ge gra - ti - am, Re - is - que de - le cri -  
riten.

33 - mi - na. A - - - - - men.

Lento

### 10) Was Gott tut, das ist wohlgetan

Escrito en La mayor, presenta forma ternaria (A B A'), siendo la tercera parte, como en los *Corales n<sup>os</sup>. 5 y 6*, un *postludio* sin texto realizado en este caso con el incipit de la primera frase (a):

A	B	A'
cc. 1-16	cc. 17-28	cc. 29-final (38)
4+4+4+4	4+4+4	5+5
a+b+a'+b	c+d+e	a''+a''

Como ya hemos comprobado<sup>118</sup>, la forma de proceder de Liszt en estos casos es escribir una cadencia final menos escolástica que la que emplea para armonizar el final del texto del coral. Así, finaliza con cadencia auténtica perfecta: V – I, con ambos acordes tríadas, pero terminando con el de tónica en posición de tercera<sup>119</sup>. A esta la ha precedido con la cadencia más escolástica en los cc.27-28<sup>120</sup>:

<sup>118</sup> Véanse los *Corales n. 1 Crux ave benedicta* y *n. 5 Nun ruhen alle Wälder*.

<sup>119</sup> El proceso cadencial es muy sencillo, con acordes tríadas: VI – V – I y es repetido dos veces.

<sup>120</sup> Con los parámetros tradicionales ya vistos en otros corales: proceso cadencial II<sub>6/5</sub> – V – I, con el acorde de dominante atacado tríada, la séptima como nota de paso y el acorde de tónica en posición de octava.

5 bleibt ge - recht sein Wil - le; wie er fängt mei - ne

11 Sa - chen an, will ich ihm hal - ten stil - le. Er

17 ist mein Gott, der in der Not mich wohl weiß zu er -

23 -hal - - ten; drum laß ich ihn nur wal - - ten.

29

11) Wer nur den lieben Gott lässt walten<sup>121</sup>

El último coral está escrito en La menor y en él Liszt vuelve a emplear la forma binaria (A B):

A	B
cc. 1-9	cc. 10-final (28)
4+5	4+5+5+5
a+b	c+d+c'+d

Como cadencia final encontramos la auténtica perfecta: V – I, con ambos acordes triadas y una vez más la séptima como nota de paso. El acorde de tónica está en posición de octava, pero termina con la tercera de picardía<sup>122</sup>. Otro aspecto novedoso es la utilización de la dominante de la dominante, como VII<sub>7</sub> de V, antecediendo al acorde de dominante. Es el único coral en el que usa una dominante secundaria en el proceso cadencial (VII de V<sub>7</sub> – V – I):

<sup>121</sup> En la nota n. 2 del *Apéndice documental n. 22* incluimos un estudio de los elementos comunes que hemos encontrado en la escritura de las cadencias de los corales.

<sup>122</sup> Como hemos visto, en el *Coral n. 9 Vexilla regis* Liszt emplea también este recurso. Por otra parte, si vemos la armonización para órgano que hace Bach de este coral (en Si menor) comprobaremos que termina igual, con el acorde de tónica del modo mayor. Véase BACH, J. S.: *371 Corales para Órgano o Armonio*. Barcelona, Ed. Boileau, 1940, Vol. I, Coral n. 62.

Wer nur den lie - ben Gott läßt wal - ten und  
den wird er wun - der - bar er - hal - ten in

[♩=69]

p (2. volta f)

6 hof - fet auf ihn al - le Zeit, Wer Gott, dem al - ler -  
al - ler Not und Trau - rig - keit.

P

12 - höch - sten traut, der hat auf kei - nen Sand ge -

sempre p

18 - baut. Wer Gott, dem al - ler - höch - sten traut,

f

24 der hat auf kei - nen Sand ge - baut.  
rallentando

sempre f

1) *Vexilla regis*

Liszt utiliza el himno *Vexilla regis prodeunt* como primer número de la obra<sup>124</sup>. La pieza está escrita en Re eolio (menor natural), pero termina en Re mayor (*Amen*). Tiene forma ternaria (A A' B, *forma bar*):

A	A'	B
cc. 1-22	cc. 23-50	cc. 51-final (79)
Escritura homofónica	Escritura homofónica	Escritura contrapuntística
6+4+4+4+4 <sup>125</sup>	3+4+4+4+4+4+5	6+4+6+4+4+5 ( <i>Amen</i> )
a+b+c+d+c'	a+b+c+d+c'+e+e	f+g+f+h+h'+ <i>Amen</i>

La cadencia final, armonizando la palabra *Amen*, está hecha con los acordes III – I<sub>6</sub> (cc. 77-78), cadencia típica de la escritura modal lisztiana por su sencillez y por el empleo del acorde de mediente<sup>126</sup>. Tras el enlace el compositor repite el acorde de tónica en estado fundamental y en posición de tercera<sup>127</sup>:

<sup>123</sup> Franz Liszt compuso esta obra entre los años 1876-1879 para voces solistas, coro y piano (órgano). La versión para piano la realiza entre los años 1878-79 y está formada por quince piezas: una introducción (*Vexilla regis*) más las catorce estaciones. Realizó también versiones para piano a cuatro manos y para órgano. Véase SADIE, Op. cit., p. 816 (Obra A287).

<sup>124</sup> Recordemos que este himno ya lo utilizó en el *Coral n. 9*.

<sup>125</sup> Como la escritura es en su mayor parte homofónica, como un coral, mantenemos la división numérica que indica la extensión de cada frase y las letras minúsculas que relacionan su contenido musical.

<sup>126</sup> Tengamos en cuenta que una de las características de la escritura modal en la música de Liszt es la utilización de grados menos usuales. El empleo, por ejemplo, del III y del VI en el modo mayor, enlazados con I (III—I, VI—I) o con V (III—V, VI—V). Los enlaces II—III y II—I también son frecuentes. A esto podemos añadir que la armonía modal lisztiana está ligada muy a menudo a una gran simplicidad armónica, al empleo de acordes tríadas. Consúltase GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, pp. 69-70.

<sup>127</sup> La armonía de los últimos compases es interesante porque se produce una conclusión en Fa# menor en los cc. 73-74 (VII<sub>4/3</sub> – I<sub>6</sub>), sin embargo Liszt añade en el *Amen* el giro a Re mayor produciendo una sintaxis típica del estilo romántico (tonalidades en relación de tercera).

57 spes u - ni - ca, Hoc Pas - si - o -

63 - nis tem - po - re Pius ad - au - ge

69 gra - ti - am, Reisque de - le cri - mi - na.

75 A - men, a - men.

## 2) Station I: Jésus est condamné à mort

La música de esta primera estación no tiene una tonalidad claramente establecida, aunque podríamos hablar de La menor<sup>128</sup>. Formalmente es una pieza en una sola sección<sup>129</sup> basada en una única idea musical monódica que alterna con puntuaciones acórdicas:

Parte única
cc. 1-25
<b>Idea 1</b>

Liszt escribe un final monódico, terminando con la nota Si (c. 24), segundo grado de la tonalidad (supertónica), evitando pues poner punto final con la tónica. La escritura monódica se extiende desde el acorde del c. 15, acorde tríada de V en segunda inversión:

---

<sup>128</sup> Este aspecto se repetirá en otras piezas ya que una de las características armónicas del *Via Crucis* es la indefinición tonal de la mayoría de las piezas que lo integran. Aspecto este que envuelve la obra en una modernidad armónica inusual, no solo para la época, sino también para el género de la música religiosa. Esto puede explicar el rechazo inicial que sufrió la obra. Véase SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Múnich, Ed. Le Rocher, 1986, p. 65 y PLANTINGA, León: *La música romántica*. Madrid, Ed. Akal, 1992, pp. 439-440.

<sup>129</sup> Es una de las piezas más breves del ciclo.



*Andante*

ff

*sf*

*Red.*

*p*

*Red.*

*non staccato*

26 Pilatus (Bass-Stimme) *poco ritard.*

*mf*

In - no - cens e - go sum a san - gui - ne Ju - sti hu - jus.

### 3) Station II: Jésus est chargé de sa croix

Tampoco tiene una tonalidad clara. Contribuye a esta imprecisión tonal la presencia a lo largo de toda la pieza del acorde simétrico de quinta aumentada que evita las relaciones interválicas tonales<sup>130</sup>. Tiene forma binaria (A B) y cada parte está basada en una idea musical<sup>131</sup>:

A	B
cc. 1-14 <i>Lento</i> <b>Idea 1:</b> cromática (escritura con trémolos)	cc. 15-final( 31) <i>Meno lento</i> <b>Idea 2:</b> cromática (escritura en ostinato)

El final de esta pieza es ambiguo. Liszt no emplea ninguna fórmula cadencial y no concreta ninguna tonalidad. Tan solo escribe un acorde perfecto menor en segunda inversión (cc. 29-31): Fa#-Si-Re<sup>132</sup> generado con las notas del ostinato y tras este acorde añade como puntuación final una nota sola, el Fa# repetido dos veces:

---

<sup>130</sup> Recordemos que es uno de los acordes favoritos del compositor. Aparece escrito de diferentes maneras prácticamente en todos los compases de la primera parte y en los cc. 18, 24 y 27-28 de la segunda.

<sup>131</sup> La segunda parte está basada en un ostinato que simboliza los pasos de Jesús cargado con la cruz.

<sup>132</sup> La pieza comienza con este mismo acorde pero con el Re# (perfecto mayor) y en primera inversión.

5

simile

cresc.

10

f

ff

A - - - ve,

p dolente

a - - - ve

Crux.

Meno lento

15

sf

pp

p pesante

17

sempre legato e p

22

27

Z. 8459

#### 4) Station III: Jésus tombe pour la première fois

En esta ocasión, manteniendo la imprecisión tonal en el comienzo, observamos cómo a partir del c. 8, la música se centra en Fa# menor<sup>133</sup> aunque finalizará en el relativo, La mayor<sup>134</sup>. Su forma es binaria (A B) con una idea musical en cada parte<sup>135</sup>:

A	B
cc. 1-14 <b>Idea 1:</b> Acórdica	cc. 15-final (34) <b>Idea 2:</b> Melódica cc. 15-25: melodía por terceras paralelas

Como hemos apuntado, el final es en La mayor y Liszt sí emplea en este caso una fórmula cadencial para concluir: II<sub>6</sub>(del modo menor) – I<sub>6</sub>. Nos llama la atención que los dos acordes estén en primera inversión y además que el II esté tomado del modo menor como acorde préstamo<sup>136</sup>:

---

<sup>133</sup> Los ocho primeros compases están escritos sobre la nota pedal Fa#, justo la misma nota pedal con la que terminan los cinco últimos compases de la estación anterior. Asimismo, comprobamos cómo en los cc. 6 y 7 Liszt repite los dos últimos acordes de la *Station II*, pero escribiéndolos en otro orden.

<sup>134</sup> Esta ambigüedad entre relativos es típica de la escritura armónica romántica y añade indefinición tonal a la pieza.

<sup>135</sup> La segunda parte lleva el texto del *Stabat Mater*.

<sup>136</sup> Recordemos que el enlace II – I tiene connotaciones modales. Véase la nota n. 126 de la Introducción-*Vexilla regis*.

Männerstimmen

Lento

Je - sus ca - dit.

8

15 Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

21 ju - xta cru - cem la - cry - mo - sa, dum pen -

28 de - bat fi - li - us.

perdendo

ff -

pp

dim.

♯

♯

Z. 8459

### 5) Station IV: Jésus rencontre sa très sainte mère

Esta es una de las páginas sorprendentes desde el punto de vista armónico, sobre todo por su escritura cromática<sup>137</sup>. Es imposible determinar una tonalidad. Tiene forma binaria (A B) y de nuevo encontramos en cada parte una idea musical definida:

A	B
cc. 1-17 <b>Idea 1:</b> de escritura más homofónica	cc. 18-final (34) <b>Idea 2:</b> cambia a una escritura tipo melodía acompañada <sup>138</sup>

Liszt concluye la pieza con la misma indeterminación que la comienza. Sin usar fórmula cadencial, termina con un acorde de séptima disminuida (Re-Fa-[Lab]-Dob) totalmente ambiguo. Este es el primer ejemplo que encontramos de empleo del acorde de séptima disminuida para terminar una pieza dentro del periodo que estamos estudiando, como comprobaremos, no será el único<sup>139</sup>. En este caso podemos hablar de un final abierto ya que el discurso queda expectante, pero hemos de matizar que se trata de una pieza intermedia dentro de un ciclo:

---

<sup>137</sup> Otras piezas similares son la *Station VIII* y la *X*. En la presente estación nos llama la atención nada más comenzar la disonancia del primer acorde formando casi un cluster. Este acorde recibe el nombre de «Acorde de la Madonna». En WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 415.

<sup>138</sup> No podemos dejar de comentar el parecido que encontramos entre la escritura cromática de esta segunda parte y la del *Preludio op. 28, n. 4* de Chopin.

<sup>139</sup> Sin irnos muy lejos, en la *Station VIII* lo vuelve a usar y en obras posteriores como en la pieza *Sospiri! A233/5, S192* (1879) o la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885). En obras anteriores a 1877 hemos encontrado esta forma de proceder en *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* compuesta en 1833-34. Véase el apartado n. 8 del capítulo III.

STATION IV  
Jésus rencontre sa très sainte mère

Lento

mf

sf

dim.

p

m.s.

pp dolcissimo

Red. \*

Red. \*

Red. \*

Red. \*

6) Station V: Simon le Cyrénéen aide Jésus à porter sa croix

Liszt mantiene la indefinición tonal también en esta pieza. En este caso la forma es ternaria pero no reexpositiva (A B C)<sup>140</sup>, cada parte tiene un contenido distinto con su propia idea musical. Observamos cómo en la tercera parte vuelve a emplear el motivo de los *Pasos de Jesús* presentado en la segunda parte de la *Station II*<sup>141</sup>:

A	B	C
cc. 1-24	cc. 25-35	cc. 36-final (52)
<b>Idea 1:</b> Melodía acompañada con acordes batidos	<b>Idea 2:</b> Como un coral, con acordes mantenidos	<b>Idea 3:</b> Motivo de los <i>Pasos de Jesús</i> (escritura en ostinato)

Como el material de la tercera parte está tomado de la segunda estación, Liszt utiliza el mismo procedimiento para concluir: en el discurrir del ostinato no emplea enlace cadencial y, aunque la música está transportada un semitono ascendente<sup>142</sup>, hace uso del mismo acorde en segunda inversión para finalizar, Fa#-Si-Mib (=Re#), pero en este caso perfecto mayor. Si cambia la nota repetida en el último compás que, a modo de puntuación final, ahora es Fa becuadro:

<sup>140</sup> En el *Via Crucis* solo tres números tienen forma ternaria: este que nos ocupa, la *Introducción-Vexilla regis* y la *Station XIII*.

<sup>141</sup> La extensión del fragmento en el que se desarrolla este motivo es la misma en ambas piezas: 17 compases.

<sup>142</sup> Esta elevación ascendente de la melodía simboliza, sin duda, la subida de Jesucristo al Calvario.



25

*dolce affettuoso*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

32

*Come prima (meno lento)*

*p*

Red. \* Red. \* Red. \*

38

*sempre legato*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

43

Red. \* Red. \* Red. \*

48

*dim.*

Red. \* Red. \*

## 7) Station VI: Sancta Veronica

Para esta estación Liszt utiliza el *Coral n. 6 O Haupt voll Blut und Wunden* de su serie *Chorale A286a, S50* vista anteriormente. En este caso está precedido de una introducción monódica y finalizado con un *postludio* distinto. Lo emplea en la misma tonalidad, por eso en esta ocasión sí que podemos precisar la tonalidad de la pieza: La menor. La forma es binaria (A B):

A	B
cc. 1-27.1	cc. 27.3-final (51)
cc. 1-13.1: Introducción monódica	4+3+4+4
Coral:	c+d+e+f
4+3+4+3	cc. 43-51: Postludio acórdico
a+b+a+b	

Como hemos advertido arriba, el *postludio* es distinto al del coral, pero la cadencia final es la misma: *cadencia frigia* aunque con una armonización distinta:  $\text{II}_{4/3} - \text{V}_{\#}$ , con el acorde de séptima del II en segunda inversión. Apreciamos además el giro melódico del tetracordo frigio en la línea del bajo desde el c. 46: La-Sol-Fa-Mi<sup>143</sup>. La armonización del tetracordo que nos propone Liszt es  $\text{VI}_6 - \text{VII} - \text{II}_{4/3} - \text{V}_{\#}$ :

<sup>143</sup> Este giro no está en el *Coral n. 6*.

32 höch - ster Ehr' und Zier, jetzt a - ber höchst schim - pfie -

38 ret, ge - grü - ßet seist du mir!

44 un poco riten.

## 8) Station VII: Jésus tombe pour la seconde fois

Es igual que la *Station III* que trata de la primera caída de Jesús, pero en esta pieza Liszt transporta la música un semitono ascendente<sup>144</sup>. Como ocurría en la tercera estación, los primeros compases son bastante imprecisos tonalmente hablando<sup>145</sup>, pero a partir del c. 8 el discurso musical se centra en Sol menor para luego terminar la pieza en el relativo, Sib mayor. Misma forma binaria (A B) con una idea musical en cada parte y el texto del *Stabat Mater* en la segunda:

A	B
cc. 1-14	cc. 15-final (34)
<b>Idea 1:</b> Acórdica	<b>Idea 2:</b> Melódica
	cc. 15-25: melodía por terceras paralelas

Mismo enlace cadencial para terminar en Sib mayor, con los dos acordes tríadas en primera inversión y con el primero tomado del modo menor: II<sub>6</sub>(del modo menor) – I<sub>6</sub>:

The image shows a musical score for the piece 'Station VII: Jésus tombe pour la seconde fois'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin and Spanish: 'Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iu - xta cru - cem la - cry - mo - sa, dum pen - de - bat fi - li - us.' The piano accompaniment features chords and melodic lines, with some triplets and a 'perdendo' marking. The vocal line is a simple melody with some triplets. The score is numbered 15, 21, and 27 at the beginning of each system.

<sup>144</sup> Un recurso típico en su discurso compositivo que observamos en numerosos fragmentos de sus obras. Entre los muchos ejemplos citamos el de la repetición de la *Idea 1* en la primera parte de la *Elegie n. 2 A277, S197* de 1877 o la repetición de la *Idea 1* en la primera parte del *Valse oubliée n. 3 A311, S215* de 1883, pero en el caso que nos ocupa, como ya hemos comentado en la *Station V*, está empleado como simbología musical para describir la subida de Jesús al Calvario o Gólgota.

<sup>145</sup> Con acordes de séptima disminuida y de quinta aumentada.

### 9) Station VIII: Les femmes de Jérusalem

Liszt elige una escritura muy cromática para esta pieza. Una vez más, los elementos armónicos no nos permiten precisar una tonalidad definida. Tiene forma binaria (A B) con una idea musical en cada parte:

A	B
cc. 1-33 <b>Idea 1:</b> Presentada en los cc. 1-4, escritura homofónica, con la línea melódica cromática cc. 19-22 = comienzo de la <i>Station VI</i> c. 23: Parte monódica	cc.34-final (45) <b>Idea 2:</b> Tipo fanfarria Textura homofónica también

Dado el contexto casi atonal, Liszt termina esta pieza sin fórmula cadencial, de nuevo emplea el acorde de séptima disminuida, ahora basado en la nota Mi bemol (Mib-Fa#-[La]-Do)<sup>146</sup>. Un pasaje acórdico como una fanfarria (desde el c. 34, *Allegro marziale*) conduce el discurso al acorde final disminuido que, dada su ambigüedad, proporciona un final abierto:

---

<sup>146</sup> Igual que ocurre en la *Station IV*, que concluye con otra séptima disminuida, como ya hemos visto. En ambos casos al acorde le falta la tercera nota desde el bajo, en este caso el La y en la *Station IV* el Lab. Véase nuestro análisis de esta estación.

12

*molto* *ff*

18 *a tempo*

*p* No - li - te fle - re su - per me, sed su - per

Bariton solo

(23)

vos ip - sos fle - te et su - per fi - li - os ve - stros *mf* tremolo

26

*ff*

34 *Allegro marziale*

*ten.*

*ff*

39

*ff*

Z. 8459

tremolo (lang)

### 10) Station IX: Jésus tombe une troisième fois

Tercera caída de Jesús y tercera vez que recurre el compositor al mismo material, igual al de las estaciones *III* y *VII*, y al mismo discurso aunque con alguna modificación: primeros compases tonalmente imprecisos hasta centrarse en *Sib* menor, a partir del c. 8, pero con la diferencia de que esta vez no termina claramente en el relativo (*Reb* mayor) como ha hecho en las otras dos piezas. Mantiene la misma forma binaria (A B), con una idea musical en cada parte y el texto del *Stabat Mater* en la segunda<sup>147</sup>:

A	B
cc. 1-14 <b>Idea 1:</b> Acórdica	cc. 15-final (33) <b>Idea 2:</b> Melódica cc. 15-19: por sextas paralelas cc. 21-25: por terceras paralelas

En esta ocasión Liszt no utiliza la misma fórmula cadencial que ha empleado para finalizar las estaciones *III* y *VII*. Tras un enlace ambiguo (cc. 31-32) con un primer acorde que sugiere una séptima disminuida, termina con una tercera mayor armónica<sup>148</sup> que no define una tonalidad clara, aunque nosotros nos decantamos por *Sib* menor<sup>149</sup>:

<sup>147</sup> Tiene, eso sí, un compás menos (33) ya que no tiene el último compás en silencio con calderón que añade Liszt en las otras estaciones.

<sup>148</sup> Recordemos que Liszt ya ha utilizado este tipo de final con tercera armónica en otras obras anteriores a 1877, en la *Consolation n. 3 A111b, S172* (1844-50) y en *Schlummerlied* – pieza n. 7 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), consúltese el apartado n. 7 del capítulo III, pero en el periodo que estudiamos es la primera vez que lo hace pero no la única, recurrirá a este tipo de final en el *Ave Maria IV A308, S545* de 1881.

<sup>149</sup> La tercera mayor armónica puede sugerir tanto *Reb* mayor como *Sib* menor si pensamos en el acorde en primera inversión (*Reb-Fa-Sib*), como ha hecho en los finales de las otras dos estaciones, aunque en aquellas el acorde final en primera inversión es perfecto mayor. Por otra parte, desde el punto de vista de la simbología musical, el terminar en *Sib* menor implica no evolucionar, no subir del modo menor al mayor como pasa en las otras piezas, esto es, Jesús ha llegado a su destino, al Gólgota. Si observamos la evolución tonal de las tres caídas veremos cómo Liszt emplea el mismo material musical pero transportándolo ascendentemente, lo cual simboliza la subida de Jesús como ya hemos señalado. Así en la *Station III* va de *Fa# m* a *La M*, en la *Station VII* de *Sol m* a *Sib M* y en la *Station IX* se queda en *Sib m*.

STATION IX  
Jésus tombe une troisième fois

Männerstimmen

Je - - - sus ca - dit.

Lento

ff

Red. \*

8

p

PP

p

Red. \*

15

PP

21

5 | 4 | 3 | 4 | 3 | 2 |

iu - xta cru - cem la - cry - mo - sa,

27

dum pen - de - bat fi - - - li - - us.

perdendo



### 11) Station X: Jésus est dépouillé de ses vêtements

Como ocurre en las estaciones *IV* y *VIII*, Liszt emplea en esta pieza una escritura muy cromática<sup>150</sup>, pero nos sorprende porque la armonía evoluciona hasta sonoridades de la escala de tonos enteros (cc. 9-10 y 19-20)<sup>151</sup>, utilizando en el discurso musical acordes generados con notas de esa escala<sup>152</sup>. No podemos precisar ninguna tonalidad<sup>153</sup>. Estructuralmente sigue trabajando con la forma binaria (A A'), desarrollando una sola idea musical que se repite variada en la segunda parte:

A	A'
cc. 1-10	cc. 11-final (23)
<b>Idea 1:</b> en registro grave del piano c. 10: acordes de la escala de tonos	<b>Idea 1:</b> variada en registro medio-agudo del piano cc. 20-23: escala de tonos

La atonalidad primigenia que produce la simetría de la escala de tonos es aprovechada por el compositor para concluir esta pieza. No hay un enlace cadencial definido, tan solo la escala de tonos que surge del acorde del primer tiempo del c. 20 y que configura un final monódico. Un final muy moderno y atrevido para la época:

---

<sup>150</sup> Además es la pieza más contrapuntística de todo el ciclo.

<sup>151</sup> Es la primera pieza del periodo que estudiamos en la que emplea esta escala. Recordemos el magistral uso, tanto melódico como armónico, que hace en *Der traurige Mönch P3, S348* (1860), aunque en esta obra no la utilice en la conclusión. Otras obras del periodo que estudiamos sí que terminarán con la sonoridad de esta escala: *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881) y *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*, segundo movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881).

<sup>152</sup> Las dos partes de la pieza terminan con estos acordes, la primera en el c. 10 y la segunda en el c. 20.

<sup>153</sup> Aunque la escritura de los dos primeros compases sugiera Fa menor, el cromatismo posterior y la aparición de sonoridades de la escala de tonos velan cualquier posibilidad de concretar una tonalidad.

First system of a piano score. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with the instruction *legato sempre* and a triplet of notes.

Second system of the piano score, starting at measure 5. It continues the melodic and harmonic development with various articulations and fingerings.

Third system of the piano score, starting at measure 9. It includes the instruction *legato* and a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the piano score, starting at measure 14. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings, and a corresponding accompaniment in the left hand.

Fifth system of the piano score, starting at measure 18. It concludes with the instruction *perdendo* (decrescendo). The system shows a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

Z. 8459

## 12) Station XI: Jésus est attaché à la croix

Es la pieza más breve del ciclo. No tiene una tonalidad definida, pero está toda ella basada en una nota pedal: Sol#<sup>154</sup>. Está escrita en un solo trazo, en una sola parte<sup>155</sup> y desarrolla una única idea acórdica:

Parte única
cc. 1-15
<b>Idea 1:</b> Acórdica
cc. 11-14: Coda monódica

El enigmático final que nos propone Liszt en esta pieza es monódico. La línea melódica en *legato* y matiz *piano* contrasta con la música precedente realizada con acordes *staccato* en *fortissimo*. La monodia octavada forma una estela que desgrana las notas del último acorde que escribe el compositor en el c. 10.4: La-Re-Fa-Sol#-La, adornadas con la nota Sib que con el Sol# forma dos giros melódicos muy expresivos, al comienzo una sexta aumentada (Sib-Sol#) y con las tres notas finales un intervalo de tercera disminuida:

---

<sup>154</sup> Tengamos presente que en alemán la palabra *cruz* y *sostenido* se escriben igual, *Kreuz*, luego el paralelismo que realiza el compositor es claro. Emplea el Sol# como nota de base para toda la pieza porque con ella simboliza la cruz en la que Jesús es clavado.

<sup>155</sup> Como la *Station I*.

Andante  
Chor - T., B.

Cruci - fi - ge Cruci - fi - ge Cruci -

*ff* *stacc. sempre*

5  
fi - ge Cruci - fi - ge Cruci - fi - ge Cruci -

*ff* *stacc. sempre*

9  
fi - - - ge

*p*

### 13) Station XII: Jésus meurt sur la croix

Es la pieza más extensa de todo el *Via Crucis* y en ella tenemos otro ejemplo de reutilización de material anterior ya que el compositor incluye el *Coral n. 8, O Traurigkeit* de la serie de *Chöräle A286a, S50*. El recorrido tonal de la pieza es variado, pero termina en Sol menor<sup>156</sup>. Tiene una forma binaria (A B) y en la tabla siguiente mostramos la variada sucesión de ideas:

A	B
cc. 1-60 cc. 1-12: Introducción <sup>157</sup> cc. 13-37: <b>Idea 1</b> , acórdica <sup>158</sup> cc. 29-37: <b>Idea 2</b> , sección con trémolos sobre nota pedal (Do#) <sup>159</sup> cc. 48-58: retoma la <b>Idea 1</b>	cc. 61-final (124) Desde c. 69: <b>Idea 3</b> , <i>Coral n. 8</i> Desde c. 116: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 116 y se trata de una ampliación de la cadencia del coral (cc. 113-115). La cadencia final está realizada con elementos tradicionales, aunque manipulados de forma que generen sonoridades disonantes, más novedosas. Así la base armónica es el enlace VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>6</sub> pero con matices: al acorde de séptima disminuida del c. 119 le añade como disonancia la nota napolitana (Lab), el acorde siguiente es el mismo que en la cadencia del coral<sup>160</sup>, para terminar con un acorde de sobretónica que resuelve en tónica en primera inversión (cc. 121-123)<sup>161</sup>:

<sup>156</sup> Tras un comienzo tonalmente indeterminado realizado con una sucesión de acordes donde priman los de quinta aumentada (cc. 1-12), la música se centra en La mayor en los cc. 13-60 con un fragmento intermedio en Fa# mayor (cc. 29-43). A partir del c. 69 ya viene la cita literal del *Coral n. 8* en Sol menor, tonalidad en la que termina la pieza.

<sup>157</sup> Con partes monódicas y una sección acórdica (acordes de 5<sup>a</sup> A + Pm) parecida al comienzo de la *Station VIII*.

<sup>158</sup> Basada en la interválica de las tres primeras notas (2<sup>a</sup> + 3<sup>a</sup>) del himno *Vexilla regis* del primer número del ciclo. Se trata, como veremos en la *Station XIV*, de una célula melódica recurrente que el compositor emplea a lo largo de la obra.

<sup>159</sup> Momento de la muerte de Jesús. De hecho tras el acorde del c. 37 el texto anotado para el barítono solista dice: *Consummatum est*. Destacamos la importancia de la nota Do# en este pasaje como nota fúnebre en Liszt que subraya la muerte de Jesucristo.

<sup>160</sup> Acorde de séptima disminuida sobre nota de paso en el bajo (Si becuadro). Como ya comentamos en el análisis del coral, este acorde (c. 120) aparece en la cadencia de *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881). Véase el análisis de esta pieza en las obras compuestas en 1881.

<sup>161</sup> Este enlace ya lo emplea Beethoven pero Liszt se atreve a utilizarlo para finalizar una pieza. Véase en el *Apéndice documental n. 17*, la primera página de la *Sonata para piano op. 13 (I mov.)*, c. 2 (enlace entre el 3<sup>er</sup> y 4<sup>o</sup> tiempos).

100 o Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau -

108 - - rig - keit o Her - - ze - leid.

116

#### 14) Station XIII: Jésus est déposé de la croix

Esta penúltima estación está confeccionada nuevamente con material de las precedentes, en concreto de las que tratan de las *Caídas de Jesús* y de las n<sup>os</sup> *IV* y *VI*. El único material nuevo, como veremos en el esquema, es el de la introducción. En la pieza no podemos concretar una tonalidad. La forma es ternaria (A B C), con una idea musical distinta en cada parte:

A	B	C
cc. 1-24 cc. 1-12: Introducción (con material nuevo) cc. 13-24: <b>Idea 1</b> , material de las <i>Caídas de Jesús</i> (pasaje de terceras paralelas, pero sin texto)	cc. 25-41 cc. 25-41: <b>Idea 2</b> , primera parte de la <i>Station IV</i> (prácticamente íntegra)	cc. 42-final (58) cc. 42-57: <b>Idea 3</b> , segunda parte de la <i>Station IV</i> (íntegra) c. 58: como <b>Sección final</b> monódica, material del comienzo de la <i>Station VI</i> (variando el final)

Liszt concluye la pieza con un final monódico basado en el comienzo de la *Station VI*. Asimismo, las notas troncales de esta línea melódica emanan del acorde de séptima disminuida del c. 57: Fa-Si (Dob)-Re-Sol#. Por su parte, las siete notas finales nos recuerdan pasajes monódicos utilizados en otras estaciones, los cc. 22-24 de la *Station V*, los cc. 11-14 de la *Station XI* y el c. 1 de la *Station XII*. Otro caso de final abierto:

18 *Lento (come prima)*

perdendo mf sf

Ped. \*

27

sf p

Ped. \*

34

sf

Ped. \*

42 *dolcissimo espr.*

pp simile

Ped. \*

50

p

Ped. \*

58

p

Ped. \*



### 15) Station XIV: Jésus est mis dans le sépulcre

Para la pieza final Liszt retoma el material del primer número del ciclo, *Vexilla regis*, y de la *Station IV*. Está escrita en el modo Re eolio (Re menor natural), pero termina en Re mayor<sup>162</sup>. Tiene forma binaria (A B):

A	B
cc. 1-66 Esta parte está basada en el número de Introducción- <i>Vexilla Regis</i> (pero el material está tratado en textura de <i>melodía acompañada</i> ) cc. 1-12: Introducción desde c. 52: <i>Amen</i> (alternando escritura monódica con acórdica)	cc. 67-final (98) Esta parte está basada en la melodía de la 2ª parte de la <i>Estación IV</i> Desde el c. 80: <b>sección conclusiva</b> monódica

El recorrido tonal del final es el mismo también que el del primer número: alcanza la tonalidad de Fa# menor en el c. 78, pero concluye en Re mayor. La cadencia final que nos propone el compositor es realmente sobria, ascética: un giro monódico octavado, que termina el pasaje en monodia empezado en el c. 80 con las notas La-Si-Re que simbolizan el engranaje V – VI – I y el cierre del ciclo, terminando con la misma nota de comienzo (Re) y con la misma célula melódica (2ª + 3ª)<sup>163</sup>:

<sup>162</sup> Termina la obra con los mismos parámetros que la ha empezado dándole así unidad.

<sup>163</sup> Estas tres notas (La-Si-Re) forman una célula melódica recurrente basada en las tres notas (2ª M + 3ª m) de inicio del himno *Vexilla regis prodeunt* del primer número, que Liszt emplea con ligeras modificaciones en varios momentos del *Via Crucis*: por ejemplo en el c. 14 de la *Station II*, en el comienzo de la *Station III*, en el comienzo de la *Station IV*, en el comienzo de la *Station VII*, en los cc. 11-12 de la *Station XI* y en los cc. 13-14 / 17-18 / 48-58 de la *Station XII*.

75

5 3

rit.

\*

\*

Chor - S. A., T. B.

pp

A - ve crux.

pp

80

pp

rit.

\*

ritenuto

pp

A - ve crux.

pp

più riten.

88

pp



Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515<sup>164</sup>

Liszt realiza tres versiones de esta obra: para piano solo, para piano a cuatro manos y para orquesta<sup>165</sup>. Las dos primeras fueron compuestas entre los años 1878-1879. La tonalidad de este segundo *Mephisto-Walzer* es Mi bemol mayor y tiene forma ternaria reexpositiva (A B A'). El compositor trabaja con tres ideas musicales, cada una de las cuales representa a un personaje de la historia de *Fausto*:

A	B	A'
cc. 1-178 c. 1-26: Introducción <sup>166</sup> cc. 27-90: <b>Idea 1</b> (Tema de Mephisto) cc. 91-134: <b>Idea 2</b> (Tema de Fausto) con fragmentos de la Idea 1 cc. 135-178: <b>Idea 1</b>	cc. 179-369 <b>Idea 3</b> (Tema de Margarita)	cc. 370-final (547) cc. 370-401: <b>Ideas 1 y 3</b> simultáneas cc. 402-405: como Introducción cc. 406-449: <b>Idea 1</b> pero cambiando las secciones cc. 450-477: <b>Idea 2</b> cc. 478-497: <b>Idea 1</b> cc. 498-final: <b>Sección conclusiva</b> empleando la Idea 3 (pero triunfo de Mephisto con el tritono)

La sección conclusiva arranca en el c. 498, se trata de un pasaje de bravura con octavas y acordes, y aunque el final parece que va a producirse en Mi bemol mayor<sup>167</sup>, Liszt nos ofrece una conclusión sorprendente. Tras poner en el c. 531 el acorde tríada de dominante, enlaza con un Si becuadro en cadencia rota que da paso al pasaje monódico octavado final, en el que se afirma el tritono (Si-Fa), concluyendo la obra igual que la ha empezado (= cc. 2-7):

<sup>164</sup> La colección completa de valeses *Mephisto* está formada por cinco obras, la última es la que lleva por título *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)*. Salvo el primero, todos los demás están compuestos en el periodo que estudiamos.

<sup>165</sup> Las versiones para piano y para piano a cuatro manos sirvieron de base para la composición orquestal. Véase SADIE, Op. cit., p. 816 (Obra A288).

<sup>166</sup> Destacamos el uso del tritono Si-Fa (*diabolus in musica*) en el comienzo de la obra, intervalo que simboliza a Mephisto (cc. 2-7).

<sup>167</sup> El fragmento que va entre los cc. 507-530 está basado en una pedal de tónica.

510 *8* *marcatissimo*

516 *8*

523 *8*

529 *8* *fff*

535

541

Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira»

von Handel A290, S181

Esta es la única vez que Liszt se acerca a la música de Haendel en todo el periodo creativo que estamos estudiando<sup>168</sup>. El maestro húngaro realiza en 1879 una paráfrasis sobre la *Sarabanda* y *Chacona* de la ópera *Almira*, paráfrasis escrita en forma de variaciones. La tonalidad de la obra es Sol menor. La *Sarabanda* la podemos estructurar en cinco partes<sup>169</sup>:

1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte	5ª parte
cc. 1-32 cc. 1-4: Introducción desde c. 5: Presentación del <b>Tema</b>	cc. 33-62 <b>I variación</b>	cc. 63-95 <b>II variación</b> desde c. 90: Codetta brillante	cc. 96-146 cc. 96-103: basado en la Introducción desde c. 104: <b>III variación</b>	cc. 148-final (180) <b>IV variación</b> c. 180: Silencio estructural

La *Chacona* tiene forma ternaria:

1ª parte	2ª parte	3ª parte
cc. 1-42 cc. 1-6: Introducción desde c. 7: <b>Tema</b> cc. 37.2-42: Enlace (basado en la Introducción)	cc. 43-105.1 <b>I variación</b> cc. 83-87.1: Enlace en octavas desde c. 87: Enlace brillante (basado en la Idea de la Introducción)	cc. 105-final (143) Retoma el Tema de la <b>Sarabanda</b> (en acordes batidos y solemnes) desde c. 121: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c.121 y está escrita a modo de *stretta* brillante con octavas y acordes en la tonalidad de Sol mayor. Liszt en esta ocasión elige una cadencia tradicional, auténtica imperfecta (V<sub>6</sub> – I), que repite cuatro veces (cc. 124-25 / 128-29 / 130-31 / 132-33), llegando al acorde de tónica en posición de octava. Tras la cadencia

<sup>168</sup> Parece ser que la música de Haendel no atrajo tanto la atención de Liszt como lo hizo la de Bach o incluso la de Domenico Scarlatti. Véase al respecto GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, pp. 15-16.

<sup>169</sup> Un compás en silencio con calderón (c. 180) separa la *Sarabanda* de la *Chacona*. Liszt finaliza la *Sarabanda* de forma suspensiva y conectiva con un acorde de séptima disminuida arpegiado en tercera inversión (VII<sub>+2</sub>).

escribe un pasaje escalístico de extensión del acorde de tónica que recorre todo el teclado del registro agudo al grave:

The musical score consists of five systems of piano notation, measures 119 through 143. The tempo is marked **Allegro** and the dynamic is *sempre f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A bracket above measures 119-122 indicates an 8-measure phrase. The notation includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like *rit.* and *rit. \**. The piece concludes at measure 143.

Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains

[Dargomizhsky] A291, S483

El propio Liszt indica en la partitura que la versión original de esta *Tarantella* de Dargomizhsky está escrita para tres manos, una de las cuales se encarga únicamente de hacer un ostinato de dos notas. El músico húngaro, que conoció personalmente al compositor ruso<sup>170</sup>, escribe esta obra en 1879. La tonalidad es La menor y está dividida en cinco partes (A B C A' D) cada una con su idea musical propia:

A	B	C	A'	D
cc. 1-82	cc. 83-158	cc. 159-223.1	cc. 223.2-276	cc. 277-final (359)
cc. 1-34: Introducción	<b>Idea 2</b>	<b>Idea 3</b>	<b>Idea 1</b>	<b>Idea 4</b>
desde c. 35: <b>Idea 1</b>	cc. 127-134: Idea 1	cc. 211-223.1: Enlace	(en octavas de bravura)	desde c. 293: fragmentos de la Idea 1 desde c. 330: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva comienza en el c. 330 tras un silencio estructural (c. 329) que la separa de la sección anterior. La escritura es brillante, con acordes en *staccato* y octavas que recorren todo el teclado. Liszt se decanta en esta ocasión por una cadencia final menos convencional: VI – I<sub>6/4</sub> (cc. 353-354)<sup>171</sup>, el acorde de tónica atacado en segunda inversión, pero luego llevado al estado fundamental en posición de octava (c. 355) y extendido durante cuatro compases:

---

<sup>170</sup> Alexander Sergeyevich Dargomizhsky (1813-1869), compositor de óperas, canciones y piezas orquestales que contribuyó significativamente a perfilar las líneas básicas de la música nacionalista rusa. La influencia de la música rusa en la música de Liszt ha sido estudiada por diversos autores, consúltense por ejemplo GUT, Op. cit., pp. 26-27 y 434-441 y SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores (II). De Johann Strauss a los minimalistas*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2004, pp. 59-60. Buenos estudios sobre el nacionalismo ruso los encontramos en EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*. Madrid, Ed. Alianza Música, 1994, pp. 290-302 y PLANTIGA, León: *La música romántica*. Madrid, Ed. Akal, 1992, pp. 389-418.

<sup>171</sup> El enlace es repetido varias veces desde el c. 345.



un poco rall. - - - - - a tempo

325 8

- nuen - do

p

337 8

stacc.

337

cresc.

342 8

f

347 8

stacc.

353 8

fff

Z. 12 403

Revive Szegedin, marche hongroise de Szabady

[Massenet] A292, S572

Se trata de la transcripción que hace Liszt en 1879 de la *Marche héroïque de Szabady* que Jules Massenet (1842-1912) compuso para orquesta basándose a su vez en la *Marche turque-hongroise* del compositor Szabady<sup>172</sup>. El recorrido tonal de la obra es variado, pero empieza en La menor y concluye en La mayor. Está estructurada en cuatro partes (A B C B), cada una con una idea musical:

A	B	C	B
cc. 1-24 <b>Idea 1</b>	cc. 25-48 <b>Idea 2</b> cc. 33-47: basados en la Idea 1	cc. 49-80 <b>Idea 3</b>	cc. 81-final (123) Reexpone la <b>Idea 2</b> cc. 81-104 = 25-47 desde c. 105: <b>Sección conclusiva</b>

Como ya hemos advertido arriba, la obra termina en La mayor, tonalidad que se instala en la sección conclusiva (desde el c. 105). Liszt escribe un pasaje de bravura confeccionado, como es habitual en estos casos, con acordes y octavas en *fortissimo*. La cadencia final es auténtica perfecta (V – I), con ambos acordes tríadas en enlace paralelo, con dos notas de paso (Fa#-Sol#) que conectan los acordes, llegando al acorde de tónica en posición de octava (cc. 120-121). Tras la cadencia se extiende el acorde de tónica durante tres compases:

---

<sup>172</sup> Ignác Szabady Frank (1825-después de 1879), compositor aficionado poco conocido. Massenet compone la obra también en 1879. Véase SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A292).

102 *stacc.*

105 *8 ten.* *fff sempre* *ten.* *8 ten.* *ten.*

108 *8 ten.* *8 ten.* *ten.*

111 *8 ten.* *ten.* *8 ten.* *8 ten.* *ten.* *ten.*

115

119 *8 ten.*

Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin

[Tchaikovsky] A293, S429

Liszt conoció personalmente a Chaikovsky (1840-1893)<sup>173</sup>, pero la relación no fue tan estrecha como la que mantuvo con otros músicos rusos (Glinka, Dargomizhsky, Siloti o Borodin<sup>174</sup>). Aun así el maestro húngaro escribió en 1879 esta paráfrasis sobre la *Polonesa* del tercer acto de la ópera *Eugene Onegin*. Se trata de una pieza muy virtuosística escrita en Sol mayor y con forma ternaria reexpositiva (A B A'). En ella Liszt desarrolla tres ideas musicales principales:

A	B	A'
cc. 1-72 cc. 1-12: <b>Introducción</b> desde c. 13: <b>Idea 1</b> cc. 32.2-43: material de enlace cc. 44-54: Idea 1 (pero tratada más polifónicamente) cc. 55-72: retoma Idea 1 en carácter marcial (heroico)	cc. 73-154.1 cc. 73-74: enlace desde c. 75: <b>Idea 2</b> desde c. 87: <b>Idea 3</b> de carácter lírico, desde c. 104: retoma Idea 2 desde c. 116: retoma Idea 3 cc. 134-153: pasaje de enlace muy virtuosístico anunciando Idea 1	cc. 154-final (187) reexpone <b>Idea 1</b> desde c. 176: <b>Sección conclusiva</b>

Nos encontramos ante otro final brillante, de bravura, escrito con octavas y acordes, y de nuevo el empleo como cadencia final de la auténtica imperfecta (V<sub>6</sub> – I) en los cc. 181-182, con el acorde de dominante en primera inversión y llegando al acorde de tónica en posición de octava. Tras la cadencia, como estamos viendo en este tipo de finales virtuosísticos, el compositor escribe una extensión del acorde de tónica que, en este caso, recorre de manera fulgurante todo el teclado:

<sup>173</sup> Véase WALKER, Op. cit., p. 382, nota n. 1.

<sup>174</sup> Alexander Siloti y Alexander Borodin fueron alumnos de Liszt. Véase DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 169-170 y 174-176 y GUT, Op. cit., pp. 26-27.

170

*f*  
*sempre f*

173

176

*ten.*  
*ten. V*  
*ten.*  
*ten. V*  
*ten.*

Red. \* Red. \* Red.

180

*ff*

\* V Red. V Red.

183

*187*

### O Roma nobilis A294, S54

Esta breve pieza fue concebida en principio para coro mixto con acompañamiento de piano en 1879. En este mismo año Liszt realiza la versión para piano que nos ocupa<sup>175</sup>. En ella comprobamos cómo la escritura es de tipo coral y mantiene el texto. Está compuesta en La menor y tiene forma ternaria (A B C), con seis versos, todos simétricos menos el último y salvo los dos centrales, c + c', de contenido musical distinto:

A	B	C
1-8	9-16	17-final (26)
4+4 <sup>176</sup>	4+4	4+6
a+b	c+c'	d+e

Liszt termina la pieza con la *cadencia frigida* en los cc. 24-25:  $\text{II}_{4/3} - \text{V}_4 \#$ , empleando el acorde de séptima diatónica sobre el  $\text{II}^{177}$  y escribiéndola de una forma muy bachiana, utilizando el retardo típico 4-3 en el acorde de dominante y la bordadura final de la sensible (Sol#-Fa#-Sol#). El proceso cadencial completo en los tres últimos compases es  $\text{VI}_5 \text{ }_6 - \text{IV}_6 - \text{II}_{4/3} - \text{V}_4 \#$ :

---

<sup>175</sup> Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, p. XI.

<sup>176</sup> Al tratarse de un coral recuperamos la indicación de la extensión de las frases con números y la relación de su contenido musical con letras minúsculas.

<sup>177</sup> Es el mismo enlace que realiza en la conclusión de la *Station VI* del *Via Crucis A287, S504a* vista recientemente, pero en la pieza que nos ocupa, aparte de incluir el retardo en el acorde de dominante, no escribe el tetracordo frigio completo en el bajo (La-[Sol]-Fa-Mi). Sí lo encontramos en valores breves (negras) en los dos primeros tiempos del c. 24 en la voz superior.

# O ROMA NOBILIS

O Ro - ma no - bi - lis Or - bis es Do - mi - na Cun - cta - rum

ff *sempre legato*

The first system of music is in 4/4 time. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes. The dynamic marking is fortissimo (ff) and the instruction is 'sempre legato'.

ur - bi - um Ex - cel - len - tis - si - ma Ro - se - o mar - ty - rum

6

The second system continues the piece. It begins with a measure rest for six measures. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A piano (p) dynamic marking is introduced in the third measure of the system.

11 San - gui - ne ru - be - a Al - bis et vir - gi - num Li - li - is can - di - da

11

The third system starts with an 11-measure rest. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a consistent accompaniment. The piece concludes this system with a fermata over the final note.

17 Sa - lu - tem di - - cimus Ti - bi per o - mni - a Te be - ne -

17

The fourth system begins with a 17-measure rest. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present in the final measure of the system.

22 di - - cimus Sal - ve per sac - - cu - la

22

The fifth and final system starts with a 22-measure rest. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Z. 8860

## Toccata A295, S197a

La *Toccata* es un tipo de pieza virtuosística, de considerable dificultad que se cultiva mucho en la literatura para teclado<sup>178</sup>. Aquí tenemos la aportación de Liszt en este campo en forma de pieza breve pero fulgurante, escrita en movimiento perpetuo. Parece que fue compuesta en el año 1879<sup>179</sup>. Tonalmente comienza en Do mayor pero termina en el relativo, La menor (tonalidad evolutiva). Está escrita prácticamente en un solo trazo pero la podemos dividir en cinco secciones:

1ª sección	2ª sección	3ª sección	4ª sección	5ª sección
cc. 1-18 Introducción	cc. 19-34 <b>Idea 1</b>	cc. 35-59 <b>Idea 2</b> (escritura en arpeggios)	cc. 60-79 Acordes Pm paralelos <sup>180</sup>	cc. 80-final (94) <b>Sección conclusiva</b>

Paradójicamente, en un tipo de pieza donde las pirotecnias de la técnica pianística podrían mostrarse de forma contundente, nos encontramos una sección conclusiva muy sencilla y una cadencia final muy simple: dos notas, Mi – La, simbolizan el enlace de cadencia auténtica perfecta V – I en los cc. 80-81. La cadencia reducida a la expresión mínima. Tras ella la extensión preceptiva del acorde de tónica, en este caso alternando dos estados, primera y segunda inversión, hasta concluir en primera inversión:

---

<sup>178</sup> Desde las *toccatas* de Buxtehude y Bach, normalmente acompañadas de una fuga, hasta las obras del s. XX de Debussy, Ravel, Prokofiev, Casella o Kachaturian, pasando por las de Clementi, Czerny, Schumann o Saint-Saëns.

<sup>179</sup> No lo sabemos con exactitud, Walker la sitúa en 1879 con interrogante, Dömling, que sigue las catalogaciones de Peter Raabe y Humphrey Searle, entre 1875 y 1881 y en otra catalogación de Searle aparecen los años 1879-1881. Véase respectivamente SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A295), DÖMLING, Op. cit., p. 186 (Obra 197a / R60) y SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Múnaco, Ed. Le Rocher, 1986, p. 111 (Obra S197a).

<sup>180</sup> Otra serie de acordes perfectos menores en primera inversión paralelos, un poco más extensa, la veremos en un pasaje de *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885), en los cc. 140-151.



65

Musical score for measures 65-68. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady bass line. Measure 68 includes a fermata over the final chord. Asterisks are placed below measures 66 and 68.

69

Musical score for measures 69-72. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides a consistent bass accompaniment. Measure 72 ends with a fermata. Asterisks are placed below measures 70 and 72.

73

Musical score for measures 73-76. The right hand maintains the eighth-note texture, and the left hand continues the bass line. Measure 76 concludes with a fermata. Asterisks are placed below measures 74 and 76.

77

Musical score for measures 77-82. Measures 77-80 show the right hand playing eighth notes and the left hand playing a bass line. From measure 81, the right hand has a melodic line with a fermata, while the left hand remains silent. An asterisk is placed below measure 82.

83

Musical score for measures 83-88. Both hands play eighth-note chords. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 83. An 8-measure repeat sign is shown above measures 84-89. An asterisk is placed below measure 88.

89

Musical score for measures 89-92. Both hands play eighth-note chords. A pianissimo (*pp*) dynamic marking is present in measure 89. An 8-measure repeat sign is shown above measures 89-92. The piece concludes with a double bar line.

### Sospiri! A233/5, S192

En 1879 Liszt compone la última de las *Fünf kleine Klavierstücke*<sup>181</sup>. Es la única que lleva título, las otras cuatro solo tienen la indicación agógica<sup>182</sup>, la más extensa de todas y la que presenta, junto con la *Pieza n° 2*, mayor riqueza armónica. Su recorrido tonal es variado, pero termina en Fa# menor<sup>183</sup>. Está escrita en forma ternaria (A A' A'') y está basada en una sola idea musical:

A	A'	A''
cc. 1-36 cc. 1-10: Introducción presentando la <b>Idea 1</b> desde c. 11: Idea 1	cc. 37-62 <b>Idea 1</b> (octavando la melodía)	cc. 63-final (86) <b>Idea 1</b> desde c. 79: <b>Sección conclusiva</b>

Sin duda hay una factura distinta en esta pieza que la distingue de las otras del ciclo y eso lo comprobamos también en la conclusión. Las cadencias de las cuatro primeras piezas son tradicionales<sup>184</sup>, pero en esta última ya no, de hecho no hay fórmula cadencial conclusiva: Liszt enlaza directamente la última aparición de la *Idea 1* en Fa# menor con un acorde de séptima menor con quinta disminuida (c. 80) que conduce a uno de séptima disminuida (c. 81) con el que, tras repetir el enlace, finaliza de forma suspensiva y parece que imprecisa tonalmente, aunque esto último no es del todo así.

El primero de los acordes de séptima puede funcionar como una apoyatura que resuelve en el acorde de séptima disminuida. La escritura de este acorde (Si-Re-Fa-Lab) sugiere la tonalidad de Do menor, bastante alejada del Fa# menor precedente, pero no hay duda de que el compositor juega con la ambigüedad tonal del acorde de séptima disminuida y con el arte de enmascarar armonías: si enarmonizamos dos notas del acorde obtenemos Si-Re-Mi#-Sol# y la relación tonal con la tonalidad final, Fa# menor,

<sup>181</sup> *Cinco pequeñas piezas para piano*, compuestas entre los años 1865-1879, en concreto la n. 1 y n. 2 escritas en 1865, la n. 3 en 1873 y la n. 4 en 1876. Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 10, Various Cyclical Works II*. Budapest, Editio Musica, 1980, pp. XI-XII.

<sup>182</sup> 1. *Sehr langsam* en Mi mayor, 2. *Lento assai* en Lab mayor, 3. *Sehr langsam* en Fa# mayor, 4. *Andantino* en Fa# mayor.

<sup>183</sup> Tras un comienzo ambiguo, entre los cc. 11-62 se alternan Lab mayor y Solb mayor y desde el c. 63 hasta el final: Mi mayor, Fa menor y Fa# menor. Curiosamente Liszt nos propone en *Sospiri!*, como última pieza del ciclo, una síntesis tonal de las piezas precedentes (ver nota anterior).

<sup>184</sup> El compositor utiliza en todas la cadencia auténtica perfecta (V – I), empleando en tres de ellas (n°s 1, 2 y 4) el expresivo acorde de *Sobretónica*.

ya es más clara, se trata de su acorde de séptima disminuida en segunda inversión, pudiendo hablar de un final en semicadencia (? – VII<sub>+4/3</sub>) y por tanto de un final abierto e indeciso. Lo que sí está claro es que con estas armonías finales la representación musical del «suspiro» es muy gráfica<sup>185</sup>:

The image shows a musical score for piano, measures 56 to 81. The score is written in G major with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a series of chords and melodic lines that create a sense of a 'sigh' or 'suspiro'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The tempo marking *molto ritenuto* is present. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The final measure (81) ends with a *pp* chord, indicating a soft and delicate conclusion.

<sup>185</sup> Dömling relaciona el contenido emotivo de la primera y la última pieza del ciclo. Consúltese DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, p. 149.



Variation, Prélude à la Polka de Borodine A296, S207a<sup>186</sup>

Esta brevísima composición de tan solo 15 compases<sup>187</sup> fue escrita en 1880 por Liszt como variación del tema abajo indicado, y al mismo tiempo, como preludio a la *Polka* de Borodin que forma parte de las *Paraphrases, 25 Variations et 15 petites Pièces pour piano* compuestas por Borodin, Cui, Lyadov y Korsakov sobre el tema favori et obligé<sup>188</sup>:



El tema sugiere la tonalidad de Do mayor, y en esta tonalidad escribe Borodin su polka. Liszt, por su parte, compone su variación-*preludio* en Sib mayor y, mostrando una delicada visión armónica, envuelve la *piececita*, concebida en un solo trazo, en una balanceante sucesión de acordes, concluyéndola en una sugerente e ingravida Semicadencia (V<sub>6</sub>) que deja el discurso en *suspense*. Pero este acorde de dominante prepara la sonoridad del comienzo de la *pieza* de Borodin ya que técnicamente hablamos de un *acorde con doble función*: por un lado dominante (V) como semicadencia de Sib mayor y por otro subdominante (IV) de Do mayor que es el acorde con que empieza la *Polka* que viene a continuación<sup>189</sup>:

---

<sup>186</sup> También titulada *Variation über das Thema [Chopsticks]*. Véase SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A296).

<sup>187</sup> Es la obra más breve de todas las que vamos a analizar en el periodo estudiado.

<sup>188</sup> En el *Apéndice documental n. 18* mostramos la partitura de la *Polka* de Borodin y la partitura autógrafa de la *Variación* de Liszt.

<sup>189</sup> Véase el *Apéndice documental n. 18*.

PRÉLUDE  
à la Polka d'Alexandre Porfiryevitch Borodine

Variation sur le thème favori et obligé



*pour piano seul par F. Liszt*

R 297, SW 207a, NG2 A296

Andante

6

11

minuendo e ritenuto

Seconda mazurka variata da Pier Adolfo Tirindelli A297, S573a

Liszt escribe esta paráfrasis sobre la mazurka de Tirindelli<sup>190</sup> en 1880. Está compuesta en la tonalidad de *Reb* mayor y tiene forma de rondó simple, estructurado en cinco partes (A B A' C A) y basado en tres ideas musicales principales, la del estribillo (A) y las de las coplas (B y C):

A	B	A'	C	A''
cc. 1-31 <b>Idea 1</b>	cc. 32-67 <b>Idea 2</b>	cc. 68-84.2 <b>Idea 1</b> (reducida)	cc. 84.3-200 <b>Idea 3</b> cc. 160-200: Enlace	cc. 201-final (236) <b>Idea 1</b> desde c. 229.2: <b>Coda</b>

La última parte de la obra, con la repetición del estribillo (*Idea 1*), sirve de sección conclusiva. Liszt la finaliza empleando la cadencia auténtica perfecta ( $V_7 - I$ ) en los cc. 228-229. Usa como vemos el acorde de séptima de dominante desplegado (c. 228) y termina con el acorde de tónica en posición de octava. Tras la cadencia extiende el acorde de tónica en la *Coda* recurriendo a la figura rítmico-melódica aparecida en la cuarta parte (c. 106 y siguientes)<sup>191</sup>:

---

<sup>190</sup> Pier Adolfo Tirindelli (1858-1937), compositor, violinista, director de orquesta y profesor italiano. Para más información sobre este poco conocido músico consúltese la página web de la Associazione Lirica «Pier Adolfo Tirindelli»: [www.tirindelli.org](http://www.tirindelli.org).

<sup>191</sup> Se trata de una melodía con apoyaturas entrecortada por silencios de semicorchea.

207

*p* Red. *A* *largo*

213

*a tempo* *p* Red.

219

*ff* *p* Red. \*

225

*f* Red.

231

*p* *cresc.* *ff*



*Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden*  
*(Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490*

Liszt elige en esta ocasión la música de Goldschmidt<sup>192</sup> para escribir esta extensa obra. Se trata de una fantasía sobre temas del oratorio *Die sieben Todsünden*<sup>193</sup>. La obra, compuesta en 1880, presenta un recorrido tonal bastante variado, pero termina en Do mayor<sup>194</sup>, aunque veremos cómo la conclusión es sorprendente. Está estructurada en tres partes:

A. *Introducción* – B. *Liebesszene* – C. *Fortunas Kugel*.

A	B	C
cc. 1-30 Como Introducción	cc. 31-119 cc. 31-45: como Preámbulo cc. 46-61: <b>Idea 1</b> cc. 62-92: <b>Idea 2</b> (mozartiana) cc. 93-107: Idea 1 cc. 108-118: Coda (acordes estáticos) c. 119: Silencio estructural	cc. 120-final (227) cc. 120-145: <b>Idea 3</b> cc. 146-169: <b>Idea 4</b> cc. 170-181: <b>Idea 5</b> (con texto) cc. 182-211: <b>Idea 6</b> (cc. 198-201: Idea 4) Desde c. 212: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva (desde el c. 212), en Do mayor, está realizada con la alternancia de tres acordes en *fortissimo*: el de tónica y dos acordes por cuartas<sup>195</sup> que conducen al final de la pieza y distorsionan la sonoridad de Do mayor. Liszt concluye la obra de

<sup>192</sup> Adalbert von Goldschmidt (1848-1906), compositor austriaco. Una de sus obras más conocidas es el oratorio *Die sieben Todsünden* compuesto en 1876. Conoció personalmente a Liszt.

<sup>193</sup> «Los siete pecados capitales» (trad. a.). En concreto la *Liebesszene und Fortunas Kugel*, «Escena de amor y Rueda de la fortuna» (trad. a.).

<sup>194</sup> Tras unos primeros compases armónicamente errantes, la *Idea 1* de la *Liebesszene* está en Fa mayor (desde el c. 46).

<sup>195</sup> Sib-Mi-Lab-Reb y Si-Mi-Lab-Reb. Estas punzantes sonoridades, extrañas a la tonalidad, son acordes bordadura del de tónica como comprobamos en el siguiente esquema:



manera inesperada, tras el acorde del c.220 y un espacio en silencio realiza un giro cadencial monódico octavado con las notas Si – Do# (?!). Sin duda evita el giro Si – Do (como VII – I de la tonalidad) para hacer algo distinto e inesperado, dándole importancia final a la nota Do#<sup>196</sup>:

Ossia

fff sempre

212

fff sempre

217

[un poco ritenuto]

fff

222 un poco ritenuto

fff

\* Rechten Hand nicht arpeggiando (Liszt's Anweisung im Autograph).

Z. 12 404

\*) Right hand not arpeggiando (Liszt's instructions in the autograph).

<sup>196</sup> Si observamos detenidamente el acorde del c. 220 contiene las dos notas que forman el giro cadencial final (Si-Reb/Do#). No olvidemos la importancia del Do# en la escritura de Liszt como nota fúnebre.

## Romance oubliée A299, S527

La expresiva *Romance oubliée* fue compuesta en el año 1880 y Liszt realizó también otras versiones de la obra<sup>197</sup>. Comienza en Mi menor, pero termina en Mi mayor y tiene forma binaria (A B). Aunque presenta varias ideas musicales distintas, todas están unificadas por el empleo de una célula melódica común<sup>198</sup>:

A	B
cc. 1-44 cc.1-7: Breve introducción cc. 8-17: <b>Idea 1</b> cc. 18-22: Enlace cc. 23-38: <b>Idea 2</b> c. 39: Cadencia	cc. 45-fínal (89) Pedal de tónica <sup>199</sup> <b>Idea 3</b> Desde c. 77: <b>Sección conclusiva</b>

La sencilla sección conclusiva está confeccionada con el acorde de tónica arpegiado, pero para finalizar la pieza el compositor emplea la cadencia  $VI_{6/4} - I$ , con el acorde del VI en segunda inversión y llegando al acorde de tónica en posición de tercera<sup>200</sup>. Tras la cadencia no se realiza ninguna extensión<sup>201</sup>. Observamos cómo en el enlace cadencial Liszt inserta, por aumentación, la célula melódica comentada arriba:

<sup>197</sup> Entre ellas una para violín, viola, violonchelo y piano. Véase al respecto SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A299).

<sup>198</sup> La célula se genera con las cuatro primeras notas de la *Idea 1*:



y la vemos diseminada, como elemento melódico vertebrador, por toda la partitura (cc. 1-7, 11-12, 19, 21, 27-31, 33-35, 55-56, 71-72, 86-88).

<sup>199</sup> Toda la segunda parte está escrita sobre la nota pedal Mi.

<sup>200</sup> En este caso se aprecia de forma muy clara el sentido de elevación que, según algunos teóricos, confiere este tipo de posición en los acordes finales de tónica, unido además al empleo de la tonalidad religiosa lisztiana, Mi mayor. Véase GÓMEZ-MORÁN, Op. cit., pp. 156-157.

<sup>201</sup> Tal vez porque la escritura de la sección conclusiva, y de la pieza en general, es de carácter recogido y meditativo y el acorde de tónica ya se ha extendido en los compases previos a la cadencia final (cc 77-85).

65

p

p

70

p

3

3

2

3

3

74

3

4

pp

3

2

78

dim.

83

riten.

pp

8

## *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188*

Estamos ante una pieza de carácter religioso que Liszt compone exactamente el 6 de Agosto de 1880<sup>202</sup>. El título hace referencia a la festividad que se celebra en ese día: la transfiguración de Jesús. Es un buen ejemplo de uso de la *tonalidad evolutiva*, comienza en Do mayor y progresa hasta terminar en Fa# mayor<sup>203</sup>. Tiene forma ternaria, en concreto *Bar form* (A A' B)<sup>204</sup>:

A	A'	B
cc. 1-21 <b>Idea 1</b> c. 21: Silencio estructural	cc. 22-51 cc. 22-24: Enlace <b>Idea 1</b> (transportada)	cc. 52-final (68) <b>Sección conclusiva</b> <b>Idea 2</b>

La sección conclusiva, desde el c. 52, está confeccionada con acordes arpegiados con un carácter estático, místico y está separada de la parte anterior por silencios y una doble barra. El maestro húngaro finaliza la pieza con una cadencia plagal IV<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>, muy apropiada para el carácter de la composición, pero con el acorde de subdominante en segunda inversión y el de tónica en primera, luego comprobamos cómo evita el enlace tradicional de este tipo de cadencia, con ambos acordes en estado fundamental, y el resultado es de una mayor sensación de ingravidez:

<sup>202</sup> Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, p. XIII.

<sup>203</sup> Nos llama la atención que el compositor recurra a estas tonalidades extremas que representan el *Eje de Tónica* en la teoría de Lendvai sobre la música de Bartók. Consúltese SZABOLCSI, Bence (Dir.): *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Budapest, Ed. Corvina, 1956, pp. 88-100. Por otra parte, el uso de esta técnica de tonalidad evolutiva está relacionado simbólicamente con el título de la pieza y el significado de la transfiguración del Señor. También es intencionada la elección de Fa# mayor como tonalidad final, ya que se trata, como hemos comentado, de la tonalidad más mística, más divina de Liszt. Véase al respecto WALKER, Op. cit., p. 404 y GÓMEZ-MORÁN, Op. cit., pp. 155-156.

<sup>204</sup> Es la primera pieza que presenta esta estructura ternaria en la que las dos primeras partes son prácticamente iguales y la tercera contrastante. Para más información consúltese KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Cooper City, Ed. Span Press Universitaria, 1998, pp. 87-89.

43 8

Musical score for measures 43-46. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. Dynamic markings include *And.* and *mf*. Fingerings 2 and 4 are indicated in the final measure.

47 8

Musical score for measures 47-50. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamic markings include *And.* and *mf*.

51 8

Musical score for measures 51-56. The right hand has rests, and the left hand plays chords. A dynamic marking of *P* is present. *And.* markings are present below the staff.

57 8

Musical score for measures 57-62. The right hand has rests, and the left hand plays chords. Dynamic markings include *pp* and *dim. e*. *And.* markings are present below the staff.

63 8

Musical score for measures 63-68. The right hand has rests, and the left hand plays chords. Dynamic markings include *perdendo* and *ppp*. *And.* markings are present below the staff.

San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco)

A301, S499a

Esta obra, también de carácter religioso, fue compuesta en 1880 en dos versiones: para órgano y para piano. Está basada en la cantata *Cantico del Sol di San Francesco* 18, S4 compuesta en 1862 y está relacionada con la titulada *Cantico de San Francesco* A307, S499 que veremos más adelante<sup>205</sup>. Escrita en la tonalidad de Fa mayor, posee una textura muy acórdica. Tiene forma ternaria (A B A') y en ella aparecen tres ideas musicales principales:

A	B	A'
cc. 1-55 cc. 1-7: Introducción Desde c. 8: <b>Idea 1</b>	cc. 56-177.1 cc. 56-63: Enlace Desde c. 64: <b>Idea 2</b> cc. 106-126: retoma la Idea 1 Desde c. 127: <b>Idea 3</b> cc. 161-171.1: Enlace	cc. 177.3-final (221) cc. 177.3-187: <b>Idea 1</b> Desde c. 187.3: <b>Sección conclusiva</b>

Liszt recupera en esta pieza la sección conclusiva brillante, con octavas de bravura, terceras y acordes en *fortissimo*. Para la conclusión emplea una cadencia auténtica perfecta (V – I) en los cc. 214-215, sencilla, con ambos acordes tríadas y en estado fundamental, pero con el acorde de tónica en posición de tercera. En este caso tras la cadencia se produce la extensión del acorde de tónica durante seis compases:

---

<sup>205</sup> Para una mejor comprensión de la génesis de la obra véanse SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A301) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, pp. XI y XII.

177

ff

4

p

185

sempre ff

sempre legato

192

199

ff

206

213

Z. 8860



Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519<sup>206</sup>

Polonaise n. 1

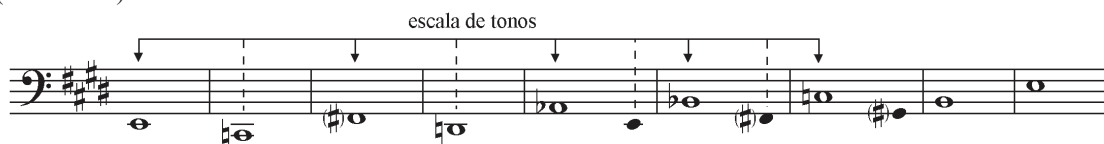
Estamos ante otro ejemplo de empleo de la *tonalidad evolutiva*. Comienza en Mi menor, pero termina de forma sorprendente y enigmática en Do# mayor. Tiene forma ternaria, *Barform* (A A' B) y dos ideas musicales contrastantes:

A	A'	B
cc. 1-69 cc. 1-19: Introducción Desde c. 20: <b>Idea 1</b> cc. 62-69: Enlace	cc. 70-97 <b>Idea 1</b> cc. 89.3-97: Enlace (basado en la Introducción)	cc. 98-final (127) <b>Idea 2</b> (Textura acórdica)

En esta pieza no identificamos una sección conclusiva propiamente dicha. Liszt finaliza con una cadencia inesperada, el recorrido armónico hace pensar en un final en Mi mayor (paralelo a los cc. 109-110), pero el maestro húngaro cambia esa dirección en los cc. 121-122 introduciéndonos en una cadencia final en Do# mayor, con un enlace de cadencia auténtica perfecta nada ortodoxo:  $V_{6/4} - I_6$ . Comprobamos que el acorde de dominante no tiene sensible sino subtónica y por lo tanto ese enlace final, repetido dos veces, es modal, en concreto mixolidio<sup>207</sup>:

<sup>206</sup> Las dos polonesas están basadas en su oratorio inconcluso *Die Legende vom heiligen Stanislaus Q17, S688* y en la obra orquestal *Salve Polonia G28, S113*. Walker en su catalogación no concreta un año exacto de composición, estima que pudieron ser escritas entre 1880-1884. Para más información sobre el proceso de creación consúltese SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A302). Searle tampoco concreta una fecha exacta, proponiendo los comienzos de la década de 1870-1880, en DÖMLING, Op. cit., p. 196 (Obra 519 / R186).

<sup>207</sup> La tercera parte de la pieza merece un estudio armónico más detallado que nos alejaría de nuestro tema de investigación. Indicamos, por lo menos, que se trata de un buen ejemplo de enlaces por terceras, tan típicos del romanticismo y de la escritura lisztiana, junto con otras relaciones interválicas como la de cuarta aumentada y la de tonos enteros. Estos enlaces confieren al pasaje una sonoridad muy especial que lo entroncan con el lenguaje de músicos como Erik Satie. Consúltense, por ejemplo, las tres piezas que configuran *Les Sonneries de la Rose-Croix* de 1891. Mostramos un breve esquema del pasaje lisztiano (cc. 98-110) con los movimientos de las fundamentales de los acordes:



107

pp

111

114

117

p

[Allegretto]

121

pp

ppp

Z. 8860

## Polonaise n. 2

Esta polonesa es mucho más extensa que la anterior y de mayor exigencia técnica, más virtuosística. En ella el compositor nos ofrece una mayor variedad temática al tiempo que recupera el carácter marcial de este tipo de danzas<sup>208</sup>. Tras una breve introducción la obra comienza en Re mayor, pero termina en Fa mayor, luego estamos ante otro caso de *tonalidad evolutiva*. La podemos estructurar en cuatro partes (A A' A'' B) en las que se suceden seis ideas musicales:

A	A'	A''	B
cc. 1-100	cc. 101-172	cc. 173-244	cc. 245-final (342)
cc. 1-20: <b>Idea 1</b> (como Introducción )	cc. 101-116: <b>Idea 1</b> (como Enlace)	cc. 173-188: <b>Idea 1</b> (como Enlace)	<b>Idea 6</b> Desde c. 313:
cc. 21-60: <b>Idea 2</b>	cc. 117-132: <b>Idea 2</b>	cc. 189-204: <b>Idea 2</b>	<b>Sección conclusiva</b>
cc. 61-76: <b>Idea 3</b>	cc. 133-148: <b>Idea 3</b>	cc. 205-220: <b>Idea 5</b>	(en <i>Stretto</i> )
cc. 77-100: <b>Idea 4</b>	cc. 149-172: <b>Idea 4</b>	cc. 221-244: <b>Idea 4</b>	

La sección conclusiva aparece delimitada por el silencio estructural del c. 312. En ella, como no podía ser de otra forma dada la escritura virtuosística, Liszt nos ofrece un final brillante y poderoso en *stretto*, con octavas y acordes, y para concluir una cadencia auténtica perfecta monódica octavada (V – I) en los cc. 336-337, reducida a la expresión mínima, el giro Do-Fa<sup>209</sup>:

<sup>208</sup> El carácter de ambas piezas es distinto, más intimista y misteriosa la *Polonesa n. 1*, en la que aparecen varios fragmentos de escritura monódica (cc. 1-19, 32-35, 89-97) y más exultante y épica la *Polonesa n. 2*, en la que encontramos pasajes con atmósfera de danza guerrera (cc. 1-60, 101-132, 173-204). Solo como mera curiosidad, obsérvese el parecido entre el pasaje de los cc. 297-305 de la pieza que nos ocupa y la sección central de la célebre *Polonesa op. 53 en Lab mayor* (1842-43) de Frédéric Chopin.

<sup>209</sup> En el fragmento que antecede a la cadencia final (cc. 325-335) nos llama la atención el uso de un acorde de quinta aumentada alternado con el acorde de tónica (Fa-La-Do / Fa-La-Do#).

309 *mf* *mf* *cresc.* *string.*

315 *Presto* *f*

321 *cresc.* *molto* *ff*

326

331 *fff*

336 *sf* *sf*

Z. 8860

Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle),

Elegie A81d, S534

Estamos ante un caso curioso de una pieza de la que Liszt realiza cuatro versiones para piano, cinco para voz y piano y una para violín o violonchelo y piano<sup>210</sup>. Nosotros vamos a contemplar la última versión de las de piano que, según las fuentes consultadas, compone alrededor del año 1880, luego dentro de nuestro periodo de estudio, titulada *Elegie* y con numeración *A81d, S534*. Pero precisamente vamos a aprovechar la coyuntura de las cuatro versiones pianísticas para hacer un estudio enormemente interesante para nuestro trabajo, realizar una comparación entre los finales de todas ellas para ver la evolución del pensamiento y la escritura cadencial conclusiva del compositor.

Pasamos primero a analizar la estructura e ideas musicales más importantes de la cuarta versión. La pieza está escrita en La menor y a diferencia de las otras versiones, termina en esta misma tonalidad<sup>211</sup>. Nos llama la atención al compararla con las otras versiones que esta presenta una escritura pianística más austera, incluso esquelética, en la que abundan los pasajes monódicos. La podemos dividir en tres partes, formando una estructura ternaria reexpositiva en la que la parte central presenta una idea contrastante. Así pues, el compositor trabaja con dos ideas principales:

A	B	A'
cc. 1-38 cc. 1-16: Introducción cc. 17-38: <b>Idea 1</b> c. 39: Silencio estructural	cc. 39-84 cc. 39-64: <b>Idea 2</b> cc. 65-84: Enlace	cc. 85-final (152) cc. 85-100: <b>Idea 1</b> cc. 101-113: Enlace cc. 114-128: retoma el material de la Introducción Desde c. 129: <b>Sección conclusiva</b>

<sup>210</sup> Para piano en 1840 (con el título *Élégie pour piano seul*), 1841 (*Elegie für das Pianoforte*), 1849 (*Feuille d'album, n. 2*) y 1880? (*Elegie*); para voz y piano en 1841, 1844, 1845, 1858 y 1860 y para violín o violonchelo y piano en 1883?. Véase SADIE, Op. cit., p. 798 (Obras A81a, b, c y d), p. 853 (Obra N6) y p. 828 (Obra D21). Consúltese también GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, pp. XIV y XV.

<sup>211</sup> Las tres primeras versiones comienzan en La menor pero terminan en el homónimo, La mayor.

La sobria sección conclusiva, mitad monódica (cc. 129-141), mitad acórdica (cc. 142-152), tiene un marcado carácter meditativo con tintes de desolación, envuelta en un matiz *p/pp*. Nos conduce, como hemos apuntado, a un final en La menor, recuperando el enlace armónico del comienzo,  $I_{6/4} - VI_{pm}$ , en el que el acorde de superdominante aparece transformado en perfecto menor. El encadenamiento final supone otro soplo de novedad:  $IV_{b6/b} - I_{6/4}$ . Se trata de un enlace plagal, pero el IV está alterado descendentemente y transformado en un acorde perfecto mayor (Reb-Fa-Lab), mientras el acorde de tónica reposa en segunda inversión<sup>212</sup>.

Si observamos detenidamente la serie de acordes que forman el proceso cadencial final,  $I - VI - IV - I$ , vemos cómo las fundamentales descienden por terceras mayores, perfilando un acorde de quinta aumentada: La-Fa-Reb-La<sup>213</sup>:

acorde de 5ª aum.

<sup>212</sup> Bien es cierto que a esta visión acórdica podemos añadirle otra más lineal, o contrapuntística, para percibir en estos enlaces finales una aplicación de la denominada *sintaxis de la nota vecina*: los acordes se enlazan teniendo en cuenta las notas más cercanas a cada voz, primando la distancia de semitono diatónico y cromático. Para apreciar la escritura con esta técnica armónica resumimos los encadenamientos del pasaje en este esquema:

Un caso similar hemos encontrado en la conclusión de la segunda pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878) titulada *Bechlarn*.

<sup>213</sup> Esta sonoridad del acorde tríada aumentado que aquí descubrimos a nivel micro, y que también aparece al comienzo de la pieza, la encontramos a nivel macro, como sonoridad vertebradora de toda una pieza, en la *Consolation n. 3*, de las *Consolations A111b, S172* (1844-50), en la que el recorrido tonal dibuja asimismo este acorde: Primera parte, Reb mayor-Fa menor / Segunda parte, Fa mayor-La mayor-Reb mayor / Tercera parte, Reb mayor. Lo reflejamos en el siguiente esquema:

acorde de 5ª aum.

Llegados a este punto vamos a estudiar, como hemos indicado, la cadencia final de las cuatro versiones de la pieza para ver qué cambios se gestan en cada una de ellas. Lo primero que comprobamos es que las tres primeras versiones tienen el mismo final<sup>214</sup>. En ellas Liszt realiza la misma serie cadencial, concluyendo en La mayor, I – VI<sub>bec</sub> – I, con el VI alterado descendientemente y transformado en acorde perfecto menor (Fabecuardo-Lab-Dobecuardo), produciendo enlaces de acordes por tercera mayor, la armonía de mediantes. El acorde final está en estado fundamental. Lo vemos en el siguiente esquema y fragmentos:



Final de la primera (1840) y segunda versión (1841):

The image displays a page of musical notation for the first and second versions of a piece. It consists of three systems of staves. The first system (measures 110-112) features a piano staff with a 'poco rall.' marking and a bass staff with a 'poco rall.' marking. The second system (measures 113-115) shows a piano staff with a 'poco rall.' marking and a bass staff with a 'poco rall.' marking. The third system (measures 116-118) includes a piano staff with 'poco rall.' and 'perdendo' markings, and a bass staff with 'riten.' and 'smorz.' markings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>214</sup> Las dos primeras tienen incluso la misma sección conclusiva.

Final de la tercera versión (1849):

The image displays a musical score for the final of the third version (1849), consisting of three systems of piano music. The first system, starting at measure 104, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 108, includes dynamic markings such as *smorz.* (smorzando), *quasi trillo*, and *perdendo*. It shows a more complex texture with chords and trills. The third system, starting at measure 112, is marked *riten.* (ritardando) and *estinto* (fading). It features a series of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, concluding the piece.

Los finales de estas versiones son ya originales para la época, apartándose de lo tradicional, pero en la última versión se aprecia claramente cómo el compositor experimenta con la armonía cadencial, va un paso más allá. El final se adecua a los rasgos del periodo en que está escrito. Liszt amplía la serie de acordes finales, introduce el IV rebajado en primera inversión, enmascara los enlaces por terceras mayores empleando acordes invertidos y extendiéndolos hasta configurar un engranaje interno de acorde tríada aumentado, y concluye con el acorde de tónica en segunda inversión, figura armónica que no osa hacer en las primeras versiones.

Esta comparación nos confirma, una vez más, que la elección de la mayoría de las cadencias finales del periodo que estudiamos es calculada y sometida al filtro de la investigación armónica, siendo algunas de ellas, como la que nos ocupa, soluciones particulares que se presentan de forma aislada y no se constituyen en enlaces recurrentes:



110

un poco rit. *p*

This system contains measures 110 to 115. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents, while the left-hand part provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

116

This system contains measures 116 to 121. The right-hand part continues with a melodic line, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

122

This system contains measures 122 to 127. The right-hand part has a melodic line, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

128

This system contains measures 128 to 133. The right-hand part has a melodic line, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

134

This system contains measures 134 to 140. The right-hand part has a melodic line, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

141

*pp*

This system contains measures 141 to 145. The right-hand part has a melodic line, and the left-hand part has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present.



### Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198

Con esta canción de cuna inauguramos el grupo de piezas compuestas en el año 1881. En la partitura aparece el lugar y la fecha exacta de composición: *18ten Mai, '81, Weimar*. Esta obra sirve de base para el primer movimiento, *Die Wiege*, de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* que estudiaremos más adelante<sup>215</sup>. Liszt mantiene el empleo de la *tonalidad evolutiva* ya que comienza en Do mayor y termina en La menor (con matices como veremos seguidamente). Tiene forma ternaria, *Bar form* (A A' B):

A	A'	B
cc. 1-32 <b>Idea 1</b> cc. 24-32: Enlace	cc. 33-63.1 <b>Idea 1</b>	cc. 63.2-final (79) <b>Idea 2</b> Desde c. 69: <b>Sección conclusiva</b>

La sencilla sección conclusiva, de carácter intimista, conduce la pieza hasta un La menor pero de color pentatónico<sup>216</sup>. En esta sección se arpeggia un acorde que entronca con los primeros de la pieza: Mi-SoL-La-Do-Mi (véase c. 7)<sup>217</sup>. El final es monódico, terminando en la nota Mi<sup>218</sup> y manteniendo la sonoridad pentatónica en la estela melódica<sup>219</sup>. Podemos hablar pues de un final monódico pentatónico:

---

<sup>215</sup> Obra que a su vez proporcionará el material para la versión orquestal del poema sinfónico como veremos más adelante. Consúltase SADIE, Op. cit., p. 817 (Obra A303).

<sup>216</sup> En el c. 68 la música reposa en Fa# menor, el compositor hace un giro hacia las armonías del comienzo de la pieza pero terminando en La menor (tonalidad a distancia de tercera).

<sup>217</sup> Acorde formado con notas de la escala pentatónica: Mi-Sol-La-Do-Re.

<sup>218</sup> Misma nota de comienzo de la pieza.

<sup>219</sup> Sonoridad que también se percibe al comienzo de la pieza.

51

Ped. \*

56

un poco rall.

tr

sempre dolcissimo

5 2 4 1

Ped. \*

62

pp

1 2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

67

4 3 2 1

ritenuto

perdendo

73

perdendo

O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554

Liszt escribe en 1881 esta paráfrasis en forma de variaciones sobre el lied *op. 34, n. 9* de Anton Rubinstein<sup>220</sup>. Está escrita en la tonalidad de Sib mayor y tiene forma ternaria (A A' A''), delimitada por las tonalidades empleadas en cada parte: A (Sib mayor) A' (Solb mayor) A'' (Sib mayor)<sup>221</sup>:

A	A'	A''
cc. 1-107	cc. 108-162	cc. 163-final (250)
cc. 1-30: Introducción cc. 31-72: <b>Lied</b> cc. 73-107: <b>I variación</b>	<b>II variación</b>	<b>III variación</b> Desde c. 231: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva que nos propone el compositor, con escritura acórdica, es de carácter meditativo y evanescente<sup>222</sup>. Liszt termina la pieza con una cadencia VI<sub>6</sub> – I (cc. 248-249), con el acorde del VI en primera inversión. El proceso cadencial completo aúna dos acordes poco comunes en las sucesiones cadenciales finales: III – VI<sub>6</sub> – I y es repetido desde el c. 243. La resolución en el acorde de tónica del segundo tiempo del c. 248 tiene efecto de anticipación, tras ella se alcanza el acorde de tónica en posición de octava en el compás siguiente:

<sup>220</sup> Anton Rubinstein (1829-1894), pianista, compositor, profesor y director de orquesta ruso, hermano de Nikolay Rubinstein. Fue uno de los más grandes pianistas del s. XIX y como compositor fue excepcionalmente prolífico. El lied que escoge Liszt pertenece a los *12 Lieder des Mirza-Schaffy op. 34* de 1854, aparece reproducido en el *Apéndice documental n. 19* y junto a él hemos añadido la partitura de Liszt para que podamos apreciar el trabajo de paráfrasis que hace el compositor húngaro. Una buena amistad unía a ambos músicos, de hecho Liszt dedica la obra a la esposa de Rubinstein y no será la única vez que el maestro húngaro se acerque a las canciones del autor ruso en el periodo que tratamos. Más adelante, cuando abordemos las composiciones escritas en 1883, estudiaremos *Des Asra*, pieza basada en otro de sus lieder.

<sup>221</sup> Obsérvese las relaciones de tercera (*mediánticas*) entre las tonalidades.

<sup>222</sup> En ella se reelabora uno de los motivos de la melodía del lied que encontramos diseminado a lo largo de la partitura (por ejemplo en el cc. 3-4, 7-8, a lo largo de los cc. 23-30, cc. 31-32, 35-36, 57-58, 65-66, 69-70) y que en los últimos ocho compases aparece por aumentación:



219 *sempre ff e legato*

224 *un poco rallentando* *espressivo, recitando*

229 *un poco rallentando* *a tempo*

*p* *dim.* *pp dolce e*

236 *sempre legato* *dim.*

243 *dolcissimo* *una corda*

Z. 12 404

### Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199

Estamos ante una de las obras y de las cadencias finales más emblemáticas del periodo lisztiano que estamos estudiando<sup>223</sup>. Se trata de una pieza breve (48 compases) y de factura sencilla<sup>224</sup> compuesta en 1881. Está escrita en Sol húngara menor<sup>225</sup> y buena parte de ella tiene como base armónica una pedal de mediente (Sib)<sup>226</sup>. Tiene forma binaria (A A') y está basada en dos concisas ideas musicales:

A	A'
cc. 1-24	cc.25-final (48)
cc. 1-8: <b>Idea 1</b> (melodía húngara)	cc. 25-32: <b>Idea 1</b> (como acompañamiento de una nueva melodía)
cc. 9-20: <b>Idea 2</b> (serie de acordes de 5ª aumentada)	cc. 33-44: <b>Idea 2</b> (como acompañamiento de una escala cromática)
cc. 21-24: Idea 1	cc. 46-47: <b>Cadencia final</b>

Sin sección conclusiva, tras un silencio estructural en el c. 45, Liszt elige para terminar la pieza una cadencia francamente atrevida para la época. Manteniendo el espíritu de la cadencia auténtica perfecta, observamos la conducción de la nota sensible a la tónica,

<sup>223</sup> Podemos hablar de una de las primeras piezas de corte experimental desde el punto de vista armónico. Son varios los especialistas en el músico húngaro que hacen referencia a sus «piezas experimentales», por ejemplo Humphrey Searle habla de «experimentación armónica» y «estilo experimental», Serge Gut emplea el término de «fragmentos revolucionarios». Consúltese SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*. New York, Ed. Dover, 1966, pp. 113 y 121 y GUT, Op. cit., p. 412.

<sup>224</sup> No es difícil desde el punto de vista pianístico y compositivamente emplea recursos bastante elementales, entre ellos la brevedad, la estructura simple o la simetría, comprobamos cómo la música evoluciona de 4 en 4 compases. Esta sencillez, como verificaremos más adelante, se repite en otras obras del periodo que investigamos, por ejemplo en *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882), en *R. W. – Venezia A320, S201* (1883) o en *Am Grabe Richard Wagners A321, S202* (1883).

<sup>225</sup> La *escala húngara menor*, una de sus escalas más queridas, denominada también *escala gitana* y caracterizada por tener dos intervalos de segunda aumentada:

Escala gitana de Sol



<sup>226</sup> Como ya ha hecho en otra pieza, *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois* de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882), el músico húngaro evita emplear las notas pedales tradicionales de tónica o dominante y en su lugar utiliza la de mediente que además aparece figurada con una bordadura.

emplea una armonización muy novedosa, inusitada, evitando los acordes tradicionales y generando en el segundo acorde una sonoridad vertical de tonos enteros al emplear la tercera de picardía como podemos observar en el esquema<sup>227</sup>:

The image displays a musical score for Liszt's Z. 6217, consisting of six systems of piano music. The first system (measures 8-11) features a complex harmonic structure with a '8<sup>va</sup>' marking above the treble staff. The second system (measures 23-27) shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. The third system (measures 28-32) continues the melodic and accompanimental patterns. The fourth system (measures 33-37) includes a 'sempre legato' instruction and features triplets in the left hand. The fifth system (measures 38-42) shows further harmonic development. The sixth system (measures 43-46) concludes with a 'rall.' marking and a piano ('p') dynamic, ending with a final chord marked with an asterisk.

Z. 6217

<sup>227</sup> Observemos cómo los acordes de la cadencia vienen dados por las líneas melódicas que los preceden. El acorde del c. 46 es una síntesis armónica de todos los elementos anteriores, entre ellos el acorde de quinta aumentada tan querido por Liszt.



### Provençalisches Minnelied A306, S570

En esta ocasión Liszt realiza una transcripción del lied *op.139, n. 4* de Robert Schumann titulado *Provençalisches Lied*<sup>228</sup>. Escrita en 1881 en la tonalidad de *Sib* mayor, tiene forma ternaria *Barform* (A A' B) con las tres partes prácticamente simétricas. En ellas el compositor trabaja con dos ideas musicales:

A	A'	B
cc. 1-40 cc. 1-11: Introducción cc. 12-40: <b>Idea 1</b> (Primera parte del lied)	cc. 41-79 <b>Idea 1</b> (ornamentada)	cc. 80-final (122) <b>Idea 2</b> (Segunda parte del lied) Desde c. 111: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva, separada por un silencio estructural en el c. 110, es de factura sencilla y escritura homofónica. Está basada en la cabeza de la melodía del lied tratada por aumentación y armónicamente reposa en una pedal de tónica<sup>229</sup>. Sobre esta pedal Liszt elabora en los cc. 117-118 la cadencia final con los acordes VII<sub>+2</sub> – I. El acorde de séptima disminuida, tomado prestado del modo menor, resuelve en el de tónica con una apoyatura (Do) que retrasa y debilita la posición de octava. La resolución de la apoyatura da paso a una breve estela monódica que nos conduce al final:

---

<sup>228</sup> «Canción provenzal» (trad. a.). Pertenece al ciclo titulado *Des Sängers Fluch op. 139* escrito para solistas, coro y orquesta. Véase la partitura en el *Apéndice documental n. 20*. Junto a ella mostramos la partitura de Liszt para que podamos valorar en qué medida interviene en la estructura del modelo. Esta es la única vez que Liszt se acerca a la música de Schumann en el periodo que estudiamos. Tanto en su faceta de pianista como de director de orquesta, el maestro húngaro se encargó de difundir las partituras del músico alemán. Asimismo escribió artículos elogiando su obra y su figura y le dedicó la *Sonata en Si menor A179, S178* (1852-53).

<sup>229</sup> Nos llama la atención el cambio de color armónico que se produce entre los cc. 112-113. El fragmento pasa de *Re* mayor a *Sib* mayor empleando una vez más la relación de terceras entre las regiones tonales (*modulación mediántica*).

99

crescendo - - - molto

rinforzando

Red.

104

f

Red.

109

dim.

p

Red.

116

perdendo

### Cantico di San Francesco A307, S499

Al igual que *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco) A301, S499a*, vista anteriormente, la presente obra, escrita en 1881, también está basada en la cantata *Cantico del Sol di San Francesco I8, S4* que Liszt compone en 1862<sup>230</sup>. Se trata de una obra extensa (477 compases) y de considerable dificultad técnica, que posee sin embargo una armonía sencilla y clara. Está escrita en Fa mayor y tiene forma ternaria (A B A'), apareciendo en ella hasta cinco ideas musicales:

A	B	A'
cc. 1-135	cc. 136-301	cc. 302-final (477)
cc. 1-39: Introducción	cc. 136-162: <b>Idea 3</b>	cc. 302-331: <b>Idea 1</b>
cc. 39.3-69: <b>Idea 1</b>	cc. 163-204: Idea 1	cc. 332-356: <b>Idea 2</b>
cc. 70-97: <b>Idea 2</b>	cc.205-212: Enlace	cc. 356.3-429: <b>Idea 5</b>
cc. 98-116: Enlace	cc. 213-238: <b>Idea 4</b>	Desde c. 430:
cc. 117-135: Idea 1	cc. 239-266: basados en la Introducción (A)	<b>Sección conclusiva</b>
	cc. 267-301: Enlace	

Liszt escribe una sección conclusiva exultante, en *stretta (Presto giubilante)*, con acordes en batería y arpeggios hacia el final que recorren todo el teclado. La conclusión es con cadencia auténtica perfecta V – I (cc. 469-72), con ambos acordes tríadas, arpegiando el acorde de tónica durante dos compases hasta alcanzar la posición de tercera en el c. 472. El proceso cadencial completo, desde el c. 466, es típico: VI – V – I. Tras la cadencia se repite el acorde de tónica, pero sin abandonar la posición de tercera:

<sup>230</sup> Para más información véanse SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A307) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, pp. XI y XII.

455 con tutte le creature

459

464 Laudato ben in tempo

468 laudato!

472

\*) Mit dem außerordentlichem Akzentzeichen hebt Liszt die beiden Achtel zusammengefaßt hervor.

\*) Liszt's unusual accent emphasizes the two quavers at once.

### Ave Maria [IV] A308, S545

Liszt compuso a lo largo de su vida varias piezas para piano tituladas *Ave Maria*<sup>231</sup>, la que nos ocupa es la única que escribió en su última etapa creativa, en 1881<sup>232</sup>. Es una pieza sencilla y breve, compuesta en Sol mayor<sup>233</sup>, que podemos dividir en dos partes (A B), que aunque son de contenido distinto, mantienen en común la última sección. Tres son las ideas musicales que se exponen:

A	B
cc. 1-22 cc. 1-10: <b>Idea 1</b> cc. 11-22: <b>Idea 2</b>	cc. 23-final (44) <b>Idea 3</b> Desde c. 36.3: <b>Sección conclusiva</b> (basada en los cc. 16.4-22)

Como mostramos en el esquema, la sección conclusiva está confeccionada con material aparecido en la primera parte<sup>234</sup>. La cadencia final que elige el compositor es sorprendente por su sobriedad y concisión: enlaza dos terceras armónicas que sugieren los acordes de  $IV_{6/4} - I$ , si hacemos caso a la línea melódica y armonías precedentes, junto al paralelismo con el mencionado pasaje similar de los cc. 16.4-22<sup>235</sup>. Se trata de una cadencia de carácter plagal, muy acorde con el sentido religioso de la pieza. Mostramos a continuación la armonización sugerida:

<sup>231</sup> Entre ellas el *Ave Maria A215/S182* «Die Glocken von Rom», *Ave Maria d'Arcadelt A216/S183*, *Ave Maria II 247/S504* y el *Ave Maria* que incluye en el ciclo *Harmonies poétiques et religieuses A158/S173*.

<sup>232</sup> Fue concebida en dos versiones: para piano solo y para voz y piano (o armonio). Véase al respecto SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A308).

<sup>233</sup> El recorrido tonal de la pieza nos proporciona otro buen ejemplo del empleo de las *relaciones mediánticas* entre las tonalidades (Sol M–Si M–Sol M), tan características del lenguaje armónico lisztiano como vamos comprobando.

<sup>234</sup> Con un tipo de escritura que evoca la armonización paralela a la manera del *fauxbourdon*, empleada también en la tercera parte (cc. 63-68) de *Wiegenlied A303/S198*, y como veremos más adelante, en la tercera parte (cc. 88-92) de *Die Wiege-Le berceau de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881) y en un pasaje cercano al final (cc. 41-44) de la pieza *Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885).

<sup>235</sup> Recordemos que Liszt ya ha utilizado este tipo de final con tercera armónica en la *Station IX* del *Via Crucis A287, S504a* que hemos analizado anteriormente. En definitiva estas son las dos únicas muestras de esta forma de conclusión que encontramos en el periodo vital que nos ocupa.

Musical notation for measures 15 and 16. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 features a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 16 features a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Musical notation for measures 17 through 21. Measure 17 includes fingering numbers: 4/2, 3/1, 4/2, 3/1, 4/2, 3/1. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 21.

Musical notation for measures 22 through 27. A *p* (piano) dynamic marking is present in measure 27.

Musical notation for measures 28 through 33. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 33.

Musical notation for measures 34 through 38. A *p* (piano) dynamic marking is present in measure 35.

Musical notation for measures 39 through 43. The instruction *poco a poco ritenuto* is written above the staff. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 43.

### *A magyarok Istene (Ungarns Gott) A309, S534*

Liszt escribió originalmente esta obra en 1881 para Barítono solo, coro masculino (ad libitum) y piano<sup>236</sup> pero, como viene siendo habitual, realizó varias versiones: entre ellas la que nos ocupa, para piano, e incluso una para mano izquierda sola destinada a ser interpretada por uno de sus amigos y alumno que era manco, el conde Géza Zichy<sup>237</sup>. La tonalidad de la pieza es La mayor (la introducción está en La menor) y tiene forma ternaria sin sección reexpositiva (A B C)<sup>238</sup>, desarrollándose en cada parte una idea musical<sup>239</sup>:

A	B	C
cc. 1-18	cc. 19-28	cc. 29-final (57)
<b>Idea 1</b>	<b>Idea 2</b>	<b>Idea 3</b> Desde c. 51: <b>Sección conclusiva</b>

La breve sección conclusiva, de escritura acórdica, nos conduce a una cadencia final auténtica perfecta de factura muy sencilla (V – I), con los acordes tríadas y marcando el giro cadencial (Mi-La) entre los cc. 52.4-53.1. Estudiando el proceso cadencial completo, vemos cómo Liszt antecede la cadencia con una dominante secundaria, la V de V<sub>+6</sub> (c. 50) que refuerza todo el proceso. Liszt evita la posición de octava en el

<sup>236</sup> Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, pp. XII y XIII.

<sup>237</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 818 (Obras A309/1 y 309/2). Ya hemos hablado del conde Zichy en nuestro análisis del *Valse d'Adèle A281, S456* (1877), a él nos remitimos para tener una referencia biográfica. No obstante, para complementar la información, consúltese WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 397. La versión que realiza Liszt para mano izquierda sola (A 309/2) mantiene los mismos parámetros que vamos a comentar con respecto a la de dos manos. La estructuración, como vemos en el esquema, es igual, la única diferencia es que posee un compás más en la segunda parte. En la cadencia final no difiere en nada:

A	B	C
cc. 1-18	cc. 19- <u>29</u>	cc. <u>30</u> -final ( <u>58</u> )
<b>Idea 1</b>	<b>Idea 2</b>	<b>Idea 3</b> Desde c. <u>52</u> : <b>Sección conclusiva</b>

<sup>238</sup> Encontramos calderones estructurales en los cc. 18, 28 y 57 que delimitan cada una de las partes.

<sup>239</sup> Se trata de una pieza muy simple armónica y compositivamente, sobre todo a partir del c. 29, comprobamos cómo el autor recurre mucho a las progresiones.

acorde de tónica (c. 53) y tras la cadencia, lo alarga pasando por distintos estados hasta terminar en una simple octava:

29 *Animato*  
*ff*  
8. *trémolando*

33  
4  
3  
*trem.*  
*p*

38  
*p*  
*ff*  
8.

43  
*ff*  
*trem.*  
*p*  
4. 4. 4.

48  
*poco a poco cresc.*  
*f*

53  
*fff*  
8.

Z. 8860



Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512<sup>240</sup>

I. Die Wiege – Le berceau

Este primer movimiento está basado en la pieza *Wiegenlied A303, S198*<sup>241</sup>. La pieza que nos ocupa es más extensa (128 compases frente a los 79 de *Wiegenlied*), pero mantiene los aspectos básicos: la tonalidad evolutiva que conduce la música de Do mayor a La menor (con color pentatónico) y la misma forma ternaria *Bar form* (A A' B) con las mismas ideas musicales pero ampliadas:

A	A'	B
cc. 1-50 cc. 1-16: Introducción <sup>242</sup> <b>Idea 1</b> cc. 36-50: Enlace	cc. 51-88.1 <b>Idea 1</b> (incluye una contramelodía de Flautas)	cc. 88.2-final (128) <b>Idea 2</b> (también con contramelodía de Flautas) Desde c. 113: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva también es más extensa que la de *Wiegenlied*, aunque mantiene los mismos parámetros: sencillez y recogimiento; los primeros compases son idénticos (cc. 113-117) con la referencia al acorde pentatónico Mi-Sol-La-Do. Liszt emplea el mismo tipo de final monódico pero más largo, insistiendo en la nota Mi<sup>243</sup> y manteniendo la sonoridad pentatónica de la monodia aunque velada un poco por la inclusión de semitonos en los cc.123-124 (Sol#-La y Fa#-Sol)<sup>244</sup>:

<sup>240</sup> Liszt compone en 1881 esta obra estructurada en tres movimientos: *I. Die Wiege, II. Der Kampf um's Dasein y III. Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens*. A partir de ella prepara una versión orquestal que será su último poema sinfónico *Von der Wiege bis zum Grabe (Du berceau jusqu'a la tombe) G38, S107*, escrito entre los años 1881-1882. Realiza además otras versiones, para más información consúltense SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A310) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, p. XIII

<sup>241</sup> Véase, en este mismo apartado de obras compuestas en 1881, nuestro análisis de la pieza.

<sup>242</sup> Más extensa que la de *Wiegenlied*.

<sup>243</sup> Nota de conclusión y de comienzo de la pieza como ocurría en *Wiegenlied*.

<sup>244</sup> En esta ocasión Liszt sí utiliza todas las notas de la escala pentatónica: Mi-Sol-La-Do-Re. Los cc. 122-125 son los mismos que aparecen en la Introducción (cc. 9-12) que también tiene color pentatónico.

88 *sempre legato*

2 1 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

[2]

96

Flöten

105

*And.*

113

121 *un poco riten.*

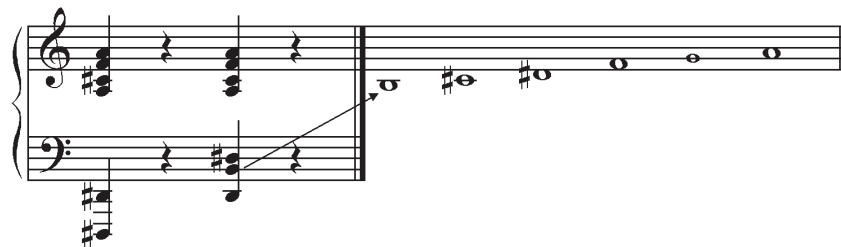
*perdendo*

## II. Der Kampf um 's Dasein – Le combat pour la vie

En este movimiento es difícil precisar una tonalidad. El recorrido tonal es variado, pero el final es indefinido tonalmente hablando<sup>245</sup>. Como el movimiento anterior, tiene forma ternaria (A A' A''), pero esta vez con el mismo contenido en cada parte y con las dos primeras partes simétricas (45+45) y paralelas<sup>246</sup>:

A	A'	A''
cc. 1-45	cc. 46-90	cc. 90 <sup>247</sup> -final (141)
cc. 1-20: <b>Idea 1</b> (Introducción) con contramelodía de Flautas	cc. 46-65: <b>Idea 1</b> con contramelodía de Flautas	cc. 90-105: <b>Idea 2</b> Desde c. 106:
cc. 21-45: <b>Idea 2</b> con contramelodía de Flautas	cc. 66-90: <b>Idea 2</b> con contramelodía de Flautas	<b>Sección conclusiva</b> (basada en la <b>Idea 1</b> )

En la tercera parte Liszt trabaja con las *Ideas 1* y *2* pero presentándolas al revés, de manera que la *Idea 1* es empleada en la sección conclusiva, escrita con acordes y octavas en *fortissimo* que configuran un final de bravura. La conclusión que nos propone Liszt es bastante abrupta, incluso violenta: no utiliza ningún enlace armónico cadencial, la pieza queda en suspense en un acorde que podríamos clasificar de novena de dominante, pero sacado de su contexto armónico<sup>248</sup>. Comprobamos al mismo tiempo cómo ese acorde genera la sonoridad de la escala de tonos enteros, en concreto contiene cinco de las seis notas de la escala, como vemos en el esquema. Este aspecto contribuye a la imprecisión tonal de la conclusión y a su trazo sorprendente e inusual:



<sup>245</sup> Tras la *Introducción* el discurso musical se centra en *Reb* mayor (cc. 21-45), en *Mib* mayor (cc. 66-90) y en *Lab* mayor (entre lo cc. 90-105) con sus zonas de disolución o enlace.

<sup>246</sup> Con la misma estructuración de las ideas, pero en otra tonalidad.

<sup>247</sup> Compás elíptico.

<sup>248</sup> Exactamente un acorde de novena mayor de dominante en primera inversión pero con la quinta rebajada de un hipotético *Mi* mayor.

121

fff

125

129

133

137

Z. 8860

### III. Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens –

#### À la tombe: Berceau de la vie future

En el movimiento que cierra la obra el compositor retoma material de los otros dos precedentes. Tonalmente hablando tiene un comienzo bastante vago, pero termina en Do# mayor (con color pentatónico)<sup>249</sup>. Su forma es binaria (A B) y a lo largo de la pieza se enuncian cinco ideas musicales principales:

A	B
cc. 1-101 cc. 1-33: Introducción cc. 34-57: <b>Idea 1</b> cc. 58-69: Enlace cc. 70-101: <b>Idea 2</b> (material del I movimiento)	cc. 102-final (200) cc. 102-128: <b>Idea 3</b> (material del II movimiento) cc. 129-149: <b>Idea 4</b> cc. 150-165: <b>Idea 5</b> (material del II movimiento) Desde c. 166: <b>Sección conclusiva</b> (material del I movimiento)

Como indicamos en el esquema, en la sección conclusiva, de carácter meditativo y espiritual, el compositor retoma material de los primeros compases del primer movimiento<sup>250</sup>. Liszt concluye la pieza de forma monódica a partir del c. 190 y de nuevo con sonoridades pentatónicas, Do#-Re#-Fa#-Sol#-[La#]<sup>251</sup>:

<sup>249</sup> En el comienzo se hace patente la conexión con el movimiento anterior, la línea melódica está configurada con notas del acorde con el que ha terminado la pieza precedente (acorde de tonos enteros). Nos llama la atención el uso insistente del tritono en los primeros compases (cc. 1-2, 6-7, 11-12), no olvidemos la simbología de este intervalo asociada, entre otros aspectos, con la muerte, tema de esta pieza. Véase CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1951, p. 122.

<sup>250</sup> En concreto del motivo por terceras de los cc. 17-18 y del motivo de color pentatónico de los cc. 1-8. El primero aparece en los cc. 168-174 de la pieza que nos ocupa sobre un bajo en trémolo y el segundo es enunciado a partir del c. 174 con acompañamiento de acordes estáticos.

<sup>251</sup> Como ha ocurrido también en el primer movimiento y en *Wiegenlied*. Tengamos presente el significado religioso que tiene el uso de la pentatonía en la música de Liszt, véase al respecto GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, p. 155 y «La música religiosa de Liszt» en *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008, p. 381.

Trompète

*f*

150

*mf espr.*

*pp*

157

166

*pp*

*pp*

173

182

190

*dolciss.*

*perdendo*

Z. 8860

### Valse oubliée n. 1 A311, S215<sup>252</sup>

El primer *Valse oubliée* fue compuesto en 1881 y es el más breve de los cuatro que configuran el ciclo. Escrito en la tonalidad de Fa# mayor, tiene forma binaria (A A') y en ella el compositor trabaja con cuatro ideas principales, estructuradas de una forma muy diáfana:

A	A'
cc. 1-107.1	cc. 107.3-final (209)
cc. 1-16: <b>Idea 1</b>	cc. 107.3-123: <b>Idea 1</b>
Introducción	cc. 124-139: <b>Idea 2</b>
cc. 17-48: <b>Idea 2</b>	cc. 140-159: Enlace
cc. 49-88: <b>Idea 3</b>	cc. 160-194: <b>Idea 4</b>
(cc. 81-88: Enlace)	Desde c. 195:
cc. 89-106: <b>Idea 4</b>	<b>Sección conclusiva</b>
	(basada en la Idea 2)

La sección conclusiva, en Fa# mayor y basada en la *Idea 2*<sup>253</sup>, es monódica y el final que nos propone Liszt también, terminando discretamente, en *dolcissimo*, de forma suspensiva en la dominante (Do#)<sup>254</sup>:

<sup>252</sup> La colección de los *Valses oubliées* está formada por cuatro piezas que, como nos explica el profesor Walker, están compuestas por separado, pero luego reunidas como conjunto bajo el título de *Valses oubliées*. Los n<sup>os</sup> 2 y 3 fueron escritos en 1883 y el último en 1884. Para más información consúltense SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A311) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 14, Dances, Marches and Scherzos II*. Budapest, Editio Musica, 1984, p. XII-XIII.

Wolfgang Dömling nos ofrece unas reflexiones muy interesantes sobre la significación del concepto *oubliée* en la música de Liszt, véase DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 151-152.

<sup>253</sup> Obsérvese la sonoridad de acorde de tónica con sexta añadida en esta línea melódica, como eco de la música precedente, donde también aparece, constituyendo una anticipación al empleo de este acorde manejado por Debussy y Ravel como veremos en el capítulo VI:



<sup>254</sup> En la conclusión de este vals observamos claramente cómo el músico húngaro evita el final grandioso. Como ya hemos comprobado en otras piezas, por ejemplo en *Sancta Dorothea A278, S187*; *Angelus!, Prière aux anges gardiens de Années de pèlerinage, troisième année A283, S163*; el final del *Via Crucis A287, S504a*; la *Toccata A295, S197a*; la *Romance oubliée A299, S527*; *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198*; el *Ave Maria [IV] A308, S545* o el final de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*. Este rasgo se convierte en una constante de la práctica musical del periodo que trabajamos.

166 8

*dim.* \* *dim.* \* *dim.* \*

172 8

*dim.* \* *dim.* \* *dim.* \*

178 8

*dim.* \* *dim.* \* *dim.* \*

184 8

*dim.* \* *dim.* \*

190 8

*dolce* \*

198

*dolcissimo* un poco ritenuto \*



*Unstern! Sinistre, desastro A312, S208*<sup>255</sup>

Esta curiosa obra, compuesta en 1881, supone el reflejo musical del mal momento vital que atraviesa el compositor húngaro, en el que un cúmulo de contratiempos y desgracias le rodean<sup>256</sup>. Estamos ante otra de las denominadas obras de experimentación armónica y supone un buen ejemplo de escritura atonal, aunque concluye en Si mayor<sup>257</sup>. Tiene forma ternaria (A B C), con las tres partes bien diferenciadas por sus ideas musicales:

A	B	C
cc. 1-58.1	cc. 58.3-83	cc. 84-final (146)
cc. 1-20: <b>Idea 1</b> (Introducción)	cc. 58.3-70.1: <b>Idea 3</b> cc. 70.3-82: <b>Idea 4</b> (superpone material de las Ideas 1 y 2)	cc. 84-116: <b>Idea 5</b> Desde c. 117: <b>Sección conclusiva</b>
cc. 21-52: <b>Idea 2</b> cc. 53-58.1: Enlace	c. 83: Silencio estructural	

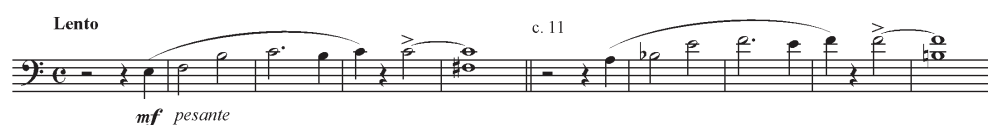
La sección conclusiva, que arranca en el c. 117, está escrita de forma acórdica, como un coral, y el acorde vertebrador del discurso es el V<sub>+4</sub> de Si mayor. Aunque esta sea la tonalidad final, Liszt nos ofrece una conclusión sorprendente, evitando de nuevo la alusión a la tónica, de hecho el último enlace armónico que escribe es III<sub>6</sub> – V<sub>+4</sub> (cc. 138-139). Tras él, termina la pieza con un final monódico octavado, como estela melódica del último acorde que utiliza que es el mencionado de séptima de dominante en tercera inversión (c. 139-140)<sup>258</sup>:

<sup>255</sup> Expresión de adversidad o desastre, una posible traducción podría ser *Estrella de mala suerte*.

<sup>256</sup> Además, como nos relata Alan Walker, en esta época sufría frecuentes depresiones y su salud física empieza a abandonarle. Véase WALKER, Op. cit., p. 445.

<sup>257</sup> En las dos primeras partes es imposible determinar una tonalidad, solo la última parte la podemos considerar tonal (Si mayor). Los elementos que utiliza Liszt para trazar esta atonalidad son: el intervalo de cuarta aumentada, que evita las relaciones clásicas de cuarta o quinta justas; el acorde de quinta aumentada como acorde simétrico que elude la sonoridad de acordes perfectos mayores/menores; el empleo de la escala de tonos enteros con la ausencia de semitonos y por lo tanto de notas atractivas (sensibles); la técnica del contrapunto de acordes, con la que consigue sonoridades disonantes y el uso de armonía paralela, con la que suspende la funcionalidad tonal.

<sup>258</sup> La melodía generada perfila el tritono (Mi-La#), intervalo recurrente en toda la pieza, y termina en la nota Mi, con la misma nota que ha comenzado, como ocurre en otras piezas como *Wiegenlied A303, S198* o *Die Wiege de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*. Ya desde el comienzo, el tritono aparece como intervalo destacado:



104

Musical score for measures 104-111. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present. A first ending bracket with an 8-measure repeat sign is shown at the end of the system.

III

Musical score for measures 112-119, marked with a repeat sign (III). The notation is similar to the previous system, with a piano (*p*) dynamic marking and a first ending bracket with an 8-measure repeat sign.

118

Musical score for measures 120-127. The right hand consists of a series of chords, and the left hand has a simple accompaniment. An 8-measure repeat sign is indicated at the beginning of the system.

128

Musical score for measures 128-135. The right hand continues with chords, and the left hand has a simple accompaniment. An 8-measure repeat sign is indicated at the beginning of the system.

137

Musical score for measures 136-143. The right hand features chords, and the left hand has a simple accompaniment. An 8-measure repeat sign is indicated at the beginning of the system.



Csárdás macabre A313, S224

Las *Csárdás macabre* fueron compuestas entre los años 1881-1882<sup>259</sup>. Se trata de una obra extensa y de difícil ejecución. Tras un comienzo en Re húngara menor (con un curioso e innovador pasaje de quintas paralelas, cc. 49-79), la pieza concluye en Re mayor. Tiene forma ternaria (A A' A''), con las dos primeras partes totalmente simétricas y paralelas en el contenido (sin contar la *Introducción*). El compositor trabaja con cuatro ideas musicales siendo la *Idea 1* (la de quintas paralelas) vertebradora de toda la pieza:

A	A'	A''
cc. 1-304	cc. 305-560	cc. 561-final (704)
cc. 1-48: Introducción	(= 1ª parte)	cc. 561-576: <b>Idea 1</b> (5 <sup>as</sup> )
cc. 49-88: <b>Idea 1</b> (5 <sup>as</sup> paralelas)	cc. 305-344: <b>Idea 1</b> (5 <sup>as</sup> )	(reducida)
cc. 89-132: <b>Idea 2</b>	cc. 345-388: <b>Idea 2</b>	cc. 577-609: <b>Idea 2</b>
cc. 133-149: <b>Idea 3</b>	cc. 389-405: <b>Idea 3</b>	(variada)
cc. 150-162: Enlace (basado en Idea 1)	cc. 406-418: Enlace	Desde cc. 610:
cc. 163-216: <b>Idea 4</b>	cc. 419-472: <b>Idea 4</b>	<b>Sección conclusiva</b>
cc. 217-228: Enlace monódico (basado en Idea 2)	cc. 473-484: Enlace	(cc. 633-657: retoma <b>Idea 1</b> )
cc. 229-244: Idea 2	cc. 485-500: de Idea 2	
cc. 245-252: Enlace	cc. 501-508: Enlace	
cc. 253-304: Idea 3	cc. 509-560: Idea 3	

Acorde con el virtuosismo desarrollado en la obra, Liszt escribe una sección conclusiva de bravura, con octavas y acordes, en la que vuelve a aparecer por última vez la *Idea 1* pero ya no en quintas paralelas, sino en acordes. El final es monódico octavado y el compositor, desde el c. 697, alterna el giro cadencial I – V – I – VI<sub>(tomado del menor)</sub> – I, empleando como préstamo el VI del modo menor<sup>260</sup> y recalcando la tónica cuatro veces para concluir:

<sup>259</sup> Existe una versión para piano a cuatro manos. Véase SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A313).

<sup>260</sup> Que nos recuerda que la obra comenzó en Re húngara menor y por tanto con el *Sib*.

659

Musical score for measures 659-666. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with '8' indicates an octave shift in the left hand.

667

Musical score for measures 667-675. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a complex texture. A dashed line with '8' and an asterisk indicates an octave shift in the left hand.

676

Musical score for measures 676-682. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with 'con 8' and a tilde symbol indicates an octave shift in the left hand.

683

Musical score for measures 683-689. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with 'con 8' and a tilde symbol indicates an octave shift in the left hand.

690

Musical score for measures 690-696. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with 'con 8' and a tilde symbol indicates an octave shift in the left hand.

697

Musical score for measures 697-704. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dashed line with 'con 8' and a tilde symbol indicates an octave shift in the left hand.

Réminiscences de Boccanegra (Verdi) A314, S438

Segunda partitura del periodo que estudiamos basada en música de Giuseppe Verdi. En esta ocasión, se trata de una paráfrasis compuesta en 1882 sobre temas de la ópera *Simon Boccanegra*<sup>261</sup>. Escrita en Mi mayor, está estructurada en tres partes (A B C) en las que Liszt desarrolla los temas elegidos, transformados aquí en cuatro ideas musicales:

A	B	C
cc. 1-61 cc. 1-8: Introducción cc. 9-61: <b>Idea 1</b>	cc. 62-175 cc. 62-82: Enlace cc. 83-122: <b>Idea 2</b> cc. 123-175: Idea 2 variada	cc. 176-final (261) cc. 176-189: Enlace cc. 190-216: <b>Idea 3</b> cc. 217-223: Enlace cc. 224-242: <b>Idea 4</b> Desde 242.2: <b>Sección conclusiva</b> (retoma material de la Idea 1)

Liszt nos propone una sección conclusiva brillante, indicado *forte grandioso*, en la que retoma modificándolo el material del pasaje de los cc. 45-53 y desde el c. 250, con acordes batidos en *fortissimo* reexpone a modo de rúbrica final el incipit de la *Idea 1*. La cadencia final se produce precisamente en los cc. 249.4-250.1, tratándose de una auténtica perfecta (V – I) con ambos acordes tríadas<sup>262</sup>. Tras la cadencia, y sobre una pedal de tónica, se repite varias veces, a modo de eco, el enlace cadencial y a partir del c. 254 ya se extiende el acorde de tónica durante ocho compases hasta terminar en un Mi grave octavado rotundo:

<sup>261</sup> Estrenada en el teatro La Fenice de Venecia el 12 de Marzo de 1857.

<sup>262</sup> El acorde de tónica está en posición de tercera.

246

*sempre f*

Red \* Red \* Red \* Red \*

249

*ff*

Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \*

252

8

*sempre tenuto*

Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* *sempre tenuto*

255

8

Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \* Red \*

258

8

Red \* Red \* Red \* Red \*

Z. 12 404

*Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal*  
*(Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450*

En 1882 Liszt escribe esta transcripción de la *Marcha Solemne del Santo Grial* de la ópera *Parsifal* de Wagner<sup>263</sup>. El comienzo pasa por Si mayor y Mi menor, pero la obra termina en Do mayor (*tonalidad evolutiva*). Tiene forma ternaria (A B B') y está basada en tres ideas musicales:

A	B	B'
cc. 1-58 <b>Idea 1</b> (carácter marcial) basada en un <i>ostinato</i> de carácter pentatónico ( <i>Motivo de la Campana</i> : Si-Fa#-Sol#-Re#)	cc. 59-117 Desaparece el ostinato <sup>264</sup> c. 59: Silencio estructural cc. 59.4-68: <b>Idea 2</b> (carácter meditativo, escritura coral) cc. 69-117: <b>Idea 3</b> (carácter solemne, se alterna con el motivo del ostinato y pasajes escalísticos en fusas)	cc. 118-final (159) Como <b>Sección conclusiva</b> : alternancia de <b>Idea 2+Idea 3</b> c. 118: Silencio estructural cc. 118.4-123: Idea 2 (de forma monódica) cc. 124-132: Idea 3 (por aumentación y en carácter meditativo) cc. 133-137.1: Idea 2 cc. 137.3-147: Idea 3 Desde c. 148: reaparición del ostinato para concluir

Liszt escribe una sección conclusiva, la tercera parte de la pieza, de carácter meditativo, incluso místico, en la que reaparece al final, desde el c. 148, el ostinato vertebrador de toda la pieza. Una sencilla cadencia se produce en los cc. 146-147, realizada con los acordes III – I, ambos tríadas. Tras ella el compositor escribe un final monódico octavado<sup>265</sup>, retomando, como una estela del acorde de tónica, el mencionado ostinato

<sup>263</sup> Walker nos relata detalladamente la asistencia del compositor húngaro al estreno de la ópera en Julio de 1882 y nos comenta cómo esta *Marcha Solemne* es la menos conocida de todas las transcripciones de obras de Wagner que Liszt realiza para piano. Véase WALKER, Op. cit., pp. 446-449.

<sup>264</sup> Aunque el motivo de cuatro notas reaparece puntualmente a lo largo de esta parte (cc. 71-74, 79-82, 89-94, 98-104).

<sup>265</sup> Acompañado por un acorde prácticamente tenido (acorde pedal) en los cc. 151-155.



pentatónico (*Motivo de la Campana, Do-Sol-La-Mi*) para terminar en un profundo Mi repetido tres veces<sup>266</sup>:

124 dolce una corda *Ped.* \*

132 *espressivo* *p* *Ped.* \*

139 *pp* *Ped.* \* *dim.*

147 *rallent.* *p dim.* *Ped.* \*

153 *pp* *Ped.* \* *Ped.* \*

<sup>266</sup> Obsérvese la similitud entre este motivo pentatónico final, el de *Wiegenlied* A303, S198 y el de *Am grabe Richard Wagners* A321, S202 que analizaremos más tarde, cuando abordemos las obras compuestas en 1883.

Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498<sup>267</sup>

I. Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)

La primera de las canciones, titulada *Canción de primavera*, está escrita en Sol mayor y tiene forma ternaria *Barform* (A A' B), siendo las dos primeras partes simétricas (48+48) y paralelas en el contenido (se trabaja la misma idea musical). La tercera parte tiene una idea contrastante:

A	A'	B
cc. 1-48 cc. 1-4: Introducción cc. 5-33.1: <b>Idea 1</b> cc. 33.2-48: Enlace	cc. 49-96 cc. 49-81.1: <b>Idea 1</b> (variada) cc. 81.2-96: Enlace	cc. 97-final (132) <b>Idea 2</b> Desde c. 119: <b>Sección conclusiva</b> (motivo de la Idea 1)

La sección conclusiva, de carácter sereno, meditativo y de escritura acórdica, arranca en el c. 119 y Liszt nos recuerda en los cc. 120-122 el incipit de la *Idea 1*. Para terminar, nos ofrece una cadencia singular por su rareza: el enlace II<sub>7</sub> – I<sub>6</sub>, anotando que el acorde de supertónica está alterado cromáticamente y forma una séptima disminuida que resuelve en el acorde de tónica en primera inversión<sup>268</sup>:

<sup>267</sup> El compositor húngaro se acerca con esta obra a la música de Lessmann. En concreto transcribe para piano en 1882 las tres canciones *Tannhäuser* basadas en poemas del escritor alemán Julius Wolffs. Otto Lessmann (1844-1918), compositor, pianista y crítico musical alemán. Fue amigo personal de Liszt y de Wagner, y defensor de la denominada *Nueva Escuela Alemana*. Véase PLANTINGA, León: *La música romántica*. Madrid, Ed. Akal, 1992, pp. 436-441 y GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*. Montrouge, Ed. Minerve, 1997, p. 115.

<sup>268</sup> Recordemos que este acorde de II que presenta alterada cromáticamente su fundamental y la tercera, y genera una estructura de séptima disminuida, no pertenece, lógicamente, a la familia de la dominante. Como nos indica Piston, los compositores lo emplean en el transcurso de las obras resolviendo sobre la tónica pero no cita ningún ejemplo de utilización en la cadencia final. Está claro que es más inusual verlo formando parte de los finales. Aquí tenemos una muestra más del atrevimiento, curiosidad e innovación del maestro húngaro. Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 381-390.

Musical score system 1, measures 98-102. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 102. The left hand has a bass line with triplets and chords. Performance markings include *dolce* and *p*. There are *Red.* and *\** annotations below the staff.

Musical score system 2, measures 103-107. The right hand continues with a melodic line featuring several triplet markings. The left hand provides harmonic support with chords and bass notes.

Musical score system 3, measures 108-113. The right hand has a melodic line with triplet markings. The left hand has a bass line with chords. Performance markings include *sempre p*. There are *Red.* and *\** annotations below the staff.

Musical score system 4, measures 114-118. The right hand features a complex melodic line with multiple triplet markings and a 3-2 rhythm. The left hand has a bass line with chords.

Musical score system 5, measures 119-125. The right hand has a melodic line with a *un poco ritenuto* marking. The left hand has a bass line with chords. Performance markings include *sempre dolce*. There are *Red.* and *\** annotations below the staff.

Musical score system 6, measures 126-131. The right hand has a melodic line with a *pp* marking. The left hand has a bass line with chords. There are *Red.* and *\** annotations below the staff.

Z. 12 404

## II. Trinklied

La traducción de la segunda canción puede ser algo así como *Canción para beber* o *Canción de taberna*. Se trata de una divertida pieza, Liszt indica *Scherzoso e umoristico*<sup>269</sup>, escrita en Do mayor que presenta también una forma ternaria, pero en este caso reexpositiva (A B A'). Tres son las ideas musicales con las que trabaja el compositor:

A	B	A'
cc. 1-21 cc. 1-4: Introducción cc. 5-21: <b>Idea 1</b>	cc. 22-44 cc. 22-23: Enlace cc. 24-32: <b>Idea 2</b> cc. 33-44: <b>Idea 3</b>	cc. 45-final (68) cc. 45-53.1: <b>Idea 1</b> Desde c. 53.3: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva tiene un carácter pomposo y de solemne comicidad con los acordes con doble puntillo, tipo *obertura francesa*, en *fortissimo*. La cadencia final, en los cc. 62.4-63.1, es muy sencilla y franca: auténtica perfecta V – I, con ambos acordes tríadas y llegando al de tónica en posición de octava. El acorde que completa el proceso cadencial es una dominante secundaria típica, el V del V. Tras la cadencia, el compositor añade seis compases de extensión del acorde de tónica:

---

<sup>269</sup> Muy rítmica en el pasaje de los cc. 33-44 (*Idea 3*) que prácticamente parece un *ragtime*.

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking 'p' (piano) in the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking 'p' in the first measure. The system concludes with a double bar line.

Second system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking 'ff' (fortissimo) in the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

Third system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking 'sempre ff' (sempre fortissimo) in the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking 'sempre ff' in the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a dynamic marking 'sempre ff' in the fifth measure. The system concludes with a double bar line.

### III. Du Schaust mich an (Liebeslied)

*Canción de amor* que el compositor húngaro traduce de manera exquisita en una hermosa pieza compuesta en *Mib* mayor, que tanto nos recuerda a sus *Liebesträume A103, S541*<sup>270</sup>. Tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y en este molde Liszt articula las ideas del lied de Lessmann:

A	B	A'
cc. 1-12 cc. 1-2: Introducción cc. 3-12: <b>Idea 1</b>	cc. 13-40 <b>Idea 2</b>	cc. 41-final (52) <b>Idea 1</b> Desde c. 45.3: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva está delimitada por un silencio estructural. El compositor aprovecha la escritura acórdica para sustraernos de nuevo y elevarnos a un final ensoñador, como ocurría en la primera canción. En los cc. 45.3-47 nos recuerda el incipit de la *Idea 1* en el mismo registro del comienzo y para concluir dispone la misma cadencia que en la primera canción, pero con los acordes en distinto estado: II<sub>2</sub> – I. En esta ocasión, valiéndose de la pedal de tónica de los últimos tres compases, el acorde de supertónica cromatizado lo emplea en tercera inversión y el de tónica en estado fundamental, pero en posición de tercera, con la que consigue un final menos contundente:

---

<sup>270</sup> Los tres nocturnos compuestos entre 1843-50: 1) *Hohe Liebe (In Liebesarmen)*, 2) *Seliger Tod (Gestorben war ich)*, 3) *(O lieb, o lieb, so lang du lieben kannst)*. Véase SADIE, Op. cit., p. 800 (Obra A103).

32 *f* *cresc.* *ff* *passionato molto*

36 *ten.* *sempre ff ed appassionato* *ten.*

40 *ritenuto* *a tempo* *fff* *p* *cre - - - scen - - - do*

44 *p un poco ritenuto* *dolce*

48 *perdendosi*

### Mephisto-Polka A317, S217

Esta obra fue compuesta entre los años 1882-1883 y está dedicada a Lina Schmalhausen, alumna de Liszt que además fue una de las personas que más veló por la salud del maestro en sus últimos años<sup>271</sup>. Está escrita en La mayor, aunque el final no confirme una tonalidad clara. Tiene forma ternaria reexpositiva con una sección central muy breve (A B A')<sup>272</sup>. El compositor trabaja con dos ideas musicales<sup>273</sup>:

A	B	A'
cc. 1-80	cc. 81-112	cc. 113-final (223)
cc. 1-16: Introducción	cc. 81-108: <b>Idea 2</b>	cc. 113-144: <b>Idea 1</b>
cc. 17-48: <b>Idea 1</b>	cc. 109-112: Enlace	(variación ornamental II)
cc. 49-80: Idea 1		cc. 145-168: Idea 1
(variación ornamental I <sup>274</sup> )		(variación ornamental III)
		c. 169-188: Enlace
		(de escritura cromática)
		cc. 189-197: basados en la
		Introducción
		Desde c. 198:
		<b>Sección conclusiva</b>
		(basada en la Idea 1)

Efectivamente, como indicamos en el esquema, en la sección conclusiva Liszt trabaja con el incipit de la *Idea 1* utilizando la técnica de disgregación o fragmentación de elementos hasta quedarse con el mínimo material<sup>275</sup>. Esto puede explicar el sorprendente final que nos propone el compositor en esta pieza: ese Fa becuadro aislado, que más que conclusión parece una suspensión del discurso<sup>276</sup>. No utiliza

<sup>271</sup> Véase a este respecto WALKER, Alan: *La mort de Franz Liszt. D'après le journal inédit de son élève Lina Schmalhausen*. París, Ed. Buchet – Chastel, 2007.

<sup>272</sup> En el análisis estructural comprobamos cómo, al ser una danza, tiene una articulación muy simétrica (4+4 / 8+8).

<sup>273</sup> La *Idea 2* se circunscribe a la breve segunda parte, por tanto, la *Idea 1* es la principal, apareciendo de forma variada en las partes extremas de la partitura.

<sup>274</sup> Variación ornamental sobre todo si se hace la versión alternativa (con los *Ossias*).

<sup>275</sup> Esta técnica compositiva consiste en ir fraccionando el material y entrecortándolo con silencios hasta conseguir expresiones mínimas. Será empleada también en los finales por compositores posteriores como por ejemplo Claude Debussy, aspecto que trataremos en el capítulo VI.

<sup>276</sup> Esta nota representa el mínimo elemento de la melodía principal: Fa becuadro = Mi# del mordente. Además, el Fa becuadro está presente en la Introducción (cc. 5-16) y como Mi# en el pasaje previo a la *Sección conclusiva* (cc. 189-196). No olvidemos el título de la pieza y que Mephisto es representado por el tritono Si-Fa de los cc. 4-7, siendo el Fa nota constituyente del intervalo y por tanto nota importante.



ninguna fórmula cadencial. Desde el c. 203 repite un acorde (Fa#-La-Do<sub>becuadro</sub>-Mi) cambiándolo de estado, con el que armoniza las notas de la *Idea 1*, pero que no concreta ninguna tonalidad. Tras un compás de silencio (c. 221), escribe ese enigmático Fa becuadro largamente mantenido que parece no tener relación con nada de lo precedente. Mostramos a continuación un esquema con el proceso de fragmentación motivica:

c. 203

c. 207

c. 217 *gva*

c. 222

c. 198

Idea 1

188

un poco rinforzando

*p*

194

Von Takt 81 wiederholt  
(ad libitum)

*stacc.*

*più p*

200

206

*pp sempre staccato*

212

8

218

8

### Valse de concert A318, S430

En los años 1882-1883 Liszt transcribe para piano una obra del compositor Jean de Véggh titulada *Suite en forme de valse*, compuesta para piano a cuatro manos<sup>277</sup>. Se trata de una obra extensa que despliega un considerable virtuosismo técnico. Está escrita en la tonalidad de Fa mayor y podemos estructurarla en tres partes (A A' A''), en las que se suceden cuatro ideas musicales:

A	A'	A''
cc. 1-269	cc. 270-450	cc.451-final (593)
cc. 1-62: Introducción <sup>278</sup>	cc. 270-330: <b>Idea 1</b>	cc. 451-502: <b>Idea 2</b>
cc. 63-159.1: <b>Idea 1</b>	cc. 330.2-345: Enlace	cc. 503-527: <b>Idea 1</b>
cc. 159-174: Enlace	cc. 346-374: <b>Idea 3</b>	cc. 528-537: Enlace <sup>279</sup>
cc. 175-232: <b>Idea 2</b>	cc. 375-378: Enlace	Desde cc. 538:
cc. 233-235: Enlace	379-450: <b>Idea 4</b>	<b>Sección conclusiva</b>
cc. 236-261: <b>Idea 3</b>		(basada en Idea 1)
cc. 262-269: Enlace		

El compositor comienza la sección conclusiva citando el incipit de la *Idea 1* en los cc. 538-545, pero tras esto se lanza a una fulgurante carrera de acordes y octavas configurando un típico final de bravura. A partir del c. 554 la escritura es monódica octavada<sup>280</sup> y en la conclusión, mantiene la monodia empleando el sencillo giro cadencial VII – I en los cc. 589-590 para después repetir tres veces el acorde de tónica. Como podemos apreciar, Liszt reduce el enlace armónico de cadencia auténtica perfecta (V – I) a la mínima expresión: sensible-tónica. Observamos asimismo cómo el giro cadencial está precedido por la nota Si becuadro que representa al acorde de V de V que completa el proceso:

<sup>277</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 818 (Obra A318). No hemos encontrado más información biográfica sobre este compositor. Parece ser que fue amigo de Liszt porque este le dedicó la versión para piano a cuatro manos de sus *Csárdás macabre* (1881-82), arreglo que probablemente hicieron entre los dos. Véase SADIE, Op. cit., p. 824 (Obra B56).

<sup>278</sup> Observamos la similitud de los cc. 21-33 con la Introducción del *Valse oubliée n. 1 A311, S215*.

<sup>279</sup> Este fragmento supone un buen ejemplo del empleo de las famosas *octaves à la Liszt*, uno de los descubrimientos y aportaciones de Liszt a la moderna técnica del piano. Véase WALKER, Alan: *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989, p. 313.

<sup>280</sup> Las octavas recorren todo el teclado.

541

Musical score for measures 541-550. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with fingerings 4, 3, 2, 3, 4, and a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with fingerings 3, 3, 4, 4, 4, and a dynamic marking *mf*. A dashed line above the right staff indicates an 8-measure repeat.

550

Musical score for measures 550-558. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with fingerings 3, 4, 4, 3, and a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with fingerings 3, 4, 4, 3, and a dynamic marking *mf*. A dashed line above the right staff indicates an 8-measure repeat.

558

Musical score for measures 558-567. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*.

567

Musical score for measures 567-576. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*.

576

Musical score for measures 576-585. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. A dashed line above the right staff indicates an 8-measure repeat.

585

Musical score for measures 585-600. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. The left staff (bass clef) features a bass line with eighth notes and rests, with a dynamic marking *mf*. A dashed line above the right staff indicates an 8-measure repeat.

Z. 12.404

## La lugubre gondola I A319a, S200/1

Las dos versiones de *La lugubre gondola* forman parte de ese microcosmos que los especialistas denominan *piezas experimentales*, sobre todo desde el punto de vista armónico. Asimismo configuran, junto con *R. W. – Venezia A320, S201* y *Am Grabe Richard Wagners A321, S202*, las denominadas elegías wagnerianas<sup>281</sup>. Las dos piezas parten de un mismo material<sup>282</sup>. *La lugubre gondola I*, compuesta en 1882, es un buen ejemplo de escritura atonal y de cadencia experimental. Efectivamente no podemos precisar la tonalidad de la pieza<sup>283</sup>. Tiene forma ternaria (A A' A'') claramente estructurada por calderones y el compositor desarrolla una sola idea musical:

A	A'	A''
cc. 1-38	cc. 39-76	cc. 77-final (120)
<b>Idea 1</b>	<b>Idea 1</b>	<b>Idea 1</b>
c. 38: Calderón estructural	(transportada) <sup>284</sup> c. 76: Calderón estructural	(solo la primera sección cc. 1-19.1) Desde c. 112: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva no está claramente articulada, la indicamos en nuestro esquema desde el c. 112, pero en realidad está fusionada a lo anterior. Sobre un trémolo en el registro grave del teclado se va perdiendo la melodía de la *Idea 1*. Con el final que nos

<sup>281</sup> En una carta el compositor se expresa de la siguiente manera refiriéndose a *La lugubre gondola I*: «Escribí esta elegía en Venecia, como por una corazonada, seis semanas antes de la muerte de Wagner», en DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, p. 154.

<sup>282</sup> De hecho, como veremos más adelante, *La lugubre gondola II* contiene la *Idea 1* íntegra de la primera versión con modificaciones. En una carta dirigida a la baronesa Olga von Meyendorff el maestro húngaro le confiesa: «Les rames d'une "Gondole lugubre" me frappaient la cervelle. J'ai tâché de les écrire, et devais les récrire deux fois: sur cela, d'autres choses lugubres me sont revenues en mémoire», «Los remos de una "Góndola lugubre" me golpean el cerebro. He tratado de escribirlos, y he debido reescribirlos dos veces: sobre esto, otras cosas lúgubres me han venido a la memoria» (trad. a.). En WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 458.

<sup>283</sup> Aunque al principio se sugiere el color de Fa menor, la base armónica es la escala de tonos enteros y los acordes de quinta aumentada que derivan de ella, sonoridades simétricas que, como ya se ha comentado, evitan la interválica de las relaciones tonales básicas.

<sup>284</sup> Este recurso compositivo que consiste en transportar una idea, sobre todo al semitono ascendente o descendente, es un elemento de desarrollo muy habitual en la escritura de las obras del periodo lisztiano que estudiamos. Por ejemplo, en la primera obra que analizamos, la *Elegie n. 2 A277, S197* (1877), ya lo emplea. Lo vemos en otras piezas: entre ellas en *Sospiri! A233/5, S192* (1879), en la *Polonaise n. 2* de las *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519* (1880-1884), en *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881), en la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* (1882), en *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885), en el *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883), en *R. W. – Venezia A320, S201* (1883), en el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885).

propone, Liszt huye de las cadencias convencionales. No emplea ninguna fórmula cadencial, simplemente el discurso musical, que tiene como base desde el c. 101 el mismo acorde pedal de quinta aumentada del comienzo, se desvanece con la sonoridad del propio acorde de quinta aumentada sin concretar ninguna tonalidad<sup>285</sup>. Un claro ejemplo de final abierto:

<sup>285</sup> Para comprender la importancia que tiene el acorde triada aumentada en la estructuración armónica de esta obra debemos tener en cuenta que toda ella está basada en dos acordes de quinta aumentada. Casi las tres cuartas partes (84 compases de los 120 que tiene) están escritas con esos dos acordes (a) y la mitad, 55 compases, está basada en un mismo acorde (b):

(a) Musical notation showing two chords. The first chord is a triad with notes G, B, D. The second chord is a triad with notes G, B, D# (tritone relation). A bracket below them is labeled "relación de tritono".

1ª Parte (cc. 1-18)      2ª Parte (cc. 39-56)      3ª Parte (cc. 77-final)

(b) Musical notation showing a piece of music. The first part (cc. 1-18) uses the first chord. The second part (cc. 77-85) uses the second chord. The third part (cc. 95-final) uses the first chord. A downward arrow points from (a) to (b).

Por otra parte, como hemos apuntado en la nota n. 283, la escala de tonos enteros vertebrata toda la obra, lo cual se aprecia en el siguiente esquema armónico:

cc. 1-18      cc. 37-56      cc. 75-85      cc. 87-93      cc. 95-final      (c. 103)

escala de tonos (falta Solb / Fa#)

Musical notation showing a harmonic scheme based on a whole-tone scale. The scheme consists of six chords: C major, C# major, D major, D# major, E major, and E# major. A bracket below the scheme is labeled "escala de tonos (falta Solb / Fa#)".

77

*p* tremolando marcato

85

93

cresc.

100

*rinforzando molto*

107

dim.

114

*p* *pp* *ppp*

Z. 6217

## La lugubre gondola II A319b, S200/2

*La lugubre gondola II*, compuesta entre los años 1882-1885<sup>286</sup>, es más extensa<sup>287</sup> y variada que la primera versión, tanto compositiva, como pianísticamente<sup>288</sup>. Tonalmente comienza de una forma imprecisa, pero termina en Sol# menor<sup>289</sup>. Tiene forma ternaria pero reexpositiva (A B A') con una segunda parte contrastante y una tercera parte en la que las ideas se reexponen al revés (primero la *Idea 2* y luego la *Idea 1*):

A	B	A'
cc. 1-68	cc. 69-108	cc. 109-final (168)
cc. 1-34: <b>Idea 1</b>	<b>Idea 3</b>	cc. 109-124: <b>Idea 2</b>
Introducción		Material de
cc. 35-68: <b>Idea 2</b>		<i>La lugubre gondola I</i>
Material de		cc. 125-139: <b>Idea 1</b>
<i>La lugubre gondola I</i>		(abreviada)
		cc. 140-151: <b>Idea 4</b>
		(armonía paralela)
		Desde c. 152:
		<b>Sección conclusiva</b>

Liszt nos propone una sección conclusiva monódica, desnuda de todo vestigio armónico. Este extenso final monódico, marcado por la aflicción que producen los pasajes cromáticos, nos sugiere la tonalidad de Sol# menor, aunque contiene en el

<sup>286</sup> Los especialistas mantienen este amplio margen para la composición de la segunda versión que Liszt arregló también para violín (o violonchelo) y piano. Para más información al respecto consúltense SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A319) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, pp. XIII-XV.

<sup>287</sup> 168 compases frente a los 120 de *La lugubre gondola I*.

<sup>288</sup> Compositivamente trabaja con más ideas y consigue una pieza más elaborada, aunque bien es cierto que en ambas versiones el compositor echa mano del recurso elemental de la transposición para desarrollarlas.

A nivel pianístico, la escritura de esta segunda versión es un poco más compleja. Liszt utiliza una serie de recursos, acordes repetidos, arpeggios amplios en la mano izquierda y *octavas de bravura*, que nos recuerdan su pianismo típico no empleado en la primera versión, que posee una escritura más desnuda, más ascética. En ambas el compositor utiliza la escritura con pedales, en la segunda evita el uso de trémolos, aspecto que le resta dramatismo, y escribe más pasajes monódicos, sobre todo como nexo entre secciones y en el final, como veremos.

<sup>289</sup> El inicio está marcado por la ambigüedad tonal de los acordes de séptima disminuida (cc. 1-34) y el final mantiene esa ambigüedad, pero la línea monódica se extingue perfilando la tonalidad de Sol# menor. Dentro de esta indefinición, las referencias tonales de algunos pasajes (cc. 35-51: Fa menor, cc. 52-68: Mi menor, cc. 69-88: Fa# mayor, cc. 89-108: Mi mayor, cc. 109-124: Fa menor) están más claras que en la primera versión. En la segunda versión el compositor no hace tanto énfasis en el uso del acorde de 5ª aumentada, ni en la escala de tonos que solo aparece como un tímido giro melódico al final de la pieza.



último tramo (cc. 164-167) un giro desconcertante de escala de tonos enteros<sup>290</sup>. Pero aún así termina en lo que venimos denominando la expresión mínima de la cadencia auténtica perfecta: el giro sensible-tónica de Sol# menor (Sol becuadro del c. 167 tomado como Fa que enlaza con Sol#):

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system shows the initial melodic line in the right hand. The second system begins with the instruction *un poco ritenuto* and features a *mf pesante* bass line. The third system is marked *accentato* and contains a series of parallel sixths in the bass line, with some notes marked with fingerings (2, 5, 2, 5, 2, 5, 2, 5). The fourth system continues this series of parallel sixths, with some notes marked with fingerings (5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 4). The fifth system shows a dynamic shift from *pp* to *mf* and back to *pp*. The sixth system is marked *ritenuto* and concludes the passage with a final cadence.

<sup>290</sup> Tengamos en cuenta que la monodia parte del último acorde de la serie de sextas paralelas que se desarrolla entre los cc. 140-151 y ese acorde lo podemos interpretar como tónica de Sol# menor.

## Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16

Liszt compone sus cuatro últimas *rapsodias húngaras* en el periodo vital que estamos estudiando, en concreto entre los años 1882-1885. La que nos ocupa, la *Rapsodia húngara n. 16*, fue creada en 1882. Comienza en La menor (con giros de la escala húngara menor<sup>291</sup>) y concluye triunfalmente en La mayor. Aunque la estructura global responde al esquema típico de parte lenta (*Lassan*) y parte rápida (*Friska*)<sup>292</sup>, podemos dividirla en tres partes (A B B') en las que encontramos tres ideas musicales:

A	B	B'
cc. 1-68	cc. 69-154	cc. 155-final (227)
cc. 1-24: <b>Idea 1</b> Introducción	cc. 69-86: <b>Idea 1</b> (como transición)	cc. 155-196: <b>Idea 2</b> (como <i>Friska</i> )
cc. 25-26: Enlace	cc. 87-128: <b>Idea 2</b> (variada como <i>Friska</i>	Desde el c. 197:
cc. 27-45: <b>Idea 2</b> <i>Lassan</i> (parte lenta)	parte rápida)	<b>Sección conclusiva</b>
con cadencias	cc. 129-144: <b>Idea 3</b>	(en <i>Stretto</i> y basada
cc. 46-47: Enlace	cc. 145-154: Idea 2	en la Idea 3)
cc. 48-66: Idea 2 (transportada <sup>293</sup> )	(transportada)	
cc. 67-68: Enlace		

La sección conclusiva (*Più mosso*), confeccionada con octavas y acordes en *forte*, posee un carácter brillante y fulgurante remarcado por las síncopas. Liszt, desde el c. 208, escribe un final monódico octavado que en los cc. 212-213 contiene en esencia el enlace de una cadencia peculiar<sup>294</sup>: IV<sub>(alterado)</sub> – I. Un giro de cadencia plagal pero con el acorde de subdominante alterado cromáticamente (Re#), que proporciona un intervalo desestabilizador de cuarta aumentada<sup>295</sup>, evitando así el intervalo tradicional de cuarta

<sup>291</sup> La aparición de la nota Re# y la formación del intervalo de segunda aumentada (Do-Re#). La escala húngara menor de La tiene estas notas: La-Si-Do-Re#-Mi-Fa-Sol#-La.

<sup>292</sup> Esquema que procede de la música de reclutamiento o *verbunkos*. Véase WILLIAMS Patrick: *Los cingaros de Hungría y sus músicas*. Madrid, Ed. Akal, 2000, pp. 17-19 y 33. Este esquema Liszt lo utiliza en varias de sus rapsodias, por ejemplo, en las cuatro últimas.

<sup>293</sup> Transporte típico comentado en la nota n. 284 del análisis de *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882).

<sup>294</sup> El proceso cadencial completo con acordes lo tenemos en los cc. 205-209: I – VI – IV<sub>(alterado)</sub> – I.

<sup>295</sup> Este intervalo, Re#-La, nos recuerda la sonoridad de la escala húngara menor del comienzo de la obra, de hecho el Re# es la nota-eje de los primeros dieciséis compases, y supone un caso más de cadencia vertebrada por este intervalo. En obras anteriores a 1877 ya hemos visto este enlace cadencial, en el

justa. Desde el c. 213 se extiende el acorde de tónica arpegiado hasta concluir con cuatro acordes plenos y rotundos:

Musical score for measures 202-206. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 202 starts with a piano (p) dynamic and includes an 8-measure slur. The music features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. A 'Ped.' (pedal) marking is present in measure 204, and an asterisk (\*) is placed below the bass line in measure 205.

Musical score for measures 207-211. The key signature remains three sharps. The music continues with arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. A 'Ped.' marking is present in measure 207, and an asterisk (\*) is placed below the bass line in measure 208.

Musical score for measures 212-216. The key signature is three sharps. Measure 212 begins with a forte (ff) dynamic. The music features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. A 'Ped.' marking is present in measure 214.

Musical score for measures 217-221. The key signature is three sharps. Measure 217 starts with a piano (p) dynamic and includes an 8-measure slur. The music features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand.

Musical score for measures 222-226. The key signature is three sharps. Measure 222 starts with a piano (p) dynamic and includes an 8-measure slur. The music features arpeggiated chords in the right hand and block chords in the left hand. An asterisk (\*) is placed below the bass line in measure 223.

Z. 6211

apartado n. 2 del capítulo III, y en la música de Debussy y Ravel volverá a ser utilizado, como estudiaremos en el capítulo VI.



R. W. – Venezia A320, S201

R. W – Venezia, compuesta en Marzo de 1883, es la tercera pieza que Liszt dedica a la memoria de Wagner<sup>296</sup>. Se trata de una partitura breve y sorprendente que se incluye dentro del grupo de piezas de escritura experimental, sobre todo por el trazo atonal de su primera parte. Efectivamente, no tiene una tonalidad definida<sup>297</sup>. Posee forma binaria (A B) con dos partes muy contrastantes, cada una con su propia idea musical<sup>298</sup>:

A	B
cc. 1-29 cc. 1-24.1: <b>Idea 1</b> <sup>299</sup> cc. 24.2-29: Enlace <sup>300</sup>	cc. 30-final (49) cc. 30-42: <b>Idea 2</b> <sup>301</sup> (c. 30.1: Silencio estructural) Desde c. 43: <b>Sección conclusiva</b> (retomando Idea 1)

En la sobria sección conclusiva, el compositor recupera el acorde-eje (Do#-Fa-La) y la escritura de la *Idea 1* para descender de nuevo a las profundidades del teclado. Liszt nos propone un final monódico octavado partiendo precisamente de ese acorde atacado *fortissimo* en el c. 43, arpegiándolo y terminando, sin giro cadencial alguno, en la nota Do#. Esta nota es la nota básica de esta elegía, es la nota de comienzo, y se convierte en nota-pedal de la primera parte. Además, como ya hemos comentado, el *acorde-eje* está dispuesto sobre esta nota<sup>302</sup>. Lo resumimos en el siguiente esquema:

<sup>296</sup> Richard Wagner muere en Venecia el 13 de Febrero de 1883. Tras enterarse de su muerte, Liszt compone esta pieza, véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, p. XIV. Liszt recibió la noticia en Budapest y en principio no se la creyó, «A mí también me han enterrado bastantes veces», fue la frase con la que reaccionó, pero un telegrama de Cósima le sacó de toda duda. Consúltese ROSTAND, Claude: *Liszt*. París, Ed. du Seuil, 1960, p. 94.

<sup>297</sup> Tiene una sección tonal (cc. 31-42), pero el comienzo y el final son atonales, basados en un acorde de quinta aumentada (Fa-La-Do#) que, dispuesto sobre el Do#, sirve de *acorde-eje* para toda la pieza.

<sup>298</sup> La primera idea de carácter lúgubre y escritura atonal, en el registro grave y profundo del piano, y la segunda trazada a modo de fanfarria tonal, en el registro agudo.

<sup>299</sup> Comprobamos la similitud de la melodía de esta *Idea 1* (en los cc. 4-9 y 14-19) con la de la *Idea 1* de la *Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal A315, S450*, ambas basadas en un ostinato.

<sup>300</sup> Nos llama la atención la serie cromática de acordes paralelos de quinta aumentada que emplea el compositor en este enlace, serie que en los cc. 28-29 perfila la sonoridad de la escala de tonos.

<sup>301</sup> Apuntamos que las tonalidades que el compositor recorre en esta segunda parte son Sib mayor, Reb mayor y Mi mayor, las tres en relación de tercera menor (relaciones *mediánticas*).

<sup>302</sup> Volvemos a destacar la presencia y relevancia que adquiere esta nota en la música fúnebre del músico húngaro.

cc. 1-2                      c.30                      cc.43-49

nota pedal

26                      *riten.*

31

34

37

40

43

*Am grabe Richard Wagners A321, S202*<sup>303</sup>

Cuarta pieza dedicada a la memoria de Wagner, escrita exactamente el 22 de Mayo de 1883, como indica el compositor en la partitura, día del cumpleaños del compositor alemán<sup>304</sup>. La obra, que contiene citas del oratorio de Liszt *Die Glocken des Strassburger Münsters* y de la ópera *Parsifal* de Wagner, fue escrita en tres versiones al mismo tiempo<sup>305</sup>. Tras un comienzo indefinido tonalmente, termina en Do# mayor con una melodía pentatónica. Tiene forma binaria (A B) y en ella se desarrollan dos ideas musicales<sup>306</sup>:

A	B
cc. 1-24 cc. 1-8: Introducción cc. 9-24: <b>Idea 1</b> (sobre trémolos)	cc. 25-final(55) c. 25-45: <b>Idea 2</b> (c. 25.1:Silencio estructural) Desde c. 46: <b>Sección conclusiva</b>

La sencilla y austera sección conclusiva, escrita en un primer tramo a dos voces, cita el motivo pentatónico de la campana de *Parsifal*<sup>307</sup> que Liszt extiende para terminar, empleando un final monódico a partir del c. 50, hasta llegar, sin utilizar ningún giro cadencial, a la nota final Do#<sup>308</sup>. Este final nos proporciona otra breve muestra del empleo de la fragmentación motívica:

<sup>303</sup> «En la tumba de Richard Wagner» (trad. a.).

<sup>304</sup> Hubiera cumplido 70 años.

<sup>305</sup> Para piano, cuarteto de cuerda (con arpa *ad libitum*) y para órgano (o armonio). Véanse SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A321) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, p. XIV.

<sup>306</sup> Comprobamos cómo *Am grabe Richard Wagners* tiene muchos elementos en común con *R. W. – Venezia A320, S201*: es también una pieza breve, escrita en dos partes separadas por un silencio estructural, con una idea musical en cada parte. Toma como base la nota Do#, empieza y termina con ella, la emplea como nota-pedal en toda la primera parte y en algunos acordes de la segunda (cc. 27, 31, 37-45), apareciendo en la melodía final, desde el c. 46. Por otra parte la melodía de comienzo (Do#-Fa-La) forma un acorde de quinta aumentada que es el acorde-eje de *R. W. – Venezia*. Vemos cómo vuelve a dar importancia a la nota Do# en una pieza de carácter elegíaco.

<sup>307</sup> Do#-Sol#-La#-Mi#, el mismo con el que termina la *Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal A315, S450*, pero allí lo escribe en Do mayor. Véase nuestro análisis en las obras compuestas en 1882.

<sup>308</sup> El compositor utiliza todas las notas de la escala pentatónica: Do#-Re#-Mi#-Sol#-La#.

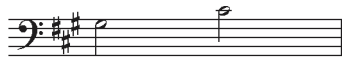
c. 46



c. 50



c. 52





Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203  
(Insomnie!, Question et réponse), nocturne

Este nocturno es otra de las piezas experimentales de Liszt. Compuesto en 1883 y basado en un poema de Toni Raab<sup>309</sup>, comienza en Mi menor y termina en Do# menor o Mi mayor como explicaremos a continuación<sup>310</sup>. Tiene forma binaria (A B)<sup>311</sup> y el compositor trabaja con una sola idea musical que en la primera parte se traduce en una música desesperada, para transformarse en la segunda en una música calmada y meditativa:

A	B
cc. 1-41 <b>Idea 1</b> (Desde el c. 16 se desarrolla sobre un ostinato) c. 41.2: Silencio estructural (con calderón)	cc. 42-final (70) cc. 42-49: Enlace cc. 50-61: <b>Idea 1</b> (tratada de forma acórdica) Desde el c. 62: <b>Sección conclusiva</b> (Desde el c. 64: Sección conclusiva alternativa)

Ante las dos versiones de la pieza, Liszt nos propone, como ya hemos comentado, dos secciones conclusivas y dos tipos de final: uno monódico y otro acórdico en la versión alternativa más corta<sup>312</sup>. En el monódico, el dibujo de la línea melódica nos sugiere la tonalidad de Do# menor y nos conduce a un final en la dominante (Sol#). De esta forma se aleja del supuesto final en Mi mayor y crea más indefinición tonal. El final acórdico, por su parte, nos conduce claramente a Mi mayor<sup>313</sup>, repitiendo dos veces, desde el c. 66, el mismo enlace cadencial sobre la pedal de tónica (Mi), en el que comprobamos cómo subyace un encadenamiento IV<sub>7(elevado)</sub> – I, con un acorde de séptima sobre el IV

<sup>309</sup> Antonia Raab (1846-1902), alumna austriaca de Liszt.

<sup>310</sup> El compositor nos propone dos finales. Esta es la única obra de todas las compuestas en el periodo que estamos trabajando en que encontramos esta doble posibilidad de conclusión.

<sup>311</sup> Liszt plantea dos versiones de la pieza: la primera con una extensión de 70 compases y una versión alternativa más breve (57 compases), en la que mantiene la forma binaria (A B), elimina el pasaje de los cc. 24-41 (fragmento de octavas sobre el ostinato) y añade una sección conclusiva más extensa de escritura acórdica.

<sup>312</sup> Digamos un final más tradicional, tal vez para evitar la rareza que supone ese tipo de finales con una línea melódica que en ocasiones puede ser imprecisa tonalmente.

<sup>313</sup> La nota Mi tiene una presencia muy relevante en toda la pieza, aparece como nota pedal del ostinato que escribe Liszt en toda la primera parte (hasta el c. 41) para acompañar la melodía.

alterado cromáticamente (La#) que produce un giro melódico de cuarta aumentada (La#-Mi)<sup>314</sup>:

Ossia

Z. 6217

<sup>314</sup> De nuevo aparece este intervalo en una cadencia. Véase nuestro reciente análisis de la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* en las obras compuestas en 1882.

*Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über  
allen Zauber Liebe A323, S497*

En 1883 Liszt vuelve a transcribir para piano una obra de Lassen<sup>315</sup>, en esta ocasión se trata del *Intermezzo* de la música incidental *Über allen Zauber Liebe*, basada en una obra teatral de Calderón de la Barca<sup>316</sup>. Se trata de una pieza extensa, escrita en la tonalidad de Do mayor. Podemos estructurarla en tres partes en las que el compositor desarrolla tres ideas musicales:

1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte
cc. 1-34 Como Introducción c. 34: Silencio estructural (con calderón)	cc. 35-151 cc. 35-45: Enlace (casi todo monódico) cc. 46-77: <b>Idea 1</b> cc. 78-95: <b>Idea 2</b> cc. 96-117: Idea 1 cc. 118-133: Idea 2 cc. 134-150: Idea 1 c. 151: Silencio estructural	cc. 152-final (269) cc. 152-179: <b>Idea 3</b> cc. 180-188: <b>Idea 2</b> (en canon) cc.189-205: <b>Idea 1</b> c. 206: Silencio estructural cc. 207-234: Idea 3 Desde c. 235: <b>Sección conclusiva</b> ⇒ cc. 235-248: Resumen Ideas 1 +2 ⇒ cc. 249-255.1: Pasaje pentatónico <sup>317</sup> ⇒ cc. 255.2-final: basado en la Introducción

Como reflejamos en nuestro esquema, la sección conclusiva es amplia y variada en su escritura, con pasajes monódicos y acórdicos. No falta el pasaje brillante con octavas y acordes en los cc. 254-263. El compositor concluye la obra de forma monódica octavada a partir del c. 263 y en la monodia va implícito el enlace cadencial. Se trata de

<sup>315</sup> Recordemos que en 1878 compone *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496*, transcripción de cuatro pasajes pertenecientes a *Los Nibelungos* y el *Fausto*.

<sup>316</sup> Como nos detalla Walker, el 24 de Abril de 1883 Liszt asiste en Weimar a una representación de esta obra dirigida por el propio Lassen. Véase SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A323).

<sup>317</sup> Este pasaje guarda similitud con el final de *Am Grabe Richard Wagners A321, S202* y el de la *Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal A315, S450*. Se está convirtiendo en un elemento recurrente el empleo de sonoridades pentatónicas para concluir las obras, aunque en este caso que nos ocupa Liszt no finaliza con pentatonía, pero sí la incluye en la *Sección conclusiva*.

una cadencia auténtica perfecta pero, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, reducida a su mínima expresión, en este caso al giro de sensible-tónica (VII – I) repetido dos veces. Tras este, se reitera la tónica octavada durante cinco compases e incluso apoyada con trémolos:

Musical score for measures 246-252. Measure 246 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a bass line. A first ending bracket spans measures 246-252. A trill is marked in measure 252. A dynamic marking of *ff* is present in measure 252.

Musical score for measures 253-256. Measure 253 starts with a treble clef. The right hand plays a melodic line with a first ending bracket over measures 253-256. The left hand plays a bass line. A dynamic marking of *f* is present in measure 253. A trill is marked in measure 256.

Musical score for measures 257-261. Measure 257 starts with a treble clef. The right hand plays a series of chords with a first ending bracket over measures 257-261. The left hand plays a bass line. A dynamic marking of *ff* is present in measure 257. A trill is marked in measure 261.

Musical score for measures 261-264. Measure 261 starts with a treble clef. The right hand plays a series of chords with a first ending bracket over measures 261-264. The left hand plays a bass line. A dynamic marking of *ff* is present in measure 261. A trill is marked in measure 264.

Musical score for measures 265-269. Measure 265 starts with a bass clef. The right hand plays a series of chords with a first ending bracket over measures 265-269. The left hand plays a bass line. A dynamic marking of *ff* is present in measure 265. A trill is marked in measure 269.

### Dritter Mephisto-Walzer A325, S216

El *Tercer Mephisto-Vals*, que ve la luz en 1883<sup>318</sup>, está dedicado a Marie Jäell<sup>319</sup>. Se trata de una obra extensa que despliega un considerable virtuosismo pianístico. Aunque la obra gira alrededor de Fa# mayor como tonalidad principal, mantiene una ambigüedad tonal tanto en el principio como en su final<sup>320</sup>. Tiene forma ternaria (A A' A'') y es una pieza muy rica temáticamente hablando, ya que el compositor trabaja con seis ideas musicales y un motivo recurrente (*Tema de Mephisto*), presentado en la Introducción<sup>321</sup>:

A	A'	A''
cc. 1-82	cc. 83-142	cc. 143-final (276)
cc. 1-10: Introducción ( <i>Tema de Mephisto</i> ) Motivo pentatónico (c. 10: Calderón estructural)	cc. 83-106: <b>Idea 1+Idea 2+Idea 3</b> <sup>322</sup> cc. 107-110: Enlace con el <u>motivo de la Introducción</u>	cc. 143-147: Enlace con el <u>motivo de la Introducción</u> cc. 148-195: <b>Idea 4</b> (cc. 160-163 / 176-179: <u>motivo de la Introducción</u> )
cc. 11-18: <b>Idea 1</b>	cc. 111-126: <b>Idea 2</b> (desarrollada)	cc. 196-215: <b>Idea 6</b> <sup>323</sup>
cc. 19-26: <b>Idea 2</b> ( <i>Tema de Fausto</i> )	cc. 127-142: <b>Idea 5</b> (descenso cromático)	cc. 216-239: <b>Idea 2</b> (desarrollada)
cc. 27-34: <b>Idea 3</b>		cc. 240-251: Idea 4 (como Enlace)
cc. 35-66: <b>Idea 4</b> ( <i>Tema de Margarita</i> )		Desde c. 252: <b>Sección conclusiva</b> con el <u>motivo de la Introducción</u>
(cc. 47-50 / 63-66: <u>motivo de la Introducción</u> )		
cc. 67-82: <b>Idea 5</b> (descendiendo cromáticamente)		

<sup>318</sup> Véase la nota n. 164 de nuestro análisis del *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515*.

<sup>319</sup> Marie Jäell (1846-1925), pianista, profesora y compositora francesa, alumna de Liszt.

<sup>320</sup> Empleando un motivo melódico, en el que priman los intervalos de cuarta justa, que desvirtúa la confirmación de una tonalidad concreta. Este motivo estará presente en toda la obra, siendo un eje vertebrador de la misma como comprobamos en nuestro esquema formal, lo hemos denominado *motivo de la Introducción (Tema de Mephisto)*.

<sup>321</sup> Motivo formado por las notas Do#-Mi#-La#-Re# (a) que sugiere una armonía por cuartas si pensamos en la siguiente ordenación: Mi#-La#-Re#-[Sol#]-Do# (b) y que además posee sonoridad pentatónica:

(a)



(b)



<sup>322</sup> Igual que en la primera parte.

<sup>323</sup> Idea nueva derivada del final de la *Idea 4* (c. 195).

La sección conclusiva, de trazo energético con octavas de bravura en *fortissimo*, está confeccionada con el motivo pentatónico del *Tema de Mephisto*. El final que nos propone Liszt para el vals es monódico octavado, extendiendo el motivo mefistofélico por todos los registros del teclado generando una clara incertidumbre tonal<sup>324</sup>:

248 *rall.* [ . . . . . ] *ff*

254

259 *fff*

265

271 *sempre ff* *stringendo*

274

Z. 8858

<sup>324</sup> Liszt evita toda fórmula cadencial tradicional y predecible, sustituyéndola por este motivo más enigmático y ambigüo. Véase la nota n. 317 del análisis de la obra *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe A323, S497*.

### Bülow-Marsch A326, S230

La *Bülow-Marsch* es una obra compuesta en 1883 durante la visita de Liszt a la ciudad alemana de Meiningen y está dedicada a su *Hofkapelle* (Orquesta de la Corte), que entre los años 1880-1885, dirigió Hans von Bülow<sup>325</sup>. Como es habitual, el compositor realizó varias versiones de la obra<sup>326</sup>. Aunque el comienzo no sea muy claro tonalmente, la marcha termina en Do mayor, tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y contiene tres ideas musicales de las cuales la *Idea 1* y *2* son las principales:

A	B	A'
cc. 1-60 cc. 1-28: Introducción cc. 29-60: <b>Idea 1</b>	cc. 61-142 cc. 61-68: Enlace cc. 68-110: <b>Idea 2</b> (como idea lírica) cc. 111-142: <b>Idea 3</b> (de enlace o transición)	cc. 143-final (264) Retoma las Ideas 1 y 2 cc. 143-197: <b>Idea 1</b> cc. 198-221: <b>Idea 2</b> (pero con carácter marcial) Desde c. 222: <b>Sección conclusiva</b> <sup>327</sup>

El compositor recurre de nuevo a una sección conclusiva de escritura brillante, con acordes y octavas en trazos escalísticos, y el tipo de final vuelve a ser prácticamente monódico octavado<sup>328</sup>, arrancando la monodia del acorde de tónica de Do mayor del c. 242. En los cc. 258-259 se produce el giro de enlace cadencial reducido a la mínima expresión, esta vez con las fundamentales de los acordes de III – I, tras el cual Liszt afirma reiteradamente la tónica octavada durante seis compases, reforzada con trémolos:

<sup>325</sup> Hans von Bülow (1830-1894) pianista, director y profesor alemán. Fue alumno de Liszt y en 1857 se convirtió en su yerno al casarse con su hija Cósima. Fue el dedicatario de varias obras del maestro húngaro, entre ellas el *Totentanz H8, S126* (1847-?1862), la *Fantasia über ungarische Volksmelodien H12, S123* (1849-52), las *Zwei Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin (Wagner) A176, S445* (1852) y la *Ungarische Rhapsodie A132/14, S106/14* (1846-53). Estrenó varias de sus obras, entre ellas dos de las anteriores, el *Totentanz* y la *Fantasia über ungarische Volksmelodien*, y el 22 de Enero de 1857 la *Sonata para piano en Si menor A179, S178*.

<sup>326</sup> En concreto una para piano a cuatro manos y otra para dos pianos (a ocho manos). Existe también una versión orquestal, pero no es del maestro húngaro. Véanse SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A326) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 14, Dances, Marches and Scherzos II*. Budapest, Editio Musica, 1984, p. XIV.

<sup>327</sup> No podemos resistirnos a comparar la sonoridad del fragmento de los cc. 222-234 con la del pasaje del *Grupo de borrachos que pasa bailando* del primer cuadro del ballet *Petrushka* de Stravinsky. Un fragmento del pasaje en cuestión, reducido para piano, lo recoge Piston en su *Tratado de Armonía*. Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 478.

<sup>328</sup> Salvo en el pasaje de los cc. 255-258 donde la escritura es a dos voces.

224

Musical score for measures 224-230. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. The lower staff (bass clef) has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of  $< p$  is present. A fermata is placed over a chord in the upper staff. Below the lower staff, there are markings  $\lambda ed.$  and  $*$ .

230

Musical score for measures 230-236. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a dotted eighth note followed by a sixteenth note, and a fermata over the eighth measure. The lower staff (bass clef) continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of  $< p$  is present.

236

Musical score for measures 236-242. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of  $< p$  is present.

242

Musical score for measures 242-249. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of  $< p$  is present.

249

Musical score for measures 249-257. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of  $< p$  is present.

257

Musical score for measures 257-264. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of  $< p$  is present. At the bottom of the system, there are markings  $\lambda ed.$  and  $Z. 8858$ .



Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544<sup>329</sup>

En 1883 Liszt escribió varias versiones de esta obra y da explicación detallada de todas ellas en una lista que mandó a su editor, siendo la principal la escrita para Barítono solista con acompañamiento de piano u orquesta<sup>330</sup>. La versión para piano que nos ocupa comienza en Mi menor y termina en Mi mayor, tiene forma binaria (A A') y es de factura muy simétrica<sup>331</sup>. Está basada en dos ideas musicales<sup>332</sup>:

A	A'
cc. 1-136	cc. 137-final (257)
cc. 1-29: Introducción	cc. 137-151: basados
c. 29: Silencio estructural	en la Introducción
cc. 30-53: <b>Idea 1</b>	cc. 152-175: <b>Idea 1</b>
(Lassan)	(Lassan)
cc. 54-136: <b>Idea 2</b>	cc. 176-final: <b>Idea 2</b>
(Friska)	(Friska)
	Desde c. 234:
	<b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva es de corte marcial con escritura monódica octavada hasta el final. Octavas que diseñan una línea melódica que arpeggia notas de los acordes de dominante y tónica de Mi mayor que van alternándose hasta el giro cadencial final en los cc. 253-254, dando lugar a una cadencia auténtica perfecta (V – I) reducida al enlace de las fundamentales, Si-Mi. La sonoridad de la tónica se refuerza con trémolos durante cuatro compases<sup>333</sup>:

<sup>329</sup> Posible traducción: «Canción del Rey húngaro».

<sup>330</sup> Esta versión fue la que escribió para la inauguración de la nueva Ópera de Budapest aunque luego la obra fue rechazada por motivos diplomáticos. Véanse GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 17, Piano versions of his own Works III*. Budapest, Editio Musica, 1983, p. XV y WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 439-441.

<sup>331</sup> La exposición de la *Idea 1* dura 24 compases en ambas partes y la de la *Idea 2*, 83 compases en la primera parte y 82 en la segunda.

<sup>332</sup> Tras la Introducción (*Allegro marciale*) las dos ideas se estructuran en una sección lenta-*Idea 1* (*Un poco ritenuto/p*) + otra rápida-*Idea 2* (*Molto più mosso/ff*). Comprobamos además en este caso cómo la agógica y también la dinámica articulan la pieza, esto es, cada sección tiene su propia indicación de *tempo* y de intensidad. Ya anotamos en nuestro análisis de la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* que esta estructuración en sección lenta (*Lassan*) y sección rápida (*Friska*) proviene del *verbunkos* (danza de reclutamiento) y como observamos, el compositor no la utiliza solamente en las rapsodias.

<sup>333</sup> La pieza termina (cc. 247-257) con el mismo dibujo melódico del comienzo (cc. 1-8) realizado con las notas Si-Mi, intervalo de cuarta justa entre dominante y tónica.

208

sempre ff

2do

215

ff

2do

223

ff

2do

231

ff

2do

240

ff

2do

248

ff

2do

Des Asra A329, S554/2

Liszt vuelve a acercarse en 1883 a la música de Anton Rubinstein<sup>334</sup> y transcribe de nuevo uno de sus lieder, en esta ocasión el *Op. 32, n. 6* titulado *Des Asra*<sup>335</sup>. La tonalidad es Sol menor y en algunos fragmentos el compositor consigue sonoridades que nos recuerdan veladamente a las de *Nuages gris A305, S199*<sup>336</sup>. Tiene forma binaria (A A') y tres son las ideas musicales que se desarrollan en la partitura:

A	A'
cc. 1-72	cc. 73- final (140)
cc. 1-8: Introducción	cc. 73-97: <b>Idea 1</b> (variada)
cc. 9-29: <b>Idea 1</b>	cc. 98-107: <b>Idea 2</b>
cc. 30-39: <b>Idea 2</b>	cc. 108-121.1: <b>Idea 3</b>
cc. 40-53.1: <b>Idea 3</b>	cc. 121-128: Idea 1
cc. 53-60: Idea 1	Desde c. 129:
cc. 61-72: como Coda	como <b>Sección conclusiva</b>
(basada en la Introducción)	(basada en la Introducción)
(c. 72: Silencio estructural con calderón)	

Como indicamos en nuestro esquema, la enigmática sección conclusiva está basada en material de la Introducción. De ese material emana, desde el c. 133, el final monódico que escribe Liszt en el que insiste en el intervalo de segunda aumentada (Fa#-Mib) de la escala de Sol menor armónica. De hecho la conclusión la realiza con este intervalo (véase la nota n. 336), sin ningún tipo de fórmula o giro cadencial<sup>337</sup>. Otro final singular del maestro húngaro por su escritura sobria y taquigráfica, en el que la música se desvanece en un hilo de sonido<sup>338</sup>. El trabajo de fragmentación motívica en la

<sup>334</sup> Recordemos que en 1881 ya transcribió para piano el lied *op. 34, n. 9*, véase nuestro análisis en *O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554* en el apartado de obras compuestas en 1881.

<sup>335</sup> Perteneciente al ciclo titulado *6 Lieder von Heine, Op. 32* de 1856. Lo incluimos en el *Apéndice documental n. 21*, junto con la partitura de Liszt, para que podamos comparar la versión original con la transcripción.

<sup>336</sup> En los primeros ocho compases (Introducción) la melodía delinea la sonoridad de un acorde de quinta aumentada (Sib-Re-Fa#), en concreto insiste en un enlace (en los cc. 5-8, 61-64, 129-132) que aparece en *Nuages gris* en los cc. 9-12. Por otra parte en los fragmentos de los compases 65-68 y 133-136, perfila un intervalo de segunda aumentada de manera similar a como lo hace en los cc. 21-24 de la pieza de 1881. La segunda aumentada es un intervalo esencial de la escala húngara menor que emplea en *Nuages gris* y en el lied que nos ocupa también porque evoca la temática oriental del poema de Heine, por eso Liszt emplea este intervalo a lo largo de toda la transcripción.

<sup>337</sup> Propiciando una resolución irregular de la sensible (Fa#).

<sup>338</sup> Final que obedece a la fantasía del compositor pues difiere del escrito por Rubinstein. Consúltese el *Apéndice documental n. 21*.

conclusión es muy elemental, el compositor aísla el último intervalo de segunda aumentada, cc. 138-139, de la frase monódica anterior de los cc. 133-136<sup>339</sup>:

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).  
 - System 1 (measures 102-107): Right hand starts with a melodic line, marked 'mf stringendo'. Measure 102 has a first ending bracket. Measure 107 is marked 'rit.'.  
 - System 2 (measures 108-113): Right hand has a tremolo passage marked 'p' and 'tremolando'. Measure 113 is marked 'f' and 'molto appassionato'.  
 - System 3 (measures 114-119): Right hand has triplet figures. Measure 119 is marked 'un poco rit.'.  
 - System 4 (measures 120-125): Right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, marked 'p'.  
 - System 5 (measures 126-131): Right hand has a melodic line, marked 'poco a poco rallentando' and 'p'.  
 - System 6 (measures 132): Final measure with a fermata. The score is numbered 'Z. 12 404' at the bottom.

<sup>339</sup> En este caso también podríamos hablar del empleo de la técnica de la eliminación motivica. Véase GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 43. Beethoven es un maestro en el uso de este procedimiento de transformación. Un claro ejemplo lo tenemos en el comienzo del primer movimiento de su *Sonata para piano op. 2, n. 1* (cc. 1-8).

Valse oubliée n. 2 A311, S215

De los cuatro *valse oubliées* compuestos por Liszt, los números 2 y 3 ven la luz en 1883. Ambos están dedicados a la baronesa von Meyendorff<sup>340</sup>. El *Vals oubliée n. 2* está escrito en *Lab* mayor y es una obra extensa estructurada en tres partes que configuran una forma *Bar* (A A' B). En las dos primeras partes el compositor trabaja con dos ideas musicales y en la tercera expone una nueva idea de trazo más reposado:

A	A'	B
cc. 1-208	cc. 209-303	cc. 304-final (406)
cc. 1-78: Introducción	cc. 209-240: <b>Idea 1</b>	cc. 304-326: <b>Idea 3</b> <sup>341</sup>
cc. 79-110: <b>Idea 1</b>	cc. 241-286: <b>Idea 2</b>	cc. 327-343: Enlace
cc. 111-156: <b>Idea 2</b>	cc. 287-303: Enlace abreviado	(basado en la Idea 1)
cc. 157-208: Enlace	(basado en la Idea 1)	cc. 344-366: Idea 3
(basado en la Idea 1 y en la	(cc. 287/303: silencios	cc. 367-383: Enlace
Introducción)	estructurales)	(basado en la Idea 1)
(c. 157: silencio estructural)		Desde c. 384:
		<b>Sección conclusiva</b>

Derivada de la languidez de la tercera idea musical surge la sección conclusiva, de carácter meditativo, escrita con acordes estáticos envueltos en trinos. En esta sección el compositor repite hasta cuatro veces el enlace de cadencia auténtica, alternando la perfecta con la imperfecta, pero la cadencia final, en los cc. 393-395, está confeccionada desfigurando un poco ese manido enlace: utilizando la nota *Lab* como pedal interior (intermedia), enlaza los acordes  $V_{6/4} - I_6$  pero empleando el acorde de dominante con la quinta en más en el bajo (con *Si* becuadro)<sup>342</sup>, llegando al acorde de tónica en primera inversión. Crea así un enlace de menor calado conclusivo-afirmativo y más etéreo. Tras este enlace cadencial prolonga el acorde de tónica durante diez compases<sup>343</sup>:

<sup>340</sup> Olga von Meyendorff (1838-1926) fue una de las mejores amigas del maestro húngaro en sus últimos años de vida.

<sup>341</sup> Idea contrastante en la que prima la escritura acórdica y la sonoridad mórbida de las armonías disonantes que podemos encontrar en los pasajes de los cc. 311-319 y 351-359.

<sup>342</sup> Alteración cromática de la quinta del acorde de dominante: Mib-Sol-Si.

<sup>343</sup> Con acordes arpegiados, afirmándolo en estado fundamental hasta llegar a la posición de octava.

366

*scherzando*

372

378

385

*sempre p*

392

400

### Valse oubliée n. 3 A311, S215

Como ya sabemos este vals también es de 1883. Está compuesto en *Reb* mayor, aunque el final queda impreciso tonalmente como veremos. Lo podemos estructurar en tres partes<sup>344</sup> en las que el compositor elabora cuatro ideas musicales:

1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte
cc. 1-124 cc. 1-20: Introducción cc. 21-76: <b>Idea 1</b> <sup>345</sup> cc. 77-124: <b>Idea 2</b> (notas dobles)	cc. 125-240 cc. 125-176: <b>Idea 3</b> (octavas repetidas) cc. 169-176: Enlace cc. 177-240: <b>Idea 4</b>	cc. 241-final (340) cc. 241-296: <b>Idea 2</b> cc. 297-304: Enlace (basado en la Introducción) cc. 305-324: <b>Idea 4</b> Desde c. 325: <b>Sección conclusiva</b> (motivos de la <i>Ideas 1y 2</i> )

En la sección conclusiva, de escritura muy sencilla, Liszt alterna el incipit de la *Idea 1* y el de la *Idea 2*. En los cc. 325-328 dibuja un arabesco<sup>346</sup> del motivo de tres notas del comienzo de la *Idea 1* (c. 21)<sup>347</sup>. Tras él reaparece el comienzo de la *Idea 2* pero entrecortado con silencios. En los tres últimos compases retoma el motivo de la *Idea 1* también entrecortado con silencios. Esta es la terminación que nos propone el compositor, sin ninguna fórmula cadencial, de manera sobria y concisa, tan solo el motivo monódico de tres notas, con el que también comienza el vals, y que además no concreta tonalidad alguna. En esta sección final tenemos otro ejemplo de fragmentación motívica como vemos en los siguientes esquemas:

<sup>344</sup> Sin llegar a constituir una forma ternaria reexpositiva, en la última parte retoma una idea de la primera (*Idea 2*) y otra de la segunda (*Idea 4*).

<sup>345</sup> Desde el c. 49 repetición de la *Idea 1* transportada medio tono alto, como es habitual en la escritura lisztiana.

<sup>346</sup> Anotamos tan solo como mera curiosidad que este arabesco melódico de siete notas, que ya aparece en los cc. 310-312, es idéntico al arabesco de comienzo de la *Mephisto-Polka A317, S217* con la misma interválica.

<sup>347</sup> Motivo que es presentado en la Introducción (cc. 1-2, *Fab-Solb-Lab*). Liszt utiliza en todo el vals este motivo melódico de tres notas, es como un motivo unificador, lo encontramos por ejemplo en los cc. 1-20, 21-40, 49-68, 125-176 o 297-304.

Por una parte vemos el trabajo que realiza el compositor con el motivo de tres notas del comienzo de la *Idea 1*, cómo con el arabesco desarrolla melódicamente ese motivo y cómo es empleado, desintegrado con silencios, para concluir la pieza:

The image shows four staves of musical notation in a single system, all in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first staff, labeled 'Idea 1' and 'c. 21', shows a melodic line starting with a three-note motif (B-flat, E-flat, A-flat) and continuing with a series of notes. The second staff, labeled 'Motivo' and 'c. 1', isolates the three-note motif. The third staff, labeled 'Arabesco' and 'c. 325', shows the motif being developed into a more complex, flowing melodic line. The fourth staff, labeled 'Motivo fragmentado' and 'c. 338', shows the motif broken up by rests, illustrating its use in the final section of the piece. Vertical lines connect the notes in the 'Motivo' and 'Arabesco' staves to their corresponding positions in the 'Idea 1' and 'Motivo fragmentado' staves.

Antes de la conclusión, Liszt inserta el comienzo de la *Idea 2*, en concreto los dos primeros compases. El trazo descendente de corcheas que ahora queda suspendido en la negra acompañada de silencios:

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'Idea 2' and 'c. 77', shows a melodic line starting with a series of eighth notes followed by a descending eighth-note pattern. The second staff, labeled 'Fragmentada' and 'c. 329', shows the same descending eighth-note pattern from 'Idea 2' followed by a series of rests, indicating its use in a fragmented form. A dashed line above the staff is labeled '8va', indicating an octave shift.

Atención precisamente a la utilización de silencios en toda la *sección conclusiva* con los que el compositor segmenta el discurso musical, lo disgrega:



311

317

323

329

335

\*) Aufgrund des in der Bibliothèque Nationale, Paris aufbewahrten Autographs ist auch eine frühere Fassung des Schlusses mitgeteilt (s. nächste Seite):

\*) An earlier version of the ending based on the autograph manuscript in the Bibliothèque Nationale, Paris is also included (see the next page):



*In domun Domini ibimus (Zum Haus des Herren ziehen wir) A331, S671*

*Präludium für Orgel oder Klavier*

Esta obra religiosa inaugura el conjunto de composiciones del año 1884. Como nos indica el título, se trata de un preludio para órgano o piano basado en la obra homónima que Liszt escribió el mismo año para coro mixto, órgano, metales y percusión<sup>348</sup>. Está escrito en Mib mayor, es una pieza de pretensiones sencillas, tiene forma binaria (A B) con una idea musical para cada parte:

A	B
cc. 1-56 <b>Idea 1</b> (acórdica)	cc. 57-final (95) <b>Idea 2</b> cc. 69-73: escritura pentatónica <sup>349</sup> Desde c. 82: <b>Sección conclusiva</b>

En general toda la obra es de escritura acórdica (homofónica), así en la sección conclusiva se mantiene este tipo de textura. Liszt escribe un final poderoso<sup>350</sup>, solemne, terminando con un pasaje monódico octavado, en los cc. 90-93, que arpeggia el acorde de tónica. Tras este fragmento escribe la cadencia final, en los cc. 93.3-94, una cadencia auténtica perfecta (V – I), contundente y categórica, en la que la dominante está escrita solo con la fundamental octavada y la tónica con el acorde pleno y en posición de octava:

<sup>348</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A331).

<sup>349</sup> De nuevo incluye un pasaje pentatónico cercano a la sección conclusiva. Hemos visto esta forma de proceder en otra obra, en concreto hace lo mismo en la sección conclusiva del *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe A323, S497*. Consúltese la nota n. 317 de nuestro análisis de esta partitura. Observemos cómo el perfil melódico de ambos pasajes es muy parecido, conteniendo el *Motivo de la Campana* de *Parsifal* que aparece también en la *Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal A315, S450* y en *Am grabe Richard Wagners A321, S202*:

*Intermezzo zu Calderons Schauspiel, cc. 250-251*



*In domun Domini ibimus, c. 69-71*



<sup>350</sup> Toda la partitura está escrita en una dinámica de *fortissimo*, sin ninguna variación de intensidad, sin duda porque está pensada para órgano, instrumento en el que no es posible la variación de matiz si no se cambian los registros de la tubería.

62

62

63

64

65

*And.*

This system contains measures 62 through 65. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands, with some measures containing slurs and ties. Measure 63 includes a *And.* marking and a fermata over a chord. Asterisks are placed below measures 62 and 65.

66

66

67

68

69

This system contains measures 66 through 69. The music continues with similar sixteenth-note textures. Measure 69 ends with a fermata over a chord.

70

un poco ritenuto

70

71

72

73

74

75

76

*And.*

*And.*

*And.*

*And.*

This system contains measures 70 through 76. It begins with the instruction "un poco ritenuto". The music features a mix of sixteenth-note runs and chords. Measures 71, 72, 73, and 74 each have a *And.* marking. Measure 70 has a triplet of sixteenth notes in the bass line. Asterisks are placed below measures 71, 72, 73, and 74.

77

77

78

79

80

81

82

83

This system contains measures 77 through 83. The music is characterized by dense, sustained chords in the treble clef, often with tremolos or rapid sixteenth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Asterisks are placed below measures 78, 79, 80, 81, 82, and 83.

84

84

85

86

87

88

89

This system contains measures 84 through 89. It continues with dense chordal textures in the treble and a more active bass line. Asterisks are placed below measures 84, 85, 86, 87, 88, and 89.

90

90

91

92

93

94

95

This system contains measures 90 through 95. The music features a mix of sixteenth-note passages and chords. Measure 95 ends with a fermata over a chord. Asterisks are placed below measures 90, 91, 92, 93, 94, and 95.

Z. 8860

### Siegesmarsch-Marche triumphale A332, S233a

Desconocemos el motivo de composición de esta *Marcha triunfal* escrita en 1884. Las diversas fuentes consultadas no aclaran nada al respecto<sup>351</sup>. Liszt vuelve a emplear la tonalidad de *Mib* mayor y estructura la obra en dos partes (A A') en las que desarrolla, como suele ser habitual en este tipo de piezas, dos ideas musicales, una más rítmica y marcial y otra más lírica y evocadora<sup>352</sup>:

A	A'
cc. 1-89	cc. 90-final (209)
cc. 1-9: Introducción	cc. 90-101: Enlace
cc. 10-37: <b>Idea 1</b> (rítmica)	(basado en la Introducción)
cc. 38-89: <b>Idea 2</b> (más lírica)	cc. 102-129: <b>Idea 1</b>
	cc. 130-169: <b>Idea 2</b>
	Desde c. 170:
	<b>Sección conclusiva</b>

Liszt escribe una vibrante y pomposa sección conclusiva en octavas. El tipo de final es por lo tanto monódico octavado, utilizando, desde el c. 186, el motivo de la Introducción que consiste en la alternancia de la tónica y dominante de *Mib* mayor. Al reiterar este giro durante veintidós compases, la cadencia final que se produce lógicamente es una auténtica perfecta (V – I) en los cc. 205-206, sugerida en este caso con las fundamentales y en la que la tónica es reforzada con trémolos durante cuatro compases<sup>353</sup>:

<sup>351</sup> Véanse SADIE, Op. cit., p. 819 (Obra A332); GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 14, Dances, Marches and Scherzos II*. Budapest, Editio Musica, 1984, p. XI; DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, p. 187 o SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Múnaco, Ed. Le Rocher, 1986, p. 116.

<sup>352</sup> En ocasiones esta segunda idea constituye el denominado *Trio* como sección contrastante.

<sup>353</sup> Obsérvese la similitud entre este final y el que escribe en la obra *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* recientemente analizada, muy cercana en el tiempo y poseedora también de un marcado carácter marcial. Incluso podemos extender este parecido al final monódico octavado de *In domum Domini ibimus A331, S671*.

162 8

170 8

*ff*

178

*stacc.*

186

*fff*

194

201

## 2 Csárdás A333

Bajo este título y número de catalogación se agrupan las *Csárdás n. 1, S225/1* y las *Csárdás obstiné n. 2, S225/2*, ambas compuestas en 1884. La primera pieza es más breve y la tonalidad no está afirmada con claridad aunque termina en Fa# menor<sup>354</sup>. Tiene forma ternaria (A A' B) con una articulación muy simétrica<sup>355</sup>. La segunda parte desarrolla la *Idea 1* enunciada en la primera, mientras que la tercera presenta una idea nueva<sup>356</sup>:

A	A'	B
cc. 1-20	cc. 21-89	cc. 90-final (121)
<b>Idea 1</b> (Introducción)	<b>Idea 1</b> (desarrollada) cc. 81-89: Enlace	<b>Idea 2</b> (lenta) Como <b>Sección conclusiva</b>

La tercera parte hace las veces de sección conclusiva, separada por un calderón y un silencio estructural en el c. 90. En ella Liszt escribe un pasaje sencillo de carácter más rapsódico, con una melodía ondulante que repite cuatro veces puntuada con el mencionado *acorde-eje*, pero con una nota modificada: Re#-Fa#-La-Do#. De hecho la melodía deriva de este acorde. El final de la pieza es monódico y entre los cc. 113-115 se percibe el giro cadencial de las fundamentales del V – I de Fa# menor, esto es, de cadencia auténtica perfecta. La tónica es repetida tres veces<sup>357</sup>:

<sup>354</sup> El comienzo es impreciso en este aspecto. Aunque parece que a partir del c. 23 quiere afirmarse La mayor, no se consigue porque el discurso no deja de evolucionar con progresiones. Si atendemos a los giros melódicos que se producen desde el c. 91, podemos decir que la pieza termina en Fa# menor. Observamos no obstante que el compositor emplea un acorde recurrente, como *acorde-eje* (Re#-Fa#-La-Do), por lo menos en las partes extremas de la pieza.

<sup>355</sup> En la que priman los periodos de ocho compases. Como curiosidad mostramos la división estructural de la obra: 1ª Parte: 2+8+2+8 / 2ª Parte: 2+8+8+8+8+8+8+10+9 / 3ª Parte: 8+8+8+8.

<sup>356</sup> Nos llama la atención que la tercera parte sea la lenta y no la primera como suele ocurrir en este tipo de danzas que siguen el esquema del *verbunkos* (parte lenta-*lassan* + parte rápida-*friska*). Podemos comprobar la aplicación de este esquema en nuestro análisis de la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S106/16* o en el de *Ungarisches Königslied A328, S544*. Véanse los apartados de las obras compuestas en 1882 y 1883 respectivamente.

<sup>357</sup> Fa# es la misma nota con que empieza la *Csárdás*, también repetida tres veces y la misma con la que comienza la *Csárdás obstiné* siguiente, igualmente repetida tres veces. Esta nota es el nexo que une ambas piezas.

81

8

Red. \*

90 Ritenuto un poco

f espr.

2 4

Red. \*

98

2 4

Red. \*

106

dim.

Red. \*

113

Red. \*



Csárdás obstiné S225/2

Es una pieza más extensa que la anterior y como su título indica, está basada en un motivo melódico de cuatro notas (La-Sol-Fa#-Mi) que se repite en *ostinato* y que es la columna vertebral de toda la composición<sup>358</sup>. Comienza en la tonalidad de Si menor y termina en el homónimo (Si mayor). La podemos estructurar en cinco partes (A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>2</sub> A<sub>4</sub>) en las que el compositor realiza ligeras variaciones de la misma idea musical (*ostinato*)<sup>359</sup>:

A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>4</sub>
cc. 1-72 cc. 1-16: Introducción monódica <sup>360</sup> Desde c. 17: <b>Idea 1</b> <sup>361</sup>	cc. 73-112 <b>Idea 1</b> (en terceras) cc. 105-112: enlace	cc. 113-178 <b>Idea 1</b> (en octavas) cc. 173-178: enlace	cc. 179-234 <b>Idea 1</b> (a contratiempo) cc. 215-234: enlace	cc. 235-final (336) <b>Idea 1</b> (notas repetidas) Desde c. 283: <b>Sección conclusiva</b>

Liszt escribe la sección conclusiva con octavas de bravura, en *stretto*, y en ella sigue trabajando con el motivo melódico del ostinato. Aunque el final es monódico, con la melodía octavada y puntuada en algún momento con un acorde (cc. 315.1, 317.1, 319.1), Liszt pone punto final a la pieza con el acorde de tónica de Si mayor en segunda inversión, llegando a él sin fórmula cadencial. Observamos claramente cómo a partir del c. 327 va fragmentando mediante silencios el motivo del ostinato hasta alcanzar el mencionado acorde:

<sup>358</sup> Motivo conductor.

<sup>359</sup> Como ocurría en la *Csárdás n. 1*, la articulación es muy simétrica, primando también los periodos de ocho compases. Mostramos la división estructural de la pieza: 1ª Parte: 8+8 (Introd.) +8+8+8+8+8+8+8 / 2ª Parte: 8+8+8+8+8 / 3ª Parte: 8+8+8+8+8+8+8+4+6 / 4ª Parte: 8+8+8+8+8+8+8 / 5ª Parte: 8+8+8+8+8+8+8+8+8+8+6.

<sup>360</sup> Como ya hemos advertido la *Csárdás obstiné*, comienza con la nota Fa#, la misma con la que termina la *Csárdás n. 1*. En la Introducción ya se presenta el motivo melódico del ostinato (cc. 7-8 y 15-16).

<sup>361</sup> En la exposición de la *Idea 1* no queremos pasar por alto el interesante choque que se produce entre las notas La de la melodía y La# del acompañamiento, fricción armónica que se reproduce a lo largo de toda la obra. Podemos hablar de un acorde de dominante con la tercera mayor y menor al mismo tiempo, concepto y sonoridad que conectan con el del *acorde mayor-menor* de la armonía bartokiana y con el del acorde con tercera mayor y menor simultáneas que emplea Ravel. Consúltense SZABOLCSI, Bence (Dir.): *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Budapest, Ed. Corvina, 1956, pp. 108-126; LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona, Ed. Idea Books, 2003, pp. 49-74 y ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía III*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1997, pp. 461-462.

c. 323

Musical score for measures 323-328. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Brackets below the bass line indicate a 'melodía derivada del ostinato' for measures 323-327 and 'acorde de I' for measures 328-329.

Musical score for measures 294-301. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. The score includes the instruction 'sempre accel.' above the treble staff and 'sempre ff e stacc.' below the bass staff.

Musical score for measures 302-310. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Musical score for measures 311-318. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Musical score for measures 319-327. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Musical score for measures 328-329. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

## Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17

De 1884 es también la *Rapsodia húngara n. 17*. Se trata de una obra de dimensiones reducidas (76 compases)<sup>362</sup> y escrita en Re menor, aunque la tonalidad no quede muy definida en la conclusión<sup>363</sup>. Tiene forma binaria (A A')<sup>364</sup>. Liszt trabaja con una sola idea musical basada en un motivo melódico de cuatro notas (Si-La#-Si-Do#)<sup>365</sup>:

A	A'
cc. 1-34	cc. 35-final (76)
Parte lenta- <i>Lassan</i>	Parte rápida- <i>Friska</i>
cc. 1-10: Introducción	<b>Idea 1</b>
cc. 11-34: <b>Idea 1</b>	Desde c. 59:
	<b>Sección conclusiva</b>

En la sección conclusiva, escrita en *stretto* con acordes y octavas en *fortissimo*, el compositor sigue trabajando con el motivo conductor de cuatro notas. Desde el c. 65 la escritura es monódica octavada y la persistencia del mencionado motivo nos conduce a un final bastante sorprendente en Re menor<sup>366</sup>. A partir del c. 67 observamos cómo se produce una fragmentación del motivo adecuado ahora a la nueva tonalidad<sup>367</sup>. Lo sorprendente es que la obra concluya sin que aparezca la tónica. No hay fórmula cadencial y la nota de reposo final es Sib, VI de la tonalidad<sup>368</sup>. Liszt elige la nota más

<sup>362</sup> Es de hecho la rapsodia más breve de las diecinueve que conforman el ciclo.

<sup>363</sup> La Introducción está en Re húngara menor (Re-Mi-Fa-Sol#-La-Sib-Do#-Re) y tras ella (c. 11) el compositor escribe la armadura de un posible Re mayor que no llega a confirmarse nunca, ni siquiera al final, ya que termina en Re menor pero sin afirmar la tónica como vemos en la partitura que adjuntamos.

<sup>364</sup> Siguiendo el esquema de Parte lenta-*Lassan* y Parte rápida-*Friska*.

<sup>365</sup> Motivo que enuncia la mano derecha en el c. 11 y que ya es esbozado en los cc. 9-10 de la Introducción. Este trabajo con un motivo de cuatro notas crea un paralelismo con las *Csárdás obstiné*, obra que, como acabamos de ver, también está basada en un motivo melódico de cuatro notas.

<sup>366</sup> Con los dos sostenidos de la armadura podríamos pensar en un final en Re mayor como homónimo del Re húngara menor del comienzo, sin embargo opta por Re menor.

<sup>367</sup> En los cc. 67-68 aparece en corcheas (Sib-La-Sib-Do#), en el c. 69 por aumentación, en los cc. 71-72 solo dos notas (Sib-La) y en los cc. 73-74 solo una nota (Sib). Este trabajo de fragmentación es parecido también al que realiza Liszt en las mencionadas *Csárdás obstiné*:



<sup>368</sup> Comprobamos cómo la Introducción también termina con esta nota (c. 10).

destacada del motivo y nos muestra un ejemplo de trabajo de desarrollo de un motivo melódico sin importarle la sintaxis armónica tradicional y los giros convencionales:

60

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

63

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

66

con Ped.

70

8. con Ped.

### Valse oubliée n. 4 A311, S215

El último *Valse oubliée* es de 1884. Está escrito en la tonalidad de Mi mayor<sup>369</sup> y tiene forma ternaria reexpositiva (A B A'). El compositor elabora dos ideas musicales a lo largo de la partitura:

A	B	A'
cc. 1-104 cc. 1-16: Introducción <sup>370</sup> cc. 17-56: <b>Idea 1</b> (cc. 49-56: enlace) cc. 57-104: Idea 1 (variada / escritura acórdica) (cc. 97-104: enlace)	cc. 105-211 <b>Idea 2</b>	cc. 212-final (266) cc. 212-235: <b>Idea 1</b> (cc. 228-235: enlace) Desde c. 236: <b>Sección conclusiva</b>

Confirmamos una vez más que Liszt escribe en las obras de este ciclo una sección conclusiva contrastante con el tipo de discurso que le precede<sup>371</sup>. Nos propone un final con acordes arpegiados que nosotros venimos denominando final estático, meditativo, en este caso sobre pedal de tónica (Mi). La cadencia final vuelve a incluir un detalle de innovación. Se trata de una auténtica imperfecta  $V_{+6} - I_{+7}$  en los cc. 259-260 pero, como vemos, el acorde de reposo no es el de tónica, sino el de *Sobretónica*, acorde-apoyatura que mantiene como acorde final sin llegar a resolverlo en tónica y que repite en los últimos compases<sup>372</sup>. La sensación sonora lógicamente no es de conclusión plena:

<sup>369</sup> Bien es cierto que no aparecen enlaces explícitos que confirmen claramente la tonalidad, en ningún momento aparece el acorde de tónica en estado fundamental, ni una cadencia categórica, pero los polos armónicos de tónica y dominante están presentes en la partitura: la segunda parte está escrita sobre pedal de dominante (Si) y la tercera sobre pedal de tónica (Mi). Una muestra más de que Liszt evita los giros armónicos tradicionales y las bases de la tonalidad se van diluyendo.

<sup>370</sup> El motivo de tres notas repetidas de la Introducción (c. 1), que luego se mantiene en la exposición de la *Idea 1* (c. 17 y ss.), es igual al motivo que Liszt emplea en el *Valse oubliée n. 3 A311, S215*, tan solo cambia la interválica. Véase la nota n. 347 de nuestro análisis de la obra.

<sup>371</sup> En los cuatro *valse oubliées* procede de la misma manera. Las secciones conclusivas son sencillas, de carácter recogido, en matiz *p/pp*, sin pirotecnias pianísticas, sin emplear recursos brillantes ni de bravura como octavas o acordes en matiz *ff*.

<sup>372</sup> Es una forma más de difuminar las fórmulas cadenciales tradicionales y eludir las reglas ortodoxas usando un acorde que jamás se utiliza en la armonía tradicional para concluir, ya que es un acorde tensivo.

223

Musical score for measures 223-229. The right hand has a melodic line with fingerings 2, 4, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand has a bass line with fingerings 3, 2, 4.

230

Musical score for measures 230-236. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 4, 1. The left hand has a bass line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

237

Musical score for measures 237-243. The right hand has a melodic line with fingerings 8. The left hand has a bass line with fingerings 8.

244

Musical score for measures 244-250. The right hand has a melodic line with fingerings 8. The left hand has a bass line with fingerings 8.

251

Musical score for measures 251-256. The right hand has a melodic line with fingerings 8. The left hand has a bass line with fingerings 8.

259

Musical score for measures 259-264. The right hand has a melodic line with fingerings 8. The left hand has a bass line with fingerings 8.

Z. 8858



*Trauervorspiel und Trauermarsch A334*  
*(Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)*

Parece ser que el *Preludio fúnebre* y la *Marcha fúnebre* fueron concebidas como dos piezas independientes, compuestas ambas en 1885 y reunidas posteriormente para ser entregadas a Göllicher (dedicatario de la *Marcha*)<sup>373</sup>. El *Preludio* es una página muy breve (21 compases) siendo la *Marcha* la pieza sustancial del tándem<sup>374</sup>. La tonalidad es difícil de precisar en la primera pieza, pero la segunda está escrita en Sol húngara menor<sup>375</sup>. Estamos ante otra de las obras que se catalogan como *experimentales*. En nuestro análisis estructural vamos a considerarlas como una única obra, así, la dividimos en cuatro partes. En la primera parte (*Preludio*), Liszt expone una idea musical de carácter escalístico. En la *Marcha* desarrolla tres ideas que giran alrededor del mencionado ostinato:

1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte
cc. 1-30 <i>Preludio</i> <b>Idea 1</b> <sup>376</sup> c. 22: Silencio estructural cc. 23-30: enlace <sup>377</sup>	cc. 31-60 <i>Marcha</i> <b>Idea 2</b>	cc. 61-97.1 <b>Idea 3</b>	cc. 97.2-final (148) <b>Idea 4</b> Desde c. 121: <b>Sección conclusiva</b>

<sup>373</sup> August Göllicher (1859-1923), alumno de Liszt. Para más información sobre la gestación de las piezas consúltense SADIE, Op. cit., p. 820 (Obra A334) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 12, Individual Character Pieces II*. Budapest, Editio Musica, 1978, p. XV.

<sup>374</sup> El material de la *Trauermarsch* lo volveremos a encontrar en *Ladislaus Teleky*, tercera pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*. Ambas están basadas en el bajo ostinato de la obra *Lamentations on the Death of István Széchenyi* (1860) del compositor húngaro Michael Mosonyi.

<sup>375</sup> El *Preludio* comienza y termina con la nota Do# y tiene un acorde de quinta aumentada (Fa-La-Do#) como acorde-eje que imposibilita determinar una tonalidad. Por su parte, toda la *Marcha* está basada en un ostinato de cuatro notas (Fa#-Sol-Sib-Do#) sacado de la escala húngara y concluye también con la nota Do#:



<sup>376</sup> En el final del *Preludio* (cc. 15-21) observamos cómo Liszt emplea la fragmentación del material melódico, trabajando primero con las cuatro últimas notas de la escala (Do#-Fa-Mi-Mib, cc. 15-16), para luego quedarse con dos notas (Do#-Mib, cc. 17-18) y por último con una (Do#, cc. 19-21).

<sup>377</sup> En este pasaje, que Liszt indica como *Einleitung* (Introducción), se presenta el ostinato.



Toda la sección conclusiva, escrita con octavas y acordes, está vertebrada de forma obsesiva por las cuatro notas del ostinato y la primacia de la nota Do#, que desde el c. 127 hasta el final, está escrita como nota pedal en trémolo. Como ya hemos apuntado, la tonalidad es Sol húngara menor, pero observamos cómo no existe ninguna fórmula cadencial que lo confirme, ni aparece el acorde de tónica en ningún punto del discurso musical. Liszt concluye la obra dilatando las notas del ostinato para terminar con la nota Do# octavada en ambas manos. De nuevo otro final sorprendente y que incluye la nota Do# en una pieza de carácter luctuoso.

Incluimos la breve partitura del *Preludio*:

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - **System 1:** Marked "Andante lugubre". The bass line features a rhythmic ostinato of four notes (D#, C, B, A) with fingerings 4, 5, 4, 5. Dynamics include *p* and *mp pesante*.  
 - **System 2:** Continues the ostinato with a *cresc.* marking leading to a *f* dynamic.  
 - **System 3:** Marked "II", it features a melodic line in the bass with the instruction "sempre ff accentuato assai e doloroso".  
 - **System 4:** Marked "16", it continues the melodic line with a "marcato" marking and concludes with an "attacca" instruction.

Y la sección final de la *Marcha*:

110 *dolce espressivo*

116 *pp*

122 *mp* *ff sempre* *marcato*

128 *marcato*

135 *sempre ff*

142 *fff*

\*) Die Grund-Intonation „fis, g, b, cis“ immer hervorgehoben. (Liszt's Anweisung)

\*) The fundamental tone of "F sharp, G, B flat and C sharp" is always to be brought out. (Liszt's instruction)

Stephan Széchenyi

La primera pieza, dedicada al conde Stephan Széchenyi<sup>379</sup>, comienza en Re menor y concluye en el homónimo Re mayor. La podemos estructurar en cuatro partes (A B B' C) en las que se desarrollan dos ideas musicales principales:

A	B	B'	C
cc. 1-40 Introducción	cc. 41-88 <b>Idea 1</b> <sup>380</sup> carácter marcial (escritura homofónica) cc. 81-88: enlace (basados en la Introducción)	cc. 89-116 <b>Idea 1</b> (escritura en melodía acompañada)	cc. 117-final (154) <b>Idea 2</b> en octavas y acordes Desde c. 137: <b>Sección conclusiva</b>

En la sección conclusiva, realizada con una escritura brillante de octavas, el compositor nos conduce mediante la extensión del acorde de tónica de Re mayor a un final monódico octavado, pero no encontramos ninguna cadencia en esa tonalidad ni la afirmación de la tónica. La pieza concluye sorprendentemente en la sensible (Do#)<sup>381</sup> precedida por el giro melódico Fa#-Mi-Re-Do# desde el c. 147 y afirmada por el intervalo de cuarta justa Fa#-Do#<sup>382</sup>. Otro final en el que el compositor esquivo la sintaxis tradicional:

<sup>378</sup> En el año 1885 Liszt reúne siete piezas en una colección titulada *Retratos históricos húngaros*, dedicadas a otros tantos personajes de la vida pública húngara, de las cuales algunas fueron compuestas en años anteriores, pero revisadas para incluirlas en la serie. Existe información detallada del origen de estas piezas, incluso de los planes de orquestación. En SADIE, Op. cit., p. 820 (Obra A335) y en GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 10, Various Cyclical Works II*. Budapest, Editio Musica, 1980, pp. XV-XVIII.

<sup>379</sup> Stephan Széchenyi (1791-1860), político y escritor. Fue ministro de Transporte y fundador de la Academia Húngara de las Ciencias.

<sup>380</sup> La exposición de la *Idea 1* en los cc. 41-50 está en la tonalidad de Re húngara menor.

<sup>381</sup> De nuevo la nota Do# como punto final a una pieza elegíaca.

<sup>382</sup> Este giro final de cuarta justa está relacionado con el comienzo de la pieza, en el que se produce el mismo intervalo (cc. 3-4, giro Mib-Sib).

133

Trompeten

ped. \*

138

143

148

Z. 8459

Franz Deák<sup>383</sup>

Esta pieza comienza en la tonalidad de Re menor<sup>384</sup> y termina en Sib mayor<sup>385</sup>. Tiene forma ternaria, pero sin que haya parte reexpositiva (A B C). Liszt trabaja con dos ideas musicales<sup>386</sup>:

A	B	C
cc. 1-44 Introducción <sup>387</sup> .	cc. 45-105.1 <b>Idea 1</b> carácter marcial	cc. 105-final (136) <b>Idea 2</b> carácter triunfal Desde c. 121: <b>Sección conclusiva</b>

En la sección conclusiva, escrita básicamente en octavas, se extiende el material de la *Idea 2* con su carácter triunfal. El acorde de tónica de Sib mayor es arpegiado en octavas en matiz *fortissimo*, pero la conclusión no llega a ser monódica octavada. La cadencia final se produce en los cc. 134-135 y es una auténtica perfecta (V – I) con el detalle de que el acorde tríada de dominante no tiene quinta sino sexta como nota que la sustituye<sup>388</sup>. Es otra forma de modificar, aunque levemente, la sonoridad de un enlace tradicional. El acorde de tónica, por su parte, aparece sugerido en octavas:

<sup>383</sup> Franz Deák (1803-1876), político y escritor. Fue ministro de Justicia.

<sup>384</sup> Aunque está presente el color de la escala húngara menor con los dos intervalos de segunda aumentada (Fa-Sol# / Sib-Do#) en el pasaje de los cc. 21-25.

<sup>385</sup> Empleo de la *tonalidad evolutiva* y de la relación *mediántica* entre las tonalidades, en este caso de tercera mayor.

<sup>386</sup> La factura de la pieza es muy simétrica, el discurso musical avanza de cuatro en cuatro compases en toda la partitura.

<sup>387</sup> Remarcamos la similitud de esta introducción con la de la pieza anterior. Ambas tienen un extensión parecida y contienen los mismos elementos, pasaje de octavas, melodía escalística en octavas entrecortada por silencios, intervalos amplios en blancas, aunque dispuestos en otro orden. En la nota n. 4 del *Apéndice documental n. 22* exponemos los elementos comunes de escritura de todo el ciclo de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*.

<sup>388</sup> Técnicamente se denominan acordes con nota sustituta. Véase en el capítulo II el análisis de la *Mazurka op. 6, n. 3* (1830-32) de Chopin y el de la pieza *Volksliedchen* del *Album de la Juventud op. 68* (1848) de Robert Schumann. En el apartado n. 5 del capítulo III consúltese el análisis de *Abendglocken*, pieza n. 9 del ciclo titulado *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

103 *tremolando*  
8  
*marcatissimo*

109

115

Orchester  
8  
121 *fff*

8  
129

Ladislaus Teleky<sup>389</sup>

Esta pieza es un arreglo de la *Trauermarsch A334, S206/2*<sup>390</sup>, así es que, como ya advertimos al comienzo del apartado de obras compuestas en 1885, el material empleado es idéntico y por tanto el basamento armónico es el mismo ostinato de cuatro notas (Fa#-Sol-Sib-Do#), siendo la tonalidad igualmente Sol húngara menor. Tiene forma ternaria no reexpositiva (A B C) y se expone una idea musical distinta en cada parte aunque estén las tres unificadas por el ostinato:

A	B	C
cc. 1-20	cc. 21-57.1	cc. 57.2-final (99)
<b>Idea 1</b>	<b>Idea 2</b>	<b>Idea 3</b>
Introducción		Desde c. 74: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva tiene los mismos parámetros que la de la *Trauermarsch* aunque dura dos compases menos. Escrita con octavas y acordes, vertebrada por las cuatro notas del ostinato y la primacia de la nota Do#, que desde el c. 80 hasta el final, está concebida como nota pedal en trémolo. No existe ninguna cadencia que confirme la tonalidad de forma tradicional, V – I o IV – I por ejemplo, ni tampoco aparece el acorde de tónica en ningún momento. Liszt concluye la obra dilatando las notas del ostinato para terminar con la nota Do# octavada en ambas manos:

---

<sup>389</sup> Conde Ladislaus Teleky (1811-1861), político y escritor, miembro de la Academia Húngara de las Ciencias. Se suicidó en Mayo de 1861.

<sup>390</sup> Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 10, Various Cyclical Works II*. Budapest, Editio Musica, 1980, p. XVII. En la pieza que nos ocupa el material aparece un poco más sintetizado ya que tiene 99 compases frente a los 118 de la *Marcha fúnebre*. Por ejemplo, la primera idea de la *Marcha*, indicada en nuestro análisis como *Idea 2*, se extiende durante 30 compases mientras que en *Ladislaus Teleky* ocupa 20.

56 *mp espr.* *p* *una corda*

62 *pp* *dolce*

70 *p* *mp* *tre corde*

78 *ff* *marc.*

86

93



Joseph Eötvös<sup>391</sup>

En esta pieza, tras la introducción de escritura acórdica, se establece la tonalidad de La mayor y termina en Fa# mayor<sup>392</sup>. Tiene forma ternaria reexpositiva (A B A'), conteniendo en las partes extremas la misma idea musical y en la parte central una idea contrastante como vemos en nuestro esquema:

A	B	A'
cc. 1-43 cc. 1-23: Introducción cc. 24-43: <b>Idea 1</b> rítmica, marcial cc. 36-43: enlace <sup>393</sup>	cc. 44-83 <b>Idea 2</b> <sup>394</sup> expresiva, lírica (escritura en melodía acompañada, tipo nocturno)	cc. 84-final (104) <b>Idea 1</b> Desde c. 96: <b>Sección conclusiva</b>

En la tercera parte Liszt retoma la *Idea 1* de carácter marcial y de ella deriva la escritura de la sección conclusiva, indicado *grandioso*, que nos conduce a Fa# mayor. Justo en el compás en que empieza esta sección está la cadencia final (cc. 95-96). Se trata de una auténtica imperfecta V<sub>6</sub> – I y toda la sección es una extensión del acorde de tónica con un final acórdico triunfal desde el c. 100, para terminar en matiz *fff* con el acorde de tónica en primera inversión. Observemos la importancia que se le concede a la nota Do# en la pieza<sup>395</sup>. El compositor incluye dos fragmentos en los que esta nota es empleada como nota pedal, en los cc. 24-36, en la presentación de la *Idea 1* y en los cc. 84-104, formando parte de todos los acordes que emplea Liszt para configurar el final de la pieza (A'):

<sup>391</sup> Barón Joseph Eötvös (1813-1871), político y escritor. Llegó a ser ministro de Religión y Educación.

<sup>392</sup> Nuevo empleo de la *tonalidad evolutiva* y la relación *mediántica* entre ambas tonalidades (de tercera menor).

<sup>393</sup> En este fragmento de transición se presenta la melodía de la *Idea 2*.

<sup>394</sup> No podemos pasar por alto el estrecho parecido entre esta *Idea 2* y un fragmento de la *Idea 4* de las *Csárdás macabre A313, S224*, en concreto los cc. 191-216.

<sup>395</sup> Remarcando su presencia en una pieza con carácter de elegía.

73  $\overset{8}{\text{---}}$

78 *riten.*

una corda

Tempo I

83 *ff*

tre corde

88

93 *grandioso*

98 *fff*

Z. 8459

*Michael Vörösmarty*<sup>396</sup>

La monodia del comienzo ya establece la tonalidad de Si menor y aunque la pieza apunta a terminar en el homónimo (Si mayor), concluye, como veremos, de forma abrupta y desconcertante con un giro sin sentido tonal. La escritura de la pieza es muy diáfana, tiene forma binaria (A A') y contiene tan solo una idea musical que el compositor referencia en la partitura (c. 19) como *Vörösmarty-nóta*<sup>397</sup>:

A	A'
cc. 1-56 cc. 1-18: Introducción cc. 19-56: <b>Idea 1</b> en Si menor cc. 49-56: enlace	cc. 57-final (106) <b>Idea 1</b> en Si mayor Desde c. 83: <b>Sección conclusiva</b>

En la sección conclusiva de esta pieza, en Si mayor, Liszt escribe una melodía en octavas que nos conduce a un final monódico octavado. Sin embargo, como apuntábamos arriba, se produce una conclusión tonalmente inesperada en la que, sin fórmula cadencial alguna, en lugar de concluir en la supuesta tónica de Si mayor, realiza un giro hacia una nota alejada: un Sol becuadro (c. 101) al que llega con un intervalo de tercera mayor, giro que repite tres veces y que no define ninguna tonalidad. Sin duda un final con el que rompe los esquemas tradicionales y pone punto final al discurso musical de una forma inesperada, de hecho, como vemos en el esquema, la frase melódica queda truncada:

c. 91

aumentación

<sup>396</sup> Michael Vörösmarty (1800-1855), poeta y dramaturgo romántico del periodo de la reforma. Considerado uno de los máximos representantes del Romanticismo húngaro.

<sup>397</sup> «Melodía de Vörösmarty» o «Canción de Vörösmarty» (trad. a.). De forma genérica el término *nóta* hace referencia a la canción popular húngara. Véase WILLIAMS Patrick: *Los cíngaros de Hungría y sus músicas*. Madrid, Ed. Akal, 2000, pp. 24-26.

74

Musical notation for measures 74-77. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

78

Musical notation for measures 78-81. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

82

Musical notation for measures 82-86. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

87

Musical notation for measures 87-91. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

92

Musical notation for measures 92-97. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

98

breit

marcato

Musical notation for measures 98-102. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Performance markings "breit" and "marcato" are present.

Z. 8459

[Michael] Alexander Petöfi<sup>398</sup>

Como ya indicamos en su momento<sup>399</sup>, esta pieza está basada en otra compuesta en 1877, *Dem Andenken Petöfis A279, S195*<sup>400</sup>. Tras una introducción monódica, se establece la tonalidad de Mi menor, pero la pieza termina en Do# mayor<sup>401</sup>. Tiene forma ternaria reexpositiva (A B A') y dos son las ideas musicales que maneja el compositor en la partitura:

A	B	A'
cc. 1-40 cc. 1-14: Introducción cc. 15-40: <b>Idea 1</b> carácter elegíaco (en Mi menor)	cc. 41-52 <b>Idea 2</b> carácter expresivo (en Mi mayor)	cc. 53-final (89) <b>Idea 1</b> carácter heroico (en Mi mayor) Desde c. 71: <b>Sección conclusiva</b> (a Do# mayor)

La sección conclusiva, confeccionada en un primer tramo en Mi mayor con una melodía octavada sobre el acorde de tónica en trémolo, nos conduce a un pasaje de acordes mantenidos desde el c. 75.3, imbuidos de un carácter meditativo que llevan el discurso musical de forma inesperada a Do# mayor<sup>402</sup>. Del acorde de tónica en primera inversión de esta tonalidad (cc. 81-82) arranca el final monódico que escribe Liszt. La melodía nos recuerda el incipit de la *Idea 1* (cc. 83-85) y observamos cómo de ese incipit deriva la ordenación melódica en grupos de cuatro notas como en el comienzo de la pieza, para

<sup>398</sup> Como ya apuntamos en la nota n. 29 de nuestro análisis de la obra *Dem Andenken Petöfis A279, S195*, Alexander Petöfi fue el gran poeta húngaro del Romanticismo. Mediante su obra instigó al alzamiento por la independencia húngara en 1848 y de hecho murió en una de las batallas convirtiéndose en héroe nacional.

<sup>399</sup> Consúltese la nota n. 31 de nuestro análisis de *Dem Andenken Petöfis A279, S195* en el apartado de obras compuestas en 1877.

<sup>400</sup> La comparación entre ambas nos revela cómo el compositor configura una pieza más extensa a partir del material existente. La obra que nos ocupa es más larga, 89 compases frente a los 58 de *Dem Andenken Petöfis*. En primer lugar amplía la introducción de 4 a 14 compases; la sección de la *Idea 1* de 20 a 26; la segunda parte conserva la misma extensión; la tercera parte pasa de 22 a 37 compases. Un aspecto muy importante para nuestro estudio es comprobar cómo escribe un final distinto, en la línea de los finales más atrevidos de las últimas obras. Como veremos a continuación, añade al final existente unos enlaces armónicos que proporcionan una sorprendente modulación.

<sup>401</sup> Esta es una de las diferencias con respecto a *Dem Andenken Petöfis* que concluye en Mi mayor. En la pieza que nos ocupa Liszt emplea la *tonalidad evolutiva* y la relación *mediántica*, en este caso de tercera menor, entre las tonalidades extremas.

<sup>402</sup> Todo parecía apuntar a un final en el tono homónimo (Mi mayor).

terminar repitiendo el grupo del c. 85 en los cuatro últimos compases por aumentación<sup>403</sup> y concluir con la nota mediante (Mi#):

53 *Tempo I*  
*f grandioso*

57 *ff*

61 *sempre più rinforz.* *fff* *trem.*

65 *mf legato* *mf* *trem.*

72 *un poco rall.* *dim.* *p*

80 *sempre rall.*

Z. 8459

<sup>403</sup> Esta última figura melódica, aunque por aumentación, imita la agrupación rítmica que escribe el compositor en los primeros compases de la Introducción (cc. 1-8).

Michael Mosonyi<sup>404</sup>

La última pieza del ciclo también está basada en otra anterior titulada *Mosonyis Grabgeleit A249, S194*, compuesta en 1870<sup>405</sup>. Comienza de forma lúgubre en Re húngara menor<sup>406</sup> y termina en el tono homónimo (Re mayor). La podemos estructurar en cuatro partes (A B A' C) en las que se desarrollan cuatro ideas musicales:

A	B	A'	C
cc. 1-36  cc. 1-12: Introducción <sup>407</sup>  <b>Idea 1</b> carácter fúnebre cc. 13-36: <b>Idea 2</b> carácter elegíaco c. 36.3: Silencio estructural con calderón	cc. 36.4-51  <b>Idea 3</b> expresiva, tipo nocturno c. 51.4: Silencio estructural con calderón	cc. 52-67  cc. 52-63: <b>Idea 1</b> cc. 64-67: <b>Idea 2</b> c. 67.4: Silencio estructural	cc. 68-final (98)  cc. 68-77: <b>Idea 4</b> meditativa, escritura cromática cc. 78-82: <b>Idea 3</b> cc. 82.2-83.2: Silencio estructural desde c. 83.3: <b>Sección conclusiva</b>

En la sección conclusiva, ya en Re mayor, Liszt imprime un carácter de recogimiento contemplativo mediante la escritura tipo coral con acordes en matiz *p/pp*<sup>408</sup>. Finaliza con una fórmula cadencial tradicional, una cadencia auténtica pero imperfecta V<sub>6</sub> – I<sub>6</sub> en los cc. 94-95, con ambos acordes en primera inversión, restándole así poder conclusivo, como velando el cierre final. Tras la cadencia repite el acorde de tónica tres veces cambiando de registro, pero siempre en primera inversión:

<sup>404</sup> Michael Mosonyi (1815-1870) es el único músico del grupo de personajes húngaros dedicatarios de las piezas de Liszt. Compositor, profesor y crítico musical. Nunca ocupó un cargo público, municipal o eclesiástico, ni estuvo al servicio de ningún teatro, academia o casa aristocrática. Es autor de un buen número de obras entre óperas, música vocal (sobre todo misas, cantatas y canciones) y música instrumental (sinfonías, música para piano y de cámara). Como hemos visto en nuestros análisis, Liszt emplea un ostinato suyo (Fa#-Sol-Sib-Do#) en la *Trauermarsch A334, S206/2* y en *Ladislaus Teleky*, pieza perteneciente al ciclo que estamos estudiando.

<sup>405</sup> En esta ocasión ambas piezas son idénticas. Lo único que varía Liszt es la sección conclusiva que en la pieza que nos ocupa es más extensa, 16 compases frente a los 10 de *Mosonyis Grabgeleit*, pero no introduce nada nuevo ni cambia el final, tan solo se limita a duplicar los enlaces armónicos ya existentes en la pieza de 1870.

<sup>406</sup> Re-Mi-Fa-Sol#-La-Sib-Do#-Re. Obsérvese el fragmento escalístico en los cc. 9-12.

<sup>407</sup> En la Introducción se nos presenta la *Idea 1* con la que, como indica el propio compositor en la partitura, imita el tañido de campanas (*wie Glocken*) y además tiene reminiscencias melódicas del *Dies Irae* de la misa de difuntos gregoriana.

<sup>408</sup> Pasaje que nos recuerda a la sección conclusiva también de *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208*. Véase nuestro análisis en las obras compuestas en 1881.

68 dolce m.s.\*  
pp  
sempre dolce  
sempre legato

72  
sempre p

76 dim. espr.

81 p

89 dim. pp ppp

\*) „Die Mittelstimmen... ‚mehr Hauch als Ton‘ “. (L-P)

Z. 8459

\*) "The middle parts... 'more like a breath than a note'." (L-P)



### En rêve, nocturne A336, S207

Consideramos esta pieza como una de las más emblemáticas de nuestro periodo de estudio<sup>409</sup>, no precisamente por sus audacias armónicas, aunque sí posee una cadencia final poco habitual, sino por todo lo contrario: por su sencillez y simplicidad extremas, la escritura diáfana y tonal en una de las últimas obras que compuso el maestro húngaro al final de su vida, en 1885<sup>410</sup>. Está dedicada a August Stradal<sup>411</sup>. La tonalidad de esta breve pieza es Si mayor y tiene forma binaria (A A') con una sola idea musical que se repite variada en la segunda parte:

A	A'
cc. 1-20	cc. 21-final (47)
<b>Idea 1</b> cc. 15-20: enlace	<b>Idea 1</b> desde c. 35: <b>Sección conclusiva</b>

Liszt nos propone una sección conclusiva de tipo estática o contemplativa, con trinos y acordes quebrados y arpegiados hasta llegar a los últimos compases de escritura acórdica, desde el c. 43.3, en los que está la cadencia final. Se trata de un enlace  $V_{9/x5} - I_{6/4}$  con el acorde de novena mayor de dominante con la quinta alterada ascendentemente (en más,  $Re=Dox$ ) y terminando con el acorde de tónica en segunda inversión, al que se llega tras una apoyatura muy expresiva ( $La\#$ ) escrita en el penúltimo compás<sup>412</sup>. Ante la sencillez de la pieza, el compositor emplea una cadencia también sencilla, pero con algún elemento que huye de lo convencional<sup>413</sup>. La vemos en esquema:

<sup>409</sup> Al igual que *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199*.

<sup>410</sup> Pieza que está precedida por otras en las que, como hemos ido viendo, los mecanismos del sistema tonal son difuminados o incluso eliminados sobre todo en la cadencia final y que suponen, en algunos casos, un claro ejemplo de una incipiente escritura atonal.

<sup>411</sup> August Stradal (1860-1930), pianista y compositor bohemio. Entre 1885 y 1886 vivió en casa de Liszt como secretario particular suyo. Véase DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 176-177.

<sup>412</sup> Es la única cadencia de todas las estudiadas en este periodo en la que emplea el acorde de novena de dominante. Observamos, como detalle de modernidad, cómo en el enlace cadencial la novena no resuelve de forma escolástica.

<sup>413</sup> Enriquece la sonoridad del acorde de dominante con el empleo de la novena mayor y la quinta en más y evita en el de tónica el estado fundamental.

V9/x5 I6/4

19 9

*sempre dolce* *legato*

*sempre una corda*

24

28

32

36

*pp*

41

*pp* *ppp*

*Abschied, russisches Volkslied A324, S251*<sup>414</sup>

Esta breve y sencilla pieza concebida en 1885, que lleva por título *Despedida*, está basada en una canción popular rusa y dedicada a Alexander Siloti<sup>415</sup>. Es modal, está escrita en La eolio o menor natural<sup>416</sup>, aunque como veremos la sección final es frigia<sup>417</sup>. Está estructurada en dos partes (A A')<sup>418</sup> y en ellas Liszt expone dos concisas ideas musicales:

A	A'
cc. 1-28	cc. 29-final (52)
cc. 1-8: Introducción	cc. 29-40: <b>Idea 2</b>
cc. 9-16: <b>Idea 1</b>	cc. 41-45.1: <b>Idea 1</b> <sup>419</sup>
cc. 17-28: <b>Idea 2</b>	Desde c. 45: <b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva es de tipo meditativo, con escritura acórdica y la cadencia final es una cadencia frigia en los cc. 50-51<sup>420</sup> realizada con los acordes VII<sub>6</sub> – I, con el giro melódico característico (Sib-La) en el bajo<sup>421</sup>:

<sup>414</sup> Alan Walker fecha esta pieza y la *Tarantelle [Cesar Cui] A327, S482* en el año 1885, sin embargo las cataloga, creemos que por error, entre las que compone Liszt en el año 1883 [sic]. Véase SADIE, Op. cit., p. 819 (Obras A324 y A327 respectivamente). Nosotros las estudiamos y ordenamos en su año de composición, 1885. La catalogación de Searle es distinta ya que no comienza con las obras de piano y además estas no las ordena cronológicamente. Consúltense SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada Liszt (Humphrey Searle). Londres, Ed. Macmillan, vol. 11, 1980, pp. 57-64; SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Mónaco, Ed. Le Rocher, 1986, pp. 99-123 y DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 184-188.

<sup>415</sup> Como ya hemos apuntado en nuestro análisis de la *Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin [Tchaikovsky] A293, S429* de 1879, Alexander von Siloti (1863-1945) fue alumno de Liszt, en concreto entre los años 1883 y 1886 y también fue director de orquesta. Como profesor llegó a dar clases en el Conservatorio de Moscú teniendo como alumno más relevante a Serguei Rachmaninov. En DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, pp. 174-176.

<sup>416</sup> La eolio: La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La.

<sup>417</sup> La frigio: La-Sib-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La.

<sup>418</sup> Una articulación más detallada de la pieza nos revela una estructura palindrómica: 8+16+4+16+8.

<sup>419</sup> Obsérvese el tipo de escritura de este pasaje (cc. 41-44) y el paralelismo con otros pasajes similares en otras piezas también de carácter meditativo o de recogimiento contemplativo, como por ejemplo en el *Ave Maria [IV] A308, S545* (cc. 17-22 y 37-42), en *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (cc. 63-68) o en *Die Wiege-Le berceau de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (cc. 88-92).

<sup>420</sup> El enlace cadencial está repetido tres veces en la sección conclusiva.

<sup>421</sup> En este caso vemos cómo el compositor no emplea el tetracordo frigio completo (Re-Do-Sib-La) ni en el bajo ni en otra voz. Asimismo observamos cómo esta cadencia frigia no reposa en el acorde de dominante, sino que lo hace en el de tónica como ocurre en los finales de *Vallée d'Obermann*, la sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) y de la *Ungarische Rhapsodie A132/7, S244* (1846-53).

24 *a tempo*  
*cresc.*

*f largamente*

*f*

29

*p* *pp* *f*

34 *rit.* *a tempo*

*p* *pp*

39

*una corda*

45

*perdendosi*

Z. 12 404

Tarantelle [Cesar Cui] A327, S482<sup>422</sup>

La paráfrasis sobre la *Tarantella* de Cesar Cui es de 1885. Es una obra extensa (695 compases) y como es normal en este tipo de piezas, Liszt despliega una escritura virtuosística y brillante<sup>423</sup>. La obra comienza en Sol menor y termina en Sol mayor. Tiene forma ternaria pero no reexpositiva, en concreto *Barform* (A A' B). Es muy rica temáticamente, ya que el compositor desarrolla cinco ideas musicales principales que están articuladas de forma muy clara. Algunas están separadas entre ellas con silencios estructurales<sup>424</sup>:

A	A'	B
cc. 1-263	cc. 264-444	cc. 445-final (695)
cc. 1-39: Introducción <sup>425</sup> (c. 39: silencio estructural)	cc. 264-324: <b>Idea 1</b>	cc. 445-617:
cc. 40-104: <b>Idea 1</b>	cc. 325-368: <b>Idea 2</b>	<b>Sección con varias ideas</b>
cc. 105-148: <b>Idea 2</b>	cc. 369-418: <b>Idea 3</b>	<b>nuevas breves</b>
cc. 149-198: <b>Idea 3</b>	cc. 419-444: <b>Idea 4</b>	(c. 617: silencio estructural)
cc. 199-263: <b>Idea 4</b>		cc. 618-646: <b>Idea 5</b>
(cc. 247-262: sección de cierre con octavas de bravura)		Sección lenta
c. 263: Silencio estructural		(c. 646: silencio estructural)
		cc. 647-674: <b>Idea 3</b>
		Desde c. 675:
		<b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva es, como toda la pieza, de escritura brillante con octavas que recorren todo el teclado, desde el registro grave al agudo, y terminan en acordes. La cadencia final se produce en los cc. 685-686, es auténtica perfecta (V – I) con sonoridades tríadas, pero no es acórdica del todo, ya que el acorde de dominante está arpegiado desde el segundo tiempo del c. 685 como vemos en el esquema. Tras un eco del enlace en el c. 687, Liszt repite el acorde de tónica en estado fundamental varias veces para concluir de forma contundente:

<sup>422</sup> Véase la nota n. 414 de nuestro análisis de *Abschied, russisches Volkslied* A324, S251.

<sup>423</sup> Con baterías de acordes y de octavas, notas dobles, pasajes escalísticos y acordes en trémolo.

<sup>424</sup> Aparte de los indicados en nuestro esquema, los cc. 148 y 368 son silencios estructurales que separan las *Ideas 2* y *3*.

<sup>425</sup> La escritura de los primeros ocho compases de la *Introducción* nos recuerda veladamente al comienzo del *Valse oubliée n. 1* A311, S215 y los cc. 8-13 tienen una clara similitud con los cc. 11-18 del *Dritter Mephisto-Walzer* A325, S216.

c. 685

Musical notation for measures c. 685. The system consists of a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: a triad (F#, A, C), a dyad (F#, A), and a dyad (F#, C). Below the staff, there are three brackets labeled 'V', 'I', and 'eco' respectively, positioned under the corresponding notes.

Musical notation for measures 660-666. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 660 is marked with an '8' and a dashed line above it. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A '3' is written above the first measure of the bass staff.

Musical notation for measures 666-672. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 666 is marked with an '8' and a dashed line above it. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A 'ff' dynamic marking is present in the first measure of the treble staff.

Musical notation for measures 672-679. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 672 is marked with an '8' and a dashed line above it. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A 'ff' dynamic marking is present in the first measure of the bass staff.

Musical notation for measures 679-686. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 679 is marked with an '8' and a dashed line above it. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A 'ff' dynamic marking is present in the first measure of the bass staff.

Musical notation for measures 686-695. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 686 is marked with an '8' and a dashed line above it. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A 'ff' dynamic marking is present in the first measure of the bass staff. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note in measure 695.

Z. 12 404

### Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18

Como nos recuerda Walker, esta rapsodia fue compuesta para la Exposición Nacional Húngara de 1885<sup>426</sup>. Es de las obras más breves del ciclo y comienza en Fa# menor para concluir en el tono homónimo (Fa# mayor). Podemos estructurarla en dos partes, forma binaria (A-Lassan B-Friska), cada parte con una idea musical propia:

A	B
cc. 1-40 <b>Idea 1</b> cc. 30-39: enlace (arabescos) c. 40: Silencio estructural con calderón	cc. 41 (con anacrusa)-final (147) cc. 41-56.1: como Introducción desde c. 56.2: <b>Idea 2</b> cc. 77-92: enlace (con octavas y acordes) cc. 123-124.1: Silencio estructural desde c. 124.2: <b>Sección conclusiva</b>

Liszt escribe la sección conclusiva a modo de *stretta* brillante (*Più mosso*), en Fa# mayor, con octavas y acordes en matiz *ff*, y en ella aparece la *Idea 2*<sup>427</sup>. El trazo es realmente fulgurante, pero en el c. 142 apreciamos la cadencia final confeccionada con los acordes VI – I<sub>6/4</sub>, ambos tríadas. Se trata de una cadencia con la que evita un enlace más convencional llegando además al acorde de tónica en segunda inversión, aunque esto último no se aprecie dada la rapidez del pasaje que nos lleva inmediatamente al estado fundamental:

<sup>426</sup> Véase SADIE, Op. cit., p. 803 (Obra A132/18 y *Observaciones*).

<sup>427</sup> Esta sección final está claramente articulada por medio de un silencio estructural (cc. 123-124.1).

114 *un poco accel.*

120 *Più mosso*<sup>\*)</sup> *ff*

128

138

\*) In Anbetracht der Verdoppelung der Notenwerte bedeutet das *Più mosso* hier eigentlich schon *presto*.

\*) Because of the doubling of the note-values the *Più mosso* here is in fact equivalent to *presto*.



*Ungarische Rhapsodie A132/19, S244/19*  
*D'après les «Csardas nobles» de K. Ábrányi*

La *Rapsodia húngara n. 19*, escrita en 1885, es la que cierra el ciclo de rapsodias húngaras compuestas por Franz Liszt. Como indica el título, está basada en las *Csardas nobles* de Ábrányi<sup>428</sup>. De las cuatro rapsodias estudiadas en el periodo que nos ocupa es la más extensa y la que despliega un mayor virtuosismo técnico. Comienza en Re menor<sup>429</sup> y termina en Re mayor. Tiene forma binaria (A B), siguiendo claramente el esquema de parte lenta (*Lassan*) más parte rápida (*Friska*)<sup>430</sup> y se desarrollan cuatro ideas musicales:

A	B
cc. 1-129	cc. 130-final (491)
cc. 1-32: como Introducción	cc. 130-171: <b>Idea 3</b>
cc. 33-50.1: <b>Idea 1</b>	cc. 172-195: <b>Idea 4</b>
cc. 50-62: <b>Idea 2</b>	cc. 196-285: Idea 3
cc. 63-71.1: Idea 1	desarrollada y variada
cc. 71-93.1: Idea 2	(cc. 224-241: enlace acórdico)
(cc. 87-93.1: enlace)	cc. 286-399 = 172-285
cc. 93-129: Idea 1	(cc. 286-309: Idea 4
	cc. 310-399: Idea 3)
	cc. 400-424.1: Idea 4
	cc. 424.2-446.1: Idea 3
	desde c. 446.2:
	<b>Sección conclusiva</b>

La sección conclusiva que escribe Liszt obedece al patrón típico de final virtuosístico y arrollador con acordes y octavas que recorren todo el teclado<sup>431</sup>. El tipo de final es monódico octavado (desde el c. 462) y en él el compositor alterna los tetracordos finales de las escalas de Re menor armónica y Re mayor. La cadencia final es auténtica perfecta, pero no es acórdica, ya que aparece reducida a la mínima expresión con el giro

<sup>428</sup> Kornél Ábrányi (1822-1903), compositor, pianista y crítico musical húngaro. Amigo de Liszt, se convirtió en defensor de su música y de la de Wagner. Fue uno de los impulsores de la fundación de la Real Academia Húngara de Música en 1875.

<sup>429</sup> Sin que falte el color de la escala húngara menor (cc. 5-7).

<sup>430</sup> En esta rapsodia la parte lenta es mucho más amplia que en las otras tres estudiadas y despliega de forma más patente el carácter de improvisación de este tipo de secciones.

<sup>431</sup> Esta sección final guarda cierto parecido con la de las *Csárdás macabre A313, S224* que también concluyen en Re mayor.

VII – I (sensible-tónica) en los cc. 469-470. Tras el enlace cadencial se extiende el acorde de tónica durante veintidós compases, primero arpegiado en octavas y a partir del c. 479 con acordes hasta llegar al estado fundamental en el c. 486, donde se pone punto final con un rotundo Re octavado:

462

468

474

480

486

### Vierter Mephisto-Walzer A337, S696

Liszt escribe el *Vals Mephisto n. 4* en 1885<sup>432</sup>. Este vals y el siguiente, que finalmente recibió el nombre de *Bagatela sin tonalidad*, son los más breves de todo el conjunto de vales-*Mephisto*. Está compuesto en Re mayor<sup>433</sup> y tiene forma ternaria (A A' A'')<sup>434</sup>. El compositor trabaja con dos ideas musicales, aunque la *Idea 2* es la más importante<sup>435</sup>. En esta ocasión tan solo encontramos dos personajes del *Fausto* reflejados en la música:

A	A'	A''
cc. 1-72	cc. 73-136	cc. 137-final (210)
cc. 1-8: <b>Idea 1</b> como Introducción <i>Tema de Mephisto</i>	cc. 73-104: <b>Idea 2</b> (sin octavas)	cc. 137-176: <b>Idea 2</b> desde c. 177:
cc. 9-40: <b>Idea 2</b> <i>Tema de Fausto</i>	cc. 105-136: <b>Idea 1</b> (cc. 121-136: enlace)	<b>Sección conclusiva</b>
cc. 41-72: Idea 1 (cc. 57-72: enlace)		

Liszt escribe una sección conclusiva monódica de trazo brillante en octavas, en *stretto*, empleando la *Idea 2*. El final, siguiendo la estela de la sección, es monódico octavado, pero no concreta la tonalidad de Re mayor. Tras diversos giros melódicos el compositor nos sorprende al terminar, sin utilizar ninguna fórmula cadencial, en la sensible (Do#) como nota final de un tetracordo, Sol#-La-Si-Do#, que ya ha empleado en la *Idea 1* (Introducción) de la obra (cc. 1-8)<sup>436</sup>. De nuevo vemos cómo el compositor utiliza la figura del tetracordo para concluir la pieza<sup>437</sup>:

<sup>432</sup> Véase la nota n. 164 de nuestro análisis del *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515*. Conocemos el momento exacto de la composición: Marzo de 1885 en Budapest. Véase GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 14, Dances, Marches and Scherzos II*. Budapest, Editio Musica, 1984, p. XV.

<sup>433</sup> Aunque la conclusión es totalmente imprecisa a la hora de afirmar la tonalidad.

<sup>434</sup> Con una articulación muy simétrica, evolucionando la música de ocho en ocho compases.

<sup>435</sup> Está presente en toda la obra, casi como un ostinato melódico. En este aspecto podemos ver cierto paralelismo con las *Csárdás obstiné A333, S225/2*.

<sup>436</sup> Como podemos comprobar, estos giros melódicos de la sección final generan unas regiones tonales muy definidas y relacionadas con Re mayor, aunque esta tonalidad no aparezca de forma explícita. Así en los cc. 177-184 vemos la *Idea 2* en Mib mayor (tono napolitano); en los cc. 185-192 la escala de Re húngara mayor (tónica); en los cc. 193-200 la *Idea 2* en Sol mayor (tono de la subdominante); en los cc. 201-204 el giro tónica-sensible (Re mayor); en los cc. 206-final el tetracordo Sol#-La-Si-Do# de la *Idea 1* (Do# menor, tonalidad de la sensible).

<sup>437</sup> Terminar con un tetracordo melódico lo hemos visto en otras piezas, como por ejemplo, en *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208*; en *Des Asra A329, S554/2*; en las *Csárdás obstiné A333, S225/2* o en las piezas *Stephan Széchenyi* y *Michael Mosonyi* de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*.

167

172

un poco accelerando

177

8

ff

185

8

ff

193

201

### Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a

Esta obra, la última de nuestro marco de estudio, recibió en principio el título de *Vierter Mephisto-Walzer (ohne Tonart)*<sup>438</sup>, pero posteriormente Liszt lo substituyó por el de *Bagatelle ohne Tonart – Bagatelle sans tonalité*<sup>439</sup>. Se trata de otra de las piezas emblemáticas de este periodo por ser una de las últimas que escribió y por su título revelador<sup>440</sup>. Fue compuesta en 1885, aunque se desconoce la fecha exacta<sup>441</sup>. Sí se sabe que fue estrenada en época del compositor y no fue editada hasta 1956<sup>442</sup>. Efectivamente en la pieza no se puede precisar una tonalidad<sup>443</sup>. Tiene forma binaria (A A')<sup>444</sup> y en ella se desarrollan las tres ideas musicales que representan a los tres personajes literarios:

<sup>438</sup> «Cuarto Mephisto-Vals (sin tonalidad)» (trad. a.). Véase SADIE, Op. cit., p. 820 (Obra A338) y GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Works for Piano Solo, Vol. 14, Dances, Marches and Scherzos II*. Budapest, Editio Musica, 1984, p. XV.

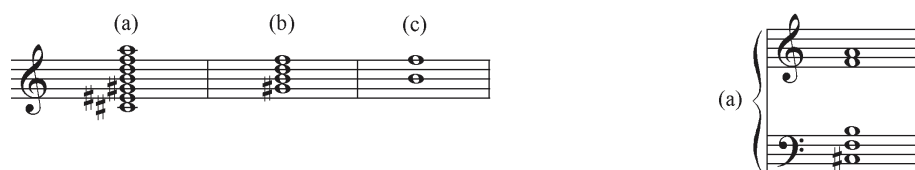
<sup>439</sup> Escrito en alemán y francés.

<sup>440</sup> Con el que deja claramente patente sus intenciones de escritura sin referencia a ninguna tonalidad y evitando los mecanismos del sistema tonal.

<sup>441</sup> No se sabe si fue concebida antes o después de Marzo de 1885, año de composición del otro *Cuarto Mephisto-Vals*. Véase GÁRDONYI y SZELÉNYI, Op. cit., p. XV. No obstante la *Bagatela sin tonalidad* no tiene ninguna relación con el *Cuarto Mephisto-Vals* propiamente dicho.

<sup>442</sup> Fue estrenada en Weimar el 10 de julio de 1885 por Hugo Mansfeldt, alumno de Liszt, y editada en Agosto de 1956 tras ser descubierta por el musicólogo István Széleányi en los archivos de Weimar. Véanse WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 477-479 y el prefacio de la partitura en LISZT, Ferenc: *Hangnemnélküli Bagatell-Bagatelle ohne Tonart-Bagatelle sans tonalité* (Széleányi István). Budapest, Editio Musica, 1956, Z2508.

<sup>443</sup> Pero la base armónica de la obra es un acorde que se puede interpretar como de novena de dominante con sexta añadida (a) del que se desglosa un acorde de 7ª disminuida (b). Ambos acordes son simétricos de acuerdo con la estructura de la pieza. Del acorde de 7ª disminuida se desglosa, a su vez, el tritono (c). Lo vemos en el esquema siguiente:



<sup>444</sup> De marcada simetría, actuando como eje central la cadencia del c. 86.

A	A'
<p>cc. 1-86</p> <p>cc. 1-12: Introducción<sup>445</sup></p> <p>cc. 13-36: <b>Idea 1</b><sup>446</sup></p> <p><i>Tema de Mephisto</i></p> <p>cc. 37-56: <b>Idea 2</b></p> <p><i>Tema de Fausto</i></p> <p>(cc. 53-56: enlace)</p> <p>cc. 57-84: <b>Idea 3</b></p> <p><i>Tema de Margarita</i></p> <p>c. 85: Silencio estructural</p> <p>c. 86: <i>Quasi cadenza</i> (como eje estructural)</p>	<p>cc. 87-final (183)</p> <p>cc. 87-94: basados en la Introducción</p> <p>cc. 95-118: <b>Idea 1</b></p> <p>cc. 119-148: <b>Idea 2</b> (cc. 135-148: enlace)</p> <p>cc. 149-176: <b>Idea 3</b> (variado a modo de <i>Double</i>)</p> <p>Desde c. 177:</p> <p><b>Sección conclusiva</b></p>

La breve sección conclusiva, escrita en compás de 4/4, está confeccionada con una serie cromática de acordes, primero de quinta disminuida y luego de séptima disminuida, que nos conduce al final en el que Liszt, sin ningún enlace cadencial, suspende el discurso de forma abrupta sobre un acorde de séptima disminuida repetido dos veces<sup>447</sup>. Una última muestra de las intenciones manifiestas del compositor a la hora de concluir una obra rompiendo con los sistemas tradicionales:

<sup>445</sup> Resaltando melódicamente el tritono que simboliza a Mephisto.

<sup>446</sup> No podemos dejar de señalar la similitud del giro melódico (arabesco) del c. 13 con el del comienzo de la *Mephisto-Polka A317, S217*, giro recurrente que encontramos también en la sección conclusiva del *Valse oubliée n. 3 A311, S215*. Consúltense la nota n. 346 de nuestro análisis en el apartado de las obras compuestas en 1883. Asimismo lo hallamos, variado, en el pasaje de los cc. 41-56.1 de la *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18*, pieza que acabamos de analizar en este mismo apartado de obras compuestas en 1885.

<sup>447</sup> Observemos cómo este acorde es uno de los que han servido de eje armónico para toda la obra. Véase la nota n. 443. El acorde de séptima disminuida es, junto con el de quinta aumentada, el más indefinido tonalmente de los acordes del sistema tonal.

161

Musical score for measures 161-164. The right hand features a continuous eighth-note melody with various accidentals (flats and sharps). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A small asterisk is placed below the bass line in the second measure.

165

Musical score for measures 165-168. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. The instruction "un poco cresc." is written above the right hand in the second measure. A small asterisk is placed below the bass line in the second measure. The word "Ped." is written below the bass line in the first measure.

169

Musical score for measures 169-172. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. The word "Ped." is written below the bass line in the first and third measures. A small asterisk is placed below the bass line in the second measure.

173

Musical score for measures 173-176. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. A small asterisk is placed below the bass line in the second measure.

177

Musical score for measures 177-180. The right hand features a melody with eighth notes and rests. The left hand features a melody with eighth notes and rests. The instruction "p stacc." is written below the right hand in the first measure. An "8" is written above the right hand in the fourth measure.

181

Musical score for measures 181-184. The right hand features a melody with eighth notes and rests. The left hand features a melody with eighth notes and rests. An "8" is written above the right hand in the first measure.

Z. 8858

## CAPÍTULO V: *Tipología de los finales empleados por Franz Liszt en las últimas obras para piano (1877-1885)*

Tras el estudio que hemos realizado de las obras del último periodo creativo lisztiano, el siguiente paso de nuestra investigación es la obtención de una *tipología* de los finales que emplea Liszt en esas obras. Una de las primeras cosas que comprobamos es la gran variedad de su lenguaje cadencial final, en el que tienen cabida las cadencias más tradicionales e innovadoras, atrevidas y sorprendentes. En nuestra ordenación partimos de las dos cadencias más tradicionales, *auténtica perfecta* y *plagal*, y vamos mostrando las distintas combinaciones en las que poco a poco el compositor, recurriendo al empleo de las técnicas de modificación, sustitución y eliminación de las cadencias tradicionales que ya hemos comentado en el capítulo III, va diluyendo los elementos del enlace cadencial, bien sea empleando acordes invertidos, acordes que sustituyen a los tradicionales o cadencias modales, hasta llegar a escribir finales en los que prescinde de toda fórmula cadencial, que ya no terminan en tónica, y finales monódicos, con una sola línea melódica, de diversa factura. Conclusiones en definitiva que, en algunos casos, dejan la obra sin clausurar, suponiendo, como estudiamos en el capítulo III, el primer eslabón de lo que más adelante la musicología del siglo XX denominará *final abierto* o *forma abierta*.

Los distintos tipos de finales quedan configurados en los siguientes apartados<sup>1</sup>:

- 1) Obras que terminan con cadencia tradicional: *auténtica perfecta* (V – I) o *plagal* (IV – I), con ambos acordes en estado fundamental.
- 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*.
  - 2.1 Con el primer acorde invertido (V o IV).
  - 2.2 Con el segundo acorde invertido (I).
  - 2.3 Con los dos acordes invertidos.
- 3) Obras que terminan con el *acorde de sobretónica*.

---

<sup>1</sup> La vertebración de estos apartados sigue las mismas directrices que proponemos en el capítulo III, así podremos comprobar qué tipos de finales mantiene el compositor con respecto a la etapa anterior (hasta el año 1876), qué aspectos de esos finales que ya tratamos desarrolla y qué tipos de finales incorpora como novedad en la etapa que estudiamos ahora. Bien es cierto que empezamos considerando las cadencias clásicas *auténtica perfecta* y *plagal* que en el capítulo III no hemos tenido en cuenta de forma minuciosa, debido a que en el bloque temporal que ahora tratamos analizamos todas las obras compuestas, en un intento de obtener una visión global. Por otra parte comprobamos que, a partir de 1877, el empleo de ese tipo de cadencias supone algo más excepcional que cotidiano, ya que precisamente lo cotidiano en el proceder del compositor es evitar su utilización buscando lo inusual.



- 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII.
- 5) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de mediente (III).
- 6) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI, por un acorde de quinta aumentada, por el IV cromatizado).
  - 6.1. Por el II.
    - 6.1.1. Por el II cromatizado ascendentemente.
  - 6.2. Por el VI.
  - 6.3. Por el acorde de quinta aumentada.
  - 6.4. Por el IV cromatizado descendentemente.
- 7) Obras que terminan con *cadencias modales*.
  - 7.1. Cadencia frigia.
  - 7.2. Cadencia mixolidia.
  - 7.3. Cadencia lidia.
- 8) Obras que terminan en *semicadencia*.
- 9) Obras que terminan con una *tercera armónica*.
- 10) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica.
  - 10.1. Obras que terminan con el *acorde de séptima disminuida*.
  - 10.2. Obras que terminan con el *acorde de quinta aumentada*.
  - 10.3. Obras que terminan con la *escala de tonos enteros*.
  - 10.4. Otras posibilidades.
- 11) Obras que terminan con *final monódico* (con una línea melódica sin ninguna armonización).
  - 11.1. Finales *monódicos tonales*.
    - 11.1.1 Terminan en la tónica.
    - 11.1.2 Terminan en la dominante.
    - 11.1.3 Terminan en otra nota.
  - 11.2. Finales *monódicos no tonales*.
  - 11.3. Finales *pentatónicos*.
- 12) Obras que terminan *con la nota Do#* (nota fúnebre).
- 13) Obras que terminan *con la nota Mi*.
- 14) Obras que terminan *desintegrando/fragmentando* los elementos de la cadencia final.

15) Obras que terminan *con el mismo giro o acorde que empiezan*.

16) *Secciones conclusivas*.

1. OBRAS QUE TERMINAN CON CADENCIA TRADICIONAL: *AUTÉNTICA PERFECTA* (V – I) O *PLAGAL* (IV – I), CON AMBOS ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL

---

En este primer apartado contemplamos las obras en las que Liszt emplea para concluir las cadencias tradicionales, *auténtica perfecta* y *plagal*, con los dos acordes que forman el enlace en estado fundamental. En este tipo de finales no existe ninguna innovación y el compositor mantiene la herencia clásica de la escritura de la cadencia, salvo en el empleo del *cuarta* y *sexta cadencial* como veremos más adelante. Utiliza pues todas las combinaciones de enlaces, sobre todo en lo referente a la posición del acorde de tónica que, como ya hemos indicado<sup>2</sup>, incidirá en una mayor o menor sensación de conclusividad. Así, en los ejemplos recopilados de este tipo de cadencias, aunque priman los acordes de tónica en posición de octava, también encontramos en posición de quinta<sup>3</sup> y de tercera<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista rítmico, menos tres piezas<sup>5</sup> que tienen cadencia en tiempo débil (enlace fuerte-débil), todas las cadencias son en tiempo fuerte (enlace débil-fuerte o *arsis-tesis*), es decir, el acorde de tónica ocupa el tiempo fuerte del compás, lo que se traduce en una mayor contundencia del enlace armónico<sup>6</sup>. Consignamos también que en algunas piezas, tras la cadencia, el compositor escribe una extensión del acorde de tónica<sup>7</sup> y en otras tras la cadencia repite, a modo de eco, el mismo enlace cadencial reafirmando la conclusión<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase la nota n. 7 del capítulo I.

<sup>3</sup> *Valse d'Adèle* A281, S456; *A magyarok Istene (Ungarns Gott)* A309, S534.

<sup>4</sup> *Agnus Dei della Messa di Requiem* di G. Verdi A284, S437; *Coral n. 10, Was Gott tut, das ist wohlgetan*; *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco)* A301, S499a; *Cantico di San Francesco* A307, S499 y *Réminiscences de Boccanegra (Verdi)* A314, S438.

<sup>5</sup> *Hoffest: Marsch und Polonaise*; el *Coral n. 10, Was Gott tut, das ist wohlgetan* y la *Tarantelle [Cesar Cui]* A327, S482.

<sup>6</sup> Véase PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 173-174.

<sup>7</sup> *Valse d'Adèle* A281, S456; *Hoffest: Marsch und Polonaise*; *Revive Szegedin, marche hongroise de Szabady [Massenet]* A292, S572; *Toccata* A295, S197a; *Seconda mazurka variata da Pier Adolfo Tirindelli* A297, S573a; *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco)* A301, S499a; *Cantico di San Francesco* A307, S499; *A magyarok Istene (Ungarns Gott)* A309, S534; *Réminiscences de Boccanegra (Verdi)* A314, S438; *Trinklied*; *Tarantelle [Cesar Cui]* A327, S482.

<sup>8</sup> *Valse d'Adèle* A281, S456; *Coral n. 10, Was Gott tut, das ist wohlgetan*; *Revive Szegedin, marche hongroise de Szabady [Massenet]* A292, S572; *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco)* A301, S499a; *Réminiscences de Boccanegra (Verdi)* A314, S438; *Tarantelle [Cesar Cui]* A327, S482.

Comprobamos, por otra parte, que Liszt no emplea el *acorde de cuarta y sexta cadencial* para preparar y reforzar la *cadencia auténtica perfecta* dentro del llamado *proceso cadencial*. En este punto el compositor húngaro sigue la línea de la escritura romántica que no cultiva tan profusamente este acorde como en la época clásica<sup>9</sup>. En este gesto ya vemos una reacción de modificación de lo anterior. En las obras que estudiamos tan solo lo utiliza en un coral, el *Coral n. 3, Meine Seele erhebet den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67)*. Aquí el compositor recurre a una escritura muy escolástica para respetar el estilo de este tipo de piezas<sup>10</sup>. La *cadencia plagal* (IV – I) sólo la emplea en una ocasión, en el *Coral n. 9, Vexilla regis*, terminando además con la tercera de picardía en el acorde de tónica<sup>11</sup>. En todos los demás casos hace uso de la *cadencia auténtica perfecta*, aunque observamos que, salvo en los *Corales* y la *Toccata*, la utiliza en *transcripciones* o *paráfrasis* de obras propias y sobre todo de otros compositores.

La última pieza que incluimos, *Franz Deák*, contiene en la cadencia final un detalle de novedad romántica: la utilización en el acorde de dominante de la sexta como nota sustituta de la quinta<sup>12</sup>. Relacionamos en el *Apéndice documental n. 22* las obras que integran este apartado.

## 2. OBRAS QUE TERMINAN CON LA CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA O PLAGAL IMPERFECTA

---

En las obras que integran este apartado, el compositor emplea las dos cadencias tradicionales, pero modifica, invierte algún acorde del enlace o los dos. Como ya indicábamos en el capítulo III, es una primera forma de evitar el uso más tradicional de las cadencias visto en el apartado anterior y de incorporar, como novedad, finales menos

---

<sup>9</sup> Efectivamente este acorde es un elemento cadencial omnipresente en la música del periodo clásico. Haydn, Mozart o Beethoven lo incorporan constantemente en sus cadencias convirtiéndolo en un cliché. Véase el capítulo I. Recordemos que Debussy hablaba de este acorde como «*la vieille dame*» [*la vieja dama*], en ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2001, p. 113 y JOFRÉ I FRADERA, Josep: *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2005, p. 81.

<sup>10</sup> De hecho el *acorde de cuarta y sexta cadencial* aparece en otros dos corales aunque no formando parte del final de la pieza (*Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)* y *Coral n. 5, Nun ruhen alle Wälder*).

<sup>11</sup> Liszt la utiliza en el contexto adecuado, armonizando la palabra *Amen*. Como ya indicamos en el capítulo I, a esta cadencia se le asocia un significado religioso y algunos teóricos la denominan precisamente *Cadencia del Amen*. Véase la nota n. 9 del capítulo I.

<sup>12</sup> Como explicamos en nuestro análisis de la pieza en el capítulo IV, este tipo de acordes se denominan *acordes con nota sustituta*. Se trata de un procedimiento idéntico al que utiliza Chopin en la *Mazurka op.*

afirmativos que flexibilizan la rigidez del enlace cadencial, consiguiendo líneas melódicas distintas sobre todo en el bajo, en el que aparecen alternativas al movimiento típico de quinta o cuarta justa. Las combinaciones terminales que emplea Liszt en las obras anteriores a 1877 las sigue realizando con el primer acorde del enlace invertido, pero en este periodo incorpora dos nuevas, con el segundo acorde invertido, el de tónica, o con los dos invertidos. Precisamente, cuando se trata de invertir el segundo acorde, volvemos a comprobar el gusto lisztiano de terminar con el acorde de tónica en segunda inversión, lo cual se aprecia en la *Marche funèbre* y en *En rêve, nocturne A336, S207*<sup>13</sup>. Por otra parte, en el enlace cadencial del *Valse oubliée n. 2 A311, S215* y de *En rêve, nocturne A336, S207* Liszt emplea una sonoridad muy típica del lenguaje armónico romántico que no había utilizado hasta ahora: el acorde de dominante con la quinta alterada en más, uno de los acordes favoritos de Schumann<sup>14</sup>. En el *Valse oubliée* además va un poco más allá y escribe la quinta alterada en el bajo. En *En rêve* la emplea en un acorde de novena mayor de dominante siendo, de hecho, la única cadencia de todas las estudiadas en este periodo en la que emplea este acorde. En cuatro ejemplos se usa la *cadencia plagal imperfecta*<sup>15</sup>, de entre ellos la forma más innovadora es la que presenta la pieza *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* donde encontramos los dos acordes invertidos (IV<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>). Pero sin duda la cadencia más trascendente de este apartado es la que emplea en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* que, como hemos comentado en el apartado n. 6 del *Apéndice documental n. 15*, es una de las obras más conseguidas de esta etapa creadora. Como veremos en el capítulo VI, esta cadencia se convertirá en una sonoridad final muy estimada en el lenguaje armónico de los dos músicos franceses más importantes de comienzos del s. XX, Claude Debussy y Maurice Ravel. En el *Apéndice documental n. 23* incluimos las obras que forman parte de este apartado.

---

6, n. 3 (1830-32) y Schumann en la pieza n. 9 de su *Álbum de la Juventud* (1848), las cuales aparecen incluidas en el capítulo II.

<sup>13</sup> Consúltense en el apartado n. 3 del capítulo III el análisis de la pieza n. 3 (*Andante*) de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873). Como iremos detallando, en este capítulo encontramos más ejemplos de conclusión con este acorde en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (en el apartado n. 6) y en las estaciones II y V del *Via Crucis A287, S504a* (en el apartado n. 10).

<sup>14</sup> Véase BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, pp. 76-77.

<sup>15</sup> *Der Blinde Sänger A282, S546; Sancta Dorothea A278, S187; Marche funèbre e In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188*.

### 3. OBRAS QUE TERMINAN CON EL ACORDE DE SOBRETÓNICA

---

Esta propuesta cadencial final, aunque sólo encontremos un ejemplo, es nueva de este periodo. Liszt no la practica en las obras escritas hasta 1876. Tras nuestro estudio, comprobamos cómo el compositor no contempla en su variado catálogo de posibilidades finales el caso de enlazar el acorde de dominante con uno que no sea el de tónica (V – ?), pero sí la posibilidad de enlazarlo con el acorde de sobretónica dejándolo como acorde final (V – I<sub>+7</sub>). Este supuesto lo encontramos en el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884). Como ha quedado indicado en nuestro análisis, el enlace concreto que nos propone el compositor es: V<sub>+6</sub> – I<sub>+7</sub>, más la extensión del I<sub>+7</sub>. Este es un ejemplo muy significativo por su originalidad, dado que elimina en el enlace la resolución en el acorde de tónica, algo impensable en la escritura clásica e incluso romántica<sup>16</sup>. La armonía del siglo XX recogerá este tipo de acordes finales y los codificará como acordes de tónica con disonancias añadidas<sup>17</sup>. En este aspecto de añadir notas extrañas al acorde final de tónica, tengamos en cuenta que el compositor húngaro no finaliza ninguna obra con el acorde de tónica con séptima natural como hace Chopin en su *Preludio n. 23, op. 28*<sup>18</sup>.

### 4. OBRAS QUE TERMINAN CON UNA VARIANTE DE LA CADENCIA AUTÉNTICA, SUSTITUYENDO EL ACORDE DE V POR OTRO DE LA FAMILIA DE LA DOMINANTE: EL VII

---

Como vimos en los ejemplos expuestos en el apartado n. 3 del capítulo III, se trata de cadencias en las que interviene el acorde de sensible sustituyendo al acorde de dominante. Hablamos en estos casos de *acordes derivados*, que pertenecen a la misma familia y desempeñan la misma función armónica. Supone otra forma de modificar el enlace, enriqueciendo las combinaciones armónicas y variando la sonoridad tradicional. El acorde empleado es el de séptima de sensible tanto del modo mayor como del menor (séptima disminuida). Aquí reside la novedad con respecto a los enlaces de este tipo

---

<sup>16</sup> Cuando los compositores clásicos emplean en la cadencia auténtica perfecta el *acorde de sobretónica* lo hacen para obtener un acorde apoyatura, de marcada expresividad, que resuelve posteriormente en el acorde de tónica y así lo utiliza también Liszt en otras ocasiones. Véase, por ejemplo, *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*, de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163*, 1877-1882 y en obras anteriores a 1877, consúltense, por ejemplo, tres de las *Fünf kleine Klavierstücke A233, S192*, en concreto la *n. 1* y *n. 2* escritas en 1865 y la *n. 4* de 1876.

<sup>17</sup> Véase la nota n. 10 del capítulo II. De estos acordes nos ocuparemos en el capítulo VI porque serán muy comunes en el vocabulario armónico de Debussy y Ravel. Mostraremos varios ejemplos.

<sup>18</sup> Véase el análisis del pasaje en el capítulo II.

practicados en el periodo anterior, la incorporación en el encadenamiento del acorde de séptima de sensible del modo mayor<sup>19</sup>. En concreto Liszt tan solo emplea este acorde en una pieza, el *Coral n. 5, Nun ruhen alle Wälder* escrito en Sol mayor. En el resto de ejemplos detallados en este apartado utiliza el acorde de séptima disminuida, como propio del modo menor o como acorde préstamo. Entre ellos destacamos el de la cadencia que emplea en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*, la cadencia de Bach o de Korsakov<sup>20</sup> y el detalle de modernidad que nos muestra el compositor en la confección de la cadencia del *Coral n. 8, O Traurigkeit (am Karfreitag)* y de la *Station XII* de su *Via Crucis*, en esencia muy parecidas a la anterior, pero concluyendo en el acorde de tónica en primera inversión. Como hemos indicado en nuestros análisis, la cadencia de ambas piezas es prácticamente igual aunque en la *Station XII* aparece más elaborada, dilatando un poco más el proceso acórdico e incluyendo una nota de adorno que genera disonancia en el primer acorde de la serie<sup>21</sup>. La relación de obras que componen este apartado aparece en el *Apéndice documental n. 24*.

#### 5. OBRAS QUE TERMINAN CON UNA VARIANTE DE LA CADENCIA AUTÉNTICA, SUSTITUYENDO EL ACORDE DE V POR EL DE MEDIANTE (III)

---

Hemos contemplado en el apartado n. 4 del capítulo III la posibilidad de sustituir en la cadencia auténtica el acorde del V por el de mediente (III) que, aunque no pertenece a la familia de la dominante, es un acorde afín porque posee dos notas en común con el tríada de dominante. Se ha explicado, asimismo, cómo este tipo de enlace corrobora la teoría de los *acordes relativos* o *paralelos* que expone Hugo Riemann, basada en que los acordes cuyas fundamentales se encuentran a distancia de tercera, ascendente y descendente, pueden desempeñar la misma función armónica. Comprobamos cómo en este periodo que nos ocupa el compositor húngaro no cultiva este encadenamiento con tanta profusión y originalidad como en el periodo anterior. Tan solo recabamos un caso en el que emplea el recurso en *Vexilla regis – Via Crucis A287, S504a* (1878-79). Aún así, el compositor nos propone un detalle de originalidad

---

<sup>19</sup> En los dos ejemplos que vimos anteriores a 1877 el compositor utiliza el acorde de séptima disminuida. Consúltese el apartado n. 3 del capítulo III.

<sup>20</sup> Empleada ya en el *Étude n. 8, Wilde Jagd*, de los *Études d'exécution transcendante A172, S139* (1851). Véase también, en el capítulo II el ejemplo de la *Toccatà op. 7* (1832) de Schumann.

<sup>21</sup> Esta cadencia supone un buen ejemplo de enlace realizado con elementos tradicionales, pero manipulados de forma que generen sonoridades punzantes y novedosas, evitando su presentación tradicional y escolástica.

con respecto a los enlaces estudiados en el capítulo III: el acorde de tónica aparece escrito en primera inversión, III – I<sub>6</sub>.

6. OBRAS QUE TERMINAN CON *VARIANTES DE LA CADENCIA PLAGAL*, SUSTITUYENDO EL IV POR OTRO ACORDE (II, VI, POR UN ACORDE DE QUINTA AUMENTADA O POR EL IV CROMATIZADO)

---

Como hemos comentado más arriba, Liszt emplea sólo en una ocasión la cadencia plagal tradicional, sin embargo en este apartado vamos a comprobar cómo experimenta bastante con otras combinaciones plagales en las que sustituye el acorde de IV por otros, consiguiendo sonoridades cadenciales y colores armónicos nuevos e interesantes. Estos tipos de cadencias plagales, como ya sabemos, están confeccionadas con los acordes de II y VI grados. Esto en sí no es una novedad, ya lo ha hecho en obras del periodo anterior a 1877, como hemos señalado en el apartado n. 5 del capítulo III, pero comprobamos cómo ahora prácticamente en todos los ejemplos recopilados el primer acorde del enlace o el segundo está invertido, y en algunos casos los dos<sup>22</sup>. Además, vemos cómo el compositor incorpora dos enlaces nuevos, echando mano de la cromatización del II y del IV. Es decir, ahora, aparte de alterar o cromatizar alguna de las notas constitutivas del VI para conseguir un acorde de quinta aumentada, sonoridades que ya conocemos de obras anteriores, también cromatiza el II, formando un acorde de séptima disminuida, y el IV, formando un acorde perfecto mayor que dan lugar a unos tipos de enlaces cadenciales nuevos<sup>23</sup>.

De todos los ejemplos analizados nos llama la atención de manera especial la cadencia de *Osterhymne*, en la que emplea el acorde de séptima sobre el II (séptima diatónica) en primera inversión, y la de *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* (si no contamos el breve final monódico) en la que el compositor concluye con el acorde de

---

<sup>22</sup> Como ocurre en *Osterhymne*, en las estaciones III y VII del *Via Crucis* y en *Die Zelle in Nonnenwerth*. En el resto de piezas por lo menos uno de los dos acordes del enlace está invertido, menos en dos: la *Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky] A291, S483* y la *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18*, si nos atenemos a la observación que realizamos más adelante. En los doce ejemplos estudiados en el capítulo III, seis tienen los dos acordes del enlace cadencial en estado fundamental (tres del enlace II – I, uno del enlace VI – I y dos del enlace 5ª A – I) y otros seis presentan uno de los dos acordes invertido, en todos el primero menos en un caso (en la misma proporción: tres del enlace II – I, uno del enlace VI – I y dos del enlace 5ª A – I).

<sup>23</sup> En estos casos, cromatización del II, IV o del VI, se trata de la utilización de acordes denominados alterados cromáticamente. Véase PISTON, Op. cit., pp. 381-390 y 418-435.

tónica en segunda inversión<sup>24</sup>, precedido por el acorde de quinta aumentada<sup>25</sup>. Precisamente, como hemos advertido más arriba, observamos cómo son varias las cadencias que finalizan con el acorde de tónica invertido, en primera o segunda inversión, restando conclusividad al enlace y creando efectos más originales. En el último supuesto, aparte del ejemplo citado de *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*, otros dos, la *Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky] A291, S483* y la *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18*, son casos en los que el acorde de tónica en segunda inversión se produce de forma fugaz en el enlace, alcanzando rápidamente el estado fundamental, por eso lo señalamos entre paréntesis en la relación de obras de este apartado. No ocurre lo mismo en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie*, donde el acorde está escrito de manera clara y supone el reposo final. Ejemplo en el que a este aspecto se une la original sonoridad del acorde de subdominante alterado descendentemente y la articulación interna de las fundamentales por terceras mayores, generando un acorde tríada aumentado. En el *Apéndice documental n. 25* recogemos todas las piezas que integran este apartado.

## 7. OBRAS QUE TERMINAN CON CADENCIAS MODALES

---

En el capítulo III señalamos que para enriquecer la paleta armónica en sus finales, el maestro de Weimar no duda en incorporar también en su música los giros modales<sup>26</sup>. En las obras que hemos estudiado predominan sobre todo los del modo frigio, empleando la denominada *cadencia frigia* con los enlaces VI – V, II – V y VII<sub>6</sub> – I. Como vemos en los ejemplos recopilados, Liszt emplea esta cadencia de dos maneras: terminando en V, con efecto de semicadencia, y terminando en I, con un efecto más conclusivo<sup>27</sup>. En este último caso, en la pieza *Abschied, russisches Volkslied A324*,

---

<sup>24</sup> Ya hemos advertido en el apartado n. 2 que el empleo de esta inversión en el acorde de tónica es una marca armónica característica del músico húngaro.

<sup>25</sup> Asociado de nuevo al enlace VI – I, como ocurre en tres de los cuatro casos vistos en el apartado n. 5 del capítulo III.

<sup>26</sup> Como nos señala Gut, en la música de Liszt: «La première atteinte à la toute puissance de la tonalité vient d'abord de la lente infiltration de tournures modales dans le langage musical avec ses répercussions sur l'écriture mélodique et harmonique.», «El primer ataque al poder de la tonalidad viene en primer lugar de la lenta infiltración de los giros modales en el lenguaje musical con sus repercusiones sobre la escritura melódica y armónica.» (trad. a.). Consúltase GUT, Op. cit., p. 362.

<sup>27</sup> En la *Station VI* además armoniza el *tetracordo frigio* dispuesto en el bajo, realizando una variante de lo que Korsakov denomina *Cadencia frigia de segunda especie*. Véase RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947, pp. 51-52. En el *Coral n. 6, O*



S251, hace uso de un enlace armónico nuevo, VII<sub>6</sub> – I, que no contempla la teoría tradicional<sup>28</sup>. Recordemos, como ya hicimos en el capítulo III<sup>29</sup>, que las cadencias frigias se utilizan normalmente en la articulación musical tonal como reposos suspensivos (semicadencias)<sup>30</sup>. Es un signo de modernidad emplearlas con matiz conclusivo, terminando en el acorde de tónica, recurso que, como podemos comprobar, usa Liszt ya en las obras anteriores a 1877 y en *Abschied, russisches Volkslied A324, S251*.

Por otra parte, hemos encontrado también un ejemplo de *cadencia mixolidia* que puede servirnos de nexo entre las sonoridades cadenciales modales de Berlioz y las de Satie<sup>31</sup>. En este caso el músico húngaro nos propone un enlace V<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub> en modo mayor, pero en el acorde de dominante sustituye la sensible por la subtónica<sup>32</sup>.

Llegados a este punto hemos constatado además que el compositor húngaro escribe un tipo de enlace final que presenta como elemento sustancial del enlace armónico el intervalo de cuarta aumentada, como salto realizado en el bajo o, en la mayoría de las veces, como relación entre los dos acordes de la cadencia final<sup>33</sup>. Hemos vinculado este giro con el intervalo característico del modo lidio, la cuarta aumentada, y al considerarlo derivado de ese modo<sup>34</sup> hemos codificado una cadencia que denominamos *cadencia lidia*. Hasta donde hemos investigado, este término no existe en

---

*Haupt voll Blut und Wunden* armoniza el tetracordo situándolo en la voz superior, un poco antes del enlace final, variando también lo que Korsakov codifica como *Cadencia frigia de primera especie*. *Ibidem*, pp. 50-51. En *O Roma nobilis A294, S54*, inserta el tetracordo melódicamente en la voz superior, armonizado con un solo acorde, también un poco antes del enlace final.

<sup>28</sup> Recordamos lo expuesto en la nota n. 55 del capítulo II: técnicamente consideramos que existe *cadencia frigia* con el enlace IV<sub>6</sub> – V. No obstante, aparecen enlaces más modernos como VI – V y II – I. Así lo confirman los ejemplos de Liszt que hemos mostrado en el apartado n. 6 del capítulo III y los que mostramos ahora. Concretamente, en los dos casos analizados en el capítulo III emplea el encadenamiento II – I.

<sup>29</sup> Consúltense la nota n. 87.

<sup>30</sup> Véase, entre otros, PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 177 y GOUTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 23.

<sup>31</sup> Los músicos franceses son maestros en el empleo de fórmulas modales. Hacia finales del s. XIX se consolida la denominada «modalidad armónica» de la mano de Saint-Saëns, Lalo, Franck, Fauré, Chabrier y más tarde Satie, Séverac, Dukas, Debussy y Ravel. Consúltense GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*. Montrouge, Ed. Minerve, 1997, p. 104 y BARTOLI, Op. cit., pp. 175-183. Véase por un lado el ejemplo de *L'invocation à la nature* (Escena XVI) de la obra lírica *La Damnation de Faust op. 24* (1846) de Berlioz, expuesto en el capítulo II y por otro la cadencia final de la *Première Sarabande* (1887) o la de la *Gymnopédie n. 1* (1888) de Satie, aunque esta no sea exactamente una cadencia mixolidia sino dórica, o incluso la de *Air de l'ordre*, primera pieza de las *Sonneries de la Rose-Croix* (1891).

<sup>32</sup> Se trata de un enlace muy similar al que realiza en *Die Hirten an der Krippe*, la pieza n. 3 de *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>33</sup> En estos casos esa relación de tritono se produce en la voz inmediata superior al bajo y sobre pedal de tónica.

el vocabulario analítico y por tanto podemos aplicarlo a los ejemplos hallados en el corpus lisztiano y valorar este tipo de cadencia como un recurso singular de Liszt, ya que no la hemos encontrado en las obras consultadas de los coetáneos más destacados: Mendelssohn, Chopin, Schumann<sup>35</sup>. Recurso que, por otra parte, no es original de este periodo que estamos estudiando, puesto que en obras anteriores a 1877 ya lo emplea<sup>36</sup> asociado a los enlaces V – I y IV – I. En los casos recopilados ahora comprobamos cómo el músico húngaro circunscribe su uso a los enlaces IV – I y II – I. En cualquier caso, como hemos anotado en los capítulos II y III<sup>37</sup>, el uso del intervalo de cuarta aumentada supone una anticipación al empleo que hará de éste el lenguaje armónico, también cadencial, del s. XX de la mano de compositores como Debussy, Stravinsky, Ravel o Scriabin. Este tipo de enlace final empleando el tritono supone para Liszt una particular alternativa a los intervalos de cuarta o quinta justa que contienen las cadencias tradicionales. A los tres ejemplos recopilados de este tipo de cadencia, podemos añadir otros tres clasificados en otros apartados: las dos cadencias finales en las que el compositor hace uso del II cromatizado<sup>38</sup> contienen este intervalo y la de la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* (1882) también, pero que por el tipo de escritura aparece incluida en los *finales monódicos*<sup>39</sup>. Estas tres piezas aparecen entre corchetes en la lista elaborada con las obras que integran este apartado, las cuales se adjuntan en el *Apéndice documental n. 26*.

---

<sup>34</sup> El modo Lidio se caracteriza por contener ese intervalo entre sus notas, lo vemos construido desde la nota Do: *Do-Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do*.

<sup>35</sup> Tan solo hemos encontrado este giro de cuarta aumentada, aunque no en el bajo, como componente armónico de la cadencia del *Preludio op. 28, n. 24* de Chopin analizado en el capítulo II.

<sup>36</sup> Consúltense el apartado n. 2 del capítulo III.

<sup>37</sup> Consúltense la nota n. 34 del capítulo II y la nota n. 16 del capítulo III.

<sup>38</sup> Véase el apartado n. 6.1.1 del *Apéndice documental n. 25: Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* y *Du Schaust mich an (Liebeslied)*, primera y tercera pieza de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498* (1882).

<sup>39</sup> Véase el apartado n. 11.1.1 del *Apéndice documental n. 28*. Ahondando un poco más en este aspecto, observamos cómo el tritono está presente de una forma u otra en las cadencias de otras obras como en el *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881), en el que aparece como intervalo conductor del final monódico, en *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881) donde, como intervalo armónico, es

En el capítulo II hemos visto tres ejemplos de Schumann en los que emplea una semicadencia (? – V) para concluir sus obras<sup>41</sup>. Entre las combinaciones estudiadas en el capítulo III, se ha hecho referencia a una obra de Liszt anterior a 1877, las *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* (1833-34), en la que encontramos un efecto de semicadencia en la conclusión<sup>42</sup>. En las del periodo que estudiamos ahora advertimos que el músico húngaro contempla esta posibilidad en tres ocasiones aunque debemos hacer algunas matizaciones. El primer ejemplo, *Hagen und Krimhild* (1878)<sup>43</sup>, supone el empleo de la semicadencia con un acorde de séptima disminuida<sup>44</sup>. El segundo caso lo tenemos en la pieza *Sospiri! A233/5, S192* (1879)<sup>45</sup>, en la que Liszt vuelve a hacer uso, jugando con la ambigüedad caligráfica, del acorde de séptima disminuida para generar el reposo de semicadencia. El tercer ejemplo lo vemos en la brevísima pieza *Variation, Prélude à la Polka de Borodine A296, S207a* (1880). Reconocemos que este último ejemplo es casi anecdótico y sin demasiada trascendencia, ya que dada su brevedad y aunque figura en el catálogo de Walker como pieza independiente, no la podemos considerar como tal debido a que, como hemos apuntado en nuestro análisis, está concebida más bien como página introductoria de otra pieza más amplia, la *Polka de Borodin*, cuya partitura recogemos en el *Apéndice documental n. 18*.

---

la base de los dos acordes finales, o en *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208* (1881) donde la melodía octavada del final monódico perfila este intervalo.

<sup>40</sup> Recordemos la consideración, ya apuntada en la nota n. 94 del capítulo II, de que en nuestros análisis entendemos *semicadencia* como reposo en el acorde tríada o cuatríada de dominante al que se llega desde cualquier otro acorde (? – V). Extendemos esta definición al empleo del acorde de séptima disminuida y séptima de sensible del modo mayor (? – VII). Aclaremos esto porque algunos teóricos consideran la semicadencia de forma general, como un reposo en un acorde que no sea el de tónica y por lo tanto contemplan semicadencias de dominante pero también, por ejemplo, semicadencias de subdominante o de mediantes. En RIMSKY-KORSAKOV, Op. cit., p. 40; ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía I*. Barcelona, Ed. Labor, 1986, p. 119; BLANES, Luis: *Armonía Tonal I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1990, p. 125. No consideramos en este apartado los finales en semicadencia que resultan del empleo de la *cadencia frigida* que son tratados en el apartado n. 7 dedicado a las *Cadencias modales*.

<sup>41</sup> La pieza para piano *Bittendes Kind* de las *Kinderszenen op. 15* (1838) y los lieder *Der Soldat op. 40, n. 3* (1840) e *Im wunderschönen Monat Mai*, del ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840), este último como resultado de la utilización de la *cadencia frigida*.

<sup>42</sup> Véase el apartado n. 8 del capítulo III.

<sup>43</sup> Primera pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496*.

<sup>44</sup> No consideramos este final dentro del apartado n. 10.1 del *Apéndice documental n. 27* («Obras que terminan con el acorde de séptima disminuida») porque las referencias tonales en la conclusión de esta pieza son claras (termina en Fa# menor y el acorde de séptima disminuida genera el reposo suspensivo, aunque bien es cierto que el compositor no pone barra final y escribe la indicación *segue* que implica conexión con la pieza siguiente, *Bechlarn*) y en los ejemplos que mostramos en ese apartado Liszt emplea el acorde de séptima disminuida con una marcada intención de indeterminación tonal, sin referencias tonales, en un contexto prácticamente atonal como veremos, quedando claro que el músico no confiere carácter de semicadencia a esas conclusiones.

## 9. OBRAS QUE TERMINAN CON UNA *TERCERA ARMÓNICA*

---

De nuevo encontramos en este periodo esta forma curiosa de concluir una obra, con un simple intervalo armónico, sin llegar a escribir el acorde completo. Como ocurre en los ejemplos vistos de piezas anteriores a 1877, ese intervalo es la tercera armónica<sup>46</sup>. El acorde final aparece así sugerido según el contexto armónico<sup>47</sup>, aunque en el primero de los ejemplos que citamos, la *Station IX* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79), se genera una cierta ambigüedad armónica que impide concretar una tonalidad claramente<sup>48</sup>. De todas las obras analizadas de este periodo, vemos cómo tan solo dos las finaliza Liszt con el intervalo armónico de tercera, mayor en la *Station IX* y menor en el *Ave Maria [IV] A308, S545* (1881)<sup>49</sup>. Además, en ambos casos la tercera forma parte del acorde final de tónica<sup>50</sup>. Como estudiaremos en el capítulo VI, este tipo de finales también se practicarán en la música del siglo XX.

## 10. OBRAS QUE TERMINAN SIN FÓRMULA CADENCIAL CLASIFICADA Y YA NO TERMINAN CON EL ACORDE DE TÓNICA

---

Si hemos tomado como punto de partida las cadencias tradicionales (*auténtica perfecta* y *plagal*) en su tratamiento más escolástico, observamos cómo Liszt va incorporando enlaces nuevos y desfigura poco a poco el perfil de esas cadencias hasta llegar a prescindir de ellas como observamos en las obras que recogemos en este apartado<sup>51</sup> y como constatamos en los ejemplos incipientes de esta forma de proceder en obras del periodo anterior a 1877<sup>52</sup>. Con excepción del *Via Crucis A287, S504a* y

---

<sup>45</sup> Última pieza de las *Fünf kleine Klavierstücke* (1865-1879).

<sup>46</sup> Véase en el Capítulo II el ejemplo del lied de Schumann *Helf mir, Schwestern*, el n. 5 del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* de 1840, y el apartado n. 7 del capítulo III en el que mostramos dos casos de este tipo de conclusión en obras anteriores a 1877.

<sup>47</sup> Gut, en su capítulo dedicado al intervalo de tercera armónica en la música de Liszt, no contempla el empleo de la tercera armónica para terminar una pieza, pero sí nos habla de la predilección por la tercera en lugar de la quinta para escribir el acorde perfecto incompleto. En GUT, Op. cit., p. 195.

<sup>48</sup> Aunque en nuestro análisis, por la vinculación con otras piezas similares del mismo ciclo, hemos optado por elegir *Sib m*.

<sup>49</sup> En las dos obras anteriores a 1877, la *Consolation n. 3*, de las *Consolations A111b, S172* (1844-50), y *Schlummerlied*, séptima pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), la tercera es menor.

<sup>50</sup> Recordemos que la conclusión de la pieza *Schlummerlied*, del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), es bastante atrevida, al no aludir ya la tercera armónica al acorde de tónica. Véanse nuestros comentarios en el apartado n. 7 del capítulo III.

<sup>51</sup> Uno de los ejemplos emblemáticos de esta desfiguración armónica es la cadencia de la pieza *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* en la que el compositor, conservando la esencia de la cadencia auténtica perfecta, concibe un enlace totalmente original y atrevido.

<sup>52</sup> Véase el apartado n. 8 del capítulo III.

*Sospiri!* A233/5, S192, contemplamos cómo este tipo de finales se producen a partir de 1880, es decir, en la fase creativa terminal, asociados a las circunstancias vitales y a los elementos técnicos de evolución y renovación armónica que describimos en el capítulo IV. Estamos ante finales que ya no tienen fórmula cadencial conocida o clasificada e incluso ya no terminan en el acorde de tónica<sup>53</sup>. En este último aspecto, el compositor húngaro contempla distintas posibilidades: concluir con la ambigüedad sonora del acorde de séptima disminuida<sup>54</sup> o con el de quinta aumentada, ambos acordes simétricos e inestables y de carácter vago, terminar con giros y acordes extraídos de la escala de tonos enteros que también suponen una sonoridad simétrica que se aleja de los preceptos tonales<sup>55</sup>, utilizar un acorde tríada en segunda inversión, *cuarta y sexta*, que no es el de tónica o emplear como punto final una nota que tampoco es la tónica. En el primer supuesto, terminar una pieza con un acorde de séptima disminuida, por muy novedoso que sea este tipo de final, sabemos que Liszt no es el primero en hacer uso de él. Como ya hemos anotado, Franz Schubert lo ha empleado antes aunque de forma puntual<sup>56</sup>. Bien es cierto que, como se ha indicado en el apartado n. 8 del capítulo III, el compositor húngaro es el primero que lo utiliza en piezas para piano y además emplea este tipo de final de forma más reiterada. Sí que supone, por otra parte, un atrevimiento e innovación total del compositor húngaro concluir con un acorde de quinta aumentada en *La lugubre gondola I* A319a, S200/1, o con acordes extraídos de la escala de tonos enteros en *Trübe Wolken (Nuages Gris)* o *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*<sup>57</sup>, así como finalizar una pieza con un acorde tríada en segunda inversión que no es el de tónica o con una nota aislada, en algunos casos octavada, que tampoco es la tónica. Así, en este apartado podemos utilizar el concepto de *finales más experimentales*<sup>58</sup>, es decir, ensayos más atrevidos que los estudiados hasta ahora, en los que Liszt radicaliza

<sup>53</sup> Tan solo en una pieza, *Csárdás obstiné* S225/2, termina el compositor con el acorde de tónica.

<sup>54</sup> Encontramos la primera utilización de este acorde en la música del periodo que estudiamos en la *Station IV* del *Via Crucis*.

<sup>55</sup> Llegados a este punto podemos hacer una reflexión: el sistema tonal está basado en relaciones interválicas asimétricas que se generan en las escalas mayores y menores (semitonos, tonos, cuarta justa, quinta justa, entre otras), por tanto la aparición de la simetría con el uso de los acordes mencionados y con la escala de tonos supone un primer intento de ruptura con la tonalidad y genera las primeras tentativas de escritura atonal.

<sup>56</sup> Véase el ejemplo del lied *Die Stadt* (1828) en el capítulo II y el de la pieza titulada *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34) en el apartado n. 8 del capítulo III.

<sup>57</sup> La *Station X* del *Via Crucis* también concluye con esta escala pero de forma monódica, por eso la incluimos como ejemplo en el apartado siguiente.

<sup>58</sup> Derivado de la terminología de Humphrey Searle que habla del lenguaje armónico de muchas obras lisztianas de esta etapa como de «experimentación armónica» o «estilo experimental». En SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*. New York, Ed. Dover, 1966, pp. 113 y 121. Nosotros focalizamos este concepto en el ámbito de las cadencias finales.

los elementos armónicos cadenciales para traspasar los límites del lenguaje tonal. Conclusiones que se pueden relacionar o pueden ser muestras primigenias de la idea acuñada a mediados del s. XX de *final abierto* o *forma abierta*, porque estos finales no concretan ninguna tonalidad, ningún reposo, son indeterminados y dejan el discurso expectante.

Llegados a este punto debemos abordar el concepto de *forma abierta* que, como nos explica García Laborda, surge a raíz de la aparición de la aleatoriedad a comienzos de los años 50 en contra del concepto de obra cerrada. Con este término se designa la libertad concedida por el compositor al intérprete para elegir la sucesión de las partes de una obra musical<sup>59</sup>. Si hablamos de forma abierta no podemos dejar de referirnos a uno de los pensadores más importantes que teorizó sobre el tema, el italiano Umberto Eco, que en 1962 publicó su famoso libro titulado *Opera aperta*<sup>60</sup>. Las primeras muestras de este tipo de piezas con esta filosofía creativa surgen de la mano de compositores como Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI* (1956), y Pierre Boulez, *Sonata n. 3 para piano* (1955-57). Pero circunscribiéndonos al mundo de la música tonal, como hemos apuntado en el apartado n. 8 del capítulo III, hablaremos de *final abierto* cuando una pieza termina de manera suspensiva, es decir, cuando no termina con la nota tónica o con el acorde tríada de tónica<sup>61</sup>. Esta forma de proceder se manifiesta en finales en los que el discurso se aleja o elude los mecanismos tradicionales de las cadencias clásicas y evitan la conclusión con el acorde de tónica, llegando incluso a modelar finales atonales, en los que se eliminan los trazos de la sintaxis cadencial tonal. Estos diversos enfoques del final abierto, impensables en las obras de los periodos barroco y clásico, empiezan a tomar forma en algunas obras del s. XIX de la mano de compositores como Chopin, Schumann o Mussorgsky, como se ha visto en el capítulo II, y sobre todo, como estamos comprobando ahora, de la mano de Liszt. Del músico húngaro todos los casos que contemplamos en este apartado obedecen al tipo de final abierto, salvo el de las *Csárdás obstiné S225/2*. Además, muchos de los ejemplos citados en el apartado siguiente, *finales monódicos*, también son finales abiertos. Entre estos encontramos precisamente el primer ejemplo de final abierto de nuestro periodo de estudio, en la

---

<sup>59</sup> En GARCÍA LABORDA, Jose María: *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1996, pp. 24-27 y p. 250. Véanse también DE CANDÉ, Roland: *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2002, pp. 114-115; BENNETT, Roy: *Léxico de música*. Madrid, Ed. Akal, 2003, p. 7 y GIRARD, Anthony: *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 2005, pp. 365-366.

<sup>60</sup> Consúltese ECO, Umberto: *Opera abierta*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1992.

pieza *Resignazione* (c. 1877). Salvo el caso ya citado de las *Csárdás obstiné* que, como ya hemos apuntado<sup>62</sup>, termina con el acorde de tónica, aunque sin enlace cadencial, clausurando así la pieza en la tonalidad de Si menor, el resto de obras mostradas obedece a las premisas antedichas de final impreciso tonalmente e incluso con trazos atonales<sup>63</sup>. En concreto, uno de los finales más insólitos de este grupo de piezas es el de la *Mephisto-Polka A317, S217* que queda suspendida en un nota aislada (Fa becuadro) la cual, aparentemente, está desconectada de todo el contenido musical precedente. Concretamos en el *Apéndice documental n. 27* todas las piezas analizadas que deben figurar en este apartado.

#### 11. OBRAS QUE TERMINAN CON FINAL MONÓDICO (CON UNA LÍNEA MELÓDICA SIN NINGUNA ARMONIZACIÓN)<sup>64</sup>

---

Este tipo de finales en los que la conclusión de la obra se reduce a su mínima expresión, sí son una innovación incorporada por Liszt a la escritura cadencial. Podemos hablar de un descubrimiento, un invento lisztiano<sup>65</sup>. Son los finales con una línea melódica, una voz simple u octavada, sin ninguna armonización, sin ningún acompañamiento<sup>66</sup>. Como podemos comprobar el músico los practica con asiduidad,

---

<sup>61</sup> En GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006, p. 79.

<sup>62</sup> Véase la nota n. 53.

<sup>63</sup> Más acusados en piezas como las estaciones del *Via Crucis (Station II, IV, V y VIII)*; *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*; *La lugubre gondola I*; la *Mephisto-Polka*; el *Trauvorspiel und Trauermarsch*; *Ladislau Teleky* o la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)*.

<sup>64</sup> Incluimos también en este apartado las piezas en las que el final monódico es breve, más bien hablaríamos de una *estela melódica* tras la cadencia final. Es el caso de *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* donde, después de la original cadencia, el compositor rubrica el final citando las primeras notas de la *Idea 1* en monodia; el *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)* en el que tras la cadencia auténtica perfecta se produce, a modo de eco, la conclusión monódica; la fantasía sobre *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490* en la que tras el disonante acorde final añade un giro monódico de dos notas y la transcripción *Provençalisches Minnelied A306, S570* donde la apoyatura que se produce en el acorde final de tónica se resuelve monódicamente. No obstante, estas piezas las hemos consignado también cada una en el apartado propio del tipo de final que escribe el compositor si no tenemos en cuenta la breve monodia: *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* en el apartado n. 6.3 del *Apéndice documental n. 25*; el *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)* en el apartado n. 1; *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490* en el apartado n. 10.4 del *Apéndice documental n. 27* y *Provençalisches Minnelied A306, S570* en el apartado n. 4.

<sup>65</sup> Ni Mendelssohn, ni Chopin ni Schumann, por citar a sus contemporáneos más importantes y de los que más obras hemos consultado, emplean este tipo de final. Véase el apartado n. 9 del capítulo III. Serge Gut, por su parte, cita algún ejemplo extraído de las obras de Berlioz y Wagner, pero se trata de fragmentos orquestales y tan solo un ejemplo de Berlioz, el de *La chambre de Marguerite* (Escena IX) de la *La Damnation de Faust op. 24* (1846), es de un final. En GUT, Op. cit., pp. 132-133.

<sup>66</sup> Hablamos también de *textura monódica*. En el estudio de las texturas el ejemplo más claro y recurrente de escritura monódica es el del canto gregoriano.

sobre todo a partir de 1880<sup>67</sup>. Antes de entrar en detalles, hacemos una clasificación general previa en  *finales monódicos simples*, con una línea melódica, normalmente de ámbito más bien reducido y con un carácter más íntimo<sup>68</sup>, y  *finales monódicos octavados*, de ámbito más amplio y en los que en muchos casos el compositor muestra una tendencia a la escritura brillante y virtuosística<sup>69</sup>. A continuación, para articular

---

<sup>67</sup> En el apartado n. 9 del capítulo III ya mostramos tres ejemplos extraídos del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76) que consideramos como las primeras manifestaciones de este tipo de final, pero vemos cómo es a partir de 1880 cuando más emplea esta forma de concluir. En este aspecto coincidimos con Serge Gut cuando dice que el fenómeno monódico en Liszt es abundante y su aparición relativamente tardía. Véase GUT, Op. cit., p. 136. Este procedimiento compositivo se convierte en un aspecto importante de los medios de expresión del compositor, usándolo en muchas ocasiones en sus obras no solo para concluir, sino también en el transcurso de ellas como elemento conectivo, de transición. Efectivamente observamos en los análisis que hemos realizado cómo Liszt utiliza la monodia frecuentemente como elemento estructural para enlazar unas secciones con otras, a modo de soldadura. Son muchos los ejemplos que podemos proporcionar, entre ellos la *Elegie n. 2 A277, S197* (1877); de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882): *Angelus!, Prière aux anges gardiens; Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois* y la *Marche funèbre*; la *Romance oubliée A299, S527* (1880); *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882) o *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885), esta última es una de las obras que más pasajes monódicos contiene. En definitiva, la monodia la asociamos en unas ocasiones a una escritura expresiva, meditativa, ascética y en otras a una escritura brillante, de bravura. En cualquier caso, este tipo de caligrafía supone sencillez y claridad en el enunciado de las ideas musicales, adquiriendo más relevancia el pensamiento que se expone, máxime cuando se manifiesta en octavas. El mismo oyente no necesita discriminar entre varias líneas melódicas o entre melodía y acompañamiento. Por emplear un símil, lo podríamos comparar a un monólogo teatral que es claro y directo o al retrato de una persona, que centra la atención en un solo personaje. En un plano más subjetivo, compartimos plenamente la opinión de Gut cuando dice que «...confirmer que la monodie, chez Liszt, naît tout naturellement d'un état d'âme particulier», [«...confirmar que la monodia, en la música de Liszt, nace naturalmente de un estado particular del alma»] (trad. a.). Consúltense GUT, Op. cit., p. 136. Sin duda el alma de Liszt en su última época es un alma torturada por las desgracias y los acontecimientos desfavorables. Como ya se ha comentado en el capítulo IV, en sus últimos años de vida el compositor, en lugar de poder disfrutar con tranquilidad de sus logros y éxitos, se encuentra rodeado de situaciones desagradables que le sumen en la depresión. Recordemos, entre otras, que es considerado antisemita, Hungría había rechazado su obra *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* (1883), algunos de sus alumnos lo ponían en situaciones embarazosas, su querido amigo Wagner había muerto y su hija rompe las relaciones con él. A todo esto hay que añadir su decadencia física. Por tanto el recurso técnico de la monodia le sirve en algunas obras para ensimismarse y meditar sobre sus pesares, sus tristezas, la falta de aliento. Walker, a tenor de esta disposición anímica, nos indica que es un error querer separar la música tardía del maestro húngaro de la aflicción que la inspira. Véase Walker, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 469. Con estas premisas, podemos ver este recurso lisztiano como un germen de la futura música expresionista que se desarrollará en los primeros años del s. XX de la mano de compositores como Schönberg, Berg o Webern. Música que, como nos dice García Laborda: «elevó el principio subjetivo de expresión a la máxima categoría estética». En GARCÍA LABORDA, Op. cit., p. 250. Consúltense también KÁROLYI, Ottó: *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza, 2000, pp. 317-321 y BANÚS, Enrique (Ed.): *El legado musical del siglo XX*. Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 2002, pp. 45-65.

<sup>68</sup> *Resignazione E28, S263/187a*; de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163: Angelus!, Prière aux anges gardiens* y *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*; del *Via Crucis A287, S504a: Station I, Station X y Station XIII; Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198; Provençalisches Minnelied A306, S570*; de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512: Die Wiege y Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens; Valse oubliée n. 1 A311, S215; La lugubre gondola II A319b, S200/2; Am grabe Richard Wagners A321, S202; Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203; Valse oubliée n. 3 A311, S215; Des Asra A329, S554/2; Csárdás n. 1, S225/1*; de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205: Alexander Petöfi*.

<sup>69</sup> El *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)*; del *Via Crucis A287, S504a: Station XI y Station XIV; Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515; Liebeszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden*



mejor nuestro estudio, hemos dividido este tipo de conclusiones en varios subapartados:  *finales monódicos tonales*,  *finales monódicos no tonales* y  *finales monódicos pentatónicos*. En los primeros, aunque no terminan siempre en la tónica, como veremos lo hacen en distintas notas, se aprecia claramente la tonalidad. Además, buena parte de los finales que terminan en tónica contienen un giro cadencial, sobre todo V – I o VII – I<sup>70</sup>, aunque existen otros giros como VI – I y III – I<sup>71</sup>. Estos giros melódicos suponen la expresión mínima, la esencia del enlace armónico. Si no terminan en la tónica lo hacen en la dominante<sup>72</sup> y si no en otras notas. Precisamente este último aspecto, cuando terminan en otras notas, es el que nos parece más sugerente y donde hemos encontrado finales más sorprendentes, ya que el compositor termina las monodias en notas inusuales, evitando las notas típicas del contexto tonal (tónica y dominante) e incluso con notas que no tienen nada que ver con ese contexto, con lo que elimina la sensación de estabilidad final inherente al sistema tonal y la forma cerrada<sup>73</sup>. Por este mismo parámetro, el de la inusualidad y por la escritura más al margen de los dictados del sistema tonal, nos interesan sobremanera los  *finales monódicos no tonales* en los que hemos hallado pequeñas joyas de la imaginación y de la creatividad lisztianas. Podemos hablar también de finales armónicamente más experimentales, empleando ahora el recurso compositivo de la monodia, ya que no se establece ninguna tonalidad y la

---

(*Phantasiestück*) [A. von Goldschmidt] A298, S490; *Polonesa n. 2* (de *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus* A302, S519); *Unstern! Sinistre, disastro* A312, S208; *Csárdás macabre* A313, S224; *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* (*Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal*) [Wagner] A315, S450; *Valse de concert* A318, S430; *Ungarische Rhapsodie* A132/16, S244/16; R. W. – *Venezia* A320, S201; *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe* A323, S497; *Dritter Mephisto-Walzer* A325, S216; *Bülow-Marsch* A326, S230; *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)* A328, S544; *Siegesmarsch-Marche triomphale* A332, S233a; *Ungarische Rhapsodie* A132/17, S244/17; *Ungarische Rhapsodie* A132/19, S244/19; de los *Historische ungarische Bildnisse* A335, S205: *Stephan Széchényi* y *Michael Vörösmarty*; *Vierter Mephisto-Walzer* A337, S696.

<sup>70</sup> El giro V – I lo comprobamos en *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)* A328, S544; *Siegesmarsch-Marche triomphale* A332, S233a; *Csárdás n. 1*, S225/1. El giro VII—I en *Valse de concert* A318, S430; *La lugubre gondola II* A319b, S200/2; *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe* A323, S497; *Ungarische Rhapsodie* A132/19, S244/19.

<sup>71</sup> El giro VI – I lo encontramos en *Station XIV – Via Crucis* A287, S504a; *Csárdás macabre* A313, S224. El giro III – I en *Bülow-Marsch* A326, S230. Incluimos aquí el giro de cuarta aumentada (*cadencia lidia*) que contiene la *Ungarische Rhapsodie* A132/16, S244/16.

<sup>72</sup> *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future* la ponemos en este apartado pero su melodía final también es pentatónica.

<sup>73</sup> Salvo en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* y en *Alexander Petöfi* que termina en la medianta (III) y en la *Station I* del *Via Crucis* que termina en la supertónica (II), en el *Zweiter Mephisto-Walzer* A288, S515 termina, tras una cadencia rota, afirmando un intervalo de cuarta aumentada, siendo el punto final la nota Si (becuadro), muy alejada de la presumible tonalidad final de Mib mayor. En la *Ungarische Rhapsodie* A132/17, S244/17 termina en el VI, en *Stephan Széchényi* y el *Vierter Mephisto-Walzer* A337, S696 termina en la sensible (VII), en *Michael Vörösmarty* termina de forma abrupta en una nota (Sol becuadro) que nada tiene que ver con la tonalidad final que apunta la pieza. En *Unstern! Sinistre, disastro*

intención del músico húngaro es la de crear una incertidumbre tonal con un discurso melódico que queda abierto<sup>74</sup>.

Por último hemos clasificado los  *finales monódicos pentatónicos*  que contienen melodías relacionadas con el pentatonismo<sup>75</sup>. En la música del maestro húngaro las melodías pentatónicas se asocian principalmente a un carácter o sentimiento religioso, pero en ocasiones también a la evocación de la naturaleza y a las atmósferas bucólicas<sup>76</sup>. En este tipo de finales observamos la predilección de Liszt por las melodías de ámbito reducido, enmarcadas preferentemente en un intervalo de cuarta o quinta justa<sup>77</sup>. En el  *Apéndice documental n. 28*  hemos incluido las obras que forman parte de este apartado.

## 12. OBRAS QUE TERMINAN CON LA NOTA DO # (NOTA FÚNEBRE)

---

Además de los tipos de finales hasta aquí expuestos, en los que hemos contemplado todas las piezas estudiadas, añadimos a continuación otros apartados complementarios a los anteriores en los que recogemos y retomamos algunas de esas obras en las que hemos observado que, en número considerable, contienen en sus finales elementos o aspectos recurrentes los cuales, una vez constatados, merecen ser puestos en evidencia y relacionados en una clasificación específica. Así, uno de los primeros aspectos que hemos comprobado es que hay una serie de piezas en las que Liszt termina

---

A312, S208 aunque podemos concretar una tonalidad final (Si mayor), termina en la nota Mi (IV) tras una melodía que dibuja un fragmento de escala de tonos enteros, perfilando un intervalo de cuarta aumentada.

<sup>74</sup> Para ello hace uso, como detallamos en nuestros análisis, de diversos medios: línea monódica indeterminada tonalmente en *Resignazione E28, S263/187a*; melodía con la escala de tonos enteros en la *Station X – Via Crucis A287, S504a* (primera vez, por cierto, que emplea esta escala en las obras del periodo que estudiamos); resolución irregular de la sensible en *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490*; melodía vertebrada por el acorde de quinta aumentada en *R. W. – Venezia A320, S201*; melodías atonales en la *Station XI y XIII del Via Crucis*; el final que se desvanece en un hilo de sonido con un intervalo de segunda aumentada que también provoca una resolución irregular de la sensible en *Des Asra A329, S554/2* o el final con un breve motivo de tres notas con el que elude la afirmación de la tonalidad principal, *Reb mayor, del Valse oubliée n. 3 A311, S215*.

<sup>75</sup> Recordemos que la escala pentatónica es la formada por cinco notas organizadas por segundas mayores y terceras menores (escala defectiva). Este tipo de escalas no contienen semitonos (escala anhemitónica). La estructura básica es: Do-Re-Mi-Sol-La-(Do).

<sup>76</sup> Consultense GUT, Op. cit., p. 77 y GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, p. 155 y «La música religiosa de Liszt» en *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008, p. 381.

<sup>77</sup> Lo apreciamos en *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (melodía La-Sol-Mi dentro del contexto Mi-Sol-La-Do), en *Die Wiege-Le berceau (Re-Mi-Sol-La)*, en *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* (ostinato pentatónico: Do-Sol-La-Mi), en *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (Sol#-La#-Do#-Re#) y en el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (motivo pentatónico Do#-Mi#-La#-Re#). No obstante, la preferencia por las líneas monódicas de ámbito reducido la observamos también en los finales de otras piezas que no contienen

empleando la nota Do#. La mayor parte de ellas son de carácter fúnebre<sup>78</sup>, por lo que podemos asociar esta nota a ese tipo de piezas y concluir diciendo que Do# es la *nota fúnebre* de Liszt. En el prefacio que escribe para su poema sinfónico *Les Préludes (D'après Lamartine) G3, S97* (1849-55), el compositor húngaro se expresa de esta forma: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note?»<sup>79</sup>. El músico comienza así la introducción explicativa de la obra, hablándonos de una nota que relaciona con la muerte y que, por tanto, bien puede ser la que aparece de forma reiterada en estas obras que estamos estudiando. Aunque bien es cierto que, después de realizar esta reflexión, el compositor no destaca esta nota en el poema sinfónico y comprobamos cómo la nota Do# no tiene ninguna presencia relevante<sup>80</sup>. Pero, a tenor de nuestros hallazgos, nos parece algo incuestionable que en obras pianísticas posteriores atribuye una simbología fúnebre a dicha nota. Incluimos en el *Apéndice documental n. 29* la lista de piezas en las que la nota Do# tiene una presencia final<sup>81</sup>, presencia que se produce de diversas maneras: como nota final<sup>82</sup>, como nota grave sobre la que se construye el acorde<sup>83</sup>, como nota intermedia de un acorde<sup>84</sup> o como tonalidad<sup>85</sup>.

---

escritura pentatónica, como por ejemplo en *Resignazione E28, S263/187a*, en el *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)*, en *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* y en *La lugubre gondola II A319b, S200/2*.

<sup>78</sup> Como detallamos más adelante, las tres danzas que incluimos en este apartado, la *Polonesa n. 1* (de *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519*), el *Valse oubliée n. 1 A311, S215* y el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696*, no tienen una condición fúnebre.

<sup>79</sup> «Es nuestra vida otra cosa que una serie de Preludios de canto desconocido del que la muerte entona la primera y solemne nota?» (trad. a.).

<sup>80</sup> La utiliza tan solo en un breve pasaje central.

<sup>81</sup> Además de una presencia terminal, hemos comprobado que esta nota aparece con un peso específico importante en un momento u otro en la mayoría de las piezas que hemos consignado como *Obras fúnebres* en el apartado n. 2 del *Apéndice documental n. 15*, salvo en *Dem Andenken Petöfis A279, S195*; en *Die Wiege-Le berceau*, primer movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*; en *La lugubre gondola I A319a, S200/1* y en *Franz Deák, Michael Vörösmarty y Michael Mosonyi* de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*. Así, es empleada en el pasaje central de *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I* (la segunda parte de la pieza, cc. 87-131.1, está escrita sobre la nota pedal Do#); en la sección conclusiva de *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* (desde el c. 226 la nota Do# forma parte de la mayoría de los acordes con los que el compositor realiza el proceso cadencial final, en Mi mayor: IV, II y VI); en la *Elegie n. 2 A277, S197* la línea melódica de la *Idea 1* en su primera exposición (cc. 19-56) tiene como nota polar y recurrente la nota Reb/Do#; en *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*, segundo movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*, aparece como nota pedal, Reb, en la primera exposición de la *Idea 1* (cc. 13-20) y como nota integrante del acorde final (Do#) y, por último, en *La lugubre gondola II A319b, S200/2* el pasaje que se desarrolla entre los cc. 69-88 está escrito igualmente sobre la nota pedal Do#. Además, aparte de las obras fúnebres, encontramos otros ejemplos muy ilustrativos en la pieza *Recueillement A280, S204* dedicada a la memoria de Vincenzo Bellini, en la que el componente elegíaco está subrayado por la pedal de tónica (Do#) que se desarrolla en toda la tercera parte. Véase nuestro análisis en las obras compuestas en 1877. Y también en la *Station XII del Via Crucis A287, S504a* donde, justamente en el momento en que muere Jesucristo, aparecen nueve compases, cc. 29-37, escritos igualmente sobre la nota pedal Do# en trémolos. Tras estos compases el barítono solista canta «Cosummatum est».

<sup>82</sup> Ocurre en obras como la *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490*; en el *Valse oubliée n. 1 A311, S215*, aunque en esta pieza la nota Do#

Existe otra nota por la que Liszt muestra predilección en sus conclusiones, la nota Mi. Examinando las obras tonales analizadas en nuestro estudio, advertimos que la tonalidad que más se repite es la de Mi mayor<sup>86</sup>. Esta tonalidad es una de las favoritas del compositor, utilizada además en otras obras orquestales y lieder. Algunos teóricos la relacionan con la religiosidad<sup>87</sup>. Las piezas escritas en Mi mayor, y alguna escrita en Mi menor, tienen, lógicamente, como punto de referencia tonal la tónica Mi como acorde o nota final<sup>88</sup>, pero observamos cómo en otras piezas que no están compuestas en estas tonalidades el compositor también concede importancia a esta nota de manera que es

---

no tiene significado fúnebre; en *R. W. – Venezia A320, S201* que comienza y termina con la nota Do# al igual que *Am grabe Richard Wagners A321, S202*; en el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio fúnebre S206/1 y Marcia fúnebre S206/2)* donde el Do# es la nota-eje de ambas piezas: el *Preludio* empieza y termina con esta nota y en la *Marcha* forma parte del ostinato que vertebrata toda la pieza y es la base de la sección conclusiva; en *Stephan Széchenyi, Ladislaus Teleky y Josef Eötvös* de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*, y en el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696*, aunque en este vals no tiene significado fúnebre.

<sup>83</sup> Lo vemos en *Recueillement A280, S204*; en *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois* y en la *Marche funèbre* (ambas piezas pertenecientes a *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163*).

<sup>84</sup> La *Polonesa n. 1*, de *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519*, termina en Do# mayor con el acorde de tónica en primera inversión, aunque en esta pieza la nota Do# no tiene significado fúnebre.

<sup>85</sup> Además de la mencionada *Polonesa n. 1* que termina en Do# mayor, añadimos dos obras más, *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future* (de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*) y *Alexander Petöfi* (de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*) que terminan también en la tonalidad de Do# mayor, aunque bien es cierto que en los finales monódicos de ambas no tiene relevancia especial la nota Do#. *Zum Grabe* concluye en la dominante (Sol#) y *Alexander Petöfi* en la medianta (Mi#).

<sup>86</sup> En concreto en trece piezas: *Sancta Dorothea A278, S187* (1877); *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877); *Resignazione E28, S263/187a* (c. 1877); de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882): *Angelus!, Prière aux anges gardiens, Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* y *Sursum corda*; de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878): *Hoffest: Marsch und Polonaise*; de los *Chorale A286a, S50* (1878-79): el n. 1, *Crux ave benedicta*; *Romance oubliée A299, S527* (1880); *Réminiscences de Boccanegra (Verdi) A314, S438* (1882); *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883); *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* (1883) y el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884).

<sup>87</sup> Es la tonalidad que emplea con mayor frecuencia en las obras religiosas. Véanse GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008, p. 156 y «La música religiosa de Liszt» en *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008, p. 379; MERRICK, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2008, pp. 297-298 y WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 474.

<sup>88</sup> Además de como punto final, en alguna pieza esta nota adquiere relevancia en algún otro momento, casi siempre en forma de pedal. Así ocurre en *Sursum corda* donde la nota Mi se mantiene como nota pedal a lo largo de toda la pieza; en la *Romance oubliée A299, S527* el compositor también emplea la nota Mi como nota pedal de la segunda parte; en las *Réminiscences de Boccanegra (Verdi) A314, S438* aparece como nota pedal en casi toda la sección conclusiva; en *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* vuelve a utilizarla como nota pedal en la primera parte y en los acordes finales de la versión acórdica alternativa; en *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* en la que la sencillez armónica y tonal hace que la recurrencia a la nota Mi sea constante y en el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* donde aparece de nuevo como nota base (pedal) de toda la tercera parte.

utilizada para comenzarlas y/o para concluir las<sup>89</sup>. En la mayoría de estas piezas la alusión religiosa es patente, incluida en la escritura pentatónica de alguna de ellas, aspecto que ya se ha comentado en el apartado n. 11 cuando hemos hablado de los  *finales monódicos pentatónicos*. En definitiva, como la tonalidad de Mi mayor tiene connotaciones religiosas en la música de Liszt y una buena parte de las piezas que relacionamos en nuestra lista tienen ese carácter, en concreto doce de las veintiuna incluidas<sup>90</sup>, ahora podemos hablar de la nota Mi como la  *nota religiosa* lisztiana. Como ya advertimos en el apartado n. 4 del  *Apéndice documental n. 15*, la expresión religiosa de esas piezas viene subrayada además por la escritura del acorde final en posición de tercera o de quinta, evitando la posición de octava. Los especialistas en la música religiosa de Liszt argumentan que las posiciones de tercera, y sobre todo de quinta, producen una sensación de elevación en el oyente que simboliza la unión con Dios<sup>91</sup>. Esta sensación de elevación se extiende a las piezas que no tienen una significación religiosa y comprobamos cómo en la mayoría de las piezas de este apartado que finalizan en acorde, este está escrito en posición de tercera o de quinta<sup>92</sup>. Incluimos en el  *Apéndice documental n. 30* las obras de este apartado.

---

<sup>89</sup> Lo vemos en las piezas en las que el compositor emplea la cadencia frigia: en el  *Coral n. 6, O Haupt voll Blut und Wunden* (de  *Chôrale A286a, S50*); en la  *Station VI – Via Crucis A287, S504a* y en  *Roma nobilis A294, S54*. Tres piezas comienzan y terminan con la nota Mi:  *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* con escritura final pentatónica;  *Die Wiege-Le berceau (de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512)* igualmente con final pentatónico y  *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208*. En la pieza  *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* el ostinato pentatónico final concluye con la nota Mi.

<sup>90</sup>  *Angelus!, Prière aux anges gardiens; Sursum corda; los Corales n. 1, 2, 3, 6 y 9; la Station VI; O Roma nobilis; Wiegenlied (Chant du berceau); Die Wiege-Le berceau; Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal)*.

<sup>91</sup> En GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en  *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008. p. 157 y en «La música religiosa de Liszt» en  *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008, p. 382.

<sup>92</sup> Salvo en  *Hoffest: Marsch und Polonaise*, los  *Corales n. 2, 3, 9* y en  *O Roma nobilis*, donde el acorde final está escrito en posición de octava. No tenemos en cuenta los finales monódicos ( *Angelus!, Prière aux anges gardiens; Wiegenlied (Chant du berceau); Die Wiege-Le berceau; Unstern! Sinistre, desastro; Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner]; Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)*).

#### 14. OBRAS QUE TERMINAN *DESINTEGRANDO/FRAGMENTANDO* LOS ELEMENTOS DE LA CADENCIA FINAL

---

En algunas obras compuestas a partir de 1881 hemos observado un tipo de conclusión que consiste en fragmentar los elementos que forman parte de la cadencia final, sobre todo mediante el empleo de silencios. Este procedimiento técnico-compositivo de desintegración lo incorporarán en sus partituras compositores posteriores como Debussy y Ravel<sup>93</sup>. Por tanto, podemos considerar a Franz Liszt como uno de los pioneros en su utilización. Como se ha explicado en el capítulo IV, con las denominadas «piezas experimentales» compuestas en estos últimos años, Liszt intenta expresar la tristeza y desesperación en las que se ve sumido. Para expresar estos sentimientos, recurre a la experimentación armónica, utilizando un vocabulario que le lleva, como rasgo más sobresaliente, a ir eliminando la tonalidad, en unas ocasiones parcialmente<sup>94</sup> y en otras explícita e íntegramente<sup>95</sup>. Podemos hablar de un flirteo con la atonalidad antes de que lo hagan las figuras de transición entre los siglos XIX – XX (Debussy, Strauss o Scriabin, entre otros) que se confirmará posteriormente con la obra de Schönberg<sup>96</sup>. Uno de los primeros pasos en la escritura atonal es precisamente el de la desintegración de los elementos que forman los engranajes tonales, desintegración

---

<sup>93</sup> Lo veremos en el capítulo VI.

<sup>94</sup> Por ejemplo en *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208* (1881) solo la tercera parte, de las tres que tiene, es tonal. *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885) alterna secciones tonales con otras tonalmente imprecisas.

<sup>95</sup> Muchas de las piezas que configuran el *Via Crucis A287, S504a* (1878-79) son pequeñas joyas de escritura prácticamente atonal, las estaciones II, IV, V, VIII, X y XI. Igualmente *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882), el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334* (1885) y, obviamente, la *Bagatelle sans tonalité A338, S216a* (1885).

<sup>96</sup> El término ATONALIDAD surge «oficialmente» en la historia musical, acuñado por la crítica, con la música de Arnold Schönberg en la segunda década del siglo XX, pero las tentativas de conseguir técnicamente suprimir la tonalidad son anteriores. Vienen de la mano de compositores como Richard Strauss y sus óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908); Ferruccio Busoni y sus *Apuntes sobre una nueva estética de la música* (1907); Debussy y su nuevo lenguaje tonal y armónico, con obras como su primer cuaderno de *Preludios* para piano, de 1909-10, o Alexander Scriabin y sus últimos trabajos derivados del «acorde místico» (a partir de 1908). Anteriores a estos está la figura de Franz Liszt que ya manifiesta las mismas intenciones en diversas obras, sobre todo para piano, que lo convierten en precursor de este tipo de escritura sin tonalidad. Aquí reside uno de los valores importantes de algunas de las últimas obras concebidas en el periodo que estamos estudiando: prácticamente todos los números del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79), *Sospiri! A233/5, S192* (1879), *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881), *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208* (1881), la *Mephisto-Polka* (1882-83), *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882) y *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885), *R. W. – Venezia A320, S201* (1883), *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883), el nocturno *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883), el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883), la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884), *Ladislau Teleky*, de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*, (1885), el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334* (1885) y la *Bagatelle sans tonalité A338, S216a* (1885). Sin olvidar otras compuestas antes de 1877 que pueden sumarse a ellas. Nos referimos a *Der traurige Mönch P3, S348* (1860) y la pieza titulada *Ungarisch*, del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

que, en el caso del músico húngaro, observamos de forma muy patente en las cadencias finales de las piezas que configuran este apartado. Llegados a este punto compartimos plenamente la sabia opinión de la profesora italiana Enrica Lisciani-Petrini:

Con Liszt, especialmente el último Liszt, el tejido musical comienza a deshilacharse, franjas de silencio comienzan a invadirlo, corroyendo la solidez y la linealidad tradicionales, mientras el «tema» va perdiendo consistencia hasta quedar reducido, a menudo, a un fragmento de motivo, a una célula sometida a un continuo proceso reformador. «Probablemente Liszt no ha tenido igual en cuanto a potencia disgregadora» (Bortolotto<sup>97</sup>). A partir de su obra se incorporan a la música esos «morfemas inéditos», esas «monstruosas vegetaciones», esas «manías de intervalos, fijeza obstinadas, condensaciones opacas [...] y fúnebres brillos» que reaparecerán más adelante, por ejemplo en la música de Schönberg. Es así como el aristocrático Liszt se transforma en precursor de una desintegración cuyos efectos comenzarán a hacerse sentir, como veremos, con Debussy<sup>98</sup>.

De las piezas que hemos recopilado, en el caso concreto de *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* más que de desintegración, hablaríamos de unos acordes finales que cristalizan y resumen los elementos empleados a lo largo de la pieza. Se trata de una condensación de las ideas melódico-armónicas. Prácticamente de todas las piezas hemos incluido esquemas armónicos en nuestros análisis para visualizar claramente el proceso de fragmentación llevado a cabo por el compositor. La relación de obras que comprenden este apartado aparece en el *Apéndice documental n. 31*.

## 15. OBRAS QUE TERMINAN CON EL MISMO GIRO O ACORDE QUE EMPIEZAN

---

Precisamente esta forma de proceder también la podemos relacionar con la escritura menos tonal<sup>99</sup>. Este recurso es empleado por el compositor en piezas concebidas también a partir de 1879-80, en las que difumina los contornos tonales y comienza a abandonar la escritura tonal, aunque en nuestra compilación aparecen también algunas piezas claramente tonales<sup>100</sup>. Concluir con el mismo giro melódico o

<sup>97</sup> BORTOLOTTI, Mario: *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*. Torino, 1976, p. 44.

<sup>98</sup> LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid, Ed. Akal, 1999, p. 22.

<sup>99</sup> Los giros melódicos recurrentes y el trabajo interválico diseminado en las partituras son preceptos de la escritura atonal de principios del siglo XX para asegurar la coherencia y la solidez del discurso musical cuando no se tiene un texto vertebrador. Las *6 Kleine Klavierstücke Op. 19* (1911) son en este aspecto muy ilustrativas.

<sup>100</sup> Algunos números del *Via Crucis A287, S504a; Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534*; la *Siegesmarsch-Marche triomphale A332, S233a; Alexander Petöfi* (de

con el mismo acorde del comienzo es una forma de proporcionar a la obra unidad y coherencia, a la vez que una manera de suplir la unidad que generan las relaciones tonales cuando estas no existen<sup>101</sup>. De forma particular, en la escritura del *Via Crucis A287, S504a* hemos identificado un curioso procedimiento de relación entre las diversas piezas que ha quedado explicado en nuestro análisis: finales y comienzos comparten la/s misma/s nota/s<sup>102</sup>. Como ya hemos advertido en el apartado anterior, la escritura de la mayoría de las piezas que integran esta atrevida obra roza la atonalidad<sup>103</sup>. Una forma de hilvanar el discurso musical y darle coherencia ante la falta de los puntos de referencia tonales es conectar las piezas de esa manera<sup>104</sup>. Mostramos las obras de este apartado en el *Apéndice documental n. 32*.

---

*Historische ungarische Bildnisse A335, S205*) y *En rêve, nocturne A336, S207*. Como hemos visto en el capítulo II, Chopin ya nos ofrece un ejemplo del empleo de este procedimiento en un contexto tonal en la *Mazurka op. 17, n. 4* de 1833. Escrita en la tonalidad de La menor, el compositor polaco emplea los cuatro compases del inicio para insertarlos como conclusión de la pieza consiguiendo un final original, sin emplear los enlaces cadenciales tradicionales.

<sup>101</sup> Terminan con el mismo giro melódico: el *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (con el intervalo de tritono Si-Fa); el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (con el motivo melódico – Tema de Mephisto); el *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (con el motivo melódico de tres notas); la *Siegesmarsch-Marche triomphale A332, S233a* (con el mismo motivo que alterna I – V); las *Csárdás n. 1, S225/1*, de 2 *Csárdás A333* (con la misma nota, Fa#); el *Trauvorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (con la misma nota, Do#); *Alexander Petöfi* (de *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*) (con un tetracordo melódico) y el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (con el tetracordo de la Idea 1). Terminan con el mismo acorde: *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (acorde de quinta aumentada) y *En rêve, nocturne A336, S207* (mismo acorde de tónica en segunda inversión).

<sup>102</sup> Además la nota final del ciclo (*Station XIV*) es la misma que la del comienzo (*Vexilla Regis*), Re.

<sup>103</sup> Al margen de que algunas piezas contengan fragmentos tonales, las únicas claramente tonales-modales son las que flanquean el ciclo: la Introducción (*Vexilla Regis*) y la última estación (*Station XIV*), ambas compuestas en Re eolio/Re mayor y con una escritura armónica distinta a las demás. Bien es cierto que a estas podemos añadir las estaciones VI y XII que reutilizan material de los *Chörale A286a, S50*, escritos en la misma época (1878-79). En concreto en la *Station VI* el compositor inserta el *Coral n. 6 (O Haupt voll Blut und Wunden)* y en la *Station XII* el n. 8 (*O Traurigkeit-am Karfreitag*). La incorporación de material tonal, en este caso reutilizando los corales, contribuye a suavizar y contrarrestar las asperezas armónicas que se producen en algunas piezas. El *Via Crucis* se caracteriza por ser una obra que contiene pasajes armónicos muy modernos y audaces para la época. Acabamos de apuntar como aspecto genérico la imprecisión tonal de muchas piezas. Añadimos ahora la utilización de acordes disonantes sin preparar ni resolver (destacando, por ejemplo, la presencia en muchas piezas de acordes de quinta aumentada y séptima disminuida) y el empleo de una armonía muy cromática, aspecto sobresaliente de las estaciones *IV, VIII y X*.

<sup>104</sup> Las conexiones están explicadas en los análisis de cada pieza. Por citar algún ejemplo, recordamos cómo la *Station III* comienza con un pasaje acórdico sobre la nota pedal Fa#, justo la nota con la que termina la *Station II*. Además en el inicio de la *Station III* aparecen acordes (cc. 6-7) que están en el final de la *Station II*, pero escritos de forma disuelta (cc. 27-31). Por otra parte el material de la *Estación VII* es idéntico al de la *Station III* pero transportado un semitono ascendente. Sin embargo, la primera nota (Si) no está transportada (Si#), sin duda para preservar el nexo de unión con la estación anterior (la nota Si está contenida en el último acorde de la *Station VI*, es la nota superior y queda a la misma altura). Además otras técnicas que emplea el compositor para dar coherencia y unidad al ciclo son: la repetición del mismo contenido musical en varias estaciones (lo comprobamos claramente en las estaciones *II y V*, en las *IV y XIII*, en las *III, VII y IX* y en la *XIV* que contiene material de la introducción (*Vexilla regis*) y de la estación *IV*) y el empleo de giros melódicos recurrentes que aparecen en varias piezas. El más importante es el que configura una célula interválica de tres notas extraída del inicio de la pieza de introducción (*Vexilla regis*): Fa-Sol-Si (2ª M + 3ª m) que Liszt emplea con ligeras modificaciones en varios momentos



En nuestro trabajo no sólo estudiamos el final de cada pieza con su fórmula cadencial particular, se ha realizado también un *análisis temático-formal*, y dentro del análisis formal, hemos estudiado la *sección conclusiva* que precede al punto final, concretando su ubicación y detallando una tipología según su carácter y el tipo de escritura que tiene. Así, encontramos básicamente tres tipos de secciones conclusivas que han sido explicados en la *Terminología estructural* de nuestro *Vocabulario analítico*:

- 1) Tipo *estático-místico*<sup>105</sup>.
- 2) Tipo *contemplativo-meditativo*<sup>106</sup>.
- 3) Tipo *brillante-de bravura*<sup>107</sup>.

Hemos comprobado, de forma general, cómo en muchas secciones conclusivas el compositor recupera contenido ya expuesto y trabaja con el *incipit* de una idea, sobre todo de la principal (*Idea I*)<sup>108</sup>. En otras incluye fragmentos de escritura pentatónica con un perfil melódico muy parecido e incorporando la huella interválica del giro Do-Sol-La-Mi, motivo de la campana de *Parsifal*, que aparece en la *Feierlicher Marsch zum*

---

del *Via Crucis*: por ejemplo en el c. 14 de la *Station II*, en el comienzo de la *Station III*, en el comienzo de la *Station IV*, en el comienzo de la *Station VII*, en los cc. 11-12 de la *Station XI*, en los cc. 13-14 / 17-18 / 48-58 de la *Station XII*, en la primera parte de la *Station XIV* y como giro monódico final del ciclo (La-Si-Re).

<sup>105</sup> Encontramos estas secciones en piezas como: *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880); la *Polonaise n. 1*, de *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519* (1880-84?); *O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554* (1881); el *Valse oubliée n. 2 A311, S215* (1883); el *Valse oubliée n. 4* (1884) o en *En rêve, nocturne A336, S207* (1885).

<sup>106</sup> Aparecen este tipo de secciones en piezas como: la *Elegie n. 2 A277, S197* (1877); *Resignazione E28, S263/187a* (c. 1877); *Sancta Dorothea A278, S187* (1877); *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877); la *Romance oubliée A299, S527* (1880); *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881); *Provençalisches Minnelied A306, S570* (1881) o en *Des Asra A329, S554/2* (1883?).

<sup>107</sup> Esta clase de secciones las hemos hallado en piezas como: el *Valse d'Adèle A281, S456* (1877); la *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Handel A290, S181* (1879); la *Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky] A291, S483* (1879); la *Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin [Tchaikovsky] A293, S429* (1879); *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco) A301, S499a* (1880?); *Cantico di San Francesco A307, S499* (1881); las *Csárdás macabre A313, S224* (1881-82); el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883) o la *Ungarische Rhapsodie A132/19, S244/19* (1885).

<sup>108</sup> Por ejemplo en: *Sancta Dorothea A278, S187* (1877); el *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881); la *Romance oubliée A299, S527* (1880); *O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554* (1881); *Provençalisches Minnelied A306, S570* (1881); el *Valse oubliée n. 1 A311, S215* (1881); *Des Asra A329, S554/2* (1883?); el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883); o en *Alexander Petöfi*, de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885).

*heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450 (1882) y en Am grabe Richard Wagners A321, S202 (1883)*<sup>109</sup>.

Como hemos hecho en el capítulo III, a continuación pasamos a codificar los aspectos que nos permiten valorar la trascendencia de las nuevas aportaciones que el maestro húngaro realiza en el terreno cadencial final en este periodo que estamos tratando, comparándolas con las que se producen en el periodo anterior y con las que surgen en la sintaxis armónica romántica de la mano de otros compositores. Así, podemos sintetizar la experimentación cadencial lisztiana en su último periodo creativo, volviendo a recurrir a los tres parámetros que hemos articulado para entender las innovaciones finales que nos proponen los compositores a lo largo del siglo XIX, vistas en el capítulo II, y las que el propio Liszt realiza en el periodo que llega hasta el año 1876, estudiadas en el capítulo III: a) modificación, b) sustitución y c) eliminación de las cadencias tradicionales. Observamos cómo en este periodo Liszt mantiene las mismas cadencias practicadas en el primero, pero debilitando el perfil de los acordes que las componen mediante un empleo más acusado de la inversión. A estas añadimos las fórmulas nuevas que aparecen en estos años. En este sentido, hemos comprobado cómo:

a) A la hora de modificar algún elemento en el enlace de las cadencias *auténtica perfecta* y *plagal*, Liszt incorpora a su vocabulario los siguientes aspectos: 1) En la cadencia *auténtica perfecta* hace uso del acorde de séptima de dominante pero sin tercera (sensible), sustituyéndola por la cuarta, sonoridad que será muy apreciada tanto por Debussy como por Ravel, como veremos en el capítulo VI<sup>110</sup>. 2) Sigue utilizando el enlace de cadencia *auténtica imperfecta*, pero incorpora dos novedades: por una parte, escribe el segundo acorde del enlace invertido, el de tónica, no el de dominante como ha hecho hasta ahora<sup>111</sup> y por otra, escribe los dos acordes invertidos (V y I), combinación todavía más audaz para proponerla como conclusión<sup>112</sup>. 3) Si ya vimos en el capítulo III cómo Liszt emplea por primera vez la *cadencia plagal imperfecta*, ahora verificamos cómo continúa practicándola, añadiendo igualmente los dos nuevos enlaces comentados

---

<sup>109</sup> En *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe A323, S497 (1883) y en In domun Domini ibimus A331, S671 (1884).*

<sup>110</sup> Lo encontramos en la obra *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*.

<sup>111</sup> Como apreciamos en *En rêve, nocturne A336, S207 (1885).*

<sup>112</sup> Lo vemos en las piezas *Dem Andenken Petöfis A279, S195 (1877), el Valse oubliée n. 2 A311, S215 (1883) o Michael Mosonyi (1885).*

en la auténtica perfecta: con el segundo acorde invertido (I)<sup>113</sup> y con los dos invertidos (IV y I)<sup>114</sup>. 4) Como se anotó en el capítulo III, el músico húngaro cuando escribe un enlace cadencial nunca elimina como acorde final el de tónica. Sí que lo modifica, escribiéndolo en primera inversión o en segunda inversión, pero no prescinde de él. En este periodo que estudiamos, Liszt nos ofrece una primicia en este aspecto: la posibilidad de enlazar el acorde de dominante (V) con el acorde de sobretónica dejándolo como acorde final, sin resolver (V – I<sub>+7</sub>). Con este tipo de encadenamiento el compositor prepara el camino a las conclusiones con acordes de tónica que contienen disonancias añadidas no resueltas, las cuales aparecerán de forma profusa en el vocabulario de la armonía del siglo XX. 5) En el apartado de *cadencias modales* hemos podido comprobar cómo actúa de la misma manera que en el periodo anterior: en el acorde de dominante del enlace V – I modifica la tercera empleando la subtónica en lugar de la sensible, recuperando el giro melódico arcaico<sup>115</sup>. 6) Otra de las modificaciones que mantiene de obras anteriores a 1877 es la aparición del giro melódico de cuarta aumentada (triton) en encadenamientos de acordes IV – I, ampliando ahora el espectro al enlace II – I<sup>116</sup>.

b) A la hora de sustituir el primer acorde de los dos que forman el enlace de cadencia *auténtica perfecta* y *plagal* por otro, se ha comprobado cómo: 1) Si en las obras del periodo anterior ya encontramos en el enlace V – I el empleo del acorde cuatría de sensible (VII) en lugar del de dominante (V), ahora continúa utilizando estos enlaces, pero la innovación más sobresaliente es la incorporación en el encadenamiento del acorde de séptima de sensible del modo mayor<sup>117</sup>. 2) Un caso especial de sustitución del acorde del V por el del VII lo constituye el que hallamos en la pieza *Abschied, russisches Volkslied A324, S251*, en la cual el compositor hace uso del acorde tríada del VII natural pero transformado en un acorde perfecto menor, consiguiendo así una sonoridad frigia con un enlace armónico nuevo (VII<sub>6</sub> – I). 3) En cuanto a la sustitución del acorde de dominante (V) por el de medianta (III), el detalle de originalidad que nos propone el compositor con respecto a los enlaces

---

<sup>113</sup> En *Sancta Dorothea A278, S187* (1877) o en la *Marche funèbre de Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

<sup>114</sup> Hallamos un caso en *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880).

<sup>115</sup> Tenemos el ejemplo en la *Polonesa n. 1* de las *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519* (1880).

<sup>116</sup> En piezas como *Recueillement A280, S204* (1877), *Bechlarn* de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878), la *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* (1882) o *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883) entre otras.

<sup>117</sup> En el *Coral n. 5, Nun ruhen alle Wälder*.

estudiados en el capítulo III es que el acorde de tónica aparece escrito en primera inversión (III – I<sub>6</sub>), debilitando más la sensación de cierre final<sup>118</sup>. 4) En el enlace IV – I, el músico sigue reemplazando el acorde de subdominante (IV) por el de supertónica (II), el de superdominante (VI) y por la sonoridad del tríada aumentado derivado del VI. No obstante, constatamos cómo prácticamente en todos los casos estudiados el primer acorde del enlace o el segundo está invertido, y en algunos casos los dos, incluyendo estados que el compositor no practica en el primer periodo<sup>119</sup>, lo que aumenta la inconsistencia del giro final<sup>120</sup>. Por otra parte, vemos cómo Liszt no utiliza el enlace que consiste en emplear en el modo mayor el acorde del II con séptima, en primera inversión y tomado del homónimo menor (II<sub>6/5</sub> – I), sonoridad recurrente en el espectro armónico del siglo XIX, y tampoco los enlaces que contienen acordes napolitanos. En contrapartida incorpora dos enlaces nuevos al catálogo de este tipo de cadencias, echando mano de la sustitución del IV por el II y el IV cromatizados, es decir, ahora, aparte de alterar o cromatizar alguna de las notas constitutivas del VI para conseguir un acorde de quinta aumentada<sup>121</sup>, sonoridades que ya conocemos de obras anteriores a 1877, también altera notas del II, formando un acorde de séptima disminuida, y del IV, formando un acorde perfecto mayor, que dan lugar a unos tipos de enlaces cadenciales nuevos<sup>122</sup>.

En cuanto a la sustitución del segundo acorde de los dos que forman el enlace de las cadencias tradicionales por otro, hemos comprobado tras nuestra investigación cómo Liszt tampoco usa en este periodo la *cadencia rota* para terminar una pieza, quedando así como caso representativo el de la penúltima pieza de las *Kinderszenen op. 15* (1838) de Schumann, titulada *Kind im Einschlummern*. Sin embargo, sí descubrimos entre las obras de este periodo el empleo de la *semicadencia*, puntuación de la que sólo se ha

<sup>118</sup> Encontramos un único caso en *Vexilla regis*, primera pieza del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79).

<sup>119</sup> Como por ejemplo la tercera inversión de un acorde cuatríada, como ocurre en el *Coral n. 1, Crux ave benedicta*, de los *Chörale A286a, S50* (1878-79).

<sup>120</sup> Solamente hallamos dos ejemplos en los que aparecen los dos acordes en estado fundamental: en la *Tarantelle, transcrita et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky] A291, S483* (1879) y en la *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18* (1885). Recordemos que de las doce piezas analizadas del periodo anterior a 1877 con estos tipos de cadencias, seis tienen los dos acordes en estado fundamental y tan solo una concluye con el acorde de tónica invertido, en concreto en segunda inversión, la pieza n. 8, *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76). Véase el apartado n. 5 del capítulo III.

<sup>121</sup> Como ocurre en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*, tercera pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

<sup>122</sup> Los hemos descubiertos en *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* y *Du schaust mich an (Liebeslied)*, dos piezas de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498* (1882) y en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534* (1880?).

encontrado un ejemplo anterior a 1877<sup>123</sup>. Al hacer uso en varias ocasiones de la *cadencia frigia* más clásica (VI – V / II – V), Liszt incorpora al lenguaje cadencial de esta época el giro de reposo en la dominante, semicadencia, como final de una pieza<sup>124</sup> y además, al margen de la escritura modal, hemos detectado también semicadencias en otras obras<sup>125</sup>.

c) A la hora de eliminar la cadencia como enlace final y con ella el acorde de tónica como armonía final, hemos observado en las obras de este periodo que: 1) Liszt mantiene el uso del acorde de séptima disminuida para poner punto final a una pieza<sup>126</sup>. 2) A la conclusión de una obra con una armonización de un giro melódico por tonos enteros, vista por primera vez en *Der traurige Mönch P3, S348* (1860), añadimos ahora otras conclusiones con acordes formados íntegramente con notas de la escala, aspecto muy moderno para la época<sup>127</sup>. 3) Otra innovación total de este periodo la tenemos en la aparición de un final con un acorde de quinta aumentada<sup>128</sup>, que confirma el atrevimiento del compositor. Recordemos que en una pieza anterior a 1877, Liszt escribe un acorde final que esboza la sonoridad del tríada aumentado<sup>129</sup>. 4) Si terminar una pieza con un acorde en segunda inversión, *cuarta y sexta*, es algo que ya se ha contemplado en el periodo anterior<sup>130</sup>, ahora un paso más supone que ese acorde invertido no sea el de tónica, sino otro que, como hemos visto en nuestros análisis, no concreta ninguna tonalidad<sup>131</sup>. 5) Otra incorporación más a la sintaxis terminal de este apartado la constituye los finales con una nota, en ocasiones octavada, que sin estar arropada por un proceso armónico, digamos coherente, finaliza la pieza sin ninguna referencia tonal, aportando más incertidumbre todavía a este tipo de puntuaciones<sup>132</sup>.

---

<sup>123</sup> En la obra *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* (1833-34).

<sup>124</sup> Lo comprobamos en el *Coral n. 6, O Haupt voll Blut und Wunden* de los *Chöre A286a, S50* (1878-79), en la *Station VI del Via Crucis A287, S504a* (1878-79) y en *O Roma nobilis A294, S54* (1879).

<sup>125</sup> En concreto en *Hagen und Krimhild* de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878), en *Sospiri! A233/5, S192* (1879) y en la *Variation, Prélude à la Polka de Borodine A296, S207a* (1880).

<sup>126</sup> Hemos localizado este tipo de conclusión en las estaciones *IV* y *VIII* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79) y en la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885).

<sup>127</sup> En *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881) y *Der Kampf um 's Dasein-Le combat pour la vie de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881).

<sup>128</sup> En *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882).

<sup>129</sup> Se trata de *Ungarisch*, pieza n. 11 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>130</sup> En la pieza n. 5 de los *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873) y en la n. 8, *Altes Provenzalisches Weihnachtslied*, del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

<sup>131</sup> Este aspecto se ha estudiado en las estaciones *II* y *V* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79).

<sup>132</sup> Ocurre en piezas como la *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490* (1880), la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882) o el *Trauer Vorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (1885).

Paralelamente a todas estas consideraciones debemos señalar que el músico húngaro también continúa contemplando como posibilidad de cierre de una pieza la sonoridad de un simple intervalo armónico, en concreto la tercera, intervalo por el que, como ya indicamos en el capítulo III, siente predilección. A los ejemplos que se han analizado, anteriores a 1877<sup>133</sup>, sumamos ahora los casos de la *Station IX del Via Crucis A287, S504a* (1878-79) y el *Ave Maria [IV] A308, S545* (1881). Por lo que respecta a los  *finales monódicos*, ya apuntamos en el capítulo III que Liszt es el creador de los  *finales monódicos* pianísticos, de los que se han mostrado varios ejemplos en ese capítulo<sup>134</sup>. En el periodo que ahora estudiamos aumenta considerablemente el empleo de este tipo de final, diversificándose en distintas categorías que hemos agrupado bajo los epígrafes de  *finales monódicos tonales*,  *finales monódicos no tonales* y  *finales monódicos pentatónicos*, aspecto éste que denota la riqueza de la práctica lisztiana que abarca tal variedad de posibilidades. Tanto es así, que dentro del primer tipo,  *finales monódicos tonales*, ha sido necesario detallar todavía más nuestro estudio y articular nuestros hallazgos configurando otros tres apartados: los  *finales que terminan en tónica*<sup>135</sup>, los que  *terminan en la dominante*<sup>136</sup> y los que  *terminan en otra nota*<sup>137</sup>. A estos añadimos los que nos proporcionan los ejemplos más interesantes: los  *finales monódicos no tonales* y los  *monódicos pentatónicos*, por cuanto delinean una escritura más alejada de la constelación tonal que elimina todo rastro de los elementos cadenciales tradicionales, armónicos y melódicos, plasmando trazos atonales e insertando sonoridades pentatónicas que se diluyen en la expresividad del final abierto<sup>138</sup>.

<sup>133</sup> Los de la *Consolation n. 3 A111b, S172* (1844-50) y *Schlummerlied*, séptima pieza del *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76). Recordemos que el maestro húngaro es el primero que emplea este tipo de final en obras pianísticas.

<sup>134</sup> Todos ellos pertenecientes a piezas del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76), concretamente la n. 2, titulada *O heilige Nacht!*, la n. 5, *Man zündet die Kerzen des Baumes an* y la n. 10, *Ehemals*.

<sup>135</sup> En este tipo de finales el enlace cadencial puede aparecer minimizado, reducido a la mínima expresión, o sugerido por los acordes que perfila la línea melódica, como sucede, por ejemplo, en la *Polonesa n. 2* de las *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519* (1880), en las *Csárdás macabre A313, S224* (1881-1882), en el *Valse de concert A318, S430* (1882-1883) o en la *Ungarische Rhapsodie A132/19, S244/19* (1885).

<sup>136</sup> A modo de semicadencia. Lo vemos en el *Valse oubliée n. 1 A311, S215* (1881) o en *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883).

<sup>137</sup> Desviando la atención a la tónica y proponiendo otra alternativa como sonido final. Como sucede en el *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881), en la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884) o en el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885), entre otras piezas.

<sup>138</sup> Entre los numerosos casos estudiados: *Resignazione E28, S263/187a* (1877); *R. W. – Venezia A320, S201* (1883); el *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883); *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881); *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883) o el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883).

A este tenor, otro aspecto derivado de nuestro estudio es la importancia de la figura de Liszt en el proceso de gestación e impulso de los llamados  *finales abiertos* , que, tras las primeras muestras localizadas en piezas anteriores a 1877, se consolidan en el periodo que nos ocupa. Asimismo, y como complemento a nuestra investigación, los finales de las obras de este periodo también nos ofrecen una serie de aspectos que aparecen de manera reiterada y aderezan la escritura, enriqueciendo todavía más la variedad del lenguaje cadencial lisztiano. Hablamos de los finales con la que hemos denominado  *nota fúnebre*  (Do#) o con la  *nota religiosa*  (Mi), además de los finales en los que el compositor desintegra los elementos del enlace cadencial y aquellos en los que emplea el mismo giro o acorde del comienzo de la obra, formas de proceder estas últimas que preludian claramente la escritura de compositores posteriores como comprobaremos en el capítulo siguiente.

## CAPÍTULO VI: *Conexiones con la música del siglo XX: Claude Debussy y Maurice Ravel*

Concluido nuestro estudio y clasificación de los tipos de finales que emplea Franz Liszt en sus obras para piano del último periodo creativo, vamos ahora a relacionar estas diferentes formas de concluir con las que realizan, también en su música pianística, dos de los compositores más importantes del s. XX y de la historia de la música: Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937), artífices relevantes ambos del cambio que sufre el lenguaje musical en el periodo de transición entre los siglos XIX y XX en sus diversos parámetros: armónico, melódico, rítmico, tímbrico, textural y formal. Una primera revolución a la que seguirá, en los primeros años del s. XX, la protagonizada por la corriente expresionista encabezada por los músicos de la Segunda Escuela de Viena: Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern. La realización de estas conexiones con la música pianística posterior nos va a permitir ver el alcance, la repercusión que tienen esos finales lisztianos. Elegimos estos dos músicos franceses porque en ambos encontramos una filiación lisztiana en su escritura para el piano<sup>1</sup>, bien es cierto que más acusada en el caso de Ravel<sup>2</sup>. Normalmente la musicología habla de la relación, de la clara influencia entre Liszt y Ravel, confesada por el propio compositor<sup>3</sup>, y entre Chopin y Debussy, pero encontramos también una relación entre Liszt y Debussy<sup>4</sup>, como también existe una relación entre Chopin y Ravel.

---

<sup>1</sup> Como concluye Jankélévitch hablando de la influencia del compositor húngaro: «...el espíritu de audacia y de libertad que Liszt, el rapsoda, el modernísimo, encarnó para la música francesa.». En JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Ravel*. Madrid, Ed. Fundación Scherzo, 2010, p. 23.

<sup>2</sup> El mismo Jankélévitch nos dice al respecto: «Y por encima de todo, es a Ferenc Liszt al que Ravel se vincula; [...]. Ravel descubrió en los doce *Estudios de ejecución trascendente* y en los *Tres estudios de concierto* un tesoro de novedades técnicas, armónicas y sonoras.». En JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p. 23. Apreciamos esta influencia en obras como *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan (Miroirs)*, *Ondine* y *Scarbo* (ambas de *Gaspard de la nuit*). Tengamos aquí presente la estrecha relación entre el primer estudio de concierto de Liszt titulado *Waldesrauschen* (1862) y *Ondine*.

<sup>3</sup> Así se expresa el crítico y musicólogo Michel-Dimitri Calvocoressi, amigo del compositor: «Otro punto en común era nuestro amor hacia la música de Liszt. Nos atraía muy fuertemente y solían exasperarnos las declaraciones de cierta gente que veía con claridad los defectos evidentes de la música de Liszt, pero eran incapaces de apreciar sus no menos evidentes méritos.». En NICHOLS, Roger: *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo editora, 1999, p. 200.

<sup>4</sup> Debussy toma muchas cosas del músico húngaro: el trabajo de superposición de capas, lo que denominamos en Debussy la *arquitectura polifónica*, los enlaces por tercera (sobre todo mayor), la escritura virtuosística, que en Debussy es más sutil y exquisita. Sabemos que Debussy conoció personalmente a Liszt en Roma en enero de 1886, cuando el músico francés disfrutaba de su *Gran Premio de Roma* obtenido en 1884. Durante ese mes se encontraron en tres ocasiones y en la tercera Debussy pudo escuchar al maestro húngaro tocar el piano. Una de las obras que interpretó fue *Au bord d'une source*, pieza precursora de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* y de la escritura impresionista para piano. Una de las



La incorporación de la *escritura lisztiana* conlleva el descubrimiento de la riqueza armónica del músico húngaro. Debussy, por ejemplo, está muy cerca de la escritura armónica romántica y lisztiana en el final de su *Nocturne* (1892). Si analizamos atentamente la conclusión de esta pieza temprana hallaremos un enlace final que el maestro húngaro ya emplea en su tercera *Consolación* (de *Consolations A111b/R172*, 1844-50). Ambas piezas están en la misma tonalidad, *Reb mayor*, y se utiliza el mismo acorde del VI rebajado (tomado del homónimo, *Sibb-Reb-Fab*) enlazado con el acorde de I para concluir. Compárense los fragmentos finales que exponemos seguidamente:

Liszt: *Consolation n. 3*

The image displays the final section of Liszt's *Consolation n. 3* in two systems of piano and bass staves. The key signature is B-flat major. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a fermata over the final measure. The second system begins with a *smorzando* marking and a *ppp* dynamic. The right hand features a complex, chromatic melodic line, while the left hand plays a steady bass line. The third system includes a *rit.* (ritardando) and *perdendosi* (fading away) marking, leading to a final chord with a fermata. Pedal markings (ped.) and asterisks (\*) are present throughout the score.

cosas que más valoró Debussy de esa interpretación fue la economía en el uso del pedal, utilizado como una suerte de respiración. Véase WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 509. *L'isle joyeuse* de Debussy despliega un pianismo claramente lisztiano, paralelo al de *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. Aquí podemos establecer una línea entre *Au bord d'une source*, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, *Jeux d'eau* y *L'isle joyeuse*. Por otra parte, *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (Primer libro) es el preludio más lisztiano de Debussy.

Debussy: *Nocturne*

The image displays three systems of musical notation for Debussy's *Nocturne*. The first system shows the piano and grand staves with dynamics *p*, *più p*, and *pp*. The second system includes a first ending bracket with a repeat sign and a second ending marked *2<sup>a</sup> ed. sin' al fine*, with dynamics *pp* and *très léger*. The third system continues the piece with various articulations and dynamics.

Veremos cómo Ravel, por su parte, recurre también a este enlace, curiosamente en la misma tonalidad, para concluir una obra más tardía, *A la manière de...Borodine* (1913). En esta ocasión el acorde del VI tomado de *Reb* menor aparece enarmonizado y con séptima (La<sup>b</sup>becuadro-Do<sup>#</sup>-Mi<sup>b</sup>becuadro-Sol<sup>b</sup>becuadro). Este es el pasaje:

The image shows three systems of musical notation for Ravel's *A la manière de...Borodine*. The first system features piano and grand staves with dynamics *mf*, *p*, and *pp*. The second system includes a first ending bracket with a repeat sign and a second ending marked *2<sup>a</sup> ed. sin' al fine*, with dynamics *pp* and *très léger*. The third system continues the piece with various articulations and dynamics.

Tanto Debussy como Ravel son dos compositores que despliegan una armonía exquisita y revolucionaria, esta es precisamente una de las características más importantes de su música<sup>5</sup>, en la que también experimentan con la armonía cadencial en los finales de sus obras. Podemos tomar como precedente la flexibilidad cadencial practicada por el maestro húngaro, la diversidad de las cadencias lisztianas que acabamos de ver en los capítulos anteriores. Vamos a ir comprobando cómo ambos compositores van incorporando poco a poco distintos tipos de cadencias, finales que, estudiados sin una mirada retrospectiva, nos pueden parecer sorprendentes e innovadores, «la destrucción de esquemas arquitectónicos basados en la cadencialidad tonal»<sup>6</sup>, pero que si los relacionamos con la música precedente vemos cómo Liszt ya los ha descubierto años antes, abriendo así el camino a la música del futuro<sup>7</sup>.

Para llevar a cabo nuestra investigación estudiaremos toda la producción pianística de ambos compositores franceses, siguiendo la catalogación que nos proporcionan François Lesure y Roy Howat en el caso de Debussy, y Barbara L. Kelly en el de Ravel, a través de sus respectivos artículos incluidos en *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Como nos dice García Laborda: «Se ha considerado siempre el aspecto armónico como la aportación más destacada del estilo compositivo de Debussy y como el elemento que mejor define el estilo impresionista». En BANÚS, Enrique (Ed.): *El legado musical del siglo XX*. Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 2002, p. 36. Para un mejor conocimiento de las características del lenguaje armónico de ambos compositores consúltense, por ejemplo, BANÚS, Op. cit., pp. 36-39 y JANKÉLÉVITCH, Op. cit., pp. 114-129.

<sup>6</sup> BANÚS, Op. cit., p. 36.

<sup>7</sup> Tengamos en cuenta la confesión que el maestro húngaro hizo en una ocasión a la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein indicándole que su sola ambición como músico era la de «lancer [s]on javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir», «lanzar su javalina en los espacios indefinidos del porvenir» (trad. a.). En WALKER, Op. cit., pp. 488-489. No olvidemos, por citar un aspecto, que Liszt se adelanta a los músicos impresionistas en el uso de la *escala de tonos*, empleándola en una obra de 1860, *Der traurige Mönch P3, S348*. Véase el apartado n. 8 del capítulo III. Este aspecto concreto lo trataremos más adelante en este capítulo.

<sup>8</sup> Como en la música de Liszt, tomamos de referencia la información que aparece en este diccionario, en primer lugar por el prestigio mundial de la publicación y en segundo lugar porque los artículos están escritos por grandes especialistas en la materia. En concreto el profesor Roy Howat, pianista y musicólogo escocés, es uno de los más reputados especialistas en la música francesa, sobre todo de la obra de Claude Debussy. Su tesis doctoral está dedicada a este compositor y tras su publicación, *Debussy in Proportion: a Musical Analysis* (Cambridge, 1983), se convirtió en uno de los más famosos estudios sobre este autor. Precisamente tuvimos el privilegio de asistir a un curso que impartió sobre la música de Debussy en Abril de 2012, en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

La catalogación de obras de Debussy la encontramos en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 7, 2001, pp. 96-119. La obra para piano de Debussy está integrada por las siguientes piezas: *Danse bohémienne* (1880); *Deux arabesques* (c. 1890); *Mazurka* (c. 1890); *Ballade slave* (c. 1890); *Rêverie* (c. 1890); *Suite bergamasque* (c. 1890, rev. 1905); *Prélude, Menuet, Clair de lune, Passepied; Tarentelle styrienne* (c. 1890); *Valse romantique* (c. 1890); *Nocturne* (1892); *Images, 3 pieces* (1894); *Pour le piano* (1894-1901): *Prélude, Sarabande, Toccata; Images, series 1* (1901-5): *Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement; Estampes* (1903): *Pagodes, La soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie; D'un cahier d'esquisses* (1904); *L'isle*

Dentro del amplio espectro de conclusiones armónicas, Debussy y Ravel recogen también las cadencias tradicionales del sistema tonal y ambos emplean tanto la *cadencia auténtica perfecta* como la *plagal* más clásica (IV – I) aunque, como ocurre en la música de Liszt, esta última cadencia la utilizan muy poco, prefiriendo las variantes más novedosas, sobre todo el enlace II – I. Para llevar a cabo nuestra exposición de los tipos de finales que emplean los dos compositores franceses seguiremos el orden que hemos establecido para el estudio de los finales en las obras de Liszt, partiendo de las cadencias más tradicionales, *plagal* y *auténtica perfecta*, hasta llegar a los *finales monódicos*, *pentatónicos* y con *fragmentación de los elementos cadenciales*. Esto nos permitirá apreciar la evolución de la escritura cadencial, comprobar las preferencias de los compositores y cuál de ellos se muestra más innovador o radical en sus planteamientos. Así pues, los apartados que vamos a recorrer son: 1) Obras que terminan con cadencia tradicional: *plagal* (IV – I) o *auténtica perfecta* (V – I), con ambos acordes en estado fundamental; 2) Obras que terminan con la *cadencia auténtica imperfecta* o *plagal imperfecta*; 3) Obras que terminan con *notas añadidas en el acorde de tónica*; 4) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por otro de la *familia de la dominante*: el VII; 5) Obras que terminan con una *variante de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el de *mediante* (III); 6) Obras que terminan con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por otro acorde (II, VI o por un acorde de quinta aumentada); 7)

---

*joyeuse* (1903-4); *Masques* (1903-4); *Pièce pour piano* (1904); *Children's Corner* (1906-8): *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Jimbo's [Jumbo's] Lullaby*, *Serenade for the Doll*, *The Snow is Dancing*, *The Little Shepherd*, *Golliwogg's Cake-Walk*; *Images*, series 2 (1907): *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Poissons d'or*; *Hommage à Haydn* (1909); *The Little Nigar* (1909); *Préludes*, Libro 1 (1910): *Danseuses de Delphes*, 1909; *Voiles*, 1909; *Le vent dans la plaine*, 1909; '*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*', 1910; *Les collines d'Anacapri*, 1909; *Des pas sur la neige*, 1909; *Ce qu'a vu le vent d'ouest*; *La fille aux cheveux de lin*, 1910; *La sérénade interrompue*; *La cathédrale engloutie*; *La danse de Puck*, 1910; *Minstrels*, 1910; *La plus que lente* (1910); *Préludes*, Libro 2 (1911-13): *Brouillards*; *Feuilles mortes*; *La puerta del vino*; '*Les fées sont d'exquises danseuses*'; *Bruyères*; *General Lavine – eccentric*; *La terrasse des audiences du clair de lune*; *Ondine*; *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*; *Canope*; *Les tierces alternées*; *Feux d'artifice*; *Berceuse héroïque* (1914); *Élégie* (1915); *Études* (1915): Libro 1: *Pour le cinq doigts*; *Pour les tierces*; *Pour les quarts*; *Pour les sixtes*; *Pour les octaves*; *Pour les huit doigts*; Libro 2: *Pour les degrés chromatiques*; *Pour les agréments*; *Pour les notes répétées*; *Pour les sonorités opposées*; *Pour les arpèges composés*; *Pour les accords*; *Pièce pour le Vêtement du blessé* (1915).

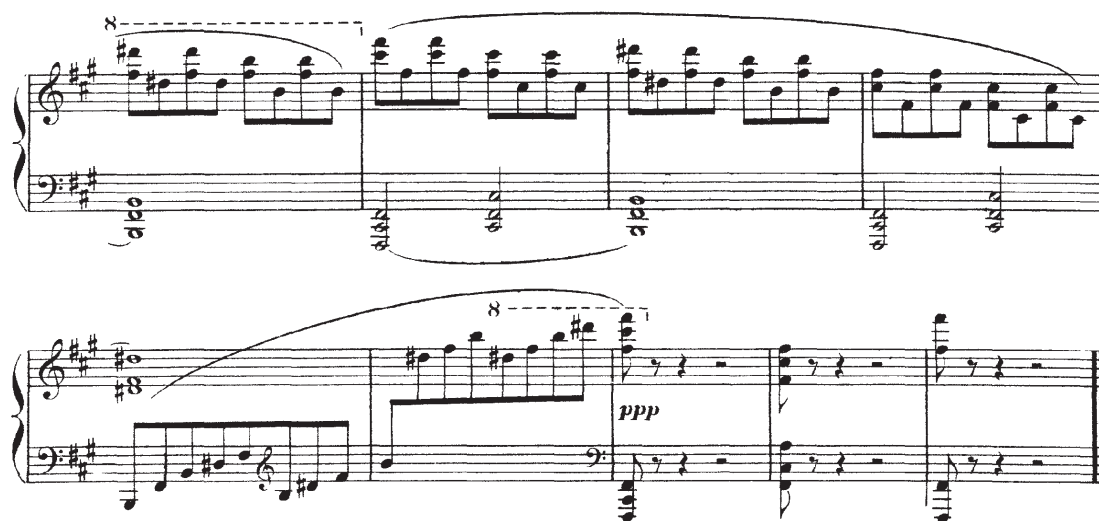
Por otra parte, la catalogación de obras de Ravel aparece en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 20, 2001, pp. 864-878. La obra para piano de Ravel está compuesta por las siguientes piezas: *Sérénade grotesque* (c. 1893); *Menuet antique* (1895); *Pavane pour une infante défunte* (1899); *Jeux d'eau* (1901); *Sonatine* (1903-5); *Miroirs* (1904-5): *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'océan*, *Alborada del gracioso*, *La vallée des cloches*; *Gaspard de la nuit* (1908): *Ondine*, *Le gibet*, *Scarbo*; *Menuet sur le nom d'Haydn* (1909); *Valses nobles et sentimentales* (1911); *A la manière de...Borodine* (1913); *A la manière de...Chabrier* (1913); *Prélude* (1913); *Le tombeau de Couperin* (1914-17): *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*.

Obras que terminan con *cadencias modales*; 8) Obras que terminan con una *tercera armónica*; 9) Obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y ya no terminan con el acorde de tónica (*final abierto*); 10) Obras que terminan con *final monódico*; 11) Finales *pentatónicos*; 12) Obras que terminan *desintegrando/fragmentando* los elementos de la cadencia final<sup>9</sup>.

1) Comenzando nuestro recorrido vemos que muestras de *cadencia plagal* (IV – I) en la música para piano de Debussy las encontramos en la *Tarentelle styrienne* (c. 1890)<sup>10</sup>, escrita en Mi mayor:



En el *Passepied*, cuarta pieza de la *Suite bergamasque* (c. 1890, rev. 1905). En Fa# menor, Debussy nos ofrece una curiosa e inusual cadencia plagal con el acorde de subdominante tomado del modo mayor (Si-Re#-Fa#)<sup>11</sup>:

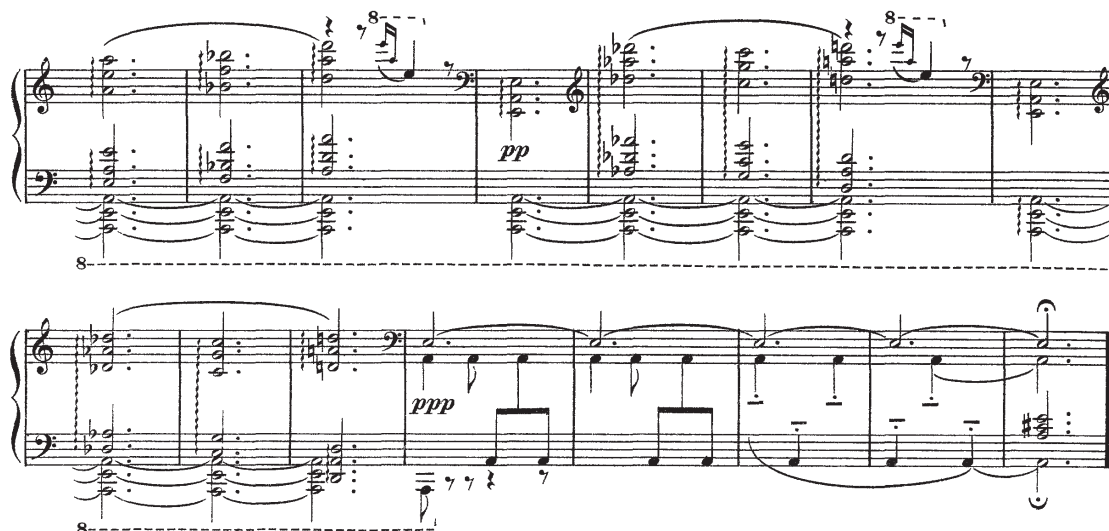


<sup>9</sup> La presentación de los análisis es igual a la que hemos hecho en los capítulos precedentes. Para los títulos de las obras y las referencias cronológicas nos hemos basado en los mencionados catálogos del *The New Grove Dictionary*. En cada apartado hemos contemplado primero los ejemplos de las obras de Debussy porque nace antes que Ravel. En la exposición los ejemplos están ordenados cronológicamente, indicamos la tonalidad de cada uno, explicamos el tipo de enlace final que existe y adjuntamos el fragmento de la partitura.

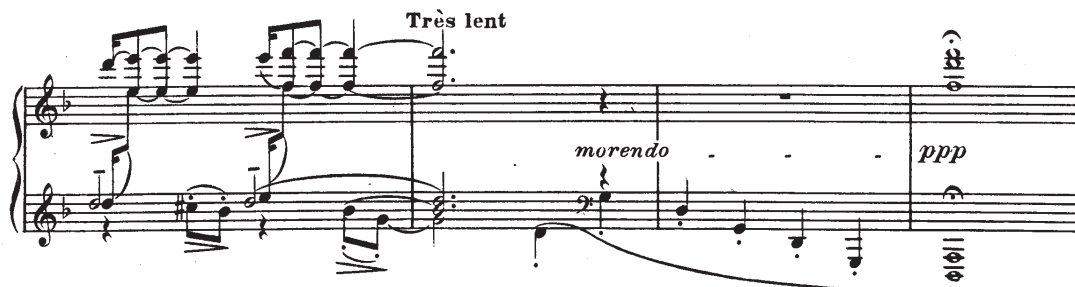
<sup>10</sup> En la catalogación de las obras de Debussy se nos indica que esta obra se publicó en 1903 con el título de *Danse*.

<sup>11</sup> Normalmente es el modo mayor el que toma los acordes prestados del menor. Una muestra más de la innovación y de la variedad combinatoria en el juego cadencial.

En la pieza *Masques* (1903-04), en La menor, empleando en el enlace acordes sin tercera, acordes huecos (Re-La-Re/La-Mi), aunque finalmente aparece el acorde de tónica con la tercera de picardía. Todo el pasaje final, como vemos en la partitura, se desarrolla sobre el acorde pedal La-Mi-La:



En dos preludios del Primer libro, en *Des pas sur la neige* (1909) y en *Minstrels* (1910). En el primero, compuesto en Re menor, el compositor emplea el acorde cuatríada del IV (Sol-Sib-Re-Fa):



En el segundo, en Sol mayor y de marcado carácter humorístico<sup>12</sup>, escribe una cadencia plagal claramente ortodoxa en un final rotundo, con acordes en *ff*, en el que evita intencionadamente la sonoridad de la cadencia auténtica perfecta:

<sup>12</sup> Este preludio tiene su paralelo en otro del Segundo Libro, *General Lavine – eccentric*. Ambos están inspirados en los clowns musicales americanos. El término *Minstrels* hace referencia a un género del teatro musical, típicamente norteamericano, que se desarrolla en la segunda mitad del s. XIX, cuya característica más evidente era el hecho de que estaba ejecutado por actores blancos que pintaban sus caras de negro para interpretar canciones y bailes donde imitaban a los negros de forma cómica. Estos grupos, cuyos integrantes tocaban sus instrumentos de una forma muy virtuosística, cuando vienen a Europa traen los primeros ecos de las jazz-band.



En la música de Ravel la escritura de la cadencia plagal tiene un perfil parecido al que acabamos de mostrar en *Canope*. La emplea en dos ocasiones, pero velada con notas añadidas. En *Le gîbet* (de *Gaspard de la nuit*, 1908), en Mi menor, con el IV con novena añadida (Si $\flat$ ) y el I con séptima y novena añadidas (Re $\flat$  y Fa), todo enmarcado en la nota pedal Si $\flat$  que suena por arriba y por abajo del flujo acórdico:

En el *Prélude* de *Le tombeau de Couperin* (1914-17), escrito en Mi menor, también la emplea con una sonoridad idéntica: IV con novena añadida (Si) y I con séptima y novena añadidas (Re y Fa#):

En cuanto a la *cadencia auténtica perfecta* observamos que cuando hacen uso de ella no pueden evitar agregar algún toque de modernidad, casi siempre en forma de nota añadida en los acordes del enlace para eludir la sonoridad clásica. Lo comprobamos en diversos ejemplos: en Debussy, la *Arabesque n. 2* (c. 1890), *The Little Shepherd* (quinta



pieza de *Children's Corner*, 1906-8), el preludio *Bruyères* (Segundo Libro, 1911-13) o el *Etude n. 5 «Pour les octaves»* (Primer libro, 1915), son la excepción que confirma la regla ya que en los cuatro casos utiliza el enlace con el acorde de séptima de dominante,  $V_7 - I$ , pero sin añadir notas extrañas a los acordes. Veamos los pasajes en Sol mayor, La mayor, Lab mayor y Mi mayor respectivamente:

*Arabesque n. 2*

The image shows two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Arabesque n. 2'. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a treble clef on the left. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f*, *più f*, and *dim.*. The second system continues the piece with similar notation and dynamic markings of *p*, *pp*, and *ppp*.

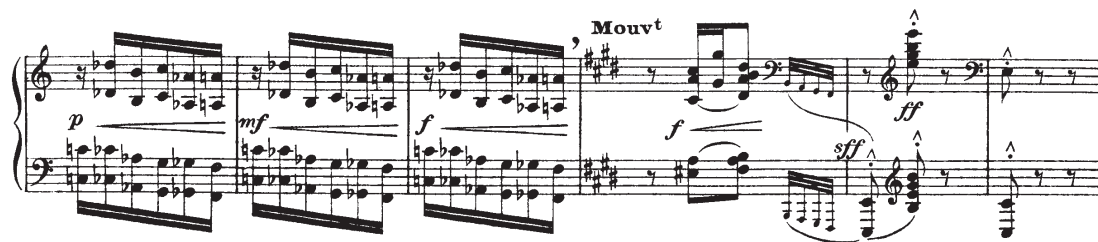
*The Little Shepherd*

The image shows a musical score for 'The Little Shepherd'. It includes a vocal line at the top with the word 'Cédez' and a double bar line. Below it is the piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The piano part has dynamic markings of *pp* and *ppp*. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#).

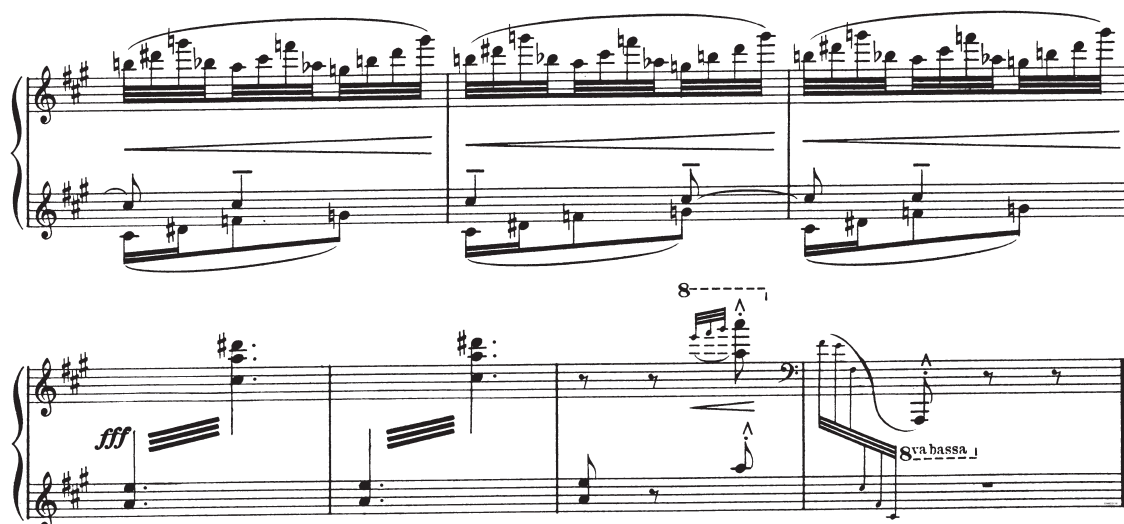
*Bruyères*

The image shows the piano accompaniment for 'Bruyères'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a treble clef on the left. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *più p*. The left hand has a harmonic accompaniment with dynamic markings of *pp* and *pp*. At the bottom, there are triplets in the left hand with the instruction *sans lourdeur*.

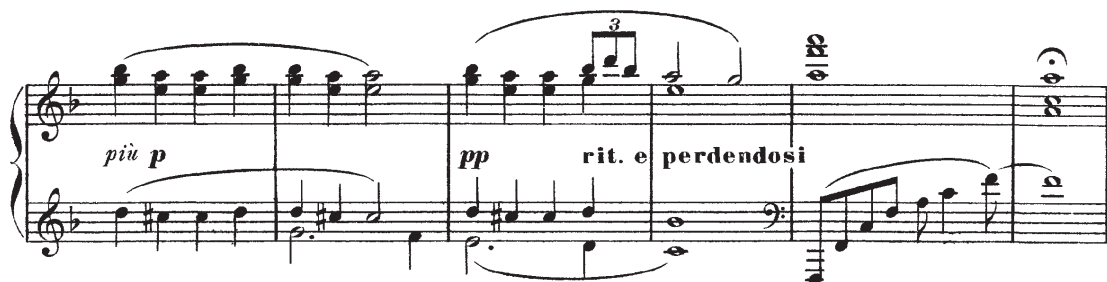
Etude n. 5 «Pour les octaves»



Un caso curioso por su simplicidad y economía de medios en la utilización de la cadencia auténtica perfecta es el que encontramos en *L'isle joyeuse* (1903-4). En esta pieza, en la tonalidad de La mayor, aparece el enlace cadencial en una expresión mínima, el giro melódico Mi-Fa#-Sol#-La, precedido en la sección final por trazos de la escala de tonos (Do#-Re#-Fa-Sol-La-Si) con acordes de quinta aumentada arpegiados y la sonoridad lidia (Re#) en el acorde de tónica en trémolo *fff*:



Pero en las piezas que citamos a continuación ya encontramos detalles menos clásicos: en *Rêverie* (c. 1890), escrita en Fa mayor, encontramos el enlace  $V_7 - I$ , pero el acorde de séptima de dominante es atacado con una apoyatura (La) que resuelve en la quinta antes de enlazar con tónica. El proceso cadencial entero es  $II_{6/4} - V_7 - I$ :



En el *Valse romantique* (c. 1890), también en Fa mayor, en el encadenamiento emplea el acorde de novena mayor de dominante<sup>13</sup>, V<sub>9</sub> – I, y el de I es atacado con una apoyatura (Sol) que resuelve en la tónica. Obsérvese la *hemiola* que se forma precisamente cuando resuelve la apoyatura y extiende el acorde de tónica<sup>14</sup>:



Asimismo, encontramos ejemplos de estas sonoridades en los preludios *Danseuses de Delphes* (del Primer Libro, 1909) y *General Lavine – eccentric* (del Segundo Libro, 1911-13). En el primero, en Sib mayor, con un enlace en el que emplea también el acorde de novena mayor de dominante con la quinta alterada ascendientemente (Fa-La-Do#-[Mib]-Sol):



En el segundo, en Fa mayor, de nuevo con el acorde de novena mayor de dominante (V<sub>9</sub> – I), pero en este caso con la sexta (La) ya no como apoyatura, sino incorporada al acorde como nota sustituta de la quinta (Sol)<sup>15</sup>. Veamos cómo el proceso cadencial es

<sup>13</sup> Uno de los acordes favoritos del compositor por su sonoridad simétrica y por las combinaciones sonoras que consigue encadenando varios de ellos:

En Fa mayor



<sup>14</sup> En los cc. 5-6 del ejemplo:



<sup>15</sup> Este fenómeno armónico es lo que algunos teóricos denominan *cristalización* o *acordes por consolidación de notas extrañas*. Hemos explicado el concepto en la nota n. 43 del capítulo II, a raíz de un ejemplo parecido en la música de Schumann.

muy tradicional, II – V – I, pero está revestido con las sonoridades más punzantes de los acordes disonantes. Además del acorde de novena de dominante, en el acorde de supertónica podemos apreciar una sonoridad de oncena (Sol-Sib-Reb-Fa-La-Do):

Y por último, en la *Pièce pour le «Vêtement du blessé»* (1915), también en Fa mayor, con una sencilla cadencia de acordes tríadas (V – I) y de nuevo con la sexta como nota sustituta de la quinta en el acorde de dominante. En esta ocasión, en el proceso cadencial, el compositor también emplea un acorde inusual sobre el II. Valiéndose de la progresión por quintas del bajo (Re-Sol-Do-Fa) y de la pedal de mediate de la voz superior, tenemos en los cuatro últimos compases: V de II – II<sub>9</sub> – V – I:

En la música de Ravel encontramos cadencias auténticas perfectas de escritura similar, por ejemplo en la *Pavane pour une infante défunte* (1899), compuesta en Sol mayor, con el enlace V<sub>9</sub> – I, en el que el acorde de novena de dominante resuelve en el de tónica con la séptima como apoyatura (Fa#) que finalmente resuelve en tónica. Atención al acorde hueco final (sin tercera, Sol-Re-Sol) tan querido por los compositores franceses de esta época:

**En élargissant beaucoup** *m. g.*

En el *Menuet sur le nom d'Haydn* (1909), igualmente en Sol mayor, con el enlace de trazo muy parecido al del ejemplo anterior<sup>16</sup>. Ravel también incluye aquí la progresión por quintas en el bajo, pero insertando una modificación cromática, Mi-La-Mi $\flat$ -La-Re-Sol, con la que consigue colores armónicos muy sugerentes: V de II $_7$  – II $_7$  – V del II $_{\text{nap}}$  9 – II $_{\text{nap}}$  7 – V(9) – I<sup>17</sup>:

**Retenu**      **Lent**      **rall.**

En *A la manière de... Chabrier* (1913), en Do mayor, emplea el enlace V $_7$  – I, con la novena (Re) como apoyatura en el acorde de tónica que resuelve en Do:

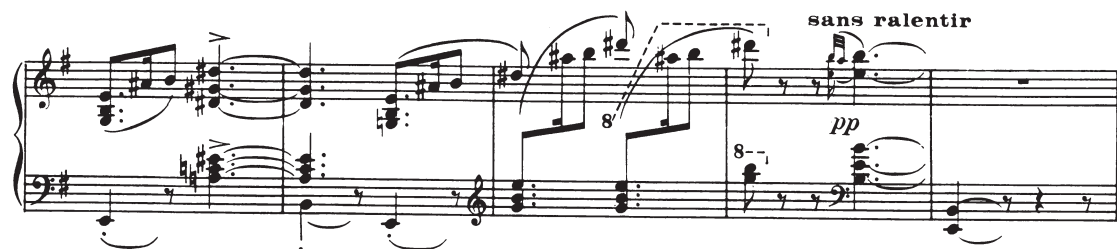
*molto rall.*      *a tempo*      *rall.*

Efectos similares hallamos en la *Forlane* y el *Rigaudon* (ambas de *Le tombeau de Couperin*, 1914-17). En la primera el compositor nos proporciona un enlace más sofisticado, típico de su escritura armónica. En Mi menor, el acorde de novena menor de dominante contiene la quinta alterada descendientemente (Mi $\sharp$ =Fa becuadro) y la sexta añadida (Sol $\sharp$ ). Así, en el primer acorde del segundo compás del ejemplo tenemos como acorde de dominante Si-Re $\sharp$ -Fa $_{\text{bec}}$ -(Sol $\sharp$ )-La-Do que enlaza con tónica. Tras extender el

<sup>16</sup> El acorde de dominante con la sonoridad de la novena (Mi), que en este caso asciende a la sensible, y la resolución al acorde de tónica con la séptima como apoyatura (Fa $\sharp$ ).

<sup>17</sup> Un buen ejemplo para comprobar las sutilezas de la ortografía armónica con las que impregna y enriquece los acordes el músico francés.

acorde de tónica, Ravel pone punto final, nuevamente, con el acorde de tónica hueco (Mi-Si-Mi):



En el *Rigaudon*, en Do mayor, presenta un proceso cadencial tradicional, pero construido con sonoridades propias del siglo XX (II<sub>11</sub> – V<sub>13</sub> – I), como ya hemos visto en algún ejemplo de Debussy<sup>18</sup>. En esta ocasión, con el acorde de oncena sobre la supertónica y el de trecena de dominante (sin sensible), esto es, aumentando el número de terceras superpuestas en los acordes para generar sonoridades más densas y disonantes<sup>19</sup>:



Uno de los recursos más novedosos a la hora de utilizar la cadencia auténtica perfecta es escribir el acorde de dominante sin la sensible y poner en su lugar, como nota sustituta, la cuarta, eliminando así la nota más característica del acorde<sup>20</sup>. Precisamente una de las primeras cosas que queremos mostrar en nuestro estudio, y así lo expondremos en nuestras conclusiones, es que esta sonoridad ya la descubre Liszt. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*<sup>21</sup> es una obra precursora de la escritura pianística impresionista, pero también por su sonoridad cadencial final. En ella encontramos el acorde al que nos estamos refiriendo, un acorde de séptima de dominante con cuarta en lugar de sensible<sup>22</sup>. Liszt lo emplea en segunda inversión y lo enlaza con el de tónica en estado fundamental en la tonalidad de Fa# mayor. Recordemos el pasaje:

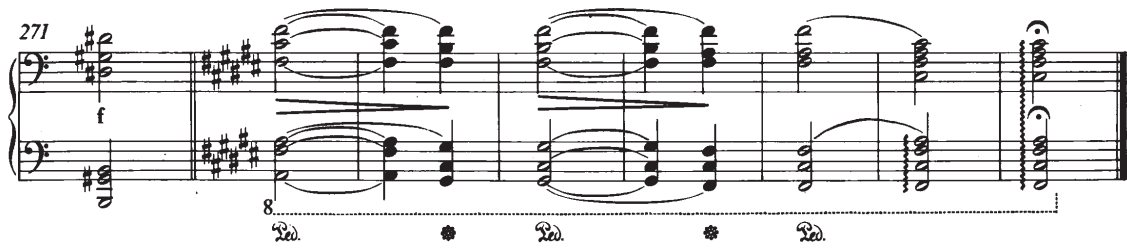
<sup>18</sup> En el prelude *General Lavine – eccentric*, perteneciente al Segundo Libro (1911-13).

<sup>19</sup> Uno de los medios de novedad, a comienzos del s. XX, en la construcción de los acordes manteniendo la escritura de superposición de terceras.

<sup>20</sup> La nota que hasta ahora no podía faltar en un acorde de la familia de la dominante.

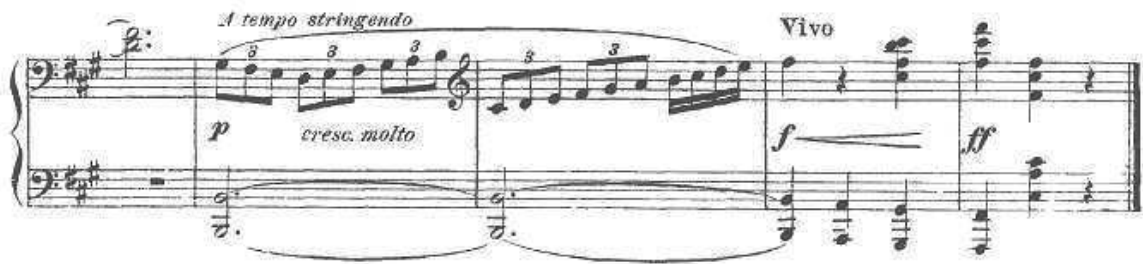
<sup>21</sup> Cuarta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

<sup>22</sup> En la tonalidad del pasaje: Do#-Fa#-Sol#-Si en lugar de Do#-Mi#-Sol#-Si.

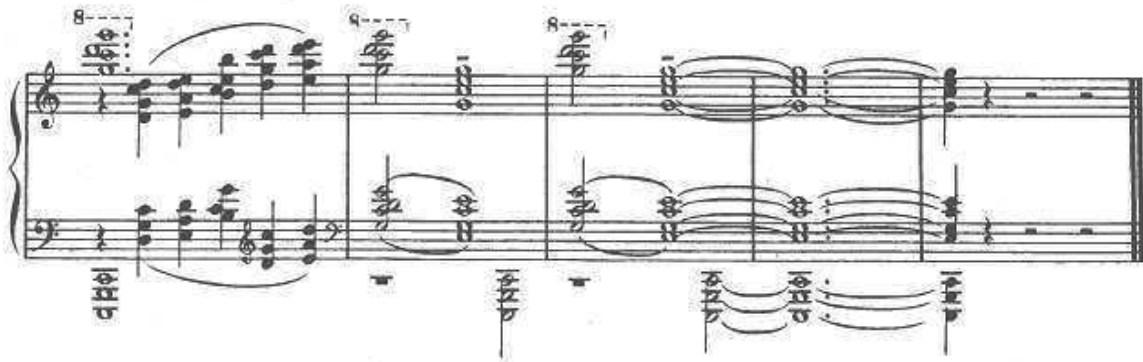


Este mismo enlace, idéntico pero en Fa# menor, lo escribe Debussy para concluir su *Mazurka* (c. 1890). También aparece en piezas posteriores, en el preludio *La cathédrale engloutie* (Primer libro, 1910), en Do mayor, con el acorde tríada de dominante en estado fundamental ( $V_{5/4} - I$ ), en una atmósfera de sonoridades brumosas, y en el primero de los *Valses nobles et sentimentales* (1911) de Ravel, en Sol mayor, con el acorde de séptima de dominante también en estado fundamental ( $V_{7/4} - I$ )<sup>23</sup>:

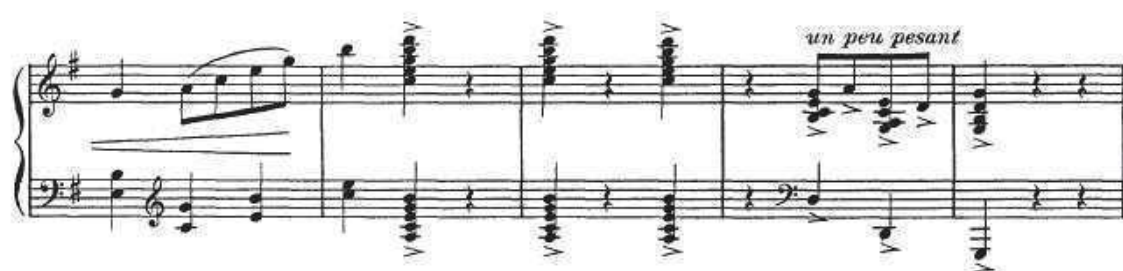
*Mazurka*



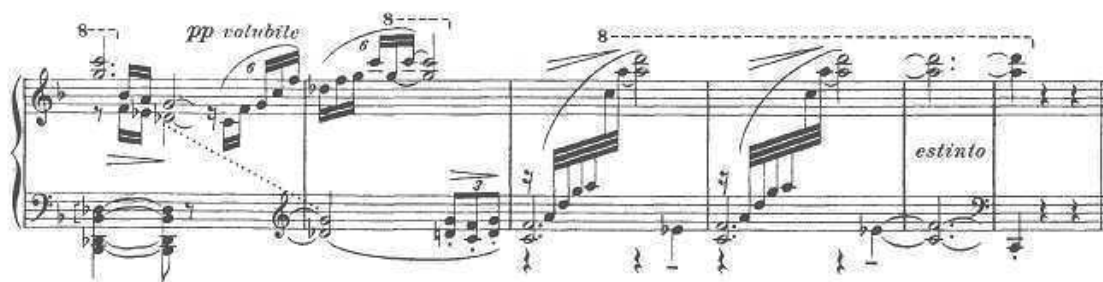
*La cathédrale engloutie*



<sup>23</sup> Podemos apreciar sonoridades de acorde de novena mayor de dominante (Re-Sol-La-Do-Mi). Prestemos atención también al acorde que antecede a la cadencia, el cual aparece repetido tres veces y marcado: II<sub>11</sub>.



2) Como vamos a seguir nuestro estudio desgranando los diversos finales de las obras de Debussy y Ravel en el mismo orden que hemos estipulado para la tipología en las obras de Liszt, entonces los primeros pasos de modificación de las cadencias tradicionales anteriormente mencionadas vienen dados con la inversión de uno o los dos acordes que forman la cadencia final, auténtica perfecta o plagal, esto es, *obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta*. Curiosamente no encontramos este tipo de final en las obras de los compositores franceses, tan solo un posible ejemplo en la música de Debussy, en concreto en el *Étude n. 3 «Pour les quartas»* (1915), en el que los dos acordes que forman la cadencia están invertidos y el de tónica está en segunda inversión. En el pasaje seleccionado, en Fa mayor, la escritura por cuartas proporciona un enlace final que sugiere de forma velada una cadencia auténtica imperfecta, entre el segundo y el tercer compás del ejemplo, en la que el acorde de dominante formado por cuartas (Re-Sol/Sol-Do) lo podemos interpretar como de novena mayor incompleto en cuarta inversión<sup>24</sup> que resuelve en el de tónica en segunda inversión con una nota añadida (Re), obteniendo un final con acorde de cuarta y sexta. No perdamos de vista el Mib que se añade a la extensión del acorde de tónica. Produce la sonoridad del acorde de séptima natural sobre la tónica, acorde de la resonancia, que nos anuncia Chopin en su *Preludio op. 28, n. 23* y Mussorgsky en la canción *En el río* de su ciclo *Sans soleil*<sup>25</sup>:



<sup>24</sup> Inversión prohibida en la escritura escolástica.

<sup>25</sup> Véanse ambos casos en el capítulo II.



Como vimos en su momento<sup>26</sup>, Liszt ya emplea la segunda inversión de un acorde triada para concluir una obra, sea el acorde de tónica o no<sup>27</sup>. Llegados a este punto, recuperamos las palabras de Gut que señalan que se trata de un recurso exclusivo del músico húngaro y que «en effet, le XXe siècle qui a adopté les formules conclusives les plus diverses, les plus variées et parfois les plus imprévues, n'a pas retenu cette façon de terminer.»<sup>28</sup>. Teniendo en cuenta los casos que nosotros hemos estudiado, confirmamos esta aseveración. Ni Debussy ni Ravel escriben ese tipo de finales, tan solo encontramos un posible indicio en el ejemplo que acabamos de mencionar. Sin embargo, encontramos un caso que no podemos dejar de citar, aunque no sea música para piano solo. Se trata del magistral ejemplo, cercano a los albores del s. XX, que nos proporciona Richard Strauss (1864-1949), terminando con un acorde de tónica en segunda inversión uno de sus lieder para voz y piano, *Morgen op. 27, n. 4* de 1894<sup>29</sup>. En la tonalidad de Sol mayor, el enlace cadencial es VI – I<sub>6/4</sub>. Viniendo de la mano de uno de los compositores que mejor traducen los aspectos psicológicos y dramáticos en su música, percibimos claramente la relación de este acorde final de cuarta y sexta, que da a la conclusión un aspecto inacabado, dubitativo, con los puntos suspensivos con los que concluye el texto:

The image shows a musical score for the song 'Morgen' by Richard Strauss. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and ends with the lyrics 'Glück-kes stum-mes Schweigen....'. The piano accompaniment features a final cadence with a VI – I<sub>6/4</sub> chord progression, marked with 'pp' and 'mf' dynamics. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

<sup>26</sup> En los capítulos III y V.

<sup>27</sup> Por ejemplo, en la *Pieza n. 3* de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873), en la *Marche funèbre*, de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882), en las *estaciones II y V* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79), en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534* (1880?) o en *En rêve, nocturne A336, S207* (1885).

<sup>28</sup> En GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. Paris, Ed. Klincksieck, 1975, p. 212.

<sup>29</sup> Transcrito para voz y orquesta en 1897.

Antes de seguir adelante, reseñamos que Ravel tampoco se sustrae a la moda de los acordes por cuartas<sup>30</sup>. En *La vallée des cloches* (de *Miroirs*, 1904-5) nos propone un final original con este tipo de acordes en el contexto tonal de Do# menor:

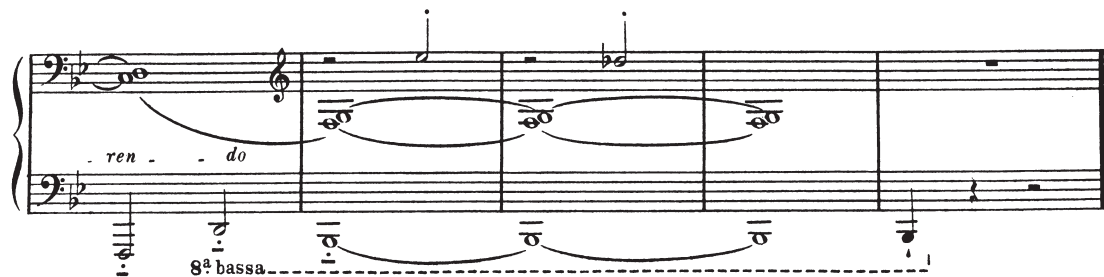


3) Pasando a otro aspecto y abordando otro tipo de final advertimos que, cuando Liszt termina el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884) con el *acorde de sobretónica*, nos muestra ya, en esencia, la posibilidad de concluir una pieza añadiendo notas extrañas al acorde de tónica, disonancias (apoyaturas) que ya no resuelven. Se trata de una nueva dimensión acórdica que los compositores posteriores explotarán al máximo<sup>31</sup>. Encontramos por supuesto ejemplos en la música de Debussy y de Ravel, pero no olvidemos a una de las figuras pioneras en este tipo de escrituras finales con notas añadidas: el también francés Emmanuel Chabrier (1841-1894)<sup>32</sup>. Debussy emplea estos acordes finales en *Jimbo's Lullaby* (segunda pieza de *Children's Corner*, 1906-8), escrita en Sib mayor, donde el acorde final de tónica contiene una sexta añadida (Sol):

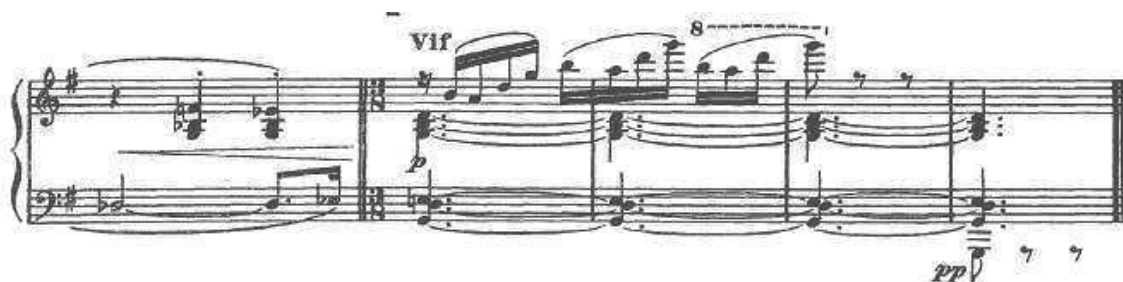
<sup>30</sup> El paso de la construcción de los acordes por terceras a la de los acordes por cuartas supone uno de los puntos de evolución y renovación más importantes entre la armonía del s. XIX y la del s. XX. Prácticamente todos los compositores de principios de siglo XX adoptaron en sus partituras estas nuevas sonoridades de forma vertical y horizontal. Véanse KOEHLIN, Charles: *Traité de l'Harmonie II*. París, Ed. Max Eschig, 1930, pp. 242-245; SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*. Madrid, Ed. Real Musical, 1974, pp. 475-488; MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Marymar, 1975, pp. 26-27; PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX*. Madrid, Ed. Real Musical, 1985, pp. 95-110 y PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 483-485. En el *Apéndice documental n. 33* mostramos una pieza en la que podemos apreciar la escritura de los acordes por cuartas. Se trata de la *Bagatelle op. 6, n. 11* (1908) de Béla Bartók.

<sup>31</sup> Añadiendo al acorde de tónica la sexta, la séptima o la novena, incluso en algunos casos simultáneamente (sexta y novena por ejemplo). Véanse a este respecto las posibilidades ofrecidas en LENORMAND, René: *Étude sur l'harmonie moderne*. París, Ed. Max Eschig, 1971, pp. 49-54 y 83-86; PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 499-505 y BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, p. 81. Tengamos en cuenta además que la *sexta añadida* es uno de los medios armónicos más populares de la música impresionista. En BANÚS, Op. cit., p. 38. Asimismo, la disonancia de segunda es la preferida de los compositores de comienzos del s. XX. En LENORMAND, Op. cit., pp. 49-50.

<sup>32</sup> En KOEHLIN, Charles: *Traité de l'Harmonie II*. París, Ed. Max Eschig, 1930, p. 247; LENORMAND, Op. cit., p. 86 y GUT, Op. cit., pp. 336 y 355. La no demasiado extensa obra de Chabrier, integrada sobre todo por obras para la escena, canciones y música para piano, supuso sin embargo una gran influencia para los compositores franceses del primer cuarto del s. XX. Como nos dice Honegger, «Realmente, aparece una nueva concepción del arte: con Chabrier nace la música moderna». En HONEGGER, Marc (Dir.): *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1994, p. 134. Ravel le homenajeará en una de sus obras para piano: *A la manière de... Chabrier* (1913).

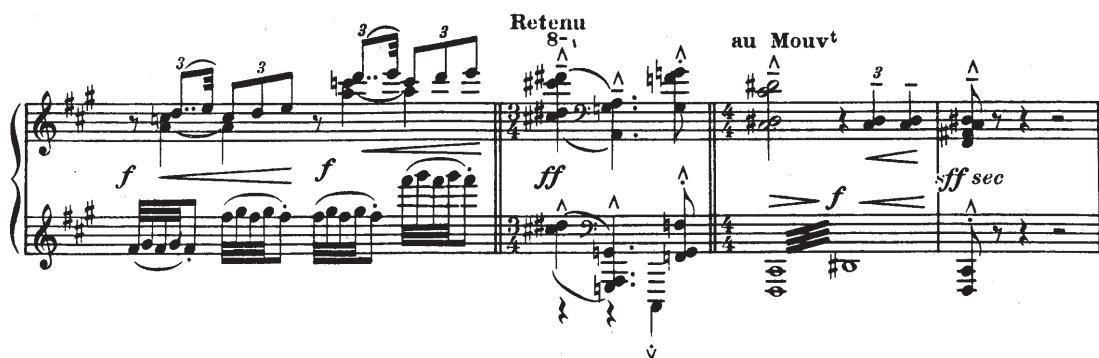


Recurre a la misma sonoridad para concluir el *Hommage à Haydn* (1909), en Sol mayor. La sexta añadida es la nota Mi que se integra en el acorde de tónica Sol-Si-Re-Mi:



También localizamos notas agregadas al acorde final en tres preludios: *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (del Primer libro, 1910), *La puerta del vino* y *Canope* (ambos del Segundo libro, 1911-13). El primero, en Fa# menor, concluye de forma contundente con el acorde de tónica con sexta añadida y la tercera de picardía (Fa#-La#-Do#-Re#). En los otros dos el acorde de tónica aparece con la novena añadida. En el hipnótico prelude titulado *La puerta del vino*, en la tonalidad de Re b mayor, formando un acorde resonante, Reb-Fa-Lab-Reb-Mib, que se mantiene mientras se extingue el ritmo de habanera y en *Canope*, comentado más arriba, en Do mayor, con la nota Re como novena (Do-Mi-Sol-Re):

*Ce qu'a vu le vent d'ouest*



La puerta del vino

au Mouv!

ff molto p pp

p pp

Detailed description: This is a piano score for 'La puerta del vino'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The piece begins with a dynamic of *ff* and a tempo marking of *molto*. The right hand plays a series of chords with a melodic line on top, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics shift to *p* and *pp* as the piece progresses.

Canope

Plus lent Très lent

très doux et très expressif encore plus doux

pp più pp

Detailed description: This is a piano score for 'Canope'. It is divided into two sections. The first section is marked 'Plus lent' and 'très doux et très expressif', with a dynamic of *pp*. The second section is marked 'Très lent' and 'encore plus doux', with a dynamic of 'più pp'. The right hand features intricate melodic lines with ornaments and triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

En el *Etude n. 4, Pour les sixtes* (Primer libro, 1915), en *Reb* mayor, vuelve a utilizar como punto final el acorde de tónica con sexta añadida (*Reb-Fa-Lab-Sib*):

Sempre

(2/4) (3/4)

più pp

Detailed description: This is a piano score for 'Etude n. 4, Pour les sixtes'. It is in *Reb* major and features a grand staff. The piece is marked 'Sempre' and ends with a dynamic of 'più pp'. The right hand plays chords with a melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final chord in *Reb* major with an added sixth.

Los ejemplos en la música de Ravel los tenemos en *Jeux d'eau* (1901), en *Mi* mayor, donde el acorde de tónica tiene la séptima mayor añadida (*Mi- Sol#-Si-Re#*), uno de los intervallos favoritos del compositor<sup>33</sup>:

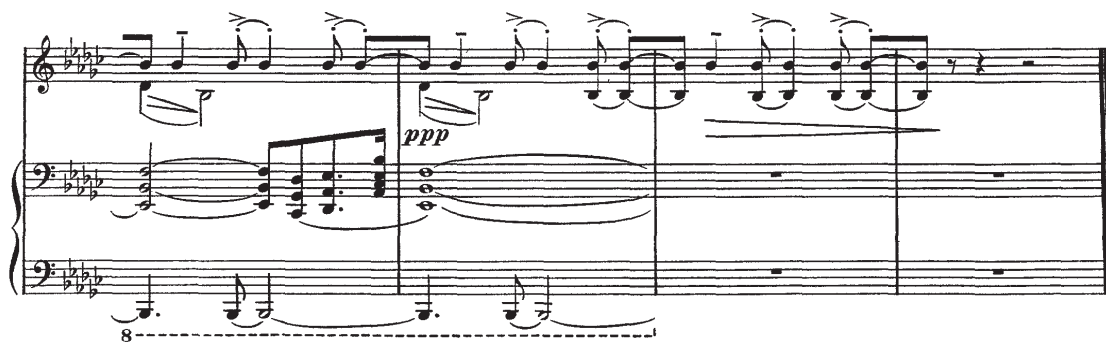
<sup>33</sup> Recogemos las palabras de Jankélévitch: «La séptima mayor, o dicho de otro modo, la nota falsa...sí, es ella la que colma con su acidez y sus centelleos la música de Ravel.». En JANKÉLÉVITCH, Op. cit., p. 115.



En *Oiseaux tristes* (segunda pieza de *Miroirs*, 1904-5) encontramos una nota añadida al acorde final menos usual, la cuarta. En Mib menor, con sonoridades modales, el acorde de tónica es atacado con la séptima mayor (Mib-Solb-Sib-Re<sub>bec</sub>), pero queda resonando con la cuarta añadida (Mib-Lab-Sib):

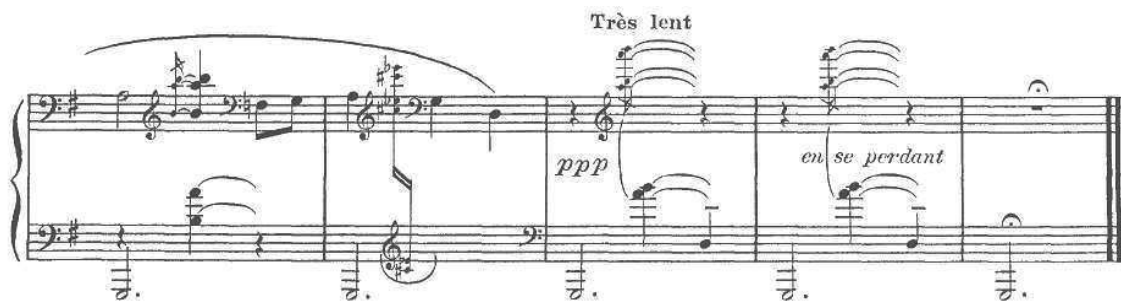


En *Le gibet* (de *Gaspard de la nuit*, 1908), como ya hemos comentado más arriba al tratar la *cadencia plagal*, en Mib menor también, el acorde de tónica aparece con la séptima y la novena añadidas (Mib-[Solb]-Sib-Re<sub>b</sub>-Fa)<sup>34</sup>:

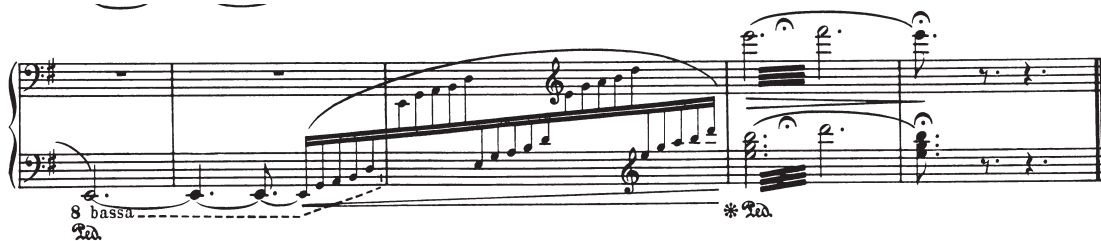


En los *Valses nobles et sentimentales* (1911) donde, en Sol mayor, hallamos la sonoridad del acorde de tónica con la novena añadida (Sol-Si-Re-La), esta vez dispuesta de tal manera que aflora la disonancia de segunda mayor (La-Si):

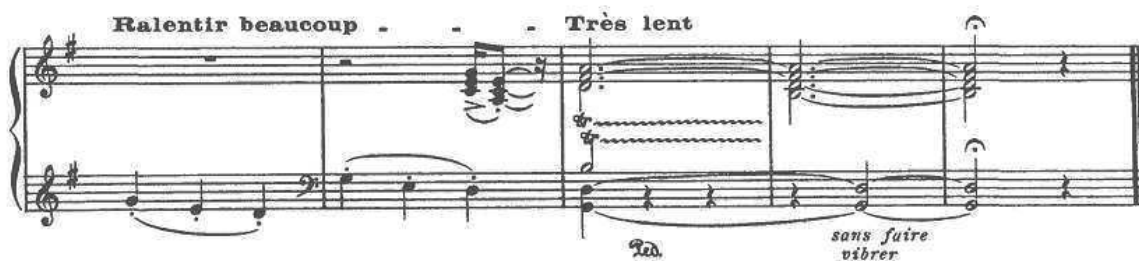
<sup>34</sup> No pasemos por alto la novedosa sonoridad de los acordes contruidos por quintas perfilados en la línea central de este pasaje final. Paralelamente a la escritura de acordes por cuartas, comentada más arriba, surge la escritura de acordes por quintas. Véanse KOEHLIN, Op. cit., pp. 242-245; MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Marymar, 1975, pp. 26-27 y PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, pp. 483-485. En este aspecto también podemos considerar pionero a Franz Liszt que es uno de los primeros compositores que nos ofrece este tipo de acordes ya en una obra de 1856-61. Se trata del *Erste Mephisto-Walzer A189, S514*. Podemos ver el fragmento musical en PISTON, Op. cit., p. 483. En el *Apéndice documental n. 34* incluimos la pieza *Laranjeiras* perteneciente al cuaderno *Saudades do Brasil, op. 67* (1920-21) de Darius Milhaud, en la cual priman los acordes por quintas.



Este tipo de combinaciones sonoras aparecen en otras obras como el *Prélude* y el *Menuet* (ambas de *Le tombeau de Couperin*, 1914-17). El primero ya se ha comentado cuando hemos hablado de la *cadencia plagal*. En *Mi menor*, el compositor escribe el acorde final de tónica en trémolo con la séptima y la novena añadidas (Mi-Sol-Si-Re-Fa#):



En el *Menuet* repite la misma sonoridad final, pero en Sol mayor. En este caso tanto la séptima como la novena son mayores (Sol-Si-Re-Fa#-La):

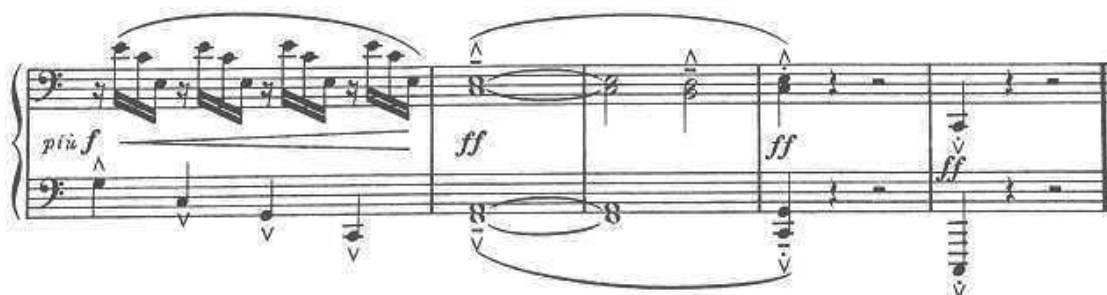


4) Ni Debussy ni Ravel son dados a sustituir el acorde de V por otro de la familia de la dominante (preferentemente el VII) como variante de la cadencia auténtica. Hemos visto cómo Liszt lo hace en varias ocasiones<sup>35</sup>. Tan solo hemos encontrado un ejemplo en la música de Debussy, en su *Doctor Gradus ad Parnassum* (de *Children's Corner*, 1906-8). En esta irónica pieza compuesta en Do mayor<sup>36</sup>, el compositor escribe una cadencia final rotunda empleando el enlace VII<sub>+4/3</sub> – I, con el

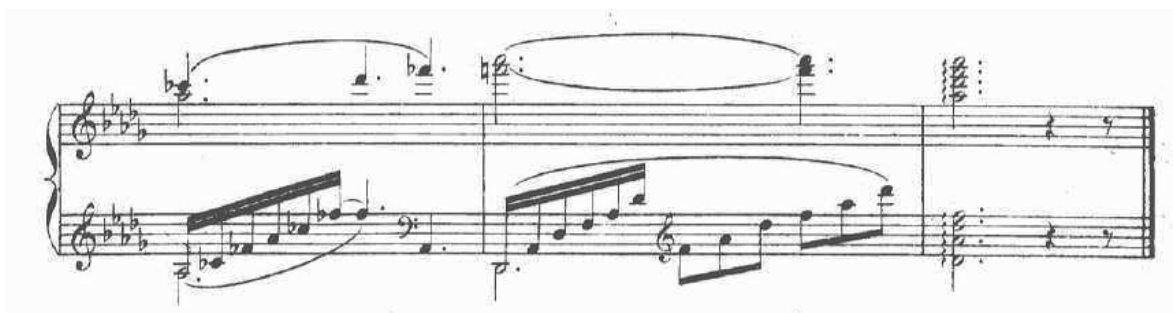
<sup>35</sup> Consúltense el apartado n. 3 del capítulo III y el apartado n. 4 del capítulo V.

<sup>36</sup> No será la única vez que Debussy haga referencia humorística a la escritura de los estudios para piano destinados a los principiantes. En esta ocasión el título alude al famoso compendio de estudios para piano compuesto por Muzio Clementi entre los años 1817-1826, *Gradus ad Parnassum, or The Art of Playing on the Piano Forte*. En el *Étude n. 1, Pour le cinq doigts – d'après Monsieur Czerny* (1915) la alusión es más que explícita a las obras didácticas del conocido pedagogo austriaco que vivió entre los años 1791-1857 y que, dicho sea de paso, fue maestro de Liszt.

acorde de séptima de sensible en segunda inversión. El proceso cadencial se completa con un acorde de séptima diatónica sobre la subdominante en estado fundamental que antecede a la cadencia  $IV_7 - VII_{+4/3} - I$ :

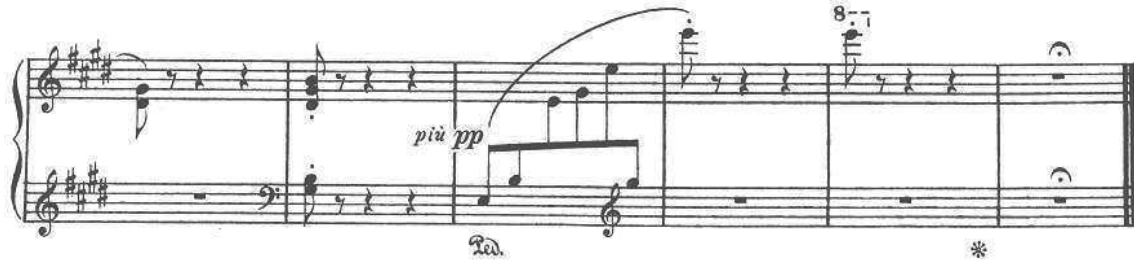


5) Sin embargo, sí que emplean con asiduidad como *variante de la cadencia auténtica* la sustitución del acorde de dominante (V) por el de mediate (III). Cuando utilizan este enlace cadencial,  $III - I$ , casi siempre modifican cromáticamente la sonoridad del acorde de mediate, bien de la fundamental o de alguna de sus notas constitutivas<sup>37</sup>. Así, avanzando en nuestro estudio, comprobamos cómo este enlace es apreciado. Hallamos varios ejemplos en la música de ambos compositores. En Debussy vemos este tipo de final en *Clair de lune* (de la *Suite bergamasque*, c. 1890, rev. 1905) donde, en *Reb* mayor, comprobamos cómo el III es rebajado (*Fab*) y transformado en acorde perfecto mayor (*Fab-Lab-Dob*) para hacer el encadenamiento  $III_6 - I$ :

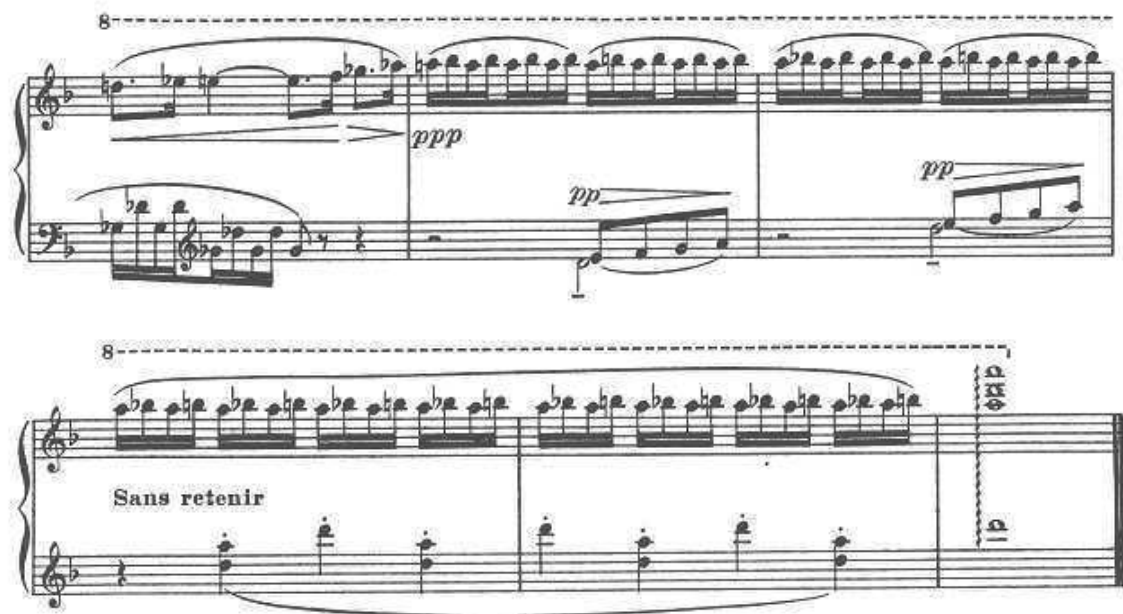


El acorde de mediate aparece en el enlace final en dos piezas del *Children's Corner* (1906-8): *Serenade for the Doll* y *The Snow is Dancing*. En la primera el compositor escribe una cadencia nítida en *Mi* mayor,  $III - I$ , con ambos acordes en estado fundamental:

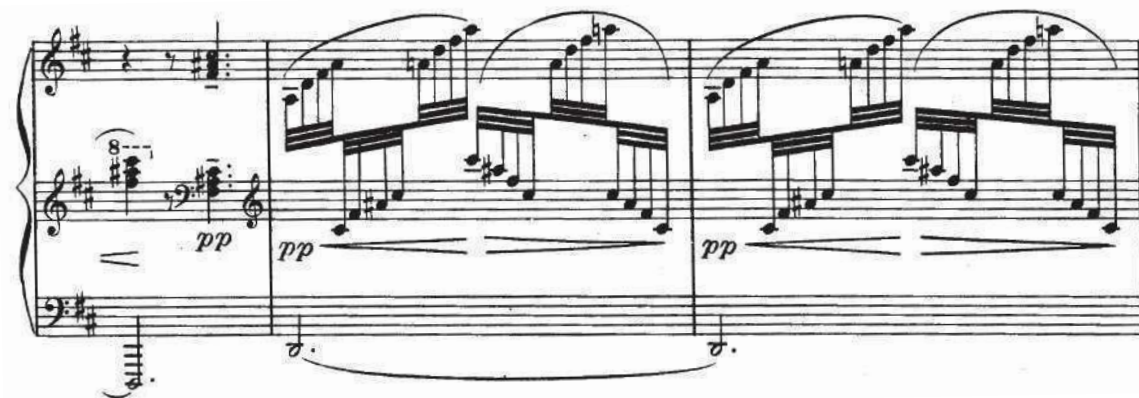
<sup>37</sup> Liszt ya recurre en varias ocasiones a la modificación cromática de la tercera del acorde de mediate cuando hace uso del enlace  $III - I$ . Véase el apartado n. 4 del capítulo III.



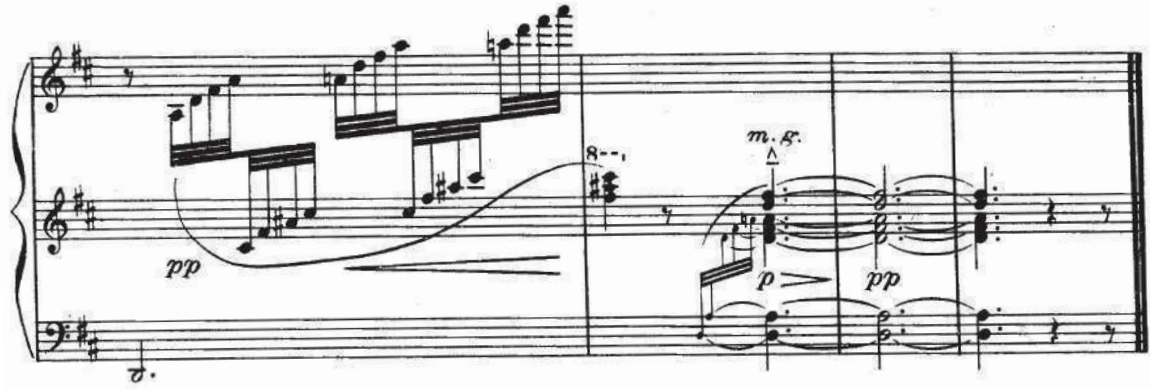
En la segunda, *The Snow is Dancing*, la conclusión presenta el mismo enlace, III – I, ahora en Re menor y con el acorde de mediente alterado ascendente (Solb-[Sib]-Reb = Fa#-[La#]-Do#):



También hallamos el encadenamiento III – I en el prelude *Ondine* (Segundo, 1911-13), en Re mayor, con el III mayorizado, esto es, convertido en acorde perfecto mayor (Fa#-La#-Do#). Como podemos comprobar en el ejemplo, ambos acordes forman una estela bitonal sobre la pedal de tónica antes del enlace final:







En la música de Ravel encontramos este enlace solamente en un caso, en el primer movimiento de su *Sonatine* (1903-5), pero está elaborado con la exquisitez armónica que caracteriza al compositor: en Fa# mayor, III – I, con el acorde de medianta rebajado (La<sub>bec</sub>-Si#=Do<sub>bec</sub>-Mi<sub>bec</sub>) y el de tónica con novena añadida (Fa#-La#-Do#-Sol#). La cadencia se repite dos veces en distintos registros, obteniendo así dos planos sonoros. Obsérvese la escritura con quintas paralelas en el bajo en toda la sección final<sup>38</sup>:



6) En las obras pianísticas de los dos compositores franceses son muy abundantes los ejemplos de *variantes de la cadencia plagal* empleando otros acordes en el enlace en lugar del IV, haciendo uso del II y VI. Esto demuestra, como ya pasaba en la época romántica, que ambos músicos prefieren ahondar y experimentar con este tipo de sonoridades más novedosas, las cuales se adaptan mejor a su estética y con las que evitan la fórmula conclusiva clásica del V – I. Lo primero que observamos tras nuestro estudio es que a la hora de sustituir el IV por el II, tanto Debussy como Ravel, prefieren la sonoridad del acorde cuatría<sup>39</sup>. En las obras de Debussy encontramos los siguientes ejemplos, algunos muy tempranos: en la *Danse bohémienne* (1880) en Si menor aparece

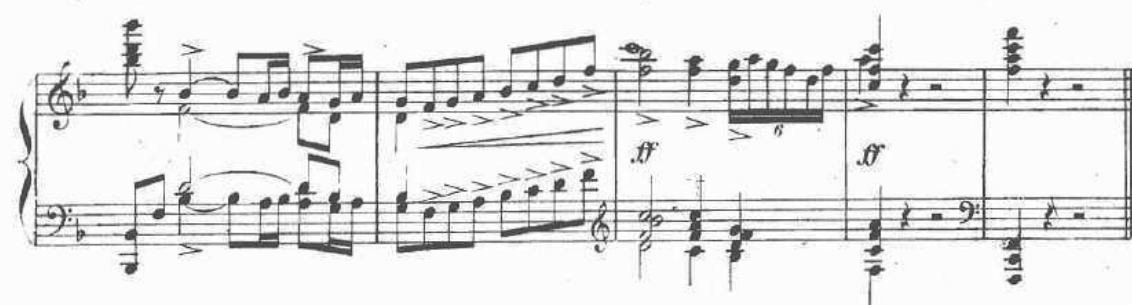
<sup>38</sup> Una de las prohibiciones más famosas de la escritura armónica escolástica: *no enlazar dos quintas seguidas, paralelas o por movimiento contrario, cuando ambas sean justas*. A principios del s. XX la norma se flexibiliza y los compositores comienzan a emplearlas para obtener precisamente una sonoridad nueva, sobre todo en las líneas graves. Pasajes como el que mostramos en el ejemplo de Ravel son muy habituales en mucha música de esta época en obras de Saint-Saëns, Fauré, Wolf, Debussy, Bartók, Casella o Stravinsky, entre otros. Consúltense, por ejemplo, KOEHLIN, Op. cit., p. 240; LENORMAND, Op. cit., pp. 11-20 o PISTON, Op. cit., pp. 459-460 y 483-485.

<sup>39</sup> Liszt también lo emplea en alguna ocasión, incluso en estado fundamental. Véanse el apartado n. 5 del capítulo III, el apartado n. 6 del capítulo V y el n. 6.1 del *Apéndice documental n. 25*.

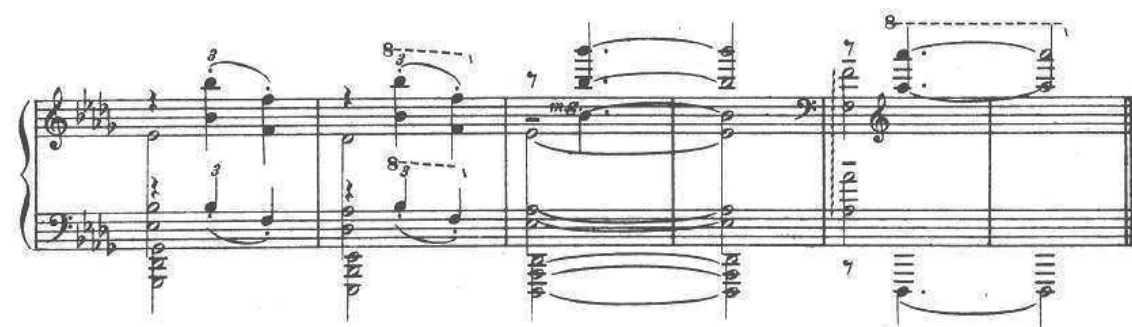
el enlace  $II_{6/5} - I$ , aunque bien es cierto que luego remata la conclusión con el giro monódico  $V - I$ :



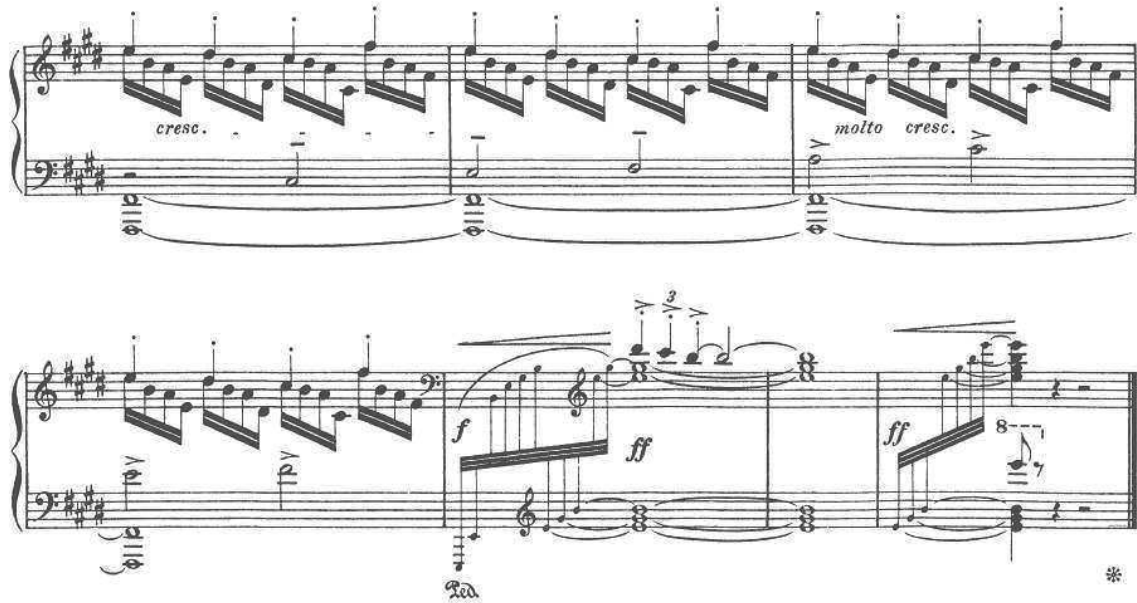
En el *Prélude* (de la *Suite bergamasque*, c. 1890, rev. 1905) escribe el mismo enlace, igualmente con el acorde de séptima en primera inversión  $II_{6/5} - I$ , pero en Fa mayor:



En *Reflets dans l'eau* (de las *Images, series 1*, 1901-5) escribe en *Reb* mayor el encadenamiento  $II_7 - I$  con el acorde de supertónica en estado fundamental y con notas añadidas en ambos acordes que enriquecen la sonoridad cadencial: la cuarta (*Lab*, como nota sustituta de la tercera) y la novena (*Fa*) en el *II*, *Mib-Lab-Sib-Reb-Fa*, la sexta (*Sib*) y la novena (*Mib*) en el *I*, *Reb-[Fa]-Lab-Sib-Mib*. Aunque la sonoridad final de los dos últimos compases es la del acorde tríada (*Reb-Fa-Lab*) escrito en dos planos:



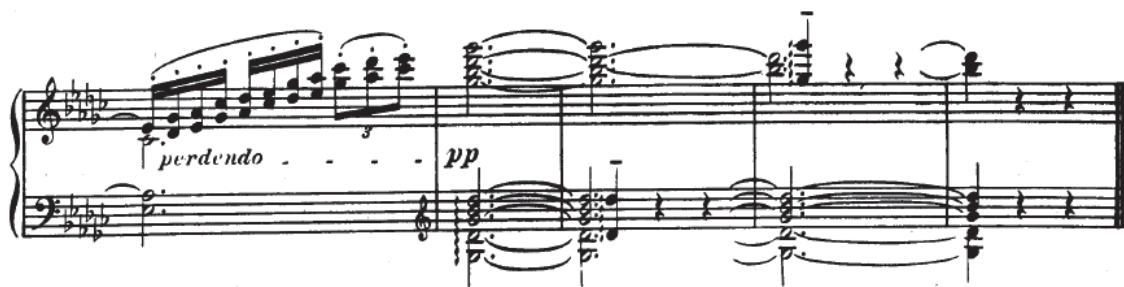
En *Jardins sous la pluie* (de *Estampes*, 1903) tenemos el mismo enlace,  $II_7 - I$ , en *Mi* mayor. En esta ocasión el compositor no emplea notas añadidas, pero extiende el acorde de supertónica durante cuatro compases:



En la piececita *The Little Nigar* (1909) que, en Do mayor, transpira los ritmos jazzísticos del ragtime y del cake walk<sup>40</sup>, Debussy escribe una sencilla cadencia con los dos acordes tríadas en estado fundamental (II – I):



Y en el prelude *La fille aux cheveux de lin* (Primer libro, 1910) el enlace final es II<sub>4/3</sub> – I con el acorde de supertónica en segunda inversión, en Solb mayor, pero envuelto en sonoridades pentatónicas, tan queridas por el músico francés<sup>41</sup>:



Ravel también emplea este tipo de final en tres de sus obras. En la pieza que ya hemos comentado más arriba, *Jeux d'eau* (1901) donde, en Mi mayor, escribe el enlace II<sub>7</sub> – I<sub>7</sub> con ambos acordes cuatríadas, el de tónica con séptima mayor añadida:

<sup>40</sup> Como la última pieza del *Children's Corner* (1906-8) titulada precisamente *Golliwogg's Cake-Walk*.

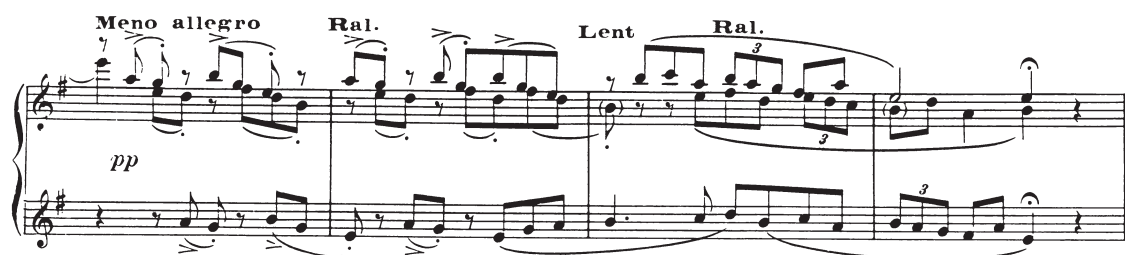
<sup>41</sup> El acorde de II con la nota de paso *Reb* genera la escala pentatónica: Lab-Dob-Reb-Mib-Solb.

[...]

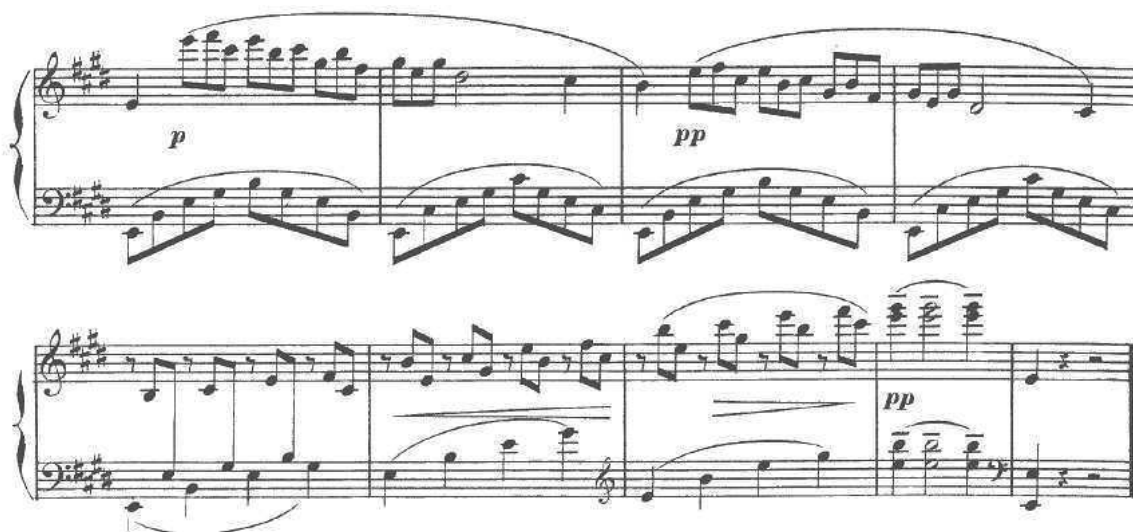
En el segundo movimiento de la *Sonatine* (1903-5), en un pasaje sobre pedal doble (dos últimos compases), en la tonalidad de *Reb* mayor, en el que el enlace final es  $II_{4/3} - I$ :

Y también lo emplea en la conclusión de la *Fugue* (segunda pieza de *Le tombeau de Couperin*, 1914-17), en *Mi* menor natural o eolio,  $II_7 - I$ , con el acorde de  $II$  cuatría y el de tónica sin tercera (acorde hueco, *Mi-Si-Mi*). Un final, en conjunto, muy en el estilo contrapuntístico severo, con líneas melódicas en las que prima el movimiento conjunto<sup>42</sup>:

<sup>42</sup> Como curiosidad decir que esta es la única aproximación que hace Ravel al mundo de la fuga en toda su producción musical. Tal vez porque no guardaba un buen recuerdo de las fugas que tuvo que escribir en las distintas ediciones del Premio de Roma a las que se presentó. Concurrió en cinco ocasiones y, como es sabido, nunca llegó a ganarlo, dando lugar al conocido «Affaire Ravel» que supuso la dimisión de Théodore Dubois como director del Conservatorio de París en 1905.



A estos ejemplos vistos sumamos la observación que nos informa de que ninguno de los dos compositores emplea la cadencia final II – I con el *II cromatizado ascendentemente*, ni la cadencia IV – I con el *IV cromatizado descendentemente*, tipos de finales que sí utiliza Liszt, aunque de forma puntual<sup>43</sup>. En cuanto a la cadencia VI – I, observamos cómo también es del gusto armónico de los dos compositores. Además, en alguna ocasión, como veremos, la sonoridad del acorde del VI también es modificada cromáticamente. En la primera de sus *Deux arabesques* (c. 1890), Debussy ya emplea este tipo de cadencia en la tonalidad de Mi mayor con ambos acordes tríadas sobre pedal de tónica<sup>44</sup>:



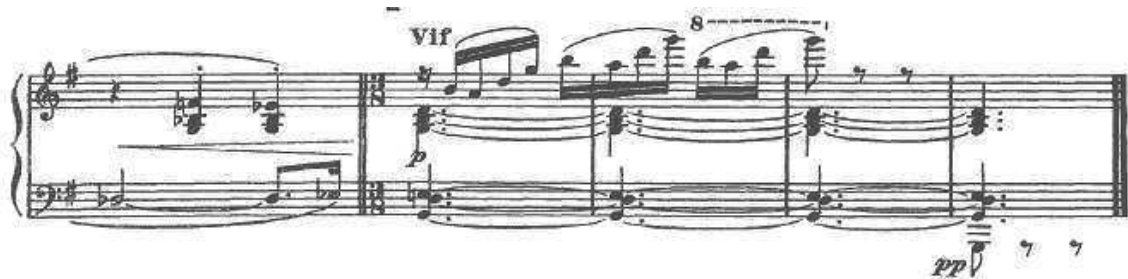
Repite la cadencia en la primera pieza de las *Images oubliées* (1894) en Fa# mayor, pero ahora, como hemos advertido, con el VI rebajado, cromatizado, transformado en acorde perfecto mayor y con séptima menor ( $Re_{bec}-Fa\#-La_{bec}-Do_{bec}$ ). Enlace  $VI_{6/5} - I$ , con el acorde del VI en primera inversión:

<sup>43</sup> Véanse el apartado n. 6 del capítulo V y los apartados n. 6.1.1 y 6.4 del *Apéndice documental n. 25*.

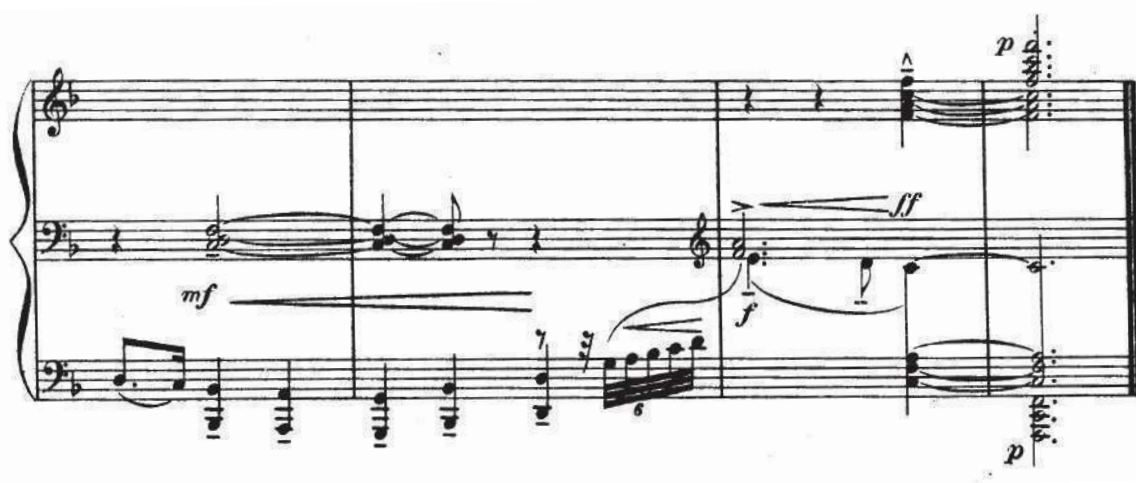
<sup>44</sup> Ya hemos evidenciado la semejanza de escritura entre este pasaje y la sección conclusiva de *Sposalizio*, primera pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61), y cómo ambas piezas terminan con la misma cadencia. Véase el apartado n. 5 del capítulo III.



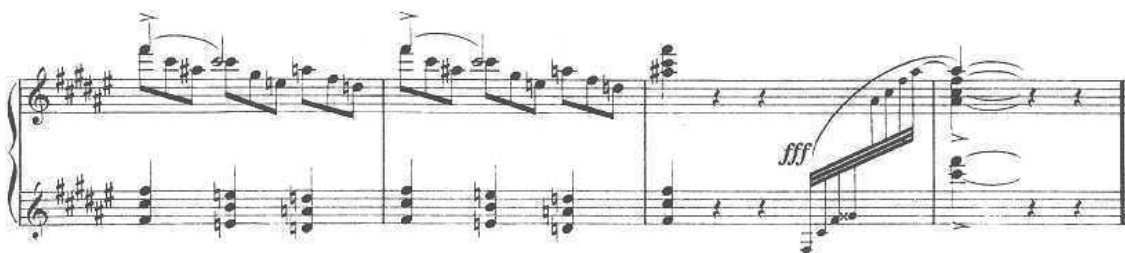
Vuelve a utilizar el acorde del VI cromatizado en la pieza ya comentada *Hommage à Haydn* (1909). En Sol mayor, con un enlace bastante peculiar: un acorde perfecto mayor con séptima menor sobre el VI rebajado (Mib-Sol-Sib-Reb), en tercera inversión, que finalmente se convierte en tríada para conectar con el acorde de tónica con sexta añadida (Sol-Si-Re-Mi) que es extendido durante los cuatro últimos compases:



En el preludio *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (Segundo libro, 1911-13) encontramos una sencilla cadencia VI – I en la tonalidad de Fa mayor, con los dos acordes tríadas. Obsérvese cómo en el enlace se llega al acorde de tónica en segunda inversión en *ff* en el tercer tiempo del compás, pero el compositor repite el acorde en estado fundamental, en *p* y en registros extremos, consiguiendo un efecto de profundidad:



Ravel, por su parte, utiliza la cadencia con la submediante<sup>45</sup> para concluir el tercer movimiento de la *Sonatine* (1903-5) con una sonoridad casi idéntica a la empleada por Debussy en la primera pieza de sus *Images oubliées* que acabamos de ver, pero en este caso, con la séptima mayor. Tenemos la misma tonalidad de Fa# mayor, el enlace VI<sub>7</sub> – I, con el VI rebajado, transformado en acorde perfecto mayor y con séptima mayor esta vez en estado fundamental (Re<sub>bec</sub>-Fa#-La<sub>bec</sub>-Do#)<sup>46</sup>:



Y también la emplea en la *Alborada del gracioso* (de *Miroirs*, 1904-5), en Re mayor, VI – I, en esta ocasión tomando el VI del modo menor como acorde prestado (Sib-Re-Fa<sub>bec</sub>):



Damos un paso más para ver que sustituir en la cadencia el acorde de IV por uno de *quinta aumentada*, no es una práctica corriente ni en la música de Debussy ni en la de Ravel, a pesar de que ambos utilicen con frecuencia este tipo de acordes como sonoridades derivadas de la escala de tonos enteros, pero no prodigan su empleo para concluir las obras<sup>47</sup>. Aún así descubrimos un ejemplo en piezas de Debussy, muestra que evidencia su curiosidad por la experimentación armónica en los finales. Se trata del final de la *Berceuse héroïque* (1914). En Mib menor, Debussy emplea el enlace II – I, con el II rebajado y transformado en acorde de quinta aumentada (Fab-Lab-Do). Ataca el acorde de tónica con séptima añadida (Mib-Solb-Sib-Reb) y lo dilata durante cuatro

<sup>45</sup> O *superdominante* como también se denomina al VI.

<sup>46</sup> Volvemos a apreciar en el ejemplo el empleo de las quintas seguidas en la línea del bajo.

<sup>47</sup> Recordemos que Liszt lo hace en varias ocasiones. Véanse el apartado n. 5 del capítulo III, el n. 6 del capítulo V y el n. 6.3 del *Apéndice documental n. 25*. No nos olvidemos del ejemplo que nos proporciona Chopin en el tercer movimiento de su *Sonata para piano n. 3, op. 58* de 1844, señalado en el capítulo II, y que es un poco anterior al primer caso que encontramos del maestro húngaro, el *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161*, compuesta en 1846.

compases hasta llegar al acorde final de la pieza con la tercera de picardía y la sexta y novena añadidas (Mib-Sol<sub>bec</sub>-Sib-Do<sub>bec</sub>-Fa), que ocupa otros cuatro compases<sup>48</sup>:

7) Sabemos que el interés por la música modal de finales del siglo XIX y principios del XX se manifiesta de forma particular en la música francesa<sup>49</sup>. Los compositores franceses incorporan a su música giros y escalas, armonías de color modal que también se plasman en las cadencias finales de las obras. De ahí que encontremos

<sup>48</sup> En cierto modo también podemos tener en cuenta en este apartado la conclusión del preludio ya mencionado *Danseuses de Delphes* (del Primer Libro, 1909). Conclusión en la que emplea, como se ha explicado en el apartado n. 1 del presente capítulo, un acorde de novena mayor de dominante con la quinta alterada ascendentemente (Fa-La-Do#-[Mib]-Sol). Por tanto, aparece como sonoridad de base un acorde de quinta aumentada (Fa-La-Do#). No obstante, por incluir un ejemplo de otro compositor del s. XX, mostramos la cadencia hallada en el *Preludio op. 32, n. 8* (1910) del maestro ruso Serge Rachmaninoff (1873-1943), en la que emplea esta fórmula terminal con el acorde de quinta aumentada en la tonalidad de La menor y con el enlace  $V_{(6)+} - I$ , en el cual el acorde de dominante contiene la sexta como nota sustituta de la quinta (Mi-Sol#-Do):

<sup>49</sup> La escritura neomodal se instala en el lenguaje de muchos compositores, comenzando por Berlioz y tras él una larga lista encabezada por Saint-Saëns, Lalo, Franck, Fauré, Chabrier, Satie, Debussy, Ravel, Séverac, Caplet o Dukas. Esta corriente neomodal se desarrolla también en los Países escandinavos (Grieg), en Europa central (Dvorák), en Rusia (Glinka, Dargomijsky, el grupo de los Cinco) y en España (Manuel García, Albéniz) y se extiende, en generaciones posteriores, a la música de Janáček, Bartók, Falla, Ibert, Vaughan Williams, Stravinsky o Milhaud, entre otros. Encontramos un excelente estudio sobre la armonía neomodal en BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, pp. 175-183.



bastantes ejemplos de estas *cadencias modales* en sus diversas combinaciones en la obra de Debussy y Ravel. Descubrimos ejemplos de *cadencia frigia* en una obra de Debussy, el prelude *La terrasse des audiences du clair de lune* (Segundo libro, 1911-13)<sup>50</sup>. En la tonalidad de Fa# mayor, Debussy utiliza el enlace II – I en los cc. 3-4 del ejemplo con ambos acordes en estado fundamental. El II aparece rebajado y transformado en acorde perfecto mayor (Sol<sub>bec</sub>-Si-Re<sub>bec</sub>), todo bajo la sonoridad de la pedal de dominante (Do#)<sup>51</sup>:

The image shows a musical score for the prelude 'La terrasse des audiences du clair de lune' by Claude Debussy. It is written for piano and consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'Plus lent' and shows a cadence from the second degree to the first. The second system is marked 'pp' and shows a similar cadence with a 'petite note' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

<sup>50</sup> Este prelude es de los más audaces y ricos armónicamente hablando, algunos musicólogos lo consideran un pequeño tratado de armonía además de ser una de las fuentes del lenguaje musical de Olivier Messiaen. En KREMER, Joseph-François: *Les Préludes pour piano de Claude Debussy*. París, Ed. Kimé, 1996, pp. 10 y 45.

<sup>51</sup> No perdamos de vista la serie de acordes de *cuarta y sexta* de los tres primeros compases del pasaje, precediendo al enlace cadencial, y recordemos que era un recurso armónico prohibido que la escritura romántica se encargó de normalizar de la mano de compositores como Wagner, Brahms y sobre todo Liszt. Véanse SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*. Madrid, Ed. Real Musical, 1974, p. 84 y GUT, Op. cit., pp. 209-211.

Obsérvese, por otra parte, en la extensión del acorde de tónica en los cuatro últimos compases, la aparición del *tetracordo frigio* ascendente (Fa#-Sol<sub>bec</sub>-La<sub>bec</sub>-Si) en la melodía de semicorcheas con puntillo de los cc. 4-5 del ejemplo y cómo el giro Sol<sub>bec</sub>-Fa# se mantiene en las dos repeticiones del acorde de tónica en el penúltimo compás, en las que Debussy pide que se «timbre ligeramente la nota pequeña» (trad. a.).

También encontramos esta cadencia en una de las primeras obras de Ravel, la *Sérénade grotesque* (c. 1893). En esta ocasión en Fa# menor, pero con los mismos parámetros: el enlace II – I, con el acorde de supertónica rebajado y transformado en acorde perfecto mayor (Sol<sub>bec</sub>-Si-Re), ahora sobre pedal de tónica (Fa#). El enlace se extiende entre los cc. 3-6 del ejemplo, con trémolo en el registro grave. El acorde de tónica final tiene la tercera de picardía y la sexta añadida (Fa#-La#-Do#-Re#):

No encontramos ningún ejemplo de empleo de la *cadencia mixolidia*, pero sí de una sonoridad similar, la de la *cadencia eolia* (en el modo menor). Debussy hace uso de ella en el *Prélude* (de *Pour le piano*, 1894-1901<sup>52</sup>) en la tonalidad de La menor con el encadenamiento V<sub>7</sub> – I, pero con el acorde de séptima de dominante natural, esto es, sin sensible, con subtónica (Mi-Sol-Si-Re):

Anotamos como dato curioso que la escritura de los acordes que forman este proceso cadencial nos recuerda a las sucesiones acórdicas que realiza con cierta frecuencia Rachmaninoff para concluir algunas de sus obras pianísticas. En el *Apéndice documental n. 35* incluimos, como muestra, los finales de tres de sus preludios que nos permiten comprobar esta similitud. Liszt es uno de los compositores que inauguran este

<sup>52</sup> La suite *Pour le piano* está considerada como la primera obra importante del compositor en el terreno pianístico. Estrenada por el pianista español Ricardo Viñes, «con los *Juegos de agua* de Ravel, aparecidos en 1901, *Para el piano* constituye la base de la escuela francesa moderna de piano e inaugura una nueva era en la literatura pianística en general.». En GOURDET, Georges: *Debussy*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1985, p. 76.

tipo de escritura pianística final basada en series de acordes que robustecen el proceso cadencial. Trazo que vemos, por ejemplo, en la pieza n. 4, *Tarentelles napolitaines*, de *Venezia e Napoli A53, S159* (primera versión, 1838-40) o en *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882):

*Tarentelles napolitaines*



*Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois*



Volviendo al curso de nuestro muestrario de cadencias modales, en la música de Debussy tenemos otra *cadencia eolia* en el preludio *La sérénade interrompue* (Primer libro, 1910). Con una escritura guitarrística en *Sib* menor<sup>53</sup>, de nuevo aparece el enlace  $V_7 - I$  con el acorde de séptima de dominante natural, con subtónica (Fa-Lab-Do-Mib)<sup>54</sup>:

<sup>53</sup> Este preludio es una de las piezas para piano del compositor francés que testimonian su pasión por España. Le precede *La soirée dans Grenade*, segunda pieza de las *Estampes* (1903), y le sigue otro preludio, *La puerta del vino* del Segundo Libro (1911-13). Ravel tampoco se sustrae a este afecto por el país vecino y lo evoca en la *Alborada del gracioso*, de *Miroirs* (1904-5). No olvidemos la ascendencia española de Ravel por parte de madre y la presencia en el París de estos años de Falla, Albéniz y el pianista Ricardo Viñes.

<sup>54</sup> Tengamos en cuenta el guiño al color frigio de los cc. 2-3 del ejemplo con el empleo del acorde Solb-Sib-Reb sobre la pedal de dominante (Fa).



Maurice Ravel, por su parte, emplea este tipo de cadencia para terminar su *Menuet antique* (1895), compuesto en Fa# menor. Enlace final V – I con ambos acordes triadas y el de tónica con la tercera de picardía. El músico remata la recreación de la atmósfera «antigua» antecediendo la cadencia final con el acorde de séptima del II en primera inversión y el empleo de la apoyatura 4 – 3 en el acorde de V:  $\text{II}_{6/5} - \text{V}_{4-3} - \text{I}$ :

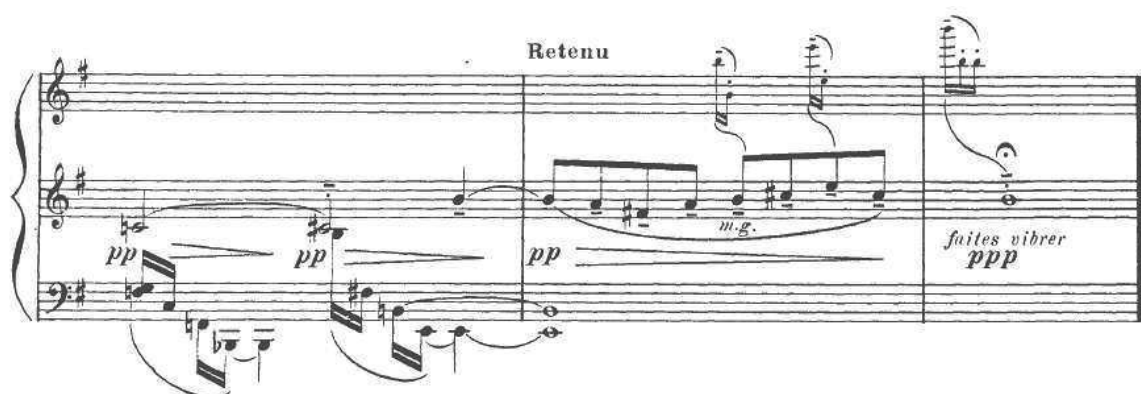


Siguiendo con la tipología de cadencias modales que ya emplea Liszt, en nuestro estudio hemos encontrado bastantes ejemplos del enlace cadencial que nosotros hemos denominado *cadencia lidia*, la cual se caracteriza por incluir el intervalo de cuarta aumentada como giro vertebrador del enlace<sup>55</sup>. Debussy emplea este enlace como fórmula final por ejemplo en la *Toccata* (de *Pour le piano*, 1894-1901). En Do# mayor, la sucesión V – I, con el acorde del V rebajado,  $\text{Sol}_{\text{bec}} - \text{Si}_{\text{bec}} - \text{Re}_{\text{bec}}$ , genera el giro Sol – Do#:

<sup>55</sup> Adoptemos la denominación de *Cadencia lidia* o no, lo cierto es que el intervalo de *cuarta aumentada* se convierte en una de las relaciones más innovadoras y características de la sonoridad de la música de comienzos del siglo XX, hasta el punto de emplearse también para configurar el enlace cadencial final de las obras. Así lo vimos ya en la música de Liszt. Consúltense al respecto el apartado n. 2 del capítulo III y el apartado n. 7 del capítulo V. El tritono divide la octava en dos partes simétricas, de ahí «la importancia del tritono como medio de unión entre acordes al ocupar una posición intermedia en la escala». En BANÚS, Op. cit., p. 37. Para Persichetti «es el menos estable de los intervalos. Suena en primer lugar neutro en los pasajes cromáticos e inestable en los pasajes diatónicos». En PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX*. Madrid, Ed. Real Musical, 1985, p. 12. Esta relación interválica se emplea por doquier en la música de los compositores de principios de siglo: Satie, Scriabin, Bartók, Stravinsky, Schönberg, Debussy y Ravel, entre otros. Una buena muestra de su uso asociado al concepto de bitonalidad es el famoso *acorde de Petrushka* de Stravinsky. Véase STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Musique nouvelle*. Paris, Ed. Corrèa, 1956, p. 34. En el *Apéndice documental n. 36* incluimos una pieza para piano, la *Bagatelle op. 6, n. 13* (1908) de Béla Bartók en la que aparece un empleo magistral del intervalo de cuarta aumentada vertebrando los enlaces y la cadencia final. La pieza tiene como sustento armónico dos acordes triadas perfectos menores:  $\text{Mi}_{\text{b}} - \text{Sol}_{\text{b}} - \text{Si}_{\text{b}}$  y  $\text{La} - \text{Do} - \text{Mi}$ , que, como salta a la vista, están en relación de tritono.

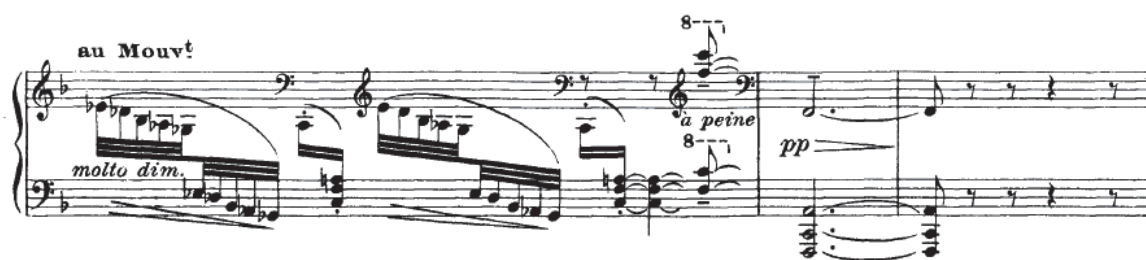


También lo usa en *Et la lune descend sur le temple qui fut* (de las *Images, series 2*, 1907). En Mi menor, volvemos a encontrar la dominante rebajada que insinúa el acorde triada de dominante (Sib-[Re]-Fa<sub>bec</sub>), el cual enlaza con tónica (Mi-[Sol]-Si), V<sub>rebajado</sub> – I, formando el giro Sib – Mi. Atención a la novedosa sonoridad proporcionada por la formación de los acordes del enlace. Son acordes que ya no están contruidos por terceras sino por quintas (Sib-Fa<sub>bec</sub>-Do-Sol/Mi-Si<sub>bec</sub>-Fa#-Do#), una innovadora ordenación que, como hemos comentado más arriba, adoptan algunos compositores para evitar la formación tradicional por terceras y conseguir así colores armónicos originales<sup>56</sup>:

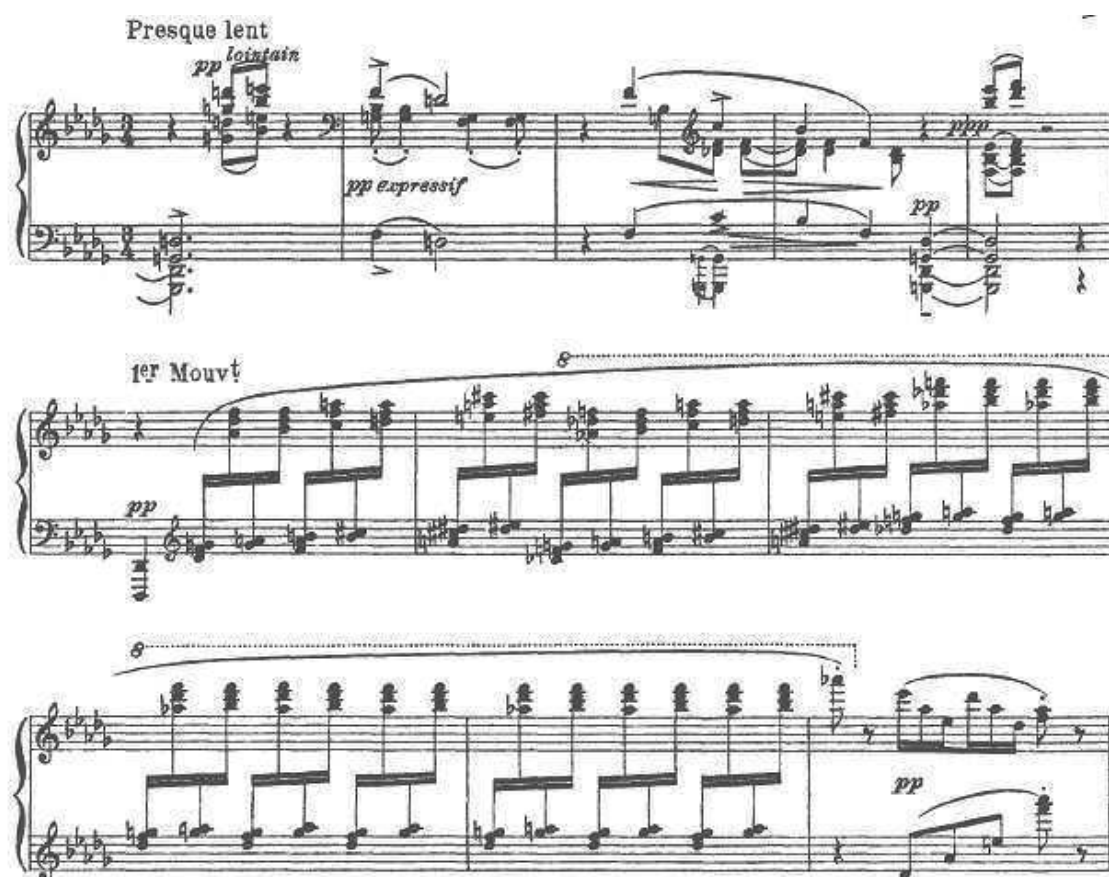


En la conclusión del *Étude n. 8, Pour les agréments* (del Segundo Libro, 1915) en Fa mayor, en medio de sonoridades pentatónicas (Solb-Lab-Sib-Reb-Mib), Debussy utiliza el giro melódico Solb – Do en el registro grave del teclado para conectar con el acorde de tónica en segunda inversión:

<sup>56</sup> Véase la nota n. 34.



Ravel, por su parte, usa este enlace lidio en la pieza *Noctuelles* (de *Miroirs*, 1904-5). En la tonalidad de *Reb* mayor el enlace cadencial final contiene el giro *Sol<sub>bec</sub> – Reb*. Lo apreciamos en los cc. 5-6 del ejemplo que mostramos. Este giro está propiciado por la utilización del acorde cuatría de subdominante con la fundamental alterada ascendentemente (*Sol<sub>bec</sub>-Sib-Reb-Fa*). Tras la cadencia, Ravel genera una estela armónica, enriqueciendo con notas extrañas la sonoridad del acorde de tónica durante seis compases:



No podemos concluir este apartado dedicado a las cadencias modales sin citar a uno de los compositores de principios del s. XX que hizo de la escritura modal una clara seña de identidad de su lenguaje. Nos referimos al también francés Erik Satie (1866-1925),

uno de los músicos más peculiares e innovadores de esta época<sup>57</sup>, que nos muestra giros modales en numerosos pasajes y por supuesto en cadencias finales<sup>58</sup>.

8) La posibilidad de terminar una pieza pianística *con una tercera armónica* también la contemplan los dos músicos franceses<sup>59</sup>. Debussy concluye tres preludios de esa manera, *Voiles* (Primer libro, 1909) con la tercera mayor Do-Mi como notas integrantes de la escala de tonos enteros, '*Les fées sont d'exquises danseuses*' (del Segundo libro, 1911-13), en *Reb* mayor<sup>60</sup> y *Les tierces alternées* (del Segundo libro), también con la tercera mayor Do-Mi, pero esta vez como primera tercera del acorde de tónica de *Do* mayor<sup>61</sup>:

<sup>57</sup> Véase CAREAGA, Virginia: *Erik Satie*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1990.

<sup>58</sup> Baste un par de ejemplos de dos obras muy cercanas en el tiempo que ya se han citado en el apartado n. 7, nota n. 31, del capítulo V, pero que ahora mostramos en partitura. Se trata de la *cadencia mixolidia*, en *Lab* mayor ( $V_7 - I$ ) de la *Première Sarabande* (1887), obra en la que el compositor experimenta con las sonoridades de los acordes de novena de dominante, y de la *cadencia eolia*, en *Re* menor ( $V_7 - I$ ), que concluye la famosa *Gymnopédie n. 1* (1888). En ambas cadencias participa el acorde de séptima de dominante pero con subtónica, *Mib-Solb-Sib-Reb* en el primer caso y *La-Do-Mi-Sol* en el segundo:  
*Première Sarabande*



*Gymnopédie n. 1*

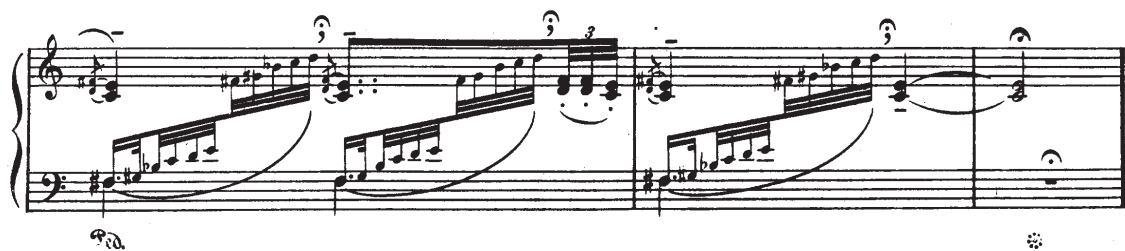


<sup>59</sup> Como Liszt ha hecho en la *Station IX - Via Crucis A287, S504a* (1878-79) y en el *Ave Maria [IV] A308, S545* (1881), y en el periodo anterior a 1877, en la *Consolation n. 3* en *Reb* mayor, de las *Consolations A111b, S172* (1844-50), y en la séptima pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76) titulada *Schlummerlied*.

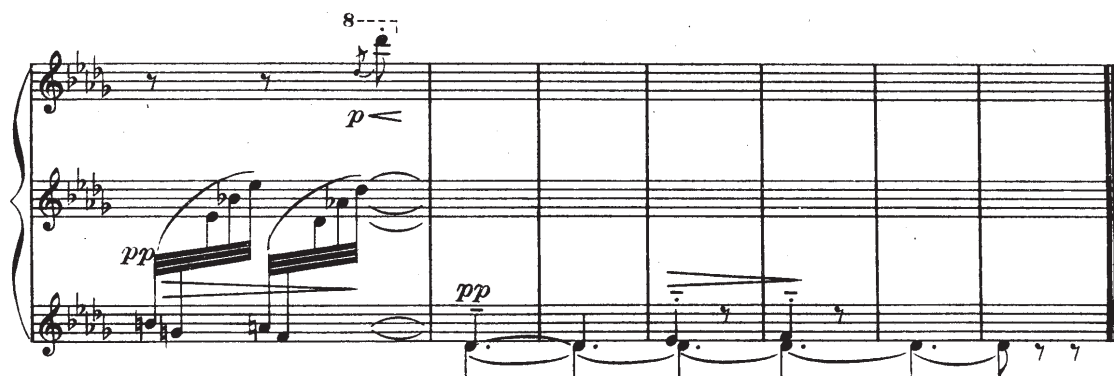
<sup>60</sup> En este caso la tercera mayor, *Reb-Fa*, se dibuja en el final aunque no queda mantenida. Como apreciamos en el ejemplo es la tónica *Reb* la que queda resonando.

<sup>61</sup> Podemos establecer cierto paralelismo entre este preludio y *Voiles*. *Voiles* es el segundo preludio del Primer libro y *Les tierces alternées* es el segundo empezando por el final del Segundo libro. Asimismo, uno de los motivos de *Voiles* es por terceras (mayores) y, como comprobamos, ambos terminan con la misma tercera mayor, *Do-Mi*. *Les tierces alternées* además comienza con la misma tercera como parte constitutiva del acorde de novena de dominante (*Re-Fa#-[La]-Do-Mi*) que Debussy presenta disgregado en el primer compás.

Voiles



'Les fées sont d'exquises danseuses'



Les tierces alternées



Ravel emplea este tipo de final en dos piezas de *Miroirs* (1904-5): en *Noctuelles* y en *Une barque sur l'océan*. En la primera, que acabamos de contemplar en el apartado de cadencias modales, concluye en *Reb* mayor con la tercera menor *Fa-Lab* octavada como punto final de la extensión del acorde de tónica. En *Une barque sur l'océan*, en la tonalidad de *Fa#* menor, emplea también la tercera menor octavada, *Do#-Mi*, como resonancia de las notas del acorde base de la pieza, el acorde de tónica con séptima menor *Fa#-La-Do#-Mi*:



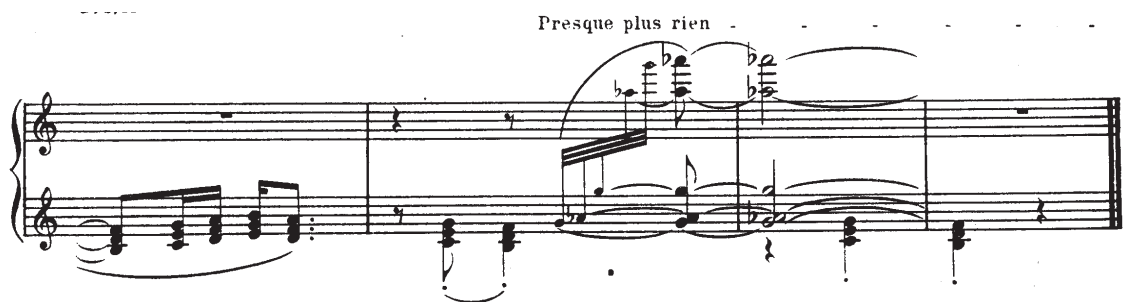


9) El lenguaje armónico de Debussy y Ravel es muy rico, sutil y preciosista, sin embargo, en materia de cadencias finales, no llegan a atreverse a terminar una obra prescindiendo de la figura de la tónica<sup>62</sup>. Bien es cierto que en la música de Debussy encontramos dos ejemplos de conclusión en *semicadencia*. En dos preludios: *Le vent dans la plaine* (del Primer libro, 1909) y *Brouillards* (del Segundo libro 1911-13). En el primero, en la tonalidad de Mib eolio o menor natural, termina el discurso en la nota Sib, la dominante. En *Brouillards* concluye con la resonancia del acorde de novena menor de dominante de Do mayor, en primera inversión:

*Le vent dans la plaine*



*Brouillards*



Pero salvo estos dos ejemplos, toda la música para piano de Debussy y Ravel termina con el acorde de tónica, en ocasiones con notas añadidas o disposiciones por cuartas o quintas, pero no prescinden del polo de atracción tonal. Ni siquiera emplean el acorde

<sup>62</sup> Como nos apunta Bartoli: «...à la différence de l'École de Vienne, Debussy ne cherche jamais à faire disparaître la perception d'un centre tonal», «...a diferencia de la Escuela de Viena, Debussy no busca jamás hacer desaparecer la percepción de un centro tonal» (trad. a.). En BARTOLI, Op. cit., p. 190. Y las incursiones más alejadas de la tonalidad en la música de Ravel las encontramos en sus múltiples ejemplos bitonales. Véase JANKÉLÉVITCH, Op. cit., pp. 116-121.

de tónica en primera inversión y tampoco en segunda<sup>63</sup>. Desde este punto de vista no podemos entroncar sus finales con el concepto de *final abierto*, dado que, menos los dos ejemplos mostrados de final en semicadencia, en ninguna de sus obras dejan el discurso en suspense o con sensación inconclusa<sup>64</sup>. No utilizan como punto final ni el *acorde de séptima disminuida* ni el de *quinta aumentada*, acordes que, como se ha mostrado, sí que emplea Liszt<sup>65</sup>. Es más, prácticamente ni en Debussy ni en Ravel encontramos ejemplos de obras que terminen *sin fórmula cadencial clasificada*. Sí hallamos una pieza que termina con la *escala de tonos enteros* ya que esta es uno de los elementos melódico-armónico que abanderó la música de principios del siglo XX como recurso para salirse del sistema tonal tradicional<sup>66</sup>. Debussy la emplea en el preludio *Voiles* (Primer libro, 1909). Ravel, en cambio, no la utiliza para concluir ninguna de sus obras pianísticas. *Voiles* es uno de los ejemplos emblemáticos del uso de la escala de tonos en

<sup>63</sup> Excepción hecha de dos obras cuya conclusión en escritura por cuartas configura la sonoridad del acorde de tónica en segunda inversión. Nos referimos al *Étude n. 3 «Pour les quarts»* (1915) de Debussy, en la tonalidad de Fa mayor, y a *La vallée des cloches* (de *Miroirs*, 1904-5) de Ravel, en Do# menor. Ambas piezas ejemplificadas más arriba, cuando se ha hablado de las *obras que terminan con la cadencia auténtica imperfecta o plagal imperfecta*. Recordemos, no obstante, los acordes finales en esquema:



<sup>64</sup> Solamente, si cabe, podemos añadir a los finales en semicadencia los dos casos que acabamos de citar en la nota anterior de finales con escritura por cuartas con el efecto suspensivo más acusado en el ejemplo de Ravel.

<sup>65</sup> Para comprobar qué están haciendo otros compositores en esta misma época recogemos en el *Apéndice documental n. 37* la segunda pieza de las *Sechs Kleine Klavierstücke op. 19* (1911) de Arnold Schoenberg. Precisamente una muestra de escritura opuesta a la que estamos estudiando en las obras de Debussy y Ravel. En este conjunto de piezas el compositor austriaco ya se desenvuelve en la escritura atonal. En la que mostramos, concluye empleando dos acordes de quinta aumentada superpuestos (Sol-Si-Mib/Fa#-Sib-Re) como resumen del intervalo conductor de toda la pieza, la tercera mayor.

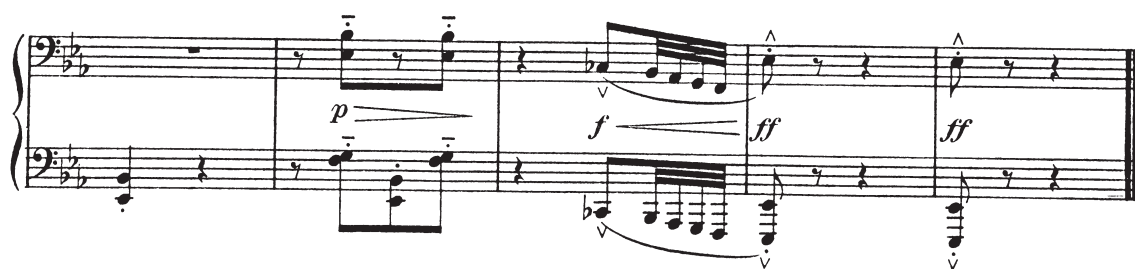
<sup>66</sup> Normalmente cuando hablamos de la *escala de tonos enteros* nuestro sentido analítico se dirige principalmente a la obra de Claude Debussy, pero sabemos que esta escala no la inventa el músico francés. Aunque sí es un elemento importante de su novedoso lenguaje armónico, generaliza su uso en numerosas obras convirtiendo la escala en una sonoridad propia y recurrente. Así, otros compositores anteriores a él hacen uso de ella. Nos podemos remontar a la música de Mozart quien, en su obra titulada *Una broma musical K522* (1787), ya la utiliza de forma monódica. Tras él Schubert, Berlioz, Chopin, Glinka, Dargomijsky, Liszt o Saint-Saëns la van incorporando a sus obras. Pero sin duda uno de los mayores impulsores del empleo de esta escala es Franz Liszt, quien la utiliza prácticamente a lo largo de toda su vida, siendo uno de los primeros que la usa en su contexto armónico adecuado, armonizada con acordes derivados de la propia escala, avanzándose a Debussy. Lo comprobamos en la obra *Der traurige Mönch P3, S348* de 1860, comentada en el apartado n. 8 del capítulo III, donde mostramos además un esquema armónico de los primeros compases en la nota n. 113. Tras esta obra, el compositor húngaro, como hemos visto en los capítulos IV y V, hará uso en más ocasiones de la sonoridad de la escala de tonos para vertebrar una pieza (*La lugubre gondola I A319a, S200/1*, 1882) o para concluir la de forma melódica o armónica. Tenemos ejemplos en la *Station X*, del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79); en *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881); en *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie*, segundo movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881) y en *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881).

la música de Debussy. La formación simétrica, solo utilizada en su primer modo, Do-Re-Mi-Fa#-Sol#-La#, se despliega en todo su potencial melódico y armónico, solamente interrumpido por una breve sección central pentatónica (Mib-Solb-Lab-Sib-Reb). El preludio termina, como ya hemos apuntado, con la tercera armónica Do-Mi precedida por un trazo escalístico<sup>67</sup>.

10) Los  *finales monódicos* que tanto emplea Liszt y que, como hemos podido comprobar, son una de las marcas de identidad de su lenguaje cadencial final, no se prodigan en las obras de los dos compositores franceses. Solamente encontramos en la música de Debussy breves fragmentos monódicos que más bien podemos considerar como pequeñas estelas melódicas con las que el músico remata las conclusiones, obteniendo en algún caso efectos de resonancia. Lo vemos en la *Danse bohémienne* (1880) expuesta más arriba, en la que en Si menor, el sencillo giro monódico V – I concluye la pieza, giro precedido por la cadencia II<sub>6/5</sub> – I. Recordamos el pasaje:

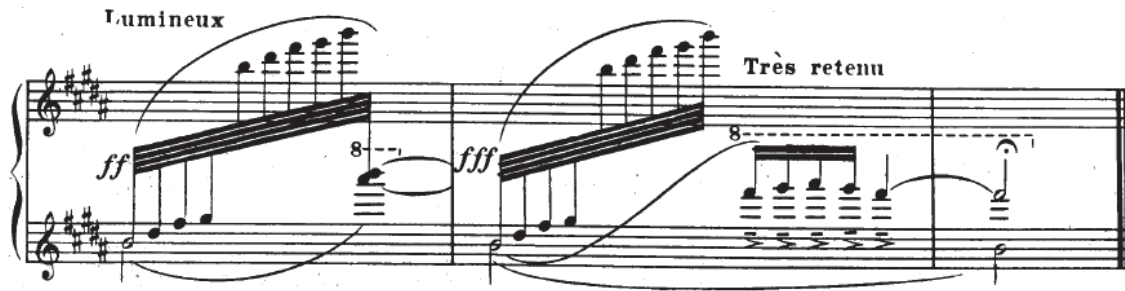


También en el estrepitoso final de *Golliwogg's Cake-Walk* (última pieza de *Children's Corner*, 1906-8) en Mib mayor:

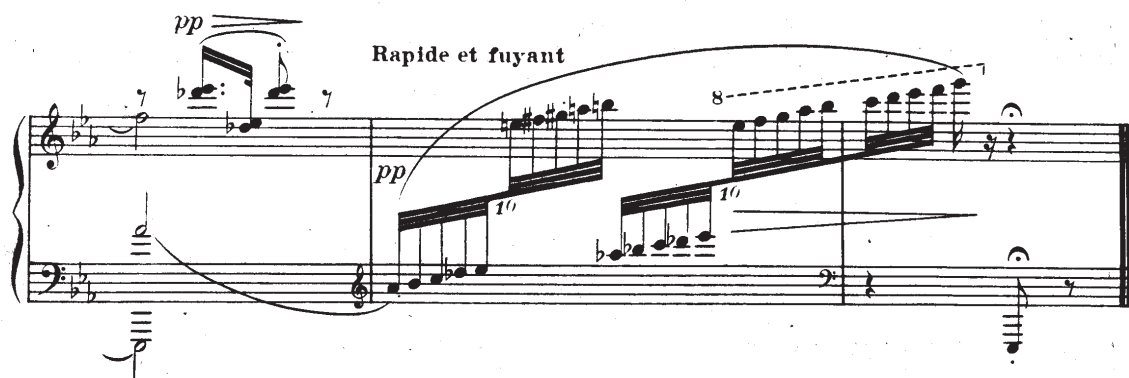


Podemos contemplar, asimismo, este tipo de final en dos preludios del Primer libro, *Les collines d'Anacapri* (1909) y *La danse de Puck* (1910). En el primero, en la tonalidad de Si mayor, el compositor escribe un centelleante pasaje de color pentatónico (Si-Re#-Fa#-Sol#-La#) con la tónica (Si) como nota pedal:

<sup>67</sup> Consúltese el pasaje un poco más arriba en el apartado donde tratamos de los  *finales con tercera armónica*.

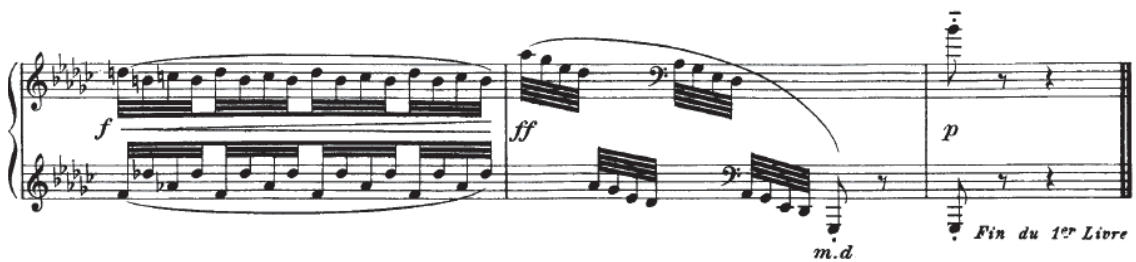


En el segundo, *La danse de Puck*, en Mib mayor, el pasaje monódico es similar al anterior, pero en esta ocasión con un color bitonal en un trazo escalístico que se esfuma en el registro agudo del teclado:



Y lo vemos también en dos estudios, el n. 6, *Pour les huit doigts* (Primer libro, 1915), en la tonalidad de Solb mayor, y el n. 11, *Pour les arpèges composés* (Segundo libro, 1915) en Lab mayor:

Étude n. 6



Étude n. 11

11) La *escala pentatónica* también es empleada tanto por Debussy como por Ravel, en el caso del primero desde sus primeras obras. Su uso, como ocurre con la escala de tonos enteros, supone una forma de escapar de las sonoridades más clásicas y tradicionales de los modos mayor y menor, y así obtener colores armónicos originales. En la música estudiada de Liszt hemos visto que emplea sonoridades pentatónicas en algunos finales monódicos<sup>68</sup>. Ahora descubrimos que únicamente Debussy hace uso de este tipo de escala para terminar una obra aunque no solo de forma monódica. Esto lo podemos contemplar en varias piezas del maestro francés, entre ellas, en su famosa *Arabesque n. 1* (1890) vista más arriba, compuesta en Mi mayor, en la que la extensión final del acorde de tónica contiene la sonoridad pentatónica Mi-Fa#-Sol#-Si-Do#. Recordemos el ejemplo:

<sup>68</sup> En *Wiegenlied (Chant du berceau)* A303, S198 (1881); *Die Wiege-Le berceau*, primer movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe* A310, S512 (1881); en la *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal)* [Wagner] A315, S450 (1882); *Am grabe Richard Wagners* A321, S202 (1883) y en el *Dritter Mephisto-Walzer* A325, S216 (1883).

Tenemos otro caso en *Pagodes* (de *Estampes*, 1903) en la tonalidad de Si mayor, con la sonoridad pentatónica Si-Do#-Re#-Fa#-Sol#, también expuesta de forma vertical en el acorde final<sup>69</sup>:

De nuevo los preludios nos proporcionan ejemplos del aspecto que tratamos, concretamente dos del Primer libro, *Les collines d'Anacapri* (1909)<sup>70</sup> que acabamos de comentar en los finales monódicos, con la sonoridad pentatónica Si-Re#-Fa#-Sol#-La#<sup>71</sup>, y *La fille aux cheveux de lin* (1910), escrito en la tonalidad de Solb mayor. En este preludio, además del final pentáfono, las sonoridades pentatónicas melódicas y armónicas, basadas en la escala Solb-Lab-Dob-Reb-Mib, aparecen repartidas por toda la pieza, salpicadas por puntuaciones cadenciales tonales. Observemos cómo en los cc. 2-4 del fragmento final que mostramos Debussy escribe una serie de acordes de cuarta y sexta<sup>72</sup>:

<sup>69</sup> El empleo de las sonoridades pentatónicas, tanto melódicas como armónicas, en la ambientación de esta pieza es obvio dado que Debussy quiere sumergirnos en el mundo del lejano oriente con los colores sonoros propicios para recrear la atmósfera que envuelve a las construcciones religiosas, las *pagodas*, de diversos países asiáticos como China, Vietnam, Japón, Corea o Tailandia.

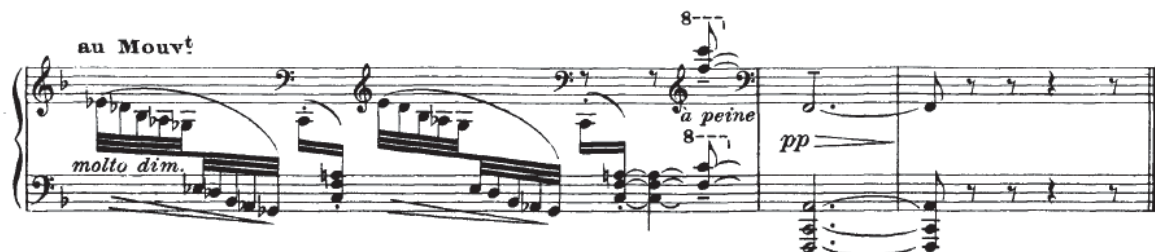
<sup>70</sup> Como anécdota apuntamos que esta es la única pieza pianística del maestro francés inspirada en Italia.

<sup>71</sup> También está presente en esta sonoridad pentatónica el dibujo monódico del acorde de tónica con sexta añadida tan querido por Debussy:

<sup>72</sup> Como se ha comentado en la nota n. 51, uno de los pioneros en el empleo de estas sucesiones armónicas tan atrevidas, prohibidas por la escolástica, es Liszt.



También encontramos final pentatónico en el estudio *n. 6 Pour les huit doigts* (Primer libro, 1915) que igualmente acabamos de ver en el apartado de los finales monódicos (sonoridad pentatónica Solb-Lab-Reb-Mib en el penúltimo compás) y en el *n. 8, Pour les agréments* (Segundo libro, 1915), estudiado más arriba, que presenta un final en el acorde de tónica de Fa mayor, pero envuelto en sonoridades pentatónicas en los trazos de fusas (Solb-Lab-Sib-Reb-Mib). Este es el pasaje:



12) En la obra de Liszt hemos identificado un recurso técnico-compositivo que aplica en algunos finales y que consistía en *fragmentar o desintegrar los elementos de la cadencia final* básicamente mediante el uso de silencios<sup>73</sup>. Ahora vemos cómo Debussy y Ravel aplican este mismo recurso en algunos de sus finales. En la música de Debussy lo verificamos claramente, por ejemplo, en dos preludios del Segundo libro: *Brouillards* y *Bruyères*. En el primero, el motivo conductor de acordes tríadas paralelos en Do mayor (cc. 1-3) es entrecortado en la sección final, comprendida en los diez últimos compases. En la última aparición (desde el c. 48 al final) es tratado en acentuación:

<sup>73</sup> Lo vimos en la *Mephisto-Polka* A317, S217 (1882); el *Valse oubliée n. 3* A311, S215 (1883); *Am grabe Richard Wagners* A321, S202 (1883); *Des Asra* A329, S554/2 (1883?); las *Csárdás obstiné* S225/2, de 2 *Csárdás* A333 (1884); la *Ungarische Rhapsodie* A132/17, S244/17 (1884) y en el *Vierter Mephisto-Walzer* A337, S696 (1885).

cc. 1-3

cc. 43-46

cc. 48-52

Un trabajo parecido observamos en *Bruyères* con el motivo melódico inicial de la pieza en *Lab* mayor (cc. 1-5). De nuevo encontramos fragmentación y aumentación:

cc. 1-5

cc. 44-51

Dos ejemplos podemos entresacar también de las obras de Ravel: *Une barque sur l'océan* de *Miroirs* (1904-5) y la *Forlane* de *Le tombeau de Couperin* (1914-17). En el primero de ellos apreciamos el trabajo de desintegración final de las dos células que forman el motivo inicial (cc. 1-2). Células que en nuestro esquema hemos indicado con las letras *x* e *y*:



cc. 1-2

cc. 133-134

cc. 135-139

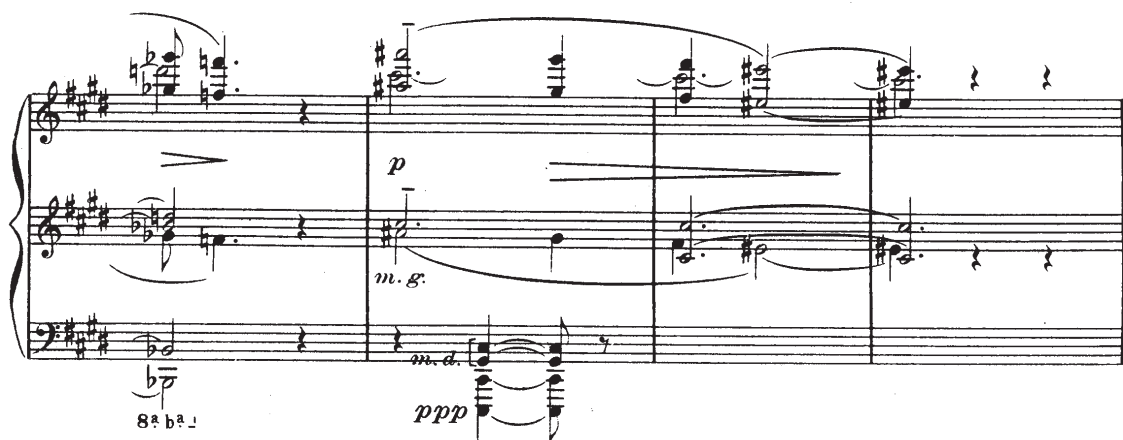
En la *Forlane* el trabajo de fragmentación está realizado con las cuatro primeras notas de la melodía principal en Mi menor (cc. 1-5), indicado célula *x* en el esquema. A partir del c. 153, a la aumentación de la última nota de la célula (Re#), se le añade el solapamiento que se produce en las tres últimas repeticiones de *x* para producir la sensación de aceleración final (*stretto*):

cc. 1-5

cc. 153-159

Antes de terminar nuestro recorrido por la música para piano de Debussy y Ravel, en el que se han mostrado los distintos tipos de finales que emplean ambos compositores, y para completar los mismos parámetros que nos hemos marcado para estudiar los finales en la música de Franz Liszt, debemos indicar que en las partituras de los maestros

franceses no hemos encontrado evidencias de un empleo relevante de las *notas Do# y Mi como notas finales*. Este aspecto lo contemplamos en los apartados n<sup>os</sup>. 12 y 13 del capítulo V con una significación particular en las piezas lisztianas, fúnebre en el caso de la nota Do# y religiosa en el caso de la nota Mi. Las únicas piezas con trazas fúnebres que encontramos en la música pianística de Debussy son el *Hommage à Rameau*, segunda pieza de la primera serie de *Images* (1901-5), el *Hommage à Haydn* (1909), dos preludios del Segundo Libro (1911-13), *Feuilles mortes* y *Canope* y la *Elégie* (1915). De todas ellas, tan solo en el preludio *Feuilles mortes* se hace referencia explícita a la tonalidad de Do# menor, concluyendo con el acorde de tónica con la tercera de picardía:



Bien es cierto que en el preludio *Canope*, aunque en su conclusión no aparece la nota Do#, esta tiene una notable relevancia a lo largo de toda la pieza.

En la música de Ravel encontramos tres posibles piezas con tintes fúnebres: la *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Oiseaux tristes*, segunda pieza de *Miroirs* (1904-5) y *Le gibet*, pieza central del *Gaspard de la nuit* (1908)<sup>74</sup>. En ninguna de ellas aparece la nota Do# como elemento integrante de la cadencia final.

En cuanto a la relación de la nota Mi con la música religiosa, no podemos realizar ninguna conexión porque ni Debussy, ni Ravel escriben música para piano con connotaciones religiosas.

<sup>74</sup> No incluimos las cinco piezas que integran la suite *Le tombeau de Couperin* (1914-17): *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*, porque aunque el compositor emplee en el título la palabra *tombeau* (tumba), ninguna de las piezas tiene carácter luctuoso.

La música de Franz Liszt ha sido muy criticada, en ocasiones duramente. Todavía hoy su producción es valorada desigualmente. Los estudiosos y especialistas ven lo mejor de su música en las obras para piano e incluso en estas revelan debilidades compositivas. Por sus propias declaraciones en su numerosa correspondencia, y por la pretensión de escribir un tratado de armonía moderna<sup>1</sup>, sabemos que el Liszt compositor era plenamente consciente de lo que hacía, también en sus últimos años. Consciente de la tonalidad que elegía para una obra, de las regiones tonales a las que conducía su música, de la innovación que suponía el empleo de las denominadas *modulaciones mediánticas*, ya practicadas por Beethoven o Schubert, de lo inusual que era terminar una pieza en una tonalidad distinta a la de comienzo (*tonalidad evolutiva*), de la forma de yuxtaponer las ideas musicales sin una lógica formal tradicional, de los acordes que empleaba, de los enlaces que utilizaba<sup>2</sup> y, por supuesto, del poder expresivo, y en ocasiones dramático, de las cadencias finales que usaba para clausurar su música.

Sabía que en su época muchos de estos elementos diseminados en sus piezas, sobre todo en las compuestas a partir de 1877, recibirían una fría acogida que se traduciría en incompreensión por la carga de novedad que contenían<sup>3</sup>. Pero aceptaba con resignación que tenía que esperar, que su música tenía que esperar para ser reconocida y valorada.

Por otra parte, si entre las obras de sus últimos años no encontramos piezas tan importantes y conocidas como las anteriores, es porque hasta hace varias décadas no estaban bien estudiadas y la musicología no había podido valorarlas. El conocimiento de su existencia se circunscribía a los círculos más especializados y el gran público ha tardado en tener noticias de ellas. Cuando el estudioso y erudito las investiga descubre sus interesantes propuestas, se saborean sus detalles y sutilezas, sobre todo armónicas, y se vinculan con la música del siglo XX, considerando al maestro húngaro como uno de los padres de la música moderna.

---

<sup>1</sup> Que algún alumno vio esbozado entre sus papeles, pero que al final se perdió.

<sup>2</sup> Por ejemplo, los enlaces por terceras o por segundas, que serán distintivos del lenguaje romántico.

<sup>3</sup> Ya en una carta de 1860 dirigida a su alumna Ingeborg Starck, Liszt se expresa de la siguiente manera cuando le muestra un pasaje de acordes basados en la escala de tonos enteros: «Ce n'est qu'un développement très simple de la Gamme terrifiante pour toutes les oreilles bombées et allongées [...]». «No es más que un desarrollo muy simple de la Escala aterradora para todos los oídos curvados y alargados...» (trad. a.). En GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, p. 109.

Todo compositor de genio busca ser original en su lenguaje. Liszt se muestra original sobre todo en el aspecto armónico y dentro de este campo, como acabamos de demostrar, en el de los finales. Esta búsqueda de la originalidad le conduce a renovar constantemente las fórmulas terminales de sus obras, explorando tentativas nuevas e inusuales. Precisamente una de las primeras cosas que observamos, tras realizar nuestro estudio, es la *variedad de finales* que utiliza Liszt en sus obras para piano, de forma más acusada en las de su último periodo. Como hemos podido comprobar, ningún compositor romántico despliega un repertorio conclusivo tan rico y abundante en combinaciones. El compositor húngaro desarrolla un lenguaje cadencial final muy variado, en el que tienen cabida tanto las cadencias que hereda de la tradición como las más innovadoras, atrevidas y sorprendentes, buena parte de ellas nacidas de la inventiva del músico, y que hacen que Liszt se postule por encima de todos sus contemporáneos en este aspecto armónico. La relevancia de la figura del maestro húngaro en la historia de la música viene marcada por un número considerable de innovaciones en distintos campos, entre otras: es uno de los grandes pianistas de todos los tiempos, creador de una técnica que revolucionará la interpretación del instrumento, inventor del recital solista como modelo de concierto en el que se ejecutan las obras de memoria. Igualmente, Liszt es un gran pedagogo del piano que concibe por primera vez el concepto de *masterclass*. En otro campo, el de la composición, da vida a un nuevo género orquestal, el *poema sinfónico*, inventa la técnica de la *transformación temática* y la de la *yuxtaposición* de ideas. Como se ha indicado en nuestro estudio<sup>4</sup>, su interés por la armonía lo convierten en uno de los grandes especialistas e innovadores en este terreno, no solo de la época romántica, sino de todos los tiempos. Tras nuestra investigación hemos verificado cómo pasa a ser un caso exclusivo en la historia de la música por la atención que dedica a la renovación de las puntuaciones finales de las obras. Renovación que lleva a cabo mediante la puesta en práctica de los tres parámetros estudiados a lo largo de nuestro trabajo: la *modificación*, la *sustitución* y la *eliminación*<sup>5</sup>. De esta manera hemos articulado la forma de proceder de los diversos compositores estudiados a la hora de escribir las cadencias, *modus operandi* que dará lugar a que los finales de una pieza se puedan configurar con cadencia, esto es, con enlace armónico o sin cadencia, sin enlace

---

<sup>4</sup> Consúltese, por ejemplo, el *Apéndice documental n. 14*.

<sup>5</sup> La *modificación* de algún elemento en el enlace de las cadencias *auténtica perfecta* o *plagal*, la *sustitución* del primer acorde o del segundo de los dos que forman el enlace de cadencia *auténtica perfecta* o *plagal* por otro y la *eliminación* de la cadencia como mecanismo de enlace final y del acorde de tónica como armonía final. Véanse los capítulos II, III y V.

armónico. Es en esta última posibilidad en una de las que más importancia tiene la participación lisztiana por la modernidad de su factura y la conexión que consigue con la futura escritura atonal y el concepto de *final abierto*, aunque como iremos desgranando a continuación, sus aportaciones son muy significativas en prácticamente todo tipo de fórmulas terminales.

Así, en nuestro trabajo hemos tipificado el empleo de finales con *cadencias auténticas perfectas* (V – I) y *plagales* (IV – I); *cadencias auténticas imperfectas* o *plagales imperfectas*, con el primer acorde invertido (V o IV), con el segundo acorde invertido (I) o con los dos acordes invertidos; con el *acorde de sobretónica*; con *variantes de la cadencia auténtica*, sustituyendo el acorde de V por el VII o por el III; con *variantes de la cadencia plagal*, sustituyendo el IV por el II, VI, por un acorde de quinta aumentada o por el IV cromatizado; con *cadencias modales*, sobre todo *cadencias frigias, mixolidias y lidias*; con una *tercera armónica*; obras que terminan *sin fórmula cadencial* clasificada y que ya no terminan con el acorde de tónica, concluyen con el *acorde de séptima disminuida*, con el *acorde de quinta aumentada*, con la *escala de tonos enteros* y en otras posibilidades que hemos detallado<sup>6</sup>; *finales monódicos* (*tonales, no tonales, pentatónicos*) y por último, como consideraciones complementarias, obras que terminan con *la nota Do#*, con *la nota Mi*, con la *desintegración* de los elementos de la cadencia final y con *el mismo giro o acorde que empiezan*.

Muchos de estos tipos de finales los utiliza el compositor húngaro en toda su producción pianística, incluso en obras tempranas, como es el caso de la pieza titulada *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* de 1833-34, la tercera pieza de *Apparitions A19, S155* de 1834, o la primera versión de *Venezia e Napoli A53, S159* de 1838-40. Pero a partir de la década de 1870, en concreto desde 1877, encontramos finales exclusivos del último periodo creativo y un mayor empleo de otros esbozados en los años anteriores. De esta manera, concluir una obra con el *acorde de sobretónica* como ocurre en el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884) supone una audacia sin parangón porque hasta este momento era impensable terminar una obra con una nota extraña, una disonancia, añadida al acorde tríada de tónica, trazo que abrirá la puerta a las conclusiones disonantes de los acordes con notas añadidas de músicos posteriores. También constituye una novedad<sup>7</sup> emplear, dentro de las *variantes de la cadencia*

---

<sup>6</sup> Véase el apartado n. 10 del capítulo V.

<sup>7</sup> Como se ha visto en los apartados n<sup>os</sup>. 4 y 5 del capítulo III y en el n. 6 del capítulo V.

*plagal*, acordes modificados cromáticamente y además cuatríadas, como pasa con el acorde de subdominante rebajado en *Die Zelle in Nonnenwerth* (*Ach, nun taucht die Klosterelle*), *Elegie A81d, S534* (1880?) o el acorde de supertónica alterado ascendentemente en *Der Lenz ist gekommen* (*Frühlingslied*) y *Du Schaust mich an* (*Liebeslied*), primera y tercera piezas de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498* (1882).

Por otra parte, el incremento de las apariciones de la *cadencia lidia*, de la que trataremos más adelante, extenderá el uso del giro interválico de cuarta aumentada, que tan apreciado será en los contornos armónicos del s. XX.

Asistimos, asimismo, al desarrollo y radicalización de los  *finales sin fórmula cadencial* en los que el músico despliega una amplia paleta de posibilidades que moldearán el llamado  *final abierto*<sup>8</sup>. Desde las conclusiones, alguna de ellas anecdóticas, en *semicadencia*, hasta la incorporación de elementos como el *acorde de quinta aumentada*, o las sonoridades melódicas o armónicas obtenidas de la *escala de tonos*. En este orden de cosas, finalizar una partitura con un acorde de quinta aumentada o con la escala de tonos enteros constituyen, de nuevo, hitos únicos en la escritura cadencial, nunca practicados anteriormente<sup>9</sup>.

Por otro lado, Liszt es el maestro que eleva a un primer plano los  *finales monódicos*<sup>10</sup>, que suponen, sin duda, un hallazgo de la caligrafía armónica lisztiana. Esas conclusiones esqueléticas, e incluso deshilachadas, que si ya son chocantes en los contextos tonales, en piezas como *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881), *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885), *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883), *Stephan Széchényi* o *Michael Vörösmarty*, ambas pertenecientes a los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885), se tornan enigmáticas e imprevisibles en la mayoría de los contextos atonales y pentatónicos<sup>11</sup>. Además, en la factura de muchos de estos finales descubrimos la clara intención del compositor de huir de los finales grandiosos de otras obras, proponiéndonos terminaciones más íntimas en

---

<sup>8</sup> Ya no se concluye una pieza con la tónica o con el acorde de tónica. Véanse los capítulos III y V.

<sup>9</sup> Lo hemos visto en piezas como *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882) o *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881), respectivamente. Entre las conclusiones sorprendentes e insólitas de este apartado, que incluso parece no tener una explicación técnica, está la de la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882) que deja el discurso abandonado en una simple nota aparentemente inconexa con lo precedente.

<sup>10</sup> Lo hemos podido comprobar en el apartado n. 9 del capítulo III y sobre todo en el n. 11 del capítulo V.

<sup>11</sup> Lo podemos verificar en casos como las estaciones *X* y *XI* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79); en *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881); *R. W. – Venezia A320, S201* (1883); *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883) o el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883).

su sencillez y recogimiento, en consonancia con las premisas estéticas del estilo *ceciliano* y de *arte povera* que abraza en algunas obras de los últimos años.

A esto añadimos unos apartados complementarios, en los que hemos analizado elementos conclusivos que aparecen en un número considerable de piezas de la música lisztiana de la última etapa, con el objetivo de completar nuestra investigación y dar a conocer aspectos no explorados de los finales lisztianos. En primer lugar, hemos advertido la presencia reiterada de dos notas polares finales, las notas Do# y Mi. La primera la hemos relacionado con la música de carácter elegíaco y la hemos denominado la *nota fúnebre* de Liszt ya que, como se ha observado<sup>12</sup>, está presente en las conclusiones de muchas de las piezas de expresión luctuosa. La segunda la vinculamos a la música de carácter religioso y la hemos llamado *la nota religiosa* lisztiana porque aparece como punto final en muchas de las obras de estética sacra<sup>13</sup>. En otro de estos apartados nos referimos a las muestras primigenias del empleo de la técnica de la *fragmentación* de los elementos cadenciales finales, que Liszt nos ofrece en piezas como la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882), las *Csárdás obstiné S225/2*, de 2 *Csárdás A333* (1884), la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884) o el *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885). Estas aportaciones suponen la prefiguración de conclusiones postreras que, como hemos demostrado, encontraremos en la música del s. XX<sup>14</sup>.

Llegados a este punto, podemos decir que son varias las causas que empujan a Liszt a ir abandonando las cadencias tradicionales. Por un lado, está la *influencia de la escritura modal*, que se acrecienta durante su estancia en Roma, entre los años 1861-1869<sup>15</sup>. Esta escritura, como hemos visto, proporciona encadenamientos conclusivos del tipo VII – I (con el VII como subtónica), II – I, III – I o VI – I. Nosotros hemos recogido este tipo de enlaces bajo los epígrafes *Obras que terminan con una variante de la cadencia auténtica, sustituyendo el acorde de V por el de mediante (III)*, *Obras que terminan con variantes de la cadencia plagal* y *Obras que terminan con cadencias*

---

<sup>12</sup> En el apartado n. 12 del capítulo V.

<sup>13</sup> Véase el apartado n. 13 del capítulo V.

<sup>14</sup> Consúltese el apartado n. 12 del capítulo VI.

<sup>15</sup> La primera toma de contacto de Liszt con el modalismo se produce al escuchar y transcribir posteriormente la *Symphonie fantastique op. 14* de Berlioz. Más adelante, Liszt conoce el movimiento de música religiosa francesa, lee varias obras de d'Ortigue, entre ellas su *Tratado teórico y práctico de acompañamiento del canto llano*, aparecido en 1856, que en realidad es el famoso tratado de Niedermeyer que se encargó de redactar el crítico musical y escritor parisino Joseph Louis d'Ortigue. Pero en el periodo romano el compositor se interesa más por las composiciones religiosas y tiene ocasión de conocer y estudiar las obras del repertorio vocal del Renacimiento.

*modales* en los capítulos III y V. Así, en el apartado n. 4 del capítulo III y el n. 5 del capítulo V, recogemos los enlaces finales en los que el compositor húngaro emplea el acorde de mediente (III) en vez del de dominante (V)<sup>16</sup>. A partir de este enlace (III – I), el compositor conseguirá sonoridades nuevas que se apartan de los parámetros modales cuando transforma el acorde tríada de mediente en perfecto mayor. Por otro lado, en el apartado n. 5 del capítulo III y el n. 6 del capítulo V, englobamos todas las cadencias que consideramos variaciones de la *plagal* IV – I al sustituirse en el enlace el acorde de subdominante por el II o por el VI<sup>17</sup>. Como en el caso anterior, Liszt va más lejos y sobre la base de estos enlaces (II – I y VI – I) explora nuevos colores armónicos empleando la armonía alterada, en concreto cromatiza notas que desfiguran la sonoridad original y la alejan del trazo modal. De este modo, se han encontrado encadenamientos con los acordes del II, IV y VI cromatizados, este último transformado en un acorde de quinta aumentada. Hemos constatado cómo con las fórmulas cadenciales III – I y VI – I el compositor húngaro explota los enlaces de acordes por terceras, típicos de la escritura armónica romántica, y se atreve a trasladarlos a los puntos finales de las obras.

Dentro de esta exploración de nuevas sonoridades en el terreno plagal, el supuesto que contemplamos al hablar del empleo del tríada aumentado es, sin duda, el más atrevido, ya que se trata de un acorde poco habitual en el lenguaje armónico clásico, pero que los románticos, y Liszt a la cabeza, revitalizan como entidad independiente. Hemos recabado los tres procedimientos armónicos que lleva a cabo Liszt para obtener un acorde tríada aumentado en la cadencia final: en el modo mayor altera descendentemente el VI y en el menor altera ascendentemente la quinta del VI o emplea el acorde tríada de V con la sexta en lugar de la quinta<sup>18</sup>.

En el apartado n. 6 del capítulo III y el n. 7 del capítulo V, mostramos las cadencias propiamente modales, sobre todo frigias, mixolidias y lidias. Como hemos explicado en su momento, el músico húngaro innova también en el uso de la *cadencia frigia* al escribirla con los acordes II – I o VII – I. Es el caso de *Vallée d'Obermann*, la sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) o

---

<sup>16</sup> Adelantándose, como se ha comentado en los apartados indicados, a la teoría de los *acordes relativos* o *paralelos* enunciada por Hugo Riemann y basada en las notas comunes que comparten los acordes.

<sup>17</sup> Aquí también hablamos de *acordes relativos* o *paralelos* que, como hemos explicado en los apartados referidos, son muy cercanos al IV porque mantienen dos notas comunes con él.

<sup>18</sup> Lo vemos en el *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61); en *Gnomenreigen*, el segundo estudio de los *Zwei Konzertetüden A218, S145* (1862); en *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, la pieza n. 8 del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76) o en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*, tercera pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).



*Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885), respectivamente. En este apartado destacamos, asimismo, la novedad que supone el empleo por parte de Liszt del acorde tríada napolitano en estado fundamental en una cadencia final al utilizar el enlace II – I. Por otro lado, como se ha advertido<sup>19</sup>, hemos codificado una cadencia modal con el nombre de *cadencia lidia* por estar escrita haciendo uso del intervalo de cuarta aumentada. Esta relación de tritono aparece en los encadenamientos de forma explícita o velada, pero es un enlace que, quitado el ejemplo del *Preludio n. 23, op. 28* (1831) de Chopin estudiado en el capítulo II, solamente lo hemos encontrado en la música de Liszt.

Otras de las causas que llevan al músico húngaro a ir abandonando las cadencias más tradicionales es que entre las obras del corpus lisztiano del último periodo hay toda una categoría de *piezas con la tonalidad voluntariamente mal establecida* y que incluso llegan a tener rasgos atonales. Para acentuar la imprecisión tonal, Liszt suprime intencionadamente el mecanismo cadencial y el acorde final de tónica. Aquí se abre un amplio abanico de posibilidades que hemos ido contemplando en nuestro estudio y que suponen soluciones inusuales que no hallamos en la música de otros compositores románticos, ni siquiera en la de maestros posteriores como Debussy o Ravel<sup>20</sup>: concluir una pieza con el *acorde de séptima disminuida*, con el *tríada aumentado*, con estelas melódicas o acordes extraídos de la *escala de tonos enteros*, con el *acorde de séptima de supertónica* (II), con un *acorde tríada en segunda inversión* que no es el de tónica o con una nota que finaliza la pieza sin ninguna referencia tonal. En un número notable de estas piezas, sobre todo las de carácter luctuoso y afligido, no podemos dejar de considerar su contenido emocional, aspecto que también condiciona el tipo de escritura armónica y, evidentemente, el tipo de final aplicado.

Otros tipos de finales no se explican por las razones que hasta ahora hemos argumentado, surgen espontáneamente de la *fantasía sin límite del compositor*, de su genio, de su insaciable curiosidad que le llevan a asumir los estereotipos cadenciales

---

<sup>19</sup> En el apartado n. 7 del capítulo V.

<sup>20</sup> Pensemos en obras como muchos de los números del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79), en concreto las estaciones I, II, IV, V, VIII, X, XI y XIII; en las piezas *Unstern! Sinistre, desastre A312, S208* (1881); *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882); *R. W. – Venezia A320, S201* (1883); *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883); la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884); el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (1885) y, por supuesto, la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885). De entre todas ellas, la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* puede ser un buen ejemplo de lo que comentamos, ya que la consignamos como escrita en el tono de Re menor, pero, como hemos visto en nuestro análisis, en ningún momento aparece el acorde de tónica, ni ningún movimiento cadencial que confirme esa tonalidad, ni siquiera al final. Véase el análisis de la pieza en el capítulo IV.

heredados para ir modificándolos y hacerlos evolucionar<sup>21</sup>. No olvidemos que uno de los rasgos más característicos de la práctica musical de Liszt es el interés que profesa por la armonía, interés que queda plasmado en la constante experimentación armónica con los diversos parámetros que la configuran<sup>22</sup>. Como se ha comentado en el capítulo III, el compositor húngaro es uno de los colaboradores más activos en la evolución de la escritura armónica, siempre a la vanguardia de las propuestas más innovadoras. De hecho se aprecia con suma claridad el cambio que sufre el estilo armónico de Liszt, sobre todo a partir de las obras de 1877, y que hemos apuntado en el capítulo IV como uno de los condicionantes que le llevan a desarrollar la experimentación cadencial de su última etapa creativa. La curiosidad a la que nos referimos también se muestra en otros aspectos de la intensa vida del músico. Cómo explicar, si no, que una persona que profesa unas creencias que le conducen a convertirse en un miembro de la iglesia, en su caso en calidad de abad, pueda interesarse al mismo tiempo por ideas masónicas y llegar a pertenecer a varias logias. Sin duda, el músico no concibe estas situaciones como antagónicas, sino como complementarias, constructivas. Él mismo reconoce estas dualidades que vertebran su personalidad y lo llevan a definirse como mitad franciscano, mitad gitano. Este mismo sentimiento de curiosidad lo observamos en su abrazo a cualquier influencia musical. Como ha quedado reflejado en nuestro trabajo, las transcripciones que realiza son de fuentes diversas, desde Handel hasta Verdi, pasando por Schumann, Wagner, Chaikovsky, Dargomizhsky, Borodine, Géza Zichy, Pier Adolfo Tirindelli, Ignác Szabady Frank, Jules Massenet, Adalbert von Goldschmidt, Anton Rubinstein, Jean de Végé, Eduard Lassen, Otto Lessmann y Cesar Cui. No rechaza ninguna música, todas le enriquecen. Además, a lo largo de su vida, Liszt se mostró receptivo a todas las propuestas de los compositores contemporáneos, las de Berlioz, Chopin, Schumann, Wagner, Brahms, Smetana, Borodin, Saint-Saëns, Grieg, Fauré y otros muchos que configurarían una lista demasiado extensa.

Otro aspecto que hemos demostrado en nuestro estudio es que Liszt, en el terreno de las fórmulas conclusivas, *va mucho más lejos que sus contemporáneos*.

---

<sup>21</sup> Este aspecto es palpable en piezas como el *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881); *Sospiri! A233/5, S192* (1879); *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (1880?); *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881); la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882-83); el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883) o la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884), entre otras.

<sup>22</sup> La renovación del vocabulario acórdico, el empleo de nuevos enlaces y de forma más genérica, el desarrollo de una nueva sintaxis tonal. En nuestro trabajo hemos consignado dos apartados para el estudio de todos estos aspectos armónicos: el *Apéndice documental n. 2* y el *n. 14*.

Como podemos apreciar, es uno de los compositores románticos que más aportaciones hace a la escritura armónica de los finales, en novedad, variedad y cantidad<sup>23</sup>. Solo la consideración de este apartado hace que su participación en la evolución del lenguaje armónico del s. XIX sea decisiva. Tras él, los compositores coetáneos que más se interesan en esta materia son Frédéric Chopin y Robert Schumann. De ellos hemos estudiado las obras pianísticas más importantes y no hemos encontrado tal cantidad de ejemplos, ni variedad de tipos, aunque bien es cierto que ambos músicos nos ofrecen la primicia de algunos enlaces cadenciales que posteriormente veremos en el vocabulario armónico del compositor húngaro. Así, por ejemplo, aunque el *acorde tríada aumentado* sea una de las armonías predilectas de Liszt, Chopin se le adelanta en el empleo de este acorde en el contexto cadencial. El primer ejemplo que hallamos en el corpus lisztiano es el del *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161*, compuesta en 1846, mientras que el ejemplo chopiniano del tercer movimiento de la *Sonata para piano n. 3, op. 58* es de 1844. Asimismo, aunque el compositor húngaro incorpore a su sintaxis armónica el enlace III – I, e incluso lo modifique obteniendo sonoridades originales en piezas como la n. 1 (*Lento*) y la n. 4 (*Tarentelles napolitaines*) de *Venezia e Napoli A53, S159* (1838-40) o en el *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* (1845-1849), el primer caso de este enlace lo hemos descubierto también en la música del compositor polaco, en concreto en la *Mazurka op. 24, n. 4* (1833). Además, Chopin emplea un elemento cadencial que Liszt, curiosamente, no practicará jamás. Se trata de la conclusión con el *acorde de séptima natural sobre la tónica* que encontramos en el *Preludio n. 23, op. 28* (1835-38). Liszt conocía perfectamente el repertorio chopiniano, para algunos era el mejor intérprete de estas obras, sin embargo, no incorpora en su escritura este tipo de

---

<sup>23</sup> En este sentido, sus aportes más significativos son: la cadencia *auténtica imperfecta* invirtiendo el segundo acorde (I) e incluso los dos que forman el enlace; la cadencia *plagal imperfecta*, llegando también a invertir los dos acordes del enlace; la conclusión con un *acorde de sobretónica*; la *variante de la cadencia auténtica* utilizando en el enlace en vez del acorde de V el de séptima de VII del modo mayor; la *variante de la cadencia auténtica* utilizando en el enlace en vez del acorde de V el de III pero como acorde perfecto mayor; la *variante de la cadencia plagal* empleando en el enlace en lugar del IV el tríada del II en estado fundamental o el II cromatizado y configurando un acorde cuatría; la *variante de la cadencia plagal* utilizando el VI en vez del IV; la *variante de la cadencia plagal* con el IV cromatizado descendentemente y en primera inversión; el empleo de la *cadencia frigia* con acordes menos usuales (II – I con el II tríada y cuatría o VII – I con el VII en primera inversión); el desarrollo de diversas formas de la que hemos llamado *cadencia lidia*; los finales pianísticos con *tercera armónica*; el énfasis en la eliminación de la cadencia final, concluyendo la pieza con acordes inusitados (*acorde de séptima disminuida*, el de *séptima de supertónica*, el *tríada aumentado*, acordes formados con notas de la *escala de tonos enteros*, el *acorde tríada en segunda inversión* que no es el de tónica, con una *nota aislada* que no es la tónica); la utilización de los *finales monódicos* en todas las variantes que hemos articulado

conclusión. En cambio, y aunque sea puntualmente, Liszt sí utiliza la séptima natural conclusiva sobre la dominante, es decir, el acorde de séptima de dominante como hace Schumann en la cuarta pieza de sus *Kinderszenen op. 15* (1838), titulada *Bittendes Kind* o en el lied *Im wunderschönen Monat Mai*, que inicia el ciclo *Dichterliebe op. 48* (1840). Tenemos un ejemplo en la música lisztiana en la pieza *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* de 1881<sup>24</sup>. Precisamente a Robert Schumann le debemos el único ejemplo recopilado de conclusión de una pieza con una *cadencia rota* (V – IV), encontrado en *Kind im Einschlummern*, penúltima pieza de las *Kinderszenen op. 15*. Ni Liszt ni Chopin emplean este enlace cadencial como final.

Una de las características de la armonía del periodo romántico es que el empleo de los diferentes acordes de séptima aumenta en el s. XIX con respecto al periodo clásico. La incorporación de los distintos acordes de cuatro sonidos, más o menos disonantes, amplía la paleta armónica del lenguaje romántico y los compositores más atrevidos los sacan de su contexto tradicional para ubicarlos en el punto final de una obra. Así, el *acorde de séptima disminuida* en posición terminal, probablemente utilizado por primera vez por Schubert en un lied, a la luz de los ejemplos investigados<sup>25</sup>, es bastante empleado por Liszt, siendo el primero que lo utiliza en una obra para piano<sup>26</sup>. En esta misma línea también hallamos en la música lisztiana el uso de otro acorde cuatríada como elemento cadencial que no practican ni Chopin, ni Schumann, ni Schubert. Hablamos de poner fin a una pieza con un *acorde de séptima diatónica*. Lo hemos mostrado en *Carillon*, sexta pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76).

En cuanto a los acordes tríadas, dos tipos de conclusión inusual que practica Liszt es el empleo del *acorde de tónica en primera inversión* y en *segunda inversión como acordes finales*. La primera posibilidad es una aportación original del maestro de Weimar que hemos localizado en *Die Hirten an der Krippe*, tercera pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76). En cuanto a la segunda posibilidad, Liszt no es el primero que recurre a un acorde de cuarta y sexta, la segunda inversión del acorde

---

( *finales tonales, no tonales, pentatónicos*) y, por último, el uso de la *desintegración motivica* trasladada a los elementos de la cadencia final.

<sup>24</sup> En su música para voz y piano se pueden recabar más ejemplos. Véanse los lieder *S'il est un charmant gazon N25, S284/1* de 1844 y *Go not, happy day N76, S335* de 1879.

<sup>25</sup> *Die Stadt* de 1828.

<sup>26</sup> No lo encontramos en ninguna obra de Chopin ni de Schumann. En la música del maestro de Weimar, lo descubrimos ya en una obra de juventud, las *Harmonies poétiques et religieuses A18, S154* de 1833-34 y más tarde en las estaciones *IV* y *VIII* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79); en la pieza *Sospiri! A233/5, S192* (1879) y en la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885).

tríada, para terminar una pieza, pero es el que más lo utiliza<sup>27</sup>. El maestro húngaro se muestra claramente partidario de esta nada ortodoxa solución final<sup>28</sup>, que no genera estabilidad, y hallamos bastantes ejemplos en su música, hasta llegar a emplearlo en un acorde que no es el de tónica<sup>29</sup>.

Dejando a un lado los acordes completos, encontramos otra forma original de concluir una pieza, que reduce la presentación acórdica a su mínima expresión, cuando se utiliza un *intervalo armónico*<sup>30</sup>. Como hemos señalado en nuestro trabajo<sup>31</sup>, Liszt, que es el primero que emplea este tipo de final en obras pianísticas, contempla en varias ocasiones estas conclusiones pero haciendo uso del intervalo de tercera, mayor o menor<sup>32</sup>. A estos casos mostrados añadimos otras primicias que nos ofrece el compositor húngaro, combinaciones de su invención enumeradas en la nota n. 23 y que ahora pasamos a concretar en ejemplos. Hablamos del empleo de:

- 1) La cadencia *auténtica imperfecta* invirtiendo el segundo acorde (I) e incluso los dos que forman el enlace. El primer supuesto lo hemos visto en *En rêve, nocturne A336, S207* (1885) y el segundo, por ejemplo, en *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877)<sup>33</sup>.
- 2) La cadencia *plagal imperfecta* de la que encontramos los primeros casos en la pieza n. 4 (*Vivace*) y la n. 5 (*Lento*) del ciclo *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873). El músico llega a invertir los dos acordes de este enlace, como se ha apreciado en *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880)<sup>34</sup>.

---

<sup>27</sup> Como se ha anotado en el apartado n. 3 del capítulo III, hemos encontrado tres ejemplos en la música de Schumann que nos sirven de precedente, pero ninguno en la música de Chopin y tampoco en la del otro pianista-compositor contemporáneo, Felix Mendelssohn.

<sup>28</sup> Prohibida por la teoría escolástica de la armonía.

<sup>29</sup> En la pieza n. 3 (*Andante*) de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873); en *Altes Provençalisches Weihnachtslied*, octava pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76); en dos piezas de los *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882): *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* y la *Marche funèbre*; en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (1880?) y en una de sus últimas composiciones, *En rêve, nocturne A336, S207* (1885). Localizamos este acorde incluso en piezas en las que desaparece el sostén tonal como en las estaciones *II* y *V* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79), donde el acorde de cuarta y sexta final ya no es de tónica.

<sup>30</sup> Tenemos el precedente en la música vocal de Schumann, en su lied *Helfft mir, Schwestern*, quinto del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* de 1840, único ejemplo localizado en nuestra investigación. El compositor alemán termina el postludio pianístico con el acorde de tónica en primera inversión escrito en su mínima expresión, como una sexta armónica.

<sup>31</sup> En el capítulo III.

<sup>32</sup> Se ha visto en la *Consolation n. 3* en *Reb* mayor, de las *Consolations A111b, S172* (1844-50); en *Schlummerlied*, séptima pieza del ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76); en la *Station IX* del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79) y en el *Ave Maria [IV] A308, S545* (1881).

<sup>33</sup> Véase el apartado n. 2 del capítulo V.

<sup>34</sup> Véase el apartado n. 2 del capítulo V.

- 3) La conclusión con un *acorde de sobretónica*, de la que ya hemos tratado más arriba, se ha contemplado en el *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884)<sup>35</sup>.
- 4) La *variante de la cadencia auténtica* utilizando en el enlace en vez del acorde de V el cuatríada del VII del modo mayor, el denominado *acorde de séptima de sensible*, aparece también en un caso aislado, en el *Coral n. 5, Nun ruhen alle Wälder* de los *Chorale A286a, S50* (1878-79)<sup>36</sup>.
- 5) Por el contrario, la *variante de la cadencia auténtica* utilizando en el enlace en vez del acorde de V el de III, pero como acorde perfecto mayor<sup>37</sup>, la localizamos en varias piezas, entre ellas en el *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* (1845-1849)<sup>38</sup>.
- 6) La *variante de la cadencia plagal* empleando en el enlace en lugar del IV el tríada del II en estado fundamental se ha contemplado en la *Sonata Dante*, última obra de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61).
- 7) De la cromatización del II y su configuración en un acorde cuatríada ya hemos hablado arriba en piezas como *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* y *Du schaust mich an (Liebeslied)*, ambas pertenecientes a los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498* (1882).
- 8) Otra aportación del maestro húngaro es la *variante de la cadencia plagal* utilizando el VI en vez del IV, estudiada por ejemplo en la *Ballade n. 1 A117, S170* (1845-49).
- 9) La *variante de la cadencia plagal* con el IV cromatizado descendentemente y en primera inversión que hemos tratado en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534* (1880?)<sup>39</sup>.
- 10) El empleo de la *cadencia frigida* con acordes menos usuales: II – I, con el II tríada en *Vallée d'Obermann*, sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) y también cuatríada en la *Ungarische Rhapsodie A132/7, S244/7* (1846-53), o VII – I con el VII en primera inversión en *Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885).
- 11) El desarrollo de diversas formas de la que hemos llamado *cadencia lidia* en piezas como *Recueillement A280, S204* (1877) o *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883)<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Véase el apartado n. 3 del capítulo V.

<sup>36</sup> Véase el apartado n. 4 del capítulo V.

<sup>37</sup> En general el empleo de la *armonía cromática o alterada*, verificada en la cromatización de los acordes formados en el II, III, IV y VI grados.

<sup>38</sup> Véase el apartado n. 4 del capítulo III.

<sup>39</sup> Para los puntos 6), 7), 8) y 9) véanse el apartado n. 5 del capítulo III y el apartado n. 6 del capítulo V.

<sup>40</sup> Para los puntos 10) y 11) véanse el apartado n. 6 del capítulo III y el apartado n. 7 del capítulo V.

- 12) Los finales pianísticos con *tercera armónica* de los que ya nos hemos ocupado arriba<sup>41</sup>.
- 13) El énfasis en la eliminación de la cadencia final con distintas posibilidades de eliminación del acorde final de tónica, concluyendo la pieza con acordes inusitados: el *acorde de séptima disminuida* por ejemplo en la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)* A338, S216a (1885); el de *séptima de supertónica* en *Die Hirten an der Krippe*, tercera pieza del ciclo *Weihnachtsbaum* A267, S186 (1874-76); el *triada aumentado* en *La lugubre gondola I* A319a, S200/1 (1882); acordes formados con notas de la *escala de tonos enteros* como en *Triibe Wolken (Nuages Gris)* A305, S199 (1881); el *acorde triada en segunda inversión* que no es el de tónica en las *Estaciones II y V del Via Crucis* A287, S504a (1878-79) o con una *nota aislada* que no es la tónica, como ocurre en la *Mephisto-Polka* A317, S217 (1882)<sup>42</sup>.
- 14) La utilización de los  *finales monódicos* en todas las variantes que hemos articulado en los tres subapartados vistos:  *finales tonales* como en las *Csárdás macabre* A313, S224 (1881-1882) o *La lugubre gondola II* A319b, S200/2 (1882-1885) entre otros ejemplos; *no tonales* como en *Resignazione* E28, S263/187a (1877) o en *R. W. – Venezia* A320, S201 (1883) y *pentatónicos* como en *Wiegenlied (Chant du berceau)* A303, S198 (1881) o el *Dritter Mephisto-Walzer* A325, S216 (1883)<sup>43</sup>.
- 15) Por último, el uso de la *desintegración motívica* trasladada a los elementos de la cadencia final, hallada en piezas como la *Mephisto-Polka* A317, S217 (1882), *Am grabe Richard Wagners* A321, S202 (1883) o la *Ungarische Rhapsodie A132/17*, S244/17 (1884)<sup>44</sup>.

Todas estas innovaciones apuntadas nos sirven para terminar de demostrar que Liszt es más osado y original que sus coetáneos más representativos. Pero es que además, en los tipos de cadencias que practican los cuatro compositores, Chopin, Schumann, Mendelssohn y Liszt, los ejemplos lisztianos son más abundantes. Basta considerar, como muestra la variedad de *cadencias imperfectas* que emplea agotando todas las posibilidades de inversión<sup>45</sup>, los diversos ejemplos de las variantes de la

<sup>41</sup> Véanse el apartado n. 7 del capítulo III y el apartado n. 9 del capítulo V.

<sup>42</sup> Véanse el apartado n. 8 del capítulo III y el apartado n. 10 del capítulo V.

<sup>43</sup> Véase el apartado n. 11 del capítulo V.

<sup>44</sup> Véase el apartado n. 14 del capítulo V.

<sup>45</sup> Con el primer acorde invertido (V o IV), como en *Der Blinde Sänger* A282, S546 (1877) o en *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, cuarta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882). Con el segundo acorde invertido (I), como en *Sancta Dorothea* A278, S187 (1877) o en *En rêve, nocturne* A336, S207 (1885). Y finalmente con los dos acordes invertidos, como vemos en *In festo*

*cadencia auténtica perfecta* en las que aparecen los acordes de sensible (VII – I)<sup>46</sup> y el de mediante (III – I)<sup>47</sup>, o la gran cantidad de combinaciones y colores que nos proporciona en sus exploraciones de las fórmulas plagales (II – I y VI – I)<sup>48</sup>.

Franz Liszt en el terreno de la escritura cadencial final también *va mucho más lejos que sus sucesores*. Hemos podido comprobar cómo Debussy o Ravel, tan deseosos de sacudirse las cadenas tradicionales, se quedan en este terreno concreto más reservados y conservadores que el compositor húngaro. Está claro que en su lenguaje ambos compositores usan agregaciones sonoras conclusivas ignoradas por Liszt, pero, como hemos visto a lo largo del capítulo VI, se quedan en conjunto fieles a los movimientos tradicionales de *cadencia auténtica perfecta* (V – I) y *cadencia plagal* (IV – I)<sup>49</sup>, incluyendo también sus diversas variantes, VII – I / III – I en el caso de la auténtica perfecta y II – I / VI – I en el caso de la plagal, como veremos más adelante.

Hemos demostrado que algunas de las cadencias emblemáticas del lenguaje de los músicos franceses ya las encontramos en las composiciones de Franz Liszt<sup>50</sup>. Una de las más conocidas es la *cadencia auténtica perfecta* con el acorde de dominante sin la sensible y poniendo en su lugar, como nota sustituta, la cuarta, eliminando así la nota más característica del acorde. La hemos detectado, por ejemplo, en el preludio *La cathédrale engloutie* (Primer libro, 1910) de Debussy o en el primero de los *Valses nobles et sentimentales* (1911) de Ravel. Pues bien, el músico húngaro ya emplea esta sonoridad, varias décadas antes, en la obra *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*<sup>51</sup>.

---

*transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880) o en el *Valse oubliée n. 2 A311, S215* (1883).

<sup>46</sup> Como en el *Étude n. 8, Wilde Jagd*, de sus *Études d'exécution transcendante A172, S139* (1851); en la pieza n. 3 (*Andante*) de las *Fünf ungarische Volkslieder A273, S245* (1873) o en los *Corales n.ºs. 5 y 8* de los *Chōrale A286a, S50* (1878-79).

<sup>47</sup> Como vemos en la pieza n. 3 de *Apparitions A19, S155* (1834); en la primera y cuarta piezas de *Venezia e Napoli A53, S159* (1838-40); en el *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* (1845-1849) o en la pieza n. 1 (*Invocation*) y la n. 2 (*Ave Maria*) de *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53).

<sup>48</sup> En la *Sonata Dante*, última obra de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61); en la *Ballade n. 1 A117, S170* (1845-49); en el *Étude n. 2* en Mib mayor de los *Grandes études de Paganini A173, S140* (1851); en la *Elegie n. 2 A277, S197* (1877) o en la *Romance oubliée A299, S527* (1880), entre otros muchos ejemplos.

<sup>49</sup> Así, si consideramos cadencias como la del preludio *General Lavine – eccentric* (del Segundo Libro, 1911-13) de Debussy o la del *Rigaudon de Le tombeau de Couperin* (1914-17) de Ravel, observamos cómo los procesos cadenciales de ambas son de una tradición armónica mozartiana: II – V – I. Aunque bien es cierto que, en ambos casos, los compositores rellenan ese esquema estereotipado con elementos disonantes (acordes de oncená, trecena o con notas añadidas). Los acordes se hacen más densos, la sintaxis armónica se enriquece y se aleja de la sonoridad clásica.

<sup>50</sup> Véase el capítulo VI.

<sup>51</sup> Cuarta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).



Asimismo, como se ha apuntado más arriba, la posibilidad de terminar con notas añadidas en el acorde de tónica ya la prefigura Liszt en la conclusión de su *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884). Aquí se abre un mundo de agregados sonoros que enriquecen los finales de las obras con disonancias no resueltas<sup>52</sup>. Uno de esos agregados, el más reiterado, *la sexta añadida en el acorde de tónica*<sup>53</sup>, no la practica el compositor húngaro, ya que es un recurso que aparece después de su muerte<sup>54</sup>. No obstante, hemos encontrado un caso en el que prefigura claramente este recurso. Se trata de la conclusión de la pieza n. 9, *Abendglocken*, perteneciente al ciclo *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76)<sup>55</sup>. Además, en otros pasajes conclusivos lisztianos se intuye su empleo, como podemos comprobar, por ejemplo, en el final monódico del *Valse oubliée n. 1 A311, S215* (1881). La otra nota añadida típica en el acorde de tónica es la *novena*<sup>56</sup>, pero Liszt tampoco se sirve de este efecto. En este punto nuestra aseveración es más contundente puesto que no hemos encontrado ningún ejemplo, ni siquiera que presagie su uso<sup>57</sup>.

Por otra parte, podemos observar cómo tanto Debussy como Ravel se muestran reacios a emplear la *cadencia auténtica imperfecta* y la variante de la cadencia auténtica perfecta que hace uso del VII sustituyendo al V<sup>58</sup>. Sin embargo, de la variante de la cadencia auténtica perfecta que hace uso del III en lugar del V, la combinación III – I, hallamos más ejemplos en la música de ambos compositores. En algunos de ellos, como hemos comprobado en el apartado n. 5 del capítulo VI, alteran cromáticamente alguna nota del acorde de mediente<sup>59</sup>, recurso sonoro que ya practica Liszt anteriormente, aunque en este aspecto los compositores franceses se muestran un poco más atrevidos

---

<sup>52</sup> Estos elementos harán furor, sobre todo, en el seno de la escuela francesa desde comienzos del s. XX y poco a poco encontrarán el favor internacional, también en el mundo del jazz, aunque posteriormente se hayan convertido en recursos manidos.

<sup>53</sup> La hemos localizado sobre todo en obras de Debussy como *Jimbo's Lullaby* (segunda pieza de *Children's Corner*, 1906-8) o el *Hommage à Haydn* (1909).

<sup>54</sup> Históricamente se reconoce al compositor francés Emmanuel Chabrier como el precursor de su empleo.

<sup>55</sup> Como se ha explicado en nuestro análisis, en el apartado n. 5 del capítulo III, técnicamente no podemos hablar de *sexta añadida*, pero Liszt escribe el acorde tríada de tónica con sexta en lugar de quinta, esto es, como nota que la sustituye.

<sup>56</sup> Señalada, por ejemplo, en los preludios *La puerta del vino* y *Canope* (ambos del Segundo libro, 1911-13) de Debussy o en *Le gibet* (de *Gaspard de la nuit*, 1908) y el *Menuet* (de *Le tombeau de Couperin*, 1914-17) de Ravel.

<sup>57</sup> En el capítulo II hemos indicado una muestra de su empleo en la *Danza nórdica op. 17, n. 22* (1870) del compositor noruego Grieg.

<sup>58</sup> De la primera propuesta encontramos un tenue ejemplo en el *Étude n. 3 «Pour les quarts»* (1915) de Debussy y de la segunda tan solo hemos recabado un ejemplo, también en el corpus debussyano, en su *Doctor Gradus ad Parnassum* (de *Children's Corner*, 1906-8).

<sup>59</sup> En *Clair de lune* de la *Suite bergamasque* (c. 1890, rev. 1905); en *The Snow is Dancing* del *Children's Corner* (1906-8) y en el preludio *Ondine* (Segundo libro, 1911-13) de Debussy, así como en el primer movimiento de la *Sonatine* (1903-5) de Ravel.

que él, empleando combinaciones cromáticas del III que el compositor húngaro no llega a utilizar<sup>60</sup>.

Como hemos anotado más arriba, el empleo de las sonoridades plagales alternativas a la proporcionada por el enlace IV – I también es un recurso cadencial apreciado tanto por Debussy como por Ravel<sup>61</sup>. La preferencia de ambos músicos por el acorde cuatría de supertónica cuando emplean el enlace II – I<sup>62</sup> se va instalando ya en el lenguaje de la época romántica<sup>63</sup>, en concreto, en la música de Liszt que lo emplea incluso en estado fundamental (II<sub>7</sub> – I)<sup>64</sup>. La modificación cromática de alguna de las notas constitutivas de los acordes en la práctica de estos enlaces plagales (II – I, VI – I) es igualmente muy del gusto de los compositores franceses, aunque en este campo debemos realizar alguna matización. Ni Debussy ni Ravel emplean el acorde del II cromatizado ascendentemente, ni el IV cromatizado descendentemente, mientras que Liszt, aunque sea puntualmente, sí los utiliza, como hemos visto en dos de sus transcripciones, en *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* y en *Du Schaust mich an (Liebeslied)*, primera y tercera piezas de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498* (1882), o en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (1880?). Sin embargo, los músicos franceses alteran con frecuencia

---

<sup>60</sup> Recordemos que en el apartado n. 4 del capítulo III hemos estudiado la única modificación cromática que practica Liszt en el acorde de mediate: en el modo mayor, la alteración de la tercera que transforma el acorde en perfecto mayor, un procedimiento original suyo que lo vemos plasmado en la primera y cuarta piezas de la primera versión de *Venezia e Napoli A53, S159* (1838-40); en el *Étude de concert n. 3 – Un sospiro* (1845-1849) y en la pieza n. 1 (*Invocation*) de *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53). Además de hacer uso de este recurso lisztiano, en el preludio *Ondine* de Debussy, los músicos franceses transforman el III en perfecto mayor, en el modo mayor, cromatizando la fundamental del acorde, como aparece en *Clair de lune* de la *Suite bergamasque* de Debussy. Recurren a la sonoridad del III como acorde perfecto mayor también en el modo menor, como vemos en *The Snow is Dancing* del *Children's Corner* de Debussy. Ravel, en el primer tiempo de su *Sonatine*, en modo mayor, cromatiza todas las notas del III manteniendo la sonoridad de acorde perfecto menor.

<sup>61</sup> Como apreciamos en numerosos ejemplos: del enlace II – I, entre otros, en el *Prélude* de la *Suite bergamasque* (c. 1890, rev. 1905); en *Jardins sous la pluie* de *Estampes* (1903) o en *The Little Nigar* (1909) de Debussy y en *Jeux d'eau* (1901); en el segundo movimiento de la *Sonatine* (1903-5) o en la *Fugue* (segunda pieza de *Le tombeau de Couperin*, 1914-17) de Ravel. Del enlace VI – I, en la primera de las *Deux arabesques* (c. 1890) o en el preludio *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (Segundo libro, 1911-13) de Debussy y en el tercer movimiento de la *Sonatine* (1903-5) o en *Alborada del gracioso* (de *Miroirs*, 1904-5) de Ravel.

<sup>62</sup> Comprobado en piezas como el *Prélude* (de la *Suite bergamasque*, c. 1890, rev. 1905) y *Jardins sous la pluie* (de *Estampes*, 1903) de Debussy o en *Jeux d'eau* (1901) y el segundo movimiento de la *Sonatine* (1903-5) de Ravel.

<sup>63</sup> Se han mostrado en el capítulo II los ejemplos de las *Variaciones serias op. 54* (1841) de Mendelssohn, de la *Melodía op. 3, n. 1* en Fa mayor (1852) de Anton Rubinstein y de la *Balada op. 10, n. 4* (1854) de Brahms.

<sup>64</sup> Lo hemos mostrado en las *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen [Bach] A214, S180* (1862). En inversión aparece, por ejemplo, en la segunda pieza de *Apparitions A19, S155* (1834); en el *Étude n. 2* en Mib mayor de los *Grandes études de Paganini A173, S140* (1851); en *Osterhymne*, tercera pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878) o en el *Coral n. 1, Crux ave benedicta*, de los *Chörale A286a, S50* (1878-79).

alguna nota del acorde de superdominante, VI – I, para transformarlo en un acorde perfecto mayor, como se ha visto en diversas piezas analizadas<sup>65</sup>. Advertimos cómo este tipo de práctica no la lleva a cabo Liszt cuando utiliza el VI, ya que él cromatiza alguna nota de este acorde para conseguir la sonoridad del acorde de quinta aumentada en el enlace plagal<sup>66</sup>. En este aspecto concreto sí que va más lejos que ellos con la inclusión en la cadencia final del acorde tríada aumentado.

Aunque la gran manifestación neomodal se produce en la música francesa de finales del siglo XIX y principios del XX, las cadencias neomodales ya se cultivan, como hemos apuntado en nuestros análisis, en la época romántica de la mano de compositores como Berlioz o Liszt<sup>67</sup>. Uno de los ejemplos que hemos entresacado del músico francés es el de *L'invocation à la nature* (Escena XVI) de la obra lírica *La Damnation de Faust op. 24* (1846). En Liszt hemos ahondado, sobre todo, en el empleo que hace de las variantes de la *cadencia frigida* para demostrar que no se conforma con hacer uso del enlace más clásico, sino que explora otras posibilidades con las que enriquece las sonoridades modales. Así, recurre a la más tradicional, terminando en el acorde de dominante en piezas como *O Roma nobilis A294, S54* (1879) y a las más modernas terminando en tónica que él mismo practica de forma reveladora en piezas como *Vallée d'Obermann*, sexta pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55), la *Ungarische Rhapsodie A132/7, S244/7* (1846-53) o *Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885).

Tanto en el discurso musical de Debussy como en el de Ravel encontramos cadencias modales. Entre ellas la que acabamos de apuntar: la *cadencia frigida* terminando en tónica, como hemos comprobado en el preludio *La terrasse des audiences du clair de lune* (Segundo libro, 1911-13) de Debussy y en la *Sérénade grotesque* (c. 1893) de Ravel. También la que nosotros hemos denominado *cadencia lidia* que hace uso del famoso intervalo de cuarta aumentada tan apreciado por la música del s. XX. Debussy la emplea, por ejemplo, en la *Toccata de Pour le piano* (1894-1901) y Ravel en *Noctuelles de Miroirs* (1904-5). Pero esta cadencia ya la utiliza Liszt en varias de sus piezas pianísticas, en ocasiones de forma velada, con el giro de tritono

---

<sup>65</sup> Las *Images oubliées* (1894) y el *Hommage à Haydn* (1909) de Debussy y el tercer movimiento de la *Sonatine* (1903-5) de Ravel.

<sup>66</sup> Liszt ya practica este efecto armónico en su famoso *Sonetto de Petrarca n. 104 (Pace non trovo)*, quinta pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61). Tan solo hemos descubierto un ejemplo de uso del acorde tríada aumentado en la música de Debussy en una de sus últimas obras, la *Berceuse héroïque* (1914).

<sup>67</sup> Véanse el capítulo II, el apartado n. 6 del capítulo III y el n. 7 del capítulo V.

entre las voces interiores de los acordes<sup>68</sup> y en otras de forma explícita, esto es, con el giro en el bajo<sup>69</sup>.

Si, como vemos, Debussy y Ravel se aferran básicamente, en materia de cadencias, a los mecanismos que terminan con el acorde de tónica, comprenderemos que la posibilidad de eliminar estos enlaces, y con ellos aniquilar el acorde final de tónica, no la barajen entre sus opciones y se muestren muy prudentes en este aspecto de la innovación conclusiva. Así, sus planteamientos se alejan de las características que delinean el concepto de final abierto que ya nos revela Franz Liszt. Salvo dos ejemplos de conclusión en *semicadencia*, en dos preludios de Debussy, *Le vent dans la plaine* (del Primer libro, 1909) y *Brouillards* (del Segundo libro 1911-13), no encontramos más rastro en toda la música para piano de los músicos franceses en la que se elimine el acorde de tónica final. Lo podrán enmascarar con notas añadidas o disposiciones por cuartas o quintas, como hemos estudiado<sup>70</sup>, pero no prescinden en ningún momento del polo de atracción tonal. Asimismo, hemos verificado cómo ambos compositores evitan también terminar con el acorde de tónica invertido, tanto en primera como en segunda inversión<sup>71</sup>. Por su parte, como ha quedado esclarecido en nuestra investigación<sup>72</sup>, Liszt no tiene ningún reparo en concluir una pieza sin una fórmula clasificada y sin el acorde de tónica. Este efecto lo tiene más que superado en su lenguaje, haciendo uso, como se ha señalado más arriba, de acordes como el *tríada aumentado*, el *cuatríada disminuido*, acordes derivados de la *escala de tonos*, el *cuatríada de supertónica* o simplemente un acorde que no prefigure ninguna tonalidad. El compositor húngaro se atreve a eliminar el acorde de tónica como punto final de una obra, a romper con la ortodoxia de la práctica musical de más de trescientos años de música tonal que tiene, como centro de gravedad y como puntos de inicio y conclusión, al acorde jerárquicamente más importante, el de tónica. En nuestro estudio hemos contemplado algún ejemplo aislado de esta forma de proceder en la música de Schubert, Chopin o Mussorgsky<sup>73</sup>, pero la

---

<sup>68</sup> Como en la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* (1852-53) o en la versión alternativa de *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883).

<sup>69</sup> Lo vemos en *Le mal du pays*, pieza n. 8 de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) o en *Recueillement A280, S204* (1877).

<sup>70</sup> A lo largo del capítulo VI.

<sup>71</sup> Excepción hecha de la conclusión de dos obras en escritura por cuartas. Escritura que configura la sonoridad del acorde de tónica en segunda inversión. Nos referimos al *Étude n. 3 «Pour les quarts»* (1915) de Debussy y a *La vallée des cloches* (de *Miroirs*, 1904-5) de Ravel.

<sup>72</sup> En concreto en el apartado n. 8 del capítulo III y en el n. 10 del capítulo V.

<sup>73</sup> En el capítulo II. Como se ha observado, los ejemplos de Schubert y Mussorgsky son de *lieder*, el único caso pianístico es el de la *Mazurka op. 17, n. 4* (1833) de Chopin que el compositor polaco concluye con el acorde tríada del VI en primera inversión.

variedad e insistencia lisztianas, que ya han sido explicitadas en este capítulo, no la supera nadie. Este aspecto, sumamente revelador, supone un paso muy grande en la escritura cadencial terminal porque conecta con las bases del atonalismo y del *final abierto*, que trascienden, como vemos apuntado más arriba, los parámetros armónicos de Debussy y Ravel y que entroncan con la poética de la escuela alemana de Schoenberg y su ansia de libertad armónica, también manifiesta en sus seguidores<sup>74</sup>. Traemos a colación en este momento las palabras de Ross:

Schoenberg no fue el primer músico que escribió música atonal, si definimos tal cosa como la música que queda fuera del sistema de tonalidades mayores y menores. Ese honor pertenece probablemente a Franz Liszt [...]. En varias obras de finales de la década de 1870 y comienzos de la de 1880, [...], la armonía de Liszt suelta las amarras del concepto de tonalidad.<sup>75</sup>

Es oportuno recordar también el episodio biográfico que relata Alan Walker en el que Liszt confiesa a la princesa Carolyne que su sola ambición como músico era la «de lancer [s]on javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir»<sup>76</sup> a lo que la princesa añadió «Liszt a lancé son javelot bien plus loin dans l'avenir [que Wagner]. Plusieurs générations se succéderont avant qu'il ne soit vraiment compris.»<sup>77</sup>. Sin duda con este tipo de conclusiones el músico húngaro se adelanta, en mucho, a algunos rasgos armónicos de la música del futuro.

Lo mismo ocurre en lo referente a la conclusión sobre el acorde de tónica invertido, detalle sintomático de la indiferencia de Liszt en cuanto a la posición de los acordes utilizados<sup>78</sup>. Esta característica de escritura, que golpea el fin del discurso musical, se encuentra de diversas maneras a lo largo de los encadenamientos armónicos finales de las obras estudiadas<sup>79</sup>. Todavía más atrevido e innovador se muestra en el

---

<sup>74</sup> Alban Berg y Anton Webern principalmente, y tras ellos todos los experimentadores de la música atonal.

<sup>75</sup> En ROSS, Alex: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 2014, p. 62.

<sup>76</sup> «Lanzar su javalina en los espacios indefinidos del porvenir» (trad. a.). En WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 488.

<sup>77</sup> «Liszt ha lanzado su javalina mucho más lejos en el porvenir [que Wagner]. Varias generaciones se sucederán antes de que sea verdaderamente comprendido» (trad. a.). En WALKER, Ídem.

<sup>78</sup> Además, como se ha indicado en el *Apéndice documental n. 14*, el compositor de la *Sinfonía Fausto* confiesa en alguna ocasión que todo acorde puede suceder a cualquier otro. Véase STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Musique nouvelle*. París, Ed. Corrêa, 1956, p. 43.

<sup>79</sup> Así entre otros casos, en *Die Hirten an der Krippe*, la pieza n. 3 de *Weihnachtsbaum A267, S186* (1874-76) emplea el enlace  $V_{4/3} - I_6$ ; en la breve pieza *Sancta Dorothea A278, S187* (1877) concluye con el enlace  $IV - I_6$ ; en *Dem Andenken Petöfjs A279, S195* (1877) con el enlace  $V_{6/4} - I_6$ ; en *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880) con  $IV_{6/4} - I_6$ ; en el *Valse oubliée n. 2 A311, S215* (1883) con  $V_{6/4} - I_6$  y en *Michael Mosonyi*, la última pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885) con  $V_6 - I_6$ .

empleo de la segunda inversión, el acorde de cuarta y sexta<sup>80</sup>. Estos tipos de conclusiones son claramente contrarios a las enseñanzas clásicas que prescriben la finalización de una pieza empleando el acorde tríada de tónica en estado fundamental, y, como ya hemos aclarado antes, no se encuentran en la música para piano de ningún otro compositor de la época romántica<sup>81</sup>, ni tampoco en la de Debussy ni Ravel. En este caso podemos decir que, además de la novedad que suponen, son recursos que no han hecho escuela<sup>82</sup>.

Otro tanto ocurre con otro signo de identidad del lenguaje cadencial final lisztiano, los *finales monódicos*. Tan solo se han localizado algunos ejemplos en la obra pianística de Debussy, pero no adquieren las dimensiones, relevancia y expresividad de los estudiados en la música del maestro húngaro.

Todavía Liszt se adelanta a Debussy y Ravel en el manejo de dos aspectos cadenciales. Por una parte, en el empleo de sonoridades pentatónicas finales, como se ha comprobado en diferentes piezas<sup>83</sup>. Hemos de tener en cuenta que uno de los componentes armónicos que se esgrimen en la renovación del lenguaje musical de principios del s. XX es el uso de las llamadas escalas exóticas las cuales, redescubiertas, proporcionan colores novedosos y frescos a los pasajes armónicos. Entre estas escalas, las dos más importantes son la de *tonos enteros* y la *pentatónica*. Esta última sobre todo en la variedad denominada *slendro*, que es la que se practica en los ejemplos recogidos en nuestro estudio tanto de Liszt como de Debussy y Ravel<sup>84</sup>. Queda verificado pues que Liszt hace uso de esta escala en los finales de sus obras bastante tiempo antes de que lo haga Debussy que es, por cierto, del único que hemos encontrado finales de este tipo<sup>85</sup>.

Por otra parte, Liszt es uno de los compositores románticos que maneja la técnica compositiva de la *desintegración o fragmentación de los elementos* aplicada a la

---

<sup>80</sup> En la nota n. 29 hemos relacionado diversos ejemplos de su uso.

<sup>81</sup> Excepción hecha de las tres piezas de Schumann comentadas en el apartado n. 3 del capítulo III.

<sup>82</sup> En el caso concreto de terminación con el acorde de tónica en segunda inversión, el único ejemplo que hemos recabado en nuestro trabajo es el del lied *Morgen op. 27, n. 4* de Richard Strauss, compuesto en 1894.

<sup>83</sup> Entre ellas, *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881); la *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* (1882); *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883) o el *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883).

<sup>84</sup> Consúltense los apartados n. 11 del capítulo V y el n. 11 del capítulo VI.

<sup>85</sup> Por ejemplo en su *Arabesque n. 1* (1890); en *Pagodes (de Estampes, 1903)* o en el prelude del primer libro *La fille aux cheveux de lin* (1910). En nuestro trabajo, en el apartado n. 5 del capítulo III, hemos hecho referencia al enorme parecido existente entre el final de la *Arabesque n. 1* y el de la pieza *Sposalizio*, del cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61). Y no

cadencia final. Arnold Schoenberg hablará de *condensación* y de *liquidación*<sup>86</sup> y aunque ya podemos encontrar ejemplos en la música de Beethoven<sup>87</sup>, alguno de ellos terminal<sup>88</sup>, el s. XX explotará de forma considerable este recurso para generar una actividad rítmica o concentrar el interés en un solo fragmento, motivo o célula del tema. Tanto Debussy como Ravel la emplean en algunos de sus finales. En este sentido, hemos analizado los ejemplos de dos preludios de Debussy del segundo libro: *Brouillards* y *Bruyères* (1911-13) y de dos obras de Ravel: *Une barque sur l'océan*, de *Miroirs* (1904-5) y la *Forlane*, de *Le tombeau de Couperin* (1914-17)<sup>89</sup>.

Nuestra investigación ha recorrido un considerable número de obras de diversos autores, desde Bach hasta Schoenberg y Bartók, ahondando, lógicamente, en el periodo romántico del que nuestro compositor objeto de estudio es una de las figuras de referencia. Uno de los aspectos que caracteriza el trabajo de Franz Liszt es su compromiso con la innovación y la experimentación en el campo armónico. Hemos podido comprobar la supremacía del compositor húngaro en el tratamiento de las cadencias finales, eslabón importante de la evolución del lenguaje armónico del s. XIX, y que su experimentación en este terreno es la más activa y desarrollada de la época que le tocó recorrer en su dilatada vida. Con ella prefiguró efectos y sonoridades de etapas venideras e incluso germinó propuestas que, al transgredir las normas básicas del legado tradicional, ensancharon los parámetros del lenguaje tonal, conduciéndolo a unos límites a los que otros compositores posteriores no se atrevieron a llegar.

---

solamente el final, la concepción pentatónica de la obra lisztiana prefigura de forma flagrante el lenguaje pentatónico de principios del siglo XX.

<sup>86</sup> En SCHOENBERG, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Ed. Real Musical, 1989, pp. 75-76. Otros teóricos hablan de *eliminación* o del *desarrollo por reducción*. Véase GIRARD, Anthony: *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 2001, pp. 69-70.

<sup>87</sup> Como en el comienzo del primer movimiento de la *Sonata para piano op. 2, n. 1* (1793-95).

<sup>88</sup> Por ejemplo en la *Bagatelle op. 33, n. 2* (1801-02).

<sup>89</sup> En el apartado n. 12 del capítulo VI.

## APÉNDICES DOCUMENTALES

---



## Apéndice n. 1

Tabla con los *cifrados de acordes* empleados en nuestro trabajo:

<i>Tipo de acorde</i>	<i>Estado fundamental</i>	<i>Primera inversión</i>	<i>Segunda inversión</i>	<i>Tercera inversión</i>
Tríada	I	I <sub>6</sub>	I <sub>6/4</sub>	
Cuatriáda				
7ª Diatónica	II <sub>7</sub>	II <sub>6/5</sub>	II <sub>4/3</sub>	II <sub>2</sub>
7ª de Dominante	V <sub>7</sub>	V <sub>6/5</sub>	V <sub>+6</sub>	V <sub>+4</sub>
7ª de Sensible	VII <sub>7</sub>	VII <sub>+6/5</sub>	VII <sub>+4/3</sub>	VII <sub>+2</sub>
Quintíada				
9ª de Dominante	V <sub>9</sub>			
Acordes de oncenaria	V <sub>11</sub>			
Acordes de treceña	V <sub>13</sub>			
Acordes napolitanos				
Tríada	- II (II <sub>nap</sub> )	- II <sub>6</sub>		
Cuatriáda	- II <sub>7</sub>			
Acorde tríada de dominante con sexta sustituta	<sup>(6)</sup> V			
Acorde tríada con cuarta en lugar de tercera	V <sub>5/4</sub>			
Acorde cuatriáda con cuarta en lugar de tercera	V <sub>7/4</sub>			
Dominantes secundarias	V de V V de II			
Acorde de Sobretónica	+7			
Retardos	V <sub>4-3</sub>			

*Características de la armonía de Franz Liszt en la música para piano compuesta hasta 1876.*

Vamos a repasar a continuación los elementos armónicos más destacados que aparecen en las obras pianísticas de Liszt escritas hasta el año 1876 y lo vamos a hacer considerándolos en los tres apartados que resumen los aspectos básicos de un estudio armónico: los acordes que maneja el compositor, esto es, el *vocabulario armónico*, los tipos de enlaces que practica, la *sintaxis armónica*, y los recorridos tonales o modulaciones que lleva a cabo en sus partituras, la *sintaxis tonal*.

En primer lugar, en cuanto al *vocabulario armónico*, debemos de tener en cuenta que muchos de los acordes utilizados en el s. XIX son los mismos que se utilizan en el s. XVIII, pero en la época romántica aparecen con más frecuencia, tienen más duración o tienen su función modificada. De manera general, los músicos románticos aderezan la armonía triádica con la utilización de acordes de cuatro y cinco sonidos, acordes alterados, acordes producidos por la no resolución de notas disonantes, empleo de notas pedales y acordes formados por intervalos distintos al de tercera. Así, constatamos cómo, de manera general, el empleo de los diferentes *acordes cuatriádicos* aumenta en el s. XIX con respecto al periodo clásico. En este terreno Liszt desempeña un papel importante, ya que es uno de los compositores que más los emplea, en cantidad y variedad<sup>1</sup>. Entre ellos, el *acorde de séptima disminuida* se convertirá en uno de los favoritos del compositor húngaro que explotará sus propiedades tonales inestables para conseguir dramatismo y ambigüedad. Asimismo, en el s. XIX comienzan a emplearse los *acordes quintiádicos o de novena* como sonoridades independientes, en concreto el *acorde de novena de dominante*, tanto mayor como menor, armonías que Liszt también utiliza con frecuencia<sup>2</sup>.

Con respecto a los *acordes alterados*<sup>3</sup> es sin duda el *acorde de quinta aumentada* el que cobra más importancia en la música de Liszt. Esta sonoridad empieza

---

<sup>1</sup> Encontramos buenos ejemplos en *Orage* y *Vallée d'Obermann*, quinta y sexta piezas de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55).

<sup>2</sup> Aunque es Robert Schumann el músico que juega el papel más destacado en el uso de este acorde que encontramos a lo largo de toda su producción pianística.

<sup>3</sup> Sextas aumentadas, acordes de dominante con la quinta en más y en menos, acordes de quinta aumentada y acordes napolitanos, entre otros.

a utilizarse en otra función distinta a la de dominante, adquiriendo un perfil más disonante y desestabilizador<sup>4</sup>. Este acorde es otra de las armonías favoritas del compositor húngaro que la emplea tanto aisladamente<sup>5</sup> como en series<sup>6</sup>. En este apartado hemos de añadir también la utilización del *acorde napolitano*, tríada y cuatríada, empleado en estado fundamental que es como adquiere originalidad con respecto al uso más tradicional en primera inversión, la *sexta napolitana* de las épocas barroca y clásica.

Otro recurso armónico utilizado por Liszt son las *notas pedales*, que generan disonancias interesantes<sup>7</sup>. Hace uso de todas las clases de pedales, sobre todo del *pedal melódico*, como ostinato melódico sobre el que progresa la armonía con independencia<sup>8</sup>.

En cuanto a los *acordes formados por intervalos distintos al de tercera*, acordes por segundas, por cuartas o por quintas, podemos decir que este tipo de formaciones son propias del s. XX, exceptuando los formados por quintas que sí son empleados en la época romántica, aunque de forma excepcional. Liszt nos ofrece un ejemplo paradigmático de estos acordes en el comienzo de su *Erste Mephisto-Walzer A189, S514* (1856-61). No obstante, en el apéndice en el que estudiamos los elementos armónicos más importantes de la música para piano que Liszt compone entre 1877 y 1885<sup>9</sup>, mostraremos cómo en estos años el compositor húngaro también comienza a hacer uso de formaciones de acordes por cuartas, que pasan a ser de las primeras manifestaciones de este tipo de sonoridades en el siglo XIX.

Para abordar el apartado de la *sintaxis armónica*, los *enlaces*, debemos partir de la base de que la conducción inesperada y sinuosa de las voces es uno de los principios característicos de la armonía del s. XIX. Ya hemos apuntado cómo en esta época aumenta el espesor de la textura armónica, se tiende hacia una armonía de cuatro y cinco sonidos, y crece el uso de las dominantes secundarias. En la sintaxis romántica comienzan a proliferar los acordes alterados y disonantes no clasificados que se enlazan

---

<sup>4</sup> Enlazados en serie o con otros acordes alterados, los acordes de quinta aumentada contribuyen a las primeras apariciones de la escala de tonos enteros.

<sup>5</sup> Por ejemplo en *Il penseroso*, segunda pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61).

<sup>6</sup> En *Pensée des morts*, cuarta pieza de las *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53).

<sup>7</sup> A principios del s. XIX vuelve el uso de pedales en diversas variantes: notas pedales, pedales melódicos, el doble pedal de quinta *à vide* o el acorde pedal. Recordemos que en la época barroca las pedales eran figuras típicas del estilo, sobre todo utilizadas en preludios y fugas.

<sup>8</sup> Por ejemplo en *Funérailles*, séptima pieza de las *Harmonies poétiques et religieuses A158, S173* (1848-53) o en la *Sonata para piano en Si menor A179, S178* (1852-53).

<sup>9</sup> El *Apéndice documental n. 14*, titulado *Características de la armonía de Franz Liszt en la música para piano compuesta entre 1877-1885*.

bajo la acción de la conducción de las voces en escritura contrapuntística y cromática y, por otra parte, aumenta el uso de los *enlaces paralelos*, fomentados por la técnica pianística. Por otra parte, el compositor romántico busca la *renovación de las articulaciones cadenciales*, focalizándola en las nuevas combinaciones que emplea como puntuaciones finales. Una de las grandes innovaciones del periodo romántico es la denominada *armonía de mediantes*, los enlaces por terceras que vienen a enriquecer las progresiones funcionales típicas de la armonía clásica que siguen el ciclo de quintas.

Liszt cultivará de forma profusa los *enlaces paralelos*, sobre todo los encadenamientos de acordes de cuarta y sexta<sup>10</sup> y de séptimas disminuidas, sacando partido de estos últimos al explotar la indecisión tonal que producen<sup>11</sup>. Los enlaces paralelos de acordes de quinta aumentada son más propios de su último periodo creativo<sup>12</sup>. En cuanto al aspecto de la *renovación de las cadencias*, sobre todo finales, Liszt es uno de los compositores que más activo se muestra en este terreno, experimentando con combinaciones nuevas que se apartan de las más tradicionales, llegando a eliminar la cadencia como puntuación, incluso en el final de una obra<sup>13</sup>. En relación con la *armonía de mediantes*, el músico húngaro se convierte en especialista de estos enlaces, sobre todo con los acordes en estado fundamental y en progresiones tanto ascendentes como descendentes<sup>14</sup>. Todavía avanza un paso más consiguiendo un efecto aproximado con los *enlaces diatónicos por segundas descendentes*<sup>15</sup>. El interés en este terreno le lleva a una búsqueda continua de enlaces nuevos, algunos de ellos inusuales, por ejemplo utilizando la relación de tritono entre las fundamentales<sup>16</sup>.

Por último, en lo tocante a la *sintaxis tonal* del s. XIX, debemos apuntar que resurgen los principios empleados en el final de la época barroca: temas muy modulantes, modulaciones que se producen a pequeña escala con la utilización de dominantes secundarias. Asimismo aumentan las *modulaciones súbitas* a tonos alejados, con un efecto de contraste y sorpresa, y las modulaciones por enarmonía. Los

---

<sup>10</sup> El compositor húngaro será uno de los primeros en enlazar acordes tríadas en segunda inversión seguidos. Hallamos ejemplos en obras como *Pensée des morts* o en el tercer movimiento, *Tarantella*, de *Venezia e Napoli A197, S162* (1859).

<sup>11</sup> El compositor escribe series de séptimas disminuidas por ejemplo en la *Sonata para piano en Si menor*.

<sup>12</sup> Los encontraremos en piezas como *R. W. – Venezia A320, S201* (1883).

<sup>13</sup> Remitimos a los ejemplos que contemplamos en nuestro trabajo.

<sup>14</sup> Por ejemplo en el final del *Étude de concert n. 3 – Un sospiro*, de los *Trois [grandes] études de concert A118, S144* (1845-49). Liszt extiende el empleo de estos enlaces hasta su producción liederística, un caso emblemático es *Im Rhein, im schönen Strome N3, S272/2* (1855).

<sup>15</sup> Lo vemos en el comienzo de la *Chapelle de Guillaume Tell*, primera pieza de *Années de pèlerinage, première année – Suisse A159, S160* (1848-55) y en el comienzo de *Sposalizio*, primera pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie A55, S161* (1838-61).

<sup>16</sup> En la *Sonata para piano en Si menor*.

compositores románticos escriben secciones enteras en las que el centro tonal aparece suspendido o eludido y el estilo tonal comenzará a caracterizarse, sobre todo a partir de mediados de siglo, por el uso de la *modulación continua*, unida al concepto wagneriano de *melodía infinita*. El nivel de indecisión tonal puede producirse en una pieza sobre una *bipolarización tonal*, esto es, la escritura fluctúa constantemente entre dos tonalidades, por ejemplo relativas, generando una ambigüedad que solo se resuelve al final con la afirmación de una de ellas. Este recurso aparece en muchas obras de la generación romántica. Además, los compositores comienzan a hacer uso de un procedimiento expresivo que surge en esta época y que tendrá su máxima repercusión en las obras de finales de siglo. Nos referimos a la técnica de la *tonalidad evolutiva*, es decir, la obra que termina en una tonalidad distinta a la del comienzo. Estamos ante el límite extremo de la manifestación de la indecisión tonal. Por otra parte, la aplicación de los enlaces por terceras a la sintaxis tonal da lugar al desarrollo de las *modulaciones a las mediantes*, las progresiones hacia las tonalidades situadas a distancia de tercera, que acentúan la distancia entre las tonalidades, consiguiendo un valor expresivo nuevo que al mismo tiempo debilita las relaciones tonales funcionales. Este tipo de modulaciones serán muy frecuentes en las obras de los compositores.

Como hemos dicho más arriba, Liszt se convierte en un experto de los enlaces por terceras y, por extensión, también de las *modulaciones a las mediantes*, procedimiento que empleará con bastante frecuencia<sup>17</sup>. No debemos olvidar, por otro lado, que el compositor húngaro es uno de los primeros que manifiesta rasgos atonales en su música. Así, aunque este detalle se observará sobre todo en una parte de la producción de su última época, en la de este periodo que nos ocupa, hasta 1876, comenzamos a encontrar pasajes en los que la tonalidad aparece claramente *suspendida*. Liszt consigue esto por medio de la escritura cromática<sup>18</sup> y por el uso que hace de la escala de tonos enteros en obras de mediados de siglo<sup>19</sup>. En cuanto al empleo de la *tonalidad evolutiva*, Liszt también utiliza este recurso, pero los ejemplos los encontramos en las obras de su último periodo<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo en el comienzo de *Vallée d'Obermann*.

<sup>18</sup> En obras como la *Fantasie und fugue, g [Bach] A244, S463* (1869).

<sup>19</sup> El caso más interesante es el del melodrama *Der traurige Mönch P3, S348* (1860).

<sup>20</sup> Entre ellas en *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880).

Apéndice n. 3

F. Mendelssohn: *Pieza de carácter* op. 7, n. 7:

The musical score for F. Mendelssohn's 'Pieza de carácter' op. 7, n. 7 is presented in three systems. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes dynamic markings: *staccatissimo*, *dim.*, and *pp e legatissimo*. The third system features *ppp* and a tempo change to *allegro*, with the instruction *poro rit. sempre  $\text{♩}$ .* The score is in G major and 2/4 time.

F. Chopin: *Mazurka* op 30, n. 3:

The musical score for F. Chopin's 'Mazurka' op 30, n. 3 is presented in two systems. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features dynamic markings of *ff*, *pp*, and *f*. The right hand contains complex chordal textures with fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords marked with *♩* and asterisks. The piece concludes with a final cadence.

Apéndice n. 4

R. Schumann: *Carnaval op. 9 (Eusebius)*:

*Più lento molto teneramente.*

Q.w.

rit.

pp

rit.

Fine

*Carnaval op. 9 (ASCH-SCHA – Lettres Dansantes)*:

pp

Fine

ritard.

pp

D.C. sin' al Fine  
senza replica

Kreisleriana op. 16 (séptimo número):

*Etwas langsamer.*

*p*

*ritard.*

*ritard.*

*p*

*ritard.*

*ritard.*

*\**



Apéndice n. 5

F. Liszt: *Pieza n. 4 (Tarentelles napolitaines)* de *Venezia e Napoli* A53, S159:

The image displays a musical score for F. Liszt's 'Pieza n. 4 (Tarentelles napolitaines)'. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 541, marked 'stringendo' and 'Prestissimo'. The first system (measures 541-546) features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 547-553) continues the piece, with a first ending bracketed over measures 551-553. The third system (measures 554-559) shows a change in the bass line's texture. The fourth system (measures 560-566) features a more active bass line. The fifth system (measures 567-572) concludes the piece with a final cadence. Performance markings include 'sempre ff' (sempre fortissimo) and '8va' (octave) markings. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Apéndice n. 6

F. Liszt: *Sposalizio*, primera pieza de *Années de pèlerinage, deuxième année* – Italie  
A55, S161:

115

dolce pp

121

125

poco a poco riten. -  
pp  
smorz. poco a poco

129

Adagio  
ppp

Apéndice n. 7

F. Liszt: *Die Hirten an der Krippe*, pieza n. 3 de *Weihnachtsbaum* A267, S186:

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4. The score includes the following performance instructions and markings:

- System 1:** *poco a poco* (written above the vocal line). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings: *Rea*, *\**, *Rea*, *\**, *Rea*, *\**, *Rea*, *\**. The vocal line has a *3/2* marking above the first measure.
- System 2:** *rallentando* (written above the vocal line). The piano part includes fingerings: *3*, *4*, *3*, *1*, *2*. The vocal line has a *3* marking above the first measure. The instruction *sempre più p* is written below the piano part, and *legato* is written below the vocal line.
- System 3:** Continuation of the piano accompaniment with various chordal textures.
- System 4:** Continuation of the piano accompaniment with various chordal textures.
- System 5:** *poco a poco ri-te-nu-to e perdendo* (written above the vocal line). The piano part includes fingerings: *4*, *3*, *1*, *2*, *4*, *1*. The vocal line has a *4* marking above the first measure.

Apéndice n. 8

F. Liszt: *Der traurige Mönch* P3, S348:

Mässig bewegt. F. Liszt.

PIANO. *mp sotto voce, un poco pesante.*

*mp* *sotto voce, un poco pesante.* *Ad.*

*Ad.* *Ad. cresc.*

*Ad.* *molto cresc.*

*tremolando*

*ff* *heftig* *dim.*

*sf* *Ad.* *Ad.* *ff* *Ad.* *sf* *Ad.*

In Schweden steht ein grauer Thurm,  
Herbergend Eulen, Aare;

Gespielt mit Regen, Blitz und Sturm  
 Hat er neunhundert Jahre;  
 Was je von Menschen hauste drin,  
 Mit Lust und Leid, ist längst dahin.

**Bewegter.**

*mp* *poco* *ad.*

Der Regen

strömt, ein Reiter naht, er spornt dem Ross die Flanken. Verloren hat

*poco* *cresc.*

*poco* *ad.*

er seinen Pfad in Dämmerung und Gedanken. Es windet heulend sich im Wind

*scen* *do*

*poco* *ad.*

**Sehr rasch.**

der Wald wie ein gepeitschtes Kind.

*ff* *ff* *ad.*

Verrufen ist der Thurm im Land,  
 Dass Nachts, bei hellem Lichte,

Ein Geist dort spukt in Mönchsgewand, mit traurigem Gesichte;

Und wer dem Mönch ins Aug' gesehn,  
Wird traurig und will sterben gehn.

**Ziemlich rasch.** Doch ohne Schreck und Grauen tritt in's Thurmgewölb

der Reiter. Er führt herein den Rappen mit, und scherzt zum Rösslein heiter:

„Gelt du, wir nehmen's lieber auf mit Geistern als mit Wind und Trauf?“

Den Sattel und den nassen Zaum  
Entschnallt er seinem Pferde,  
Er breitet sich im öden Raum  
Den Mantel auf die Erde.

Und segnet noch den Aschenrest der Hände, die gebaut so fest.

*dolce*  
*p una corda*

Und wie er schläft und wie er träumt,

*ral - len - tan - do*

zur mitternächtigen Stunde weckt ihn sein Pferd, -

**Presto.**

**Rasch.** es schnaubt, es bäumt, Hell ist die Thurmesrunde,

*ff* *stringendo*

Die Wand wie angezündet glimmt;  
 Der Mann sein Herz zusammennimmt.  
 Weit auf das Ross die Nüstern reißt,  
 Es bleckt vor Angst die Zähne,  
 Der Rappe zitternd sieht den Geist  
 Und sträubt empor die Mähne;

Nun schaut den Geist der Reiter auch und kreuzet sich nach altem Brauch.

*Die rechte Hand unisono ad libitum,*

*p aber etwas markirt.* *p*

Der Mönch hat sich vor ihn gestellt, so klagend still, so schaurig,

als weine stumm aus ihm die Welt, so traurig, o wie traurig!

Der Wanderer schaut ihn unverwandt,  
und wird von Mitleid übermannt.

Der grosse und geheime Schmerz,  
Der die Natur durchzittert,  
Den ahnen mag ein blutend Herz,  
Den die Verzweiflung wittert,  
Doch nicht erreicht — der Schmerz erscheint  
Im Aug' des Mönchs, der Reiter weint.

Er ruft: „O sage, was dich kränkt?  
„Was dich so tief bewegt?“  
Doch wie der Mönch das Antlitz senkt,  
Die bleichen Lippen reget,  
Das Ungeheure sagen will:  
Ruft er entsetzt: „Sei still! sei still!“



Langsam.

Der Mönch verschwand, der Morgen graut, der Wanderer zieht von hinnen:

Musical notation for the first system, piano accompaniment. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a *pp* section. The tempo is indicated as *p nicht langsam*.

Und fürder spricht er keinen Laut, den Tod nur muss er sinnen. Der Rappe rührt

Musical notation for the second system, piano accompaniment. It continues the accompaniment with a *ri -* marking.

kein Futter an, um Ross und Reiter ist's gethan.

Musical notation for the third system, piano accompaniment. It includes the lyrics *te - nu to* and features a melodic line in the treble clef.

Und als die Sonn' am Abend sinkt, die Herzen bänger schlagen, der Mönch aus jedem

Musical notation for the fourth system, piano accompaniment. It is marked *pp sempre e tremolanda* and includes the instruction *una corda*. The system shows a change in key signature and tempo.

Strauche winkt, und alle Blätter klagen, die ganze Luft ist wund und weh —

Musical notation for the fifth system, piano accompaniment. It continues the accompaniment with a *una corda* instruction.

Der Rappe schlendert in den See!

Sehr rasch.

Musical notation for the sixth system, piano accompaniment. It is marked *ff* and *Sehr rasch.* The music is highly rhythmic and features a melodic line in the treble clef.

Apéndice n. 9

F. Liszt: *Ungarisch*, pieza n. 11 de *Weihnachtsbaum* A267, S186:

**Maestoso (Tempo di Marcia)**

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Maestoso (Tempo di Marcia)'. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5 for the right hand. The second system features a *ten.* marking and a *Red. \** instruction. The third system includes *r.H.* (right hand) markings and *ten.* markings. The fourth system also includes *ten.* markings and a *Red. \** instruction. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of a piano score. The right hand (RH) plays a melody with slurs and accents. The left hand (LH) features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Performance markings include *r.H.*, *1<sup>o</sup>*, *5*, and *Reo. \**.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand maintains the rhythmic accompaniment. Performance markings include *Reo. \**.

Third system of the piano score. The right hand melody is supported by the left hand's rhythmic accompaniment. Performance markings include *Reo. \**.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and a *p* dynamic marking. The left hand continues the rhythmic accompaniment.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and a *3* marking. The left hand continues the rhythmic accompaniment. Performance markings include *poco a poco cresc.* and *ff eroico*.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Treble clef staff has an accent (^) over the first note. Bass clef staff has a slur over the first three notes, followed by an asterisk (\*). The key signature is one sharp (F#).
- System 2:** Treble clef staff has an accent (^) over the first note. Bass clef staff has a slur over the first three notes, followed by an asterisk (\*). The key signature is one sharp (F#).
- System 3:** Treble clef staff has a slur over the first three notes. Bass clef staff has a slur over the first three notes, followed by an asterisk (\*). The key signature changes to two flats (Bb, Eb).
- System 4:** Treble clef staff has a slur over the first three notes. Bass clef staff has a slur over the first three notes, followed by an asterisk (\*). The key signature is two flats (Bb, Eb).
- System 5:** Treble clef staff has a slur over the first three notes. Bass clef staff has a slur over the first three notes, followed by an asterisk (\*). The key signature is two flats (Bb, Eb).

Additional markings include 'Ped.' (pedal) and 's' (sostenuto) in various systems, and dynamic markings like 'p' (piano) and 's' (sostenuto).

sempre *ff*  
Rec.

This system contains two staves of music. The upper staff features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking 'sempre ff' is placed above the first measure, and 'Rec.' is written below the first measure.

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some rests and slurs. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

*fff*  
Rec.

This system features two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes. The dynamic marking '*fff*' is placed above the second measure, and 'Rec.' is written below the second measure.

*tr*  
8.....\*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with trills marked 'tr'. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes. The dynamic marking '*tr*' is placed above the second measure, and '8.....\*' is written below the first measure.

8.....

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes. The dynamic marking '8.....' is written below the first measure.

Apéndice n. 10

R. Schumann: *Carnaval op. 9 (Arlequin)*:

Musical score for R. Schumann's *Carnaval op. 9 (Arlequin)*. The score is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with various rhythmic patterns and dynamics. The second system continues the piece with similar patterns and includes some trills in the right hand.

F. Chopin: *Mazurka op. 24, n. 4*:

Musical score for F. Chopin's *Mazurka op. 24, n. 4*. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *calando* and *dim.*, with dynamics *pp* and *pp*. The second system is marked *marcato*, *sempre rallent.*, and *smorzando*, with dynamics *f* and *p*. The score includes fingering numbers and asterisks indicating specific notes.

Apéndice n. 11

F. Liszt: *Ehemals*, pieza n. 10 de *Weihnachtsbaum* A267, S186:

**Andante**

*p*

*pp*

*dolce espressivo*

*sempre legato*

*m.d.*

*p* 5

*dem.*

pp ppp

*dolce espressivo*  
Reo \* Reo

*cresc.*  
Reo  $\frac{2}{5}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{2}{5}$  \* Reo  $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{5}$  \* Reo  $\frac{2}{5}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{2}{5}$   $\frac{1}{4}$  \*

*cresc.*  
Reo  $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{2}{5}$  \* Reo  $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{2}$  \* Reo \* Reo \* Reo \*

*f appassionato* *rinforz.*  
Reo \* Reo \* Reo \*

*rinforz.*  
Reo \* Reo \* Reo \*



*accelerando*

*un poco più appassionato*

*cresc.*

*f appassionato molto*

*rinforz.*

*cresc.*

*rinforz.*

*p dolce cantando*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.  $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$  \*  
 Ped.  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$  \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*  
 Ped.  $\frac{2}{4}$  \* Ped. \* Ped. \* Ped.  $\frac{2}{4}$   
 \* Ped.  $\frac{3}{5}$  \* Ped.  $\frac{4}{5}$  \* Ped. \*  
 Ped.  $\frac{3}{5}$  \* Ped.  $\frac{4}{5}$  \* Ped. \* Ped.  $\frac{4}{5}$  \*  
 (Ped.  $\frac{4}{5}$  \*)

8.....  
Musical score system 1, first system. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The right hand plays a series of chords, with a dotted line above the staff indicating a sequence of notes. The left hand plays a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 4. The word *sempre p* is written above the right hand. The system ends with a double bar line and an asterisk (\*).

Musical score system 2, second system. Treble clef, key signature of two flats. The right hand continues with chords and fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The left hand continues with fingerings 2, 1, 2, 3, 2. The system ends with a double bar line and an asterisk (\*).

8.....  
Musical score system 3, third system. Treble clef, key signature of two flats. The right hand plays chords with fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The left hand plays chords with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The word *dolcissimo* is written above the right hand. The system ends with a double bar line and an asterisk (\*).

8.....  
Musical score system 4, fourth system. Treble clef, key signature of two flats. The right hand plays chords with fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The left hand plays chords with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The system ends with a double bar line and an asterisk (\*).

Musical score system 5, fifth system. Treble clef, key signature of two flats. The right hand plays chords with fingerings 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The left hand plays chords with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3. The system ends with a double bar line and an asterisk (\*).

Apéndice n. 12

F. Liszt: *Marsch der heiligen drei Könige (Adeste fideles)*, pieza n. 4 de *Weihnachtsbaum A267, S186*:

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece features various musical notations including triplets, accents, and dynamic markings such as *ff* and *un poco accelerando*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Polnisch, pieza n. 12 de Weihnachtsbaum A267, S186:

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the treble staff with an accent (^) and a dynamic marking of *Rea.* in the bass staff. The second system has a melodic line in the treble staff with an accent (^) and a dynamic marking of *Rea.* in the bass staff. The third system has a melodic line in the treble staff with an accent (^) and a dynamic marking of *Rea.* in the bass staff. The fourth system has a melodic line in the treble staff with an accent (^) and a dynamic marking of *Rea.* in the bass staff. The fifth system has a melodic line in the treble staff with an accent (^) and a dynamic marking of *Rea.* in the bass staff. The score concludes with a double bar line.

## Apéndice n. 13

---

Esquema con los  *finales pianísticos abiertos*  encontrados hasta el año 1876 en la música de los compositores románticos tratados en nuestra investigación<sup>1</sup>:

1830	1840	1850	1860	1870
<b>Chopin</b> , <i>Mazurka op. 17, n. 4</i> (1833). <b>Liszt</b> , <i>Harmonies poétiques et religieuses A18, S154</i> (1833-34). <b>Schumann</b> , <i>Kinderszenen op. 15</i> (1838): la n. 4, <i>Bittendes Kind</i> . la n. 12, <i>Kind im Einschlummern</i> .			<b>Liszt</b> , <i>Der traurige Mönch P3, S348</i> (1860).	<b>Liszt</b> , <i>Weihnachtsbaum A267, S186</i> (1874-76): la n. 2, <i>O heilige Nacht!</i> , la n. 6, <i>Carillon</i> , la n. 7, <i>Schlummerlied</i> , la n. 10, <i>Ehemals</i> , la n. 11, <i>Ungarisch</i> .

---

<sup>1</sup> Debemos tener en cuenta que Chopin muere en 1849 y Schumann en 1856.

*Características de la armonía de Franz Liszt en la música para piano compuesta entre 1877-1885.*

En sus últimos años, Liszt, que en su juventud no dudaba en hacer concesiones para ganarse el favor del público, desplegando su virtuosismo espectacular y, en ocasiones, su lado más mefistofélico, cambia su concepción creativa y compone solo pensando en él, digamos que escribe como quiere, sin valorar previamente si la obra gustará o no. Esta actitud se acompaña de una indiferencia cada vez mayor hacia la opinión pública. En esta etapa se muestra más celoso a la hora de dar a conocer su música y ocasionalmente toca sus obras a algunos amigos y alumnos. Podemos decir que se trataba de *Hausmusik*<sup>1</sup> interpretada para un número reducido de oyentes. El compositor era plenamente consciente de que su forma de escribir era demasiado novedosa para los oídos de sus contemporáneos. Una parte de las partituras concebidas en estos años no quería que se dieran a conocer<sup>2</sup>. Las audacias armónicas que contienen estas obras tardías, los experimentos que realiza en ellas, han apasionado a la musicología de los últimos años<sup>3</sup>. Liszt, con este particular lenguaje armónico, se sitúa en una encrucijada de caminos y se abre paso, por un lado, hacia Wagner y su descendencia, Richard Strauss, Gustav Mahler y el primer Schönberg y, por otro, hacia Debussy y el impresionismo francés<sup>4</sup>. Podemos decir que el compositor húngaro se

---

<sup>1</sup> «Música de hogar» (trad. a.).

<sup>2</sup> A este respecto el musicólogo norteamericano Charles Rosen nos indica que: «Es una paradoja, sin embargo, que las obras de la última época de Liszt, que había inventado el recital público de piano y proporcionado los más brillantes ejemplos de virtuosismo, fueran esencialmente privadas, aunque en ocasiones radicalmente innovadoras, relativamente fáciles y no tocadas nunca para un público, permaneciendo desconocidas hasta mediados del siglo XX.». En ROSEN, Charles: *El piano: notas y vivencias*. Madrid, Ed. Alianza, 2007, pp. 183-184.

<sup>3</sup> De entre los musicólogos que se dedican a estudiar con detalle estos aspectos técnicos de la música del maestro húngaro destacan Serge Gut, recientemente fallecido (2014), que fue profesor de la Universidad de la Sorbona de París, el profesor Alan Walker, que, como ya hemos indicado en diversas ocasiones, es una de las máximas autoridades en Liszt y junto a ellos, el inglés Humphrey Searle (1915-1982) que también fue compositor y secretario honorífico de la *Liszt Society* de Londres fundada en 1950.

<sup>4</sup> Debemos de tener en cuenta que la renovación de la armonía a lo largo del siglo XIX y su camino hacia la del siglo XX, se funda sobre dos fenómenos: por una parte, la extensión de la libre conducción de las voces con el dominio del cromatismo y, por otra, el desarrollo de las progresiones armónicas fuera del marco funcional clásico. Esta evolución se produce de forma paralela en dos corrientes: en toda Europa, con el redescubrimiento de las melodías modales y la utilización de progresiones no funcionales, y en concreto en la escuela germánica, con la continuación de la experiencia cromática después de Liszt y Wagner, que son sus grandes impulsores.

adelanta a la corriente expresionista, con obras como su *Via Crucis [Les 14 stations de la croix]* A287, S504a (1878-79)<sup>5</sup>, y también al Impresionismo con piezas como *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, de *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882).

El estilo armónico de Liszt evolucionó considerablemente a lo largo de los quince últimos años de su vida, produciendo resultados extraordinariamente imaginativos y sorprendentes. Vamos a estudiarlos desglosándolos en tres apartados, como hemos hecho en el *Apéndice documental n. 2*, dedicado a las características armónicas de la música para piano compuesta antes de 1877: el *vocabulario armónico (acordes)*, la *sintaxis armónica (enlaces)* y la *sintaxis tonal (modulaciones)* que maneja el compositor. Así, en cuanto a su *vocabulario armónico*, aparte de seguir utilizando el acorde tríada aumentado y el de séptima disminuida, vemos cómo se acrecienta el gusto por las sonoridades disonantes y los acordes ambiguos, como podemos comprobar, por ejemplo, en el acorde inicial de la *Station IV* del mencionado *Via Crucis*<sup>6</sup>, que prelude el color sonoro del futuro *cluster*:



O en el acorde que encontramos en los cc. 9 y 13 de la primera parte de *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future*, tercer movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe* A310, S512 (1881). Se trata del moderno acorde de quinta aumentada con séptima mayor, Fa-La-Do#-Mi:

<sup>5</sup> La versión para voces solistas, coro y piano (órgano) fue compuesta entre los años 1876-1879 pero el editor Friedrich Pustet la rechazó por su áspera modernidad. De hecho fue estrenada en 1929. Véase WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 413-416.

<sup>6</sup> El denominado «Acorde de la Madonna». En WALKER, Op. cit., p. 415.

En ocasiones son las notas pedales las que ayudan a la escritura de estas armonías más mordaces, como ocurre a partir del c. 8 del siguiente pasaje del *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883), en el que encontramos un acorde inusual formado por una tercera menor, una quinta aumentada y una séptima mayor, Lab- Si<sub>bec</sub> [Dob]-Mi-Sol:

Otro rasgo distintivo de la armonía lisztiana de esta época es la construcción de acordes derivados de un solo intervalo, con los que nos ofrece nuevas combinaciones sonoras y prefigura las estructuras acórdicas de principios del s. XX. Ya comentamos en el *Apéndice documental n. 2*, al hablar de este aspecto, que el compositor húngaro es uno de los primeros que emplea los acordes por quintas e indicamos el pasaje inicial del *Erste Mephisto-Walzer A189, S514* (1856-61), que mostramos a continuación<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Cuando Piston se ocupa en su tratado de armonía de la «Armonía por quintas», el primer ejemplo que cita es este de Liszt. En PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998, p. 483.



**Allegro vivace (quasi presto)**

Se puede decir que Franz Liszt es, con el ejemplo que acabamos de ver, pionero en el uso de estas formaciones acórdicas por quintas que serán ampliamente utilizadas en las partituras de compositores como Ravel, Debussy, Koechlin, Milhaud, Casella y Stravinsky, entre otros<sup>8</sup>. Por otra parte, en algunas piezas del compositor húngaro hallamos otro tipo de superposiciones que generan acordes por cuartas. Como ejemplo podemos mostrar el comienzo del *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883), basado en el acorde Mi#-La#-Re#, formado por cuartas justas<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> Mostramos a continuación un ejemplo del compositor francés Darius Milhaud en el que utiliza este tipo de acordes. Se trata del comienzo de *Laranjeiras*, pieza perteneciente a la suite de danzas para piano titulada *Saudades do Brasil op. 67* (1920-21):

**Alerte 138-♩**

<sup>9</sup> Según la versión tanto de Searle como de Walker, este fragmento tiene como base armónica un acorde por cuartas justas de cinco sonidos utilizado en la última inversión, al cual le falta un sonido (Sol#). En SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Múnaco, Ed. Le Rocher, 1986, p. 70 y WALKER, Op. cit., p. 483. Así tenemos:

La sonoridad de este acorde también nos aporta un color pentatónico que elimina toda relación tonal en este pasaje de introducción<sup>10</sup>. Como ocurre con los acordes por quintas, esta estructura por cuartas nos conecta, aunque sea de forma tímida, con las formaciones por cuartas que se desarrollarán plenamente a comienzos del siglo XX de la mano de compositores como Satie, Scriabin, Schönberg, Bartók, Rebikov o Jean Huré<sup>11</sup>.

El acorde por cuartas:

La inversión utilizada:

<sup>10</sup> Escala pentatónica con las notas del acorde:

<sup>11</sup> Podemos citar como ejemplo un fragmento del preludio del primer acto de la música de escena *Le Fils des Étoiles* (1891) de Erik Satie que, además, es una de las primeras muestras anteriores al s. XX de enlaces de acordes por cuartas, los cuales forman armonía paralela. Este pasaje aparece también en el tratado de armonía de Piston. En PISTON, Op. cit., p. 483:

En blanc et immobile

Y no podemos dejar de citar una de las obras emblemáticas en el empleo de este tipo de formaciones acordales, la *Sinfonía de cámara op. 9* (1906) de Arnold Schönberg. El compositor y teórico austriaco dedica uno de los últimos capítulos de su tratado de armonía a los acordes por cuartas. Véase SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*. Madrid, Ed. Real Musical, 1974, pp. 475-488. Los acordes por cuartas tienen un papel importante en la arquitectura de la obra entera, son base compositiva fundamental de

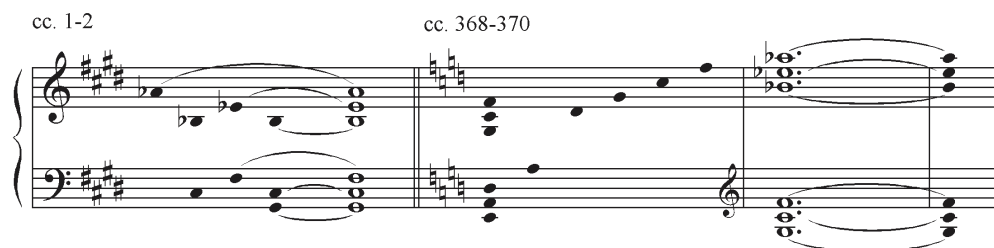
En cuanto a la *sintaxis armónica*, los *enlaces de acordes*, otro trazo característico del estilo armónico del Liszt septuagenario es la realización de enlaces sin tener en cuenta las reglas tradicionales de la *sintaxis armónica*. No olvidemos las palabras del propio compositor: «Tout accord peut succéder à n'importe quel autre»<sup>12</sup>. Así, nos encontramos encadenamientos de diversa factura. Uno de los más recurrentes es el enlace de un acorde tríada aumentado y un perfecto menor, como aparece en este fragmento de *Unstern! Sinistre, desastro A312, S208* (1881):



Esta libertad sintáctica se traduce en la proliferación de los enlaces paralelos de acordes de distintas clases, por ejemplo de tríadas aumentadas, como en el siguiente pasaje de *R. W. – Venezia A320, S201* (1883). Obsérvese cómo en los cc 5-6 Liszt reproduce la alternancia antes mencionada de acorde aumentado con perfecto menor:

---

esta *Sinfonía de cámara*, junto con la escritura cromática y la escala de tonos enteros. Los acordes aparecen no solo como formaciones armónicas, sino también melódicas. Así, en la partitura se funden acordes y melodías por cuartas, lo apreciamos ya al principio (cc. 1-5), en el pasaje de los cc. 354-377, en los cc. 407-411, en los cc. 463-475 o en los cc. 573-582. La partitura consultada es de la *Universal Edition* n. 7147. Veamos como ejemplo los dos fragmentos que mostramos a continuación de forma esquemática:



<sup>12</sup> «Todo acorde puede suceder a no importa qué otro» (trad. a.). En STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Musique nouvelle*. París, Ed. Corrêa, 1956, p. 43.

Musical score for piano, showing a transition from a slow section to a faster section. The first system is in bass clef with a *cresc.* marking and a *(8)\_* annotation. The second system is in treble clef with an *A tempo* marking and *f* dynamic. Both systems feature complex chordal textures and triplets.

Un caso particular de este tipo de enlaces lo encontramos en el comienzo de las *Csárdás macabre A313, S224* (1881-82), donde el compositor nos ofrece un pasaje de quintas «à vide» paralelas, algo realmente moderno para la época :

Musical score for piano, showing a passage of parallel fifths. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It features a series of parallel fifths in the right hand, with dynamics ranging from *p* to *f* and *mp ben marcato*.

Como estamos demostrando en nuestra investigación, esta falta de prejuicios a la hora de hilvanar los acordes también se ve reflejada en los encadenamientos cadenciales en general, a lo largo de todo el discurso musical, y en los que ponen punto final a la obra en particular, en los que para conseguir sonoridades novedosas, Liszt modifica algún

elemento de la cadencia tradicional, sustituye los acordes típicos del engranaje por otros menos usuales o directamente elimina el enlace. Nos remitimos a los ejemplos estudiados en nuestro trabajo.

Complementando todo lo expuesto, vemos cómo Liszt también innovará en otro aspecto del espectro armónico, creando nuevos efectos de contrapunto aproximando los temas y sus acompañamientos sin tener en cuenta las reglas armónicas o la relación armónica clara entre las partes, con lo que contribuirá todavía más a la generación de formaciones acórdicas y enlaces inusitados y discordantes. El compositor orienta así la escritura musical hacia una vía que se verá continuada en el siglo XX: *la disociación de la cohesión armónica vertical*. Se trata, sin duda, del primer paso hacia el pancromatismo, la poliarmonía, el moderno contrapunto de acordes, la politonalidad y la atonalidad gracias a la libertad de las diferentes líneas de la polifonía que ya no tienen una relación vertical entre ellas. Esta visión del espacio armónico conecta sin duda con la que propone Schönberg en el comentario que realiza sobre su *Segundo Cuarteto de cuerda* finalizado en 1908:

En los dos primeros movimientos hay algunas secciones en las que las partes individuales se mueven sin tener en cuenta si el resultado del encuentro entre todas las voces está o no dentro de las armonías establecidas.<sup>13</sup>

Podemos ver claros indicios de esta forma de proceder en la música para piano del maestro húngaro. Por ejemplo, en el comienzo de *La lugubre gondola I*, en el que destacan los choques que se producen con esta manera de escribir entre *Lab* y *La* becuadro (c. 6) o entre *Mi* becuadro y *Mib* (c. 9). Choques que, si a nuestros oídos ya no causan ninguna sorpresa, en la época de su concepción suponen novedad y atrevimiento<sup>14</sup>:

---

<sup>13</sup> Véase MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*. Madrid, Editorial Akal, 1994, p. 85.

<sup>14</sup> Nos basta con recordar el comentario del Diario de Cósima, que cita Walker, referido a los últimos meses de convivencia de Liszt y Wagner en Venecia. Este último se quejaba a Cósima de las obras tan raras que estaba componiendo su padre, llenas de disonancias. Cósima escribe: «Il [Wagner] recommence aujourd'hui à parler de mon père de manière brutale (...); il qualifie de "folie en germe" les dernières oeuvres et dit qu'il a essayé de gagner (...) sur les dissonances». «Él [Wagner] vuelve hoy a hablar de mi padre de manera brutal (...); califica de "inicio de locura" las últimas obras y dice que ha intentado ganar (...) sobre las disonancias» (trad. a.). En WALKER, Op. cit., p. 459.

Andante.

*mf* *marcato* *sempre legato*

*Ped. una corda* *Ped.*

En otra pieza ya citada, *Unstern! Sinistre, disastro*, vemos igualmente la utilización de este nuevo recurso. Uno de los pasajes más llamativos es el que exponemos seguidamente, en el que la parte acórdica de la mano izquierda se opone a un tríada aumentado fijo, *acorde pedal*, de la mano derecha obteniendo sonoridades muy punzantes:

*sempre fff*

*Ped.* *Ped.*

Asimismo en el comienzo de la obra *Ladislaus Teleky*, de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885), y prácticamente en toda su extensión, tenemos otro buen ejemplo, en donde el uso de un bajo ostinato conduce a choques similares entre los planos sonoros: por un lado ese bajo ostinato, extraído de la escala húngara menor de Sol<sup>15</sup> y, por otro, los encadenamientos de acordes en la parte superior, enlaces que además son cromáticos:

<sup>15</sup> Recordemos que también se denomina *escala gitana*. En Sol contiene estas notas: Sol-La-Sib-Do#-Re-Mib-Fa#-Sol. Subrayamos las cuatro que el compositor emplea en el ostinato.

Lugubre,  $\text{♩} = 58$

La conclusión de *Trübe Wolken (Nuages Gris)* A305, S199 (1881) es otro caso típico. Se compone de tres elementos de contrapunto, tres planos independientes superpuestos: un motivo ostinato de dos notas en el bajo, una sucesión de acordes de quinta aumentada que desciende cromáticamente en la parte central, mano izquierda, y una escala cromática en octavas que asciende en la parte superior, mano derecha. La cadencia final, de hecho, está configurada con la superposición de los tres planos sonoros:

En el apartado de la *sintaxis tonal (modulaciones)*, comprobamos cómo el músico húngaro sigue empleando las modulaciones en relación de tercera<sup>16</sup>, pero en este último periodo utiliza con más frecuencia la *tonalidad evolutiva*, desarrolla un gusto especial por la *repetición de una idea musical transportándola una segunda*, mayor o menor, ascendente o descendente, y comienzan a manifestarse de forma más insistente sus intenciones de *supresión de la tonalidad*, traducidas en unos trazos de escritura atonal más contundentes, que lo llevarán a convertirse en uno de los pioneros en el terreno de la desintegración tonal. En la música para piano de esta época son bastantes los casos que encontramos de utilización de la tonalidad evolutiva, uno de los más llamativos es el de la pieza religiosa *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880), que Liszt comienza en Do mayor y concluye en Fa# mayor, justo en las antípodas tonalmente hablando<sup>17</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en la *Marche funèbre*, de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882), que comienza en Fa menor y termina en Fa# mayor. En ocasiones estas tonalidades extremas son homónimas, como ocurre en la *Romance oubliée A299, S527* (1880) o en *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883), empezando ambas en Mi menor y terminando en Mi mayor. En cuanto al recurso lisztiano de repetir una idea musical transportándola una segunda mayor o menor, ascendente o descendente, también son bastantes los casos que hallamos en su obra. En la primera parte de la *Elegie n. 2 A277, S197* (1877), la *Idea 1* está tratada de esa manera, primero es expuesta en Sib menor:

<sup>16</sup> Como, por ejemplo, en la segunda parte de *R. W. – Venezia*, donde el discurso musical nos conduce por las tonalidades de Sib mayor, Reb mayor y Mi mayor.

<sup>17</sup> Simbolizando con el recorrido que nos lleva de una tonalidad a otra la transfiguración del cuerpo de Cristo.



Y un poco más adelante en Si menor:

*sostenuto ed espressivo*

El compositor procede de manera similar cuando presenta también la *Idea 1* en *Sospiri!* A233/5, S192 (1879), primero en la tonalidad de Lab mayor:

Y de forma yuxtapuesta, en esta ocasión transportándola un tono descendente, en Solb mayor:

*un poco rall. - -*

*dim.*

Sin duda, uno de los aspectos del terreno tonal que más nos llama la atención en la música del periodo que estamos estudiando es la cada vez más evidente erosión del perfil de los elementos que configuran el sistema tonal tradicional, traducida en las numerosas muestras de escritura que tienden, precisamente, a la *supresión de la tonalidad*. Que Liszt, en su evolución creativa y estética, pretendía llegar a conseguir la atonalidad parece evidente si nos atenemos al título de una de sus últimas obras para

piano, la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)*<sup>18</sup> A338, S216a (1885). Un vistazo a esta obra nos permite comprobar que, en efecto, no aparece ninguna tonalidad definida<sup>19</sup>. En los últimos compases discurren series paralelas y cromáticas de acordes de quinta disminuida que se transforman, para terminar, en series de séptimas disminuidas que concluyen la pieza de una forma totalmente suspensiva y ambigua:

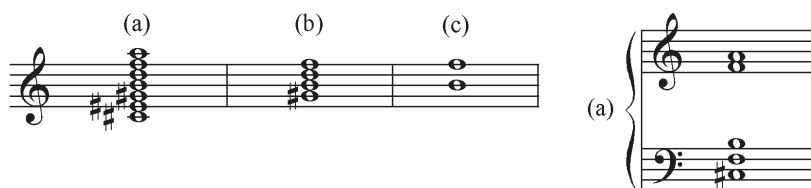


Asimismo, si atendemos al comentario que recoge Vincent d'Indy en el segundo volumen de su *Curso de composición musical* cuando habla sobre Liszt, verificamos que las intenciones eran claras y manifiestas:

«...lors de l'un de nos séjours auprès de lui à Weimar, en 1873, il nous fit cette étrange déclaration qu'il aspirait à la "suppression de la tonalité"»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> «Bagatela sin tonalidad» (trad. a.).

<sup>19</sup> La base armónica de la pieza es un acorde que se puede interpretar como de novena de dominante con sexta añadida (a), una de las sonoridades favoritas de Ravel, del que se desglosa un acorde de séptima disminuida (b). Ambos acordes son simétricos de acuerdo con la estructura de la pieza. Del acorde de séptima disminuida se desglosa, a su vez, el tritono (c) que representa a Mefistófeles:



<sup>20</sup> «...en una de nuestras estancias con él en Weimar, en 1873, nos hizo la extraña declaración de que aspiraba a la "supresión de la tonalidad"» (trad. a.). En D'INDY, Vincent: *Cours de Composition Musicale vol. II (Seconde partie)*. París, Ed. Durand, 1933, p. 318.

Como ya se apuntó en el apéndice dedicado al estudio de la armonía en las obras anteriores a 1877, los primeros trazos de escritura atonal en la música de Liszt los encontramos en pasajes delineados con un cromatismo muy intenso y, por otra parte, en fragmentos donde hace uso de la escala de tonos enteros. Estos elementos, que minan las relaciones tonales clásicas, se van a seguir manteniendo en el periodo que ahora contemplamos y, junto con los que hemos comentado más arriba, van a contribuir a la disolución del marco tonal, dejando el terreno preparado para que los músicos de vanguardia de la generación siguiente den un paso más y cultiven sistemáticamente la disonancia para llegar a un nuevo universo<sup>21</sup>. Así pues, pasamos a resumir los elementos armónicos que despliega el compositor húngaro en su música para delinear su camino hacia la atonalidad: 1) El *cromatismo intenso*, a menudo conseguido con acordes de séptima disminuida. En obras anteriores al periodo que nos ocupa ya observamos cómo es precisamente por la superabundancia de enlaces cromáticos de acordes de séptima disminuida que Liszt nos hace perder el hilo tonal. Una muestra muy clara de este aspecto es el comienzo de la fuga de la *Fantasie und fugue, g [Bach] A244, S463* (1869), en el que es imposible determinar en qué tono nos encontramos<sup>22</sup>:

---

<sup>21</sup> Como nos dice el profesor Bartoli: «Avec Scriabine, Franz Liszt est sans aucun doute le compositeur qui est allé le plus loin dans l'annonce de la modernité atonale». «Con Scriabin, Franz Liszt es sin ninguna duda el compositor que ha ido más lejos en el anuncio de la modernidad atonal» (trad. a.). En BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001, p. 186.

<sup>22</sup> Ya la *Fantasie* termina de una forma indeterminada, haciendo uso también de acordes de séptima disminuida.

**Andante.**

*pp misterioso*

*pp*

*sempre legato e pp*

En piezas posteriores a 1877 encontramos pasajes con las mismas características, como el que exponemos a continuación, perteneciente a la sección conclusiva de *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885)<sup>23</sup>:

*un poco ritenuto*

*mf pesante*

*accentato*

*Pia*

<sup>23</sup> En este caso la escritura no es contrapuntística como en la *Fantasia und fugue, g* [Bach], sino homofónica, pero los enlaces cromáticos de acordes de sexta crean una línea sinuosa que difumina toda sensación de centro tonal.

2) El uso de *escalas alternativas* a las tradicionales mayor y menor, como por ejemplo la *escala menor húngara*, que añade una nota nueva a la sonoridad de la escala menor armónica<sup>24</sup> y sobre todo, como se ha anotado arriba, la de tonos enteros. Si en obras anteriores a 1877 ya hemos destacado el uso de la *escala de tonos enteros*, de forma melódica y armónica, que provoca los primeros trazos de escritura atonal<sup>25</sup>, verificamos cómo ahora, en este periodo que contemplamos, se produce un empleo más acusado de esta escala simétrica. El compositor recurre con más frecuencia a ella, hasta llegar a utilizarla como eje vertebrador de una pieza entera, *La lugubre gondola I* A319a, S200/1 (1882). En la *Station X* del *Via Crucis* la introduce de forma melódica al final de la pieza como estela sonora derivada del acorde Si<sub>bec</sub>-Re<sub>b</sub>-Fa-La<sub>bec</sub>, construido con notas de la escala:



Y en *Unstern! Sinistre, desastro*, mencionada más arriba, la presencia de esta escala es muy notable. En el fragmento que reproducimos, Liszt procede de una forma parecida, tras atacar un robusto acorde construido con notas de la escala, La-Re#-Fa-Si, pasa a repetirlo insistentemente, mientras en el plano inferior desarrolla una melodía en octavas por tonos:

<sup>24</sup> Por ejemplo la escala menor armónica de Sol tiene las notas siguientes: Sol-La-Sib-Do-Re-Mib-Fa#-Sol y la húngara menor de Sol: Sol-La-Sib-Do#-Re-Mib-Fa#-Sol. Una muestra del uso de esta escala la hallamos en la pieza *Trübe Wolken (Nuages Gris)*.

<sup>25</sup> Sobre todo en la pieza *Der traurige Mönch* P3, S348 (1860).

3) La utilización de *acordes y enlaces poco usuales* en la armonía tradicional, además de los apuntados más arriba, los enlaces modales. El modalismo supondrá otra forma de alejarse de la sintaxis armónica de la tonalidad funcional. La pieza *Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885) nos proporciona un precioso ejemplo ya que su lenguaje es modal, está escrita en La eolio y frigio. 4) La *elusión de la cadencia conclusiva tradicional*, aspecto que, aplicado a los finales de las piezas, conllevará, como estamos viendo en nuestro trabajo, el uso de finales inhabituales y novedosos que desembocarán en el concepto de *final abierto*. Entre los ejemplos que podemos recabar figuran *La lugubre gondola I*, la *Mephisto-Polka A317, S217* (1882), el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (1885) o la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)*. 5) La *escritura contrapuntística*, que, como hemos dicho arriba en ejemplos como el comienzo de *La lugubre gondola I*, provoca estructuras armónicas altamente disonantes. 6) El empleo sistemático del *acorde de quinta aumentada*, acorde tonalmente inestable que lo podemos entroncar también con la escala de tonos y que aparece en piezas de marcado carácter experimental como en varias del *Via Crucis*, en *Trübe Wolken (Nuages Gris)*, en *Unstern! Sinistre, desastre*, en *La lugubre gondola I* o en *R. W. – Venezia*. 7) La omnipresencia del *acorde de séptima disminuida* con su marcada indeterminación tonal, como comprobamos, por ejemplo, en la escritura de la primera parte de *La lugubre*

*gondola II* o en la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)*. 8) Los *encadenamientos paralelos*, con los que el compositor húngaro evita los enlaces tradicionales y distorsiona las relaciones armónicas funcionales, al mismo tiempo que prefigura la escritura debussysta. Uno de los pasajes más claros es el que encontramos en la pieza *R. W. – Venezia* que hemos expuesto más arriba. 9) *Evitar la presencia del acorde de tónica* y de giros cadenciales que conduzcan a él, como ocurre en la *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884). Tras estas observaciones, podemos concluir este apartado diciendo que la tonalidad se degrada progresivamente a lo largo del siglo XIX, pero uno de los máximos artífices que contribuyen a esta degradación es Franz Liszt. El profesor Otto Károlyi habla de este debilitamiento de la tonalidad en estos términos:

Después de cerca de trescientos años de dominio y evolución, la música tonal alcanzó su apoteosis durante la segunda mitad del siglo XIX. (...), pero,..., cuando un estilo llegaba a la cumbre, otro nuevo estaba ya atacando las bases del antiguo. Algunos de los instigadores de lo nuevo, como Wagner y Liszt, eran compositores plenamente románticos (...). El mundo cromático de Liszt alcanzó un punto en que la tonalidad no sólo resultaba fuertemente debilitada, sino que en algunas de sus últimas obras desaparecía por completo.<sup>26</sup>

Con esta experimentación en la escritura armónica, llevada a cabo por el compositor húngaro en sus últimos años de vida, no es de extrañar que la musicología le considere como uno de los padres de la música moderna. Con sus hallazgos en este campo del lenguaje musical, Liszt tiende un puente que conecta con la música tanto de Debussy como de Schönberg.

---

<sup>26</sup> KÁROLYI, Ottó: *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza, 2000, p. 41.

*Clasificación tipológica de la obra pianística de Franz Liszt compuesta en el último periodo creativo (1877-1885).*

Presentamos una clasificación de las 116 piezas para piano que Franz Liszt compone en su periodo vital final que se desarrolla entre los años 1877 y 1885, atendiendo a su género, carácter o funcionalidad, para conocer qué tipo de piezas compone Liszt en este periodo. Así las dispondremos en seis apartados que nos muestran la diversidad de las obras compuestas y nos proporcionan una idea de la pluralidad de las manifestaciones artísticas del compositor húngaro, condicionadas en muchas ocasiones por las situaciones vitales que atraviesa, y la fabulosa amplitud de miras e intereses estéticos que le llevan a abarcar una amplia tipología de obras<sup>1</sup>:

- 1) Danzas y Marchas.
- 2) Obras fúnebres.
- 3) Obras nacionalistas.
- 4) Obras religiosas.
- 5) Paráfrasis y Transcripciones.
- 6) Obras individuales.

1) DANZAS Y MARCHAS

En este primer grupo vamos a encontrar valeses, csárdás<sup>2</sup>, una polka, polonesas y dos marchas<sup>3</sup>. Liszt cultiva este tipo de piezas a lo largo de toda su vida, basta con echar un vistazo al catálogo de su música para piano<sup>4</sup> para comprobar la abundancia de este

---

<sup>1</sup> De algunos tipos de obras, las *obras fúnebres* y las *nacionalistas*, extraemos una serie de rasgos y elementos comunes que les proporcionan unidad de estilo. Asimismo, en el apartado n. 5 contemplamos los matices que diferencian una *transcripción* de una *paráfrasis* pianísticas.

<sup>2</sup> Optamos por incluir las *csárdás* dentro de este grupo por tratarse de un baile tradicional húngaro, aunque podrían figurar también en el de *Música nacionalista* ya que pueden estar basadas en canciones populares como es el caso de las *Csárdás macabre A313, S224* en la que, según mantienen algunos musicólogos, uno de sus temas, el que nosotros denominamos en nuestro análisis *Idea 4*, está basado en la canción popular húngara *Ég a kunyhó, ropog a nád*. Véanse SEARLE, Humphrey: *Franz Liszt*. Mónaco, Ed. Le Rocher, 1986, pp. 42-43 y WALKER, Alan: *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, p. 486.

<sup>3</sup> No incluimos en este apartado las *marchas fúnebres* que aparecerán relacionadas en el grupo de *Obras fúnebres*.

<sup>4</sup> Nos referimos a la catalogación del profesor Alan Walker en la que basamos nuestro estudio y que aparece en SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt*. Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001, pp. 786-820.



género de piezas<sup>5</sup>, destacando de manera notable en su producción los valeses<sup>6</sup>. Sin duda, de todas las danzas enunciadas arriba, el *vals* es la más destacada y extendida en la música romántica en sus diferentes versiones, así nos lo indica Christian Goubault:

Elle devient une danse de société qui, de Vienne où elle triomphe, s'étend à toute l'Europe dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est rapidement stylisée en valeses de salon et de concert, en valeses symphoniques; elle pénètre dans l'opéra et l'opérette.<sup>7</sup>

De hecho comprobamos cómo, de todas las piezas que configuran este grupo escritas en el periodo creativo que estudiamos, sobresalen como obras más importantes y sustanciales desde el punto de vista compositivo y pianístico los *Mephisto-Walzer* y los *Valeses oubliées*, a los que podemos añadir también las *Csárdás macabre*. Mención especial merece la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)* por sus pretensiones armónicas atonales. Las danzas y marchas que configuran este apartado son:

- Los *Mephisto-Walzer: Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881)<sup>8</sup>, *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883), *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885) y la *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885).
- *Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519* (1880-84?)<sup>9</sup>.
- Los *Valeses oubliées A311, S215: n. 1* (1881), *n. 2 y n. 3* (1883) y *n. 4* (1884).
- *Csárdás macabre A313, S224* (1881-82).
- *Mephisto-Polka A317, S217* (1882-83).
- *Bülów-Marsch A326, S230* (1883).
- *Siegesmarsch-Marche triomphale A332, S233a* (1884).
- Las 2 *Csárdás A333* (1884): *Csárdás S225/1* y *Csárdás obstiné S225/2*.

---

<sup>5</sup> Entre otras el *Grande valse di bravura (Le bal de Berne) A32a, S209* (1836); el *Valse mélancolique A57a, S210* (1839); el *Valse de Marie A82* (1842); el *Petite valse favorite (Souvenir de St Pétersbourg) A84a, S212* (1842); el *Valse-impromptu A84c, S213* (1850-52); *La célèbre Zigeunerpolka A147, S481* (1848); las *Two Polonaises A171, S223* (1850-51); la *Rákóczi Marsch A59, S242/13* (1839-40); el *Scherzo und Marsch A174, S177* (1851) o la *Huldigungs-marsch A182, S228* (1853).

<sup>6</sup> Tengamos en cuenta como curiosidad que la primera obra que compone y edita, la *Variation über einen Walzer von Diabelli A1, S147* (1822) y la última que escribe, la *Bagatelle ohne Tonart-Bagatelle sans tonalité A338, S216a* (1885), son valeses.

<sup>7</sup> «Deviene una danza de sociedad que, de Viena donde triunfa, se extiende por toda Europa en la primera mitad del siglo XIX. Es rápidamente estilizada en valeses de salón y de concierto, en valeses sinfónicos; penetra en la ópera y la opereta.» (trad. a.). En GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*. Montrouge, Ed. Minerve, 1997, p. 198.

<sup>8</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>9</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

## 2) OBRAS FÚNEBRES

Las obras fúnebres ocupan un lugar destacado en la producción pianística del último periodo vital del compositor. Como ocurría con las obras anteriores, este tipo de piezas también son recurrentes en su música para piano<sup>10</sup>, aunque en el periodo que estudiamos el compositor húngaro acrecienta el número de obras dedicadas a la muerte: elegías, trenos (lamentaciones) y marchas fúnebres. El propio Liszt hablará de sus «piezas mortuorias»<sup>11</sup>. En muchas de estas piezas encontramos una serie de rasgos y elementos armónicos comunes que les confieren una cierta unidad de estilo como, por ejemplo, la *imitación de campanas*<sup>12</sup>, el *uso del acorde de quinta aumentada*, en concreto Fa-La-Do#, tanto armónica como melódicamente<sup>13</sup>, la *presencia de la nota Do#*, la nota fúnebre de Liszt<sup>14</sup>, el *uso de trémolos en el registro grave del teclado*<sup>15</sup>, el *empleo del tritono* como evocación de la muerte<sup>16</sup>. Otros elementos que encontramos en mayor o menor medida son el *uso de cromatismos*, que simbolizan el lamento, *pasajes en recitativo*, de escritura monódica, el empleo del *registro grave del teclado* del que se obtienen sonoridades lúgubres, el uso del *acorde de 7ª disminuida* que genera duda armónica y vital, el empleo del *esquema formal «lamento-trionfo»*, en ocasiones reflejado en el empleo de tonalidades extremas homónimas<sup>17</sup>, o simplemente en el paso de una tonalidad menor y sombría a otra mayor y brillante<sup>18</sup>, y también la utilización de la *tonalidad que representa lo fúnebre* en la música de Liszt, Fa menor<sup>19</sup>. Entre las obras que conforman este grupo figuran las cuatro elegías que Liszt dedica a su gran amigo Richard Wagner, *La lugubre gondola I y II*, *R. W. – Venezia y Am grabe Richard Wagners*, y los dos trenos titulados *Aux cyprès de la Villa d'Este*, que consideramos las

---

<sup>10</sup> Entre ellas, la *Marche funèbre A10, S[?]745]* (1827); *Die Zelle in Nonnenwerth, 2nd version (Elegie für das Pianoforte) A81b, S274/1* (1841); la *Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand A94, S168* (1843); *Feuille morte (Elégie d'après Sorriano) A115, S428* (1845); de las *Harmonies poétiques et religieuses, 1st version A61, S[173]* (1840-48); *Les morts*; de las *Harmonies poétiques et religieuses, 2nd version A158, 173* (1848-53); *Pensée de morts y Funérailles (October 1849)*; las *Trois odes funèbres A202* (1859-69) o la *Elegie I (Schlummerlied im Grabe) A266, S196/195a* (1874).

<sup>11</sup> WALKER, Op. cit., p. 471.

<sup>12</sup> Lo vemos en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*, en la *Marche funèbre* del mismo cuaderno, en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534*, en *Ladislaus Teleki*, en la *Trauermarsch*, que está basada en la anterior, o en *Michael Mosonyi*.

<sup>13</sup> Lo encontramos en *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois*, en *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle)*, *Elegie A81d, S534*, en *R. W. – Venezia* o en el *Trauvorspiel*.

<sup>14</sup> En *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*, la *Marche funèbre*, *La lugubre gondola II*, *R. W. – Venezia*, *Am grabe Richard Wagners* o el *Trauvorspiel und Trauermarsch*.

<sup>15</sup> En *La lugubre gondola I*, *Ladislaus Teleki* o la *Trauermarsch*.

<sup>16</sup> Lo comprobamos en *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*.

<sup>17</sup> Como ocurre en *Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie I*, entre Sol menor – Sol mayor, y en *Aux cyprès de la Villa d'Este – Thrénodie II*, entre Mi menor – Mi mayor.

<sup>18</sup> Como sucede en la *Marche funèbre* entre Fa menor y Fa# mayor.

<sup>19</sup> Tonalidad de la *Marche funèbre* y de *La lugubre gondola I y II*.

dos piezas más relevantes de este apartado junto con *Von der Wiege bis zum Grabe* y las dos versiones de *La lugubre gondola*. Desde el punto de vista armónico destacamos la atrevida escritura de *La lugubre gondola I*, basada en la escala de tonos enteros, *R. W. – Venezia*, con una parte prácticamente atonal y el *Trauervorspiel und Trauermarsch*, también de trazo atonal. Las piezas que integran este apartado son las siguientes:

- *Elegie n. 2 A277, S197* (1877).
- *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877).
- *De Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882): 2. *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*, 3. *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II*, 5. *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois*, 6. *Marche funèbre*.
- *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (1880?).
- *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512* (1881): I. *Die Wiege-Le berceau*, II. *Der Kampf um's Dasein-Le combat pour la vie* y III. *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future*<sup>20</sup>.
- *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882).
- *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885).
- *R. W. – Venezia A320, S201* (1883).
- *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883).
- *Trauervorspiel und Trauermarsch A334, S206/1 y 2* (1885).
- *Los Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885): 1. *Stephan Széchenyi*, 2. *Franz Deák*, 3. *Ladislaus Teleky*, 4. *Josef Eötvös*, 5. *Michael Vörösmarty*, 6. *Alexander Petöfi* y 7. *Michael Mosonyi*.

### 3) OBRAS NACIONALISTAS

Liszt, junto con Chopin, son dos de los primeros compositores que podemos calificar de nacionalistas antes de que surja, a partir de mediados del siglo XIX, el movimiento musical propiamente denominado *Nacionalismo*<sup>21</sup>. Ambos compositores románticos buscan y emplean material popular para incluir en sus obras. Chopin, por su parte, escribe *polonesas* y *mazurkas*, ambas danzas populares polacas que el compositor

<sup>20</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>21</sup> De la mano de músicos que buscan la inspiración en la música popular huyendo de la influencia alemana, francesa o italiana. Músicos que pertenecen a países ajenos a esos tres polos de atracción como Rusia (Glinka, Dargomijsky, el *Grupo de los Cinco*), Bohemia (Smetana, Dvorák), Escandinavia (Gade, Grieg, Sibelius), Hungría (Volkmann, Erkel), Polonia (Moniuszko), España (Barbieri, Arrieta, Bretón, Pedrell) y Portugal (Machado, Keil).

eleva al rango de música de concierto. Liszt busca ingredientes en el folklore gitano para componer sus *rapsodias húngaras*. Asimismo, como hemos advertido en el apartado de *Danzas y Marchas*, recurre al baile típico húngaro, las *csárdás*, para plasmarlo en su música. Los especialistas en este tema lisztiano<sup>22</sup> diferencian entre los elementos gitanos y los elementos húngaros de su música, ya que cada uno de ellos aporta unos rasgos característicos. Aunque los estudian por separado, es evidente que estos elementos se mezclan en la mente del músico y dan lugar a su llamado *estilo cingaro-húngaro*<sup>23</sup>. Citamos de forma sintetizada los rasgos gitanos (cingaros) y húngaros más importantes de la música del maestro de Weimar. Entre los primeros encontramos: 1) el empleo de la *escala gitana*<sup>24</sup>. 2) El *ritmo gitano* romántico proviene del *Verbunkos*, danza de reclutamiento que se divide en dos partes: una lenta llamada *Lassan* y otra viva e impetuosa llamada *Friska*. Las *csárdás*, considerada como danza nacional, es una ramificación de la parte rápida del *verbunkos*. 3) La *ornamentación melismática*, las florituras variadas y abundantes dan a la melodía gitana su aspecto exuberante. Podemos encontrar esta ornamentación expresiva, a veces muy recargada, casi en cualquier pasaje de las *rapsodias* lisztianas. 4) La *cadencia magiar*, cuya denominación se debe al propio Liszt<sup>25</sup>, pero que curiosamente no emplea en ninguna de las obras que estudiamos en nuestro trabajo<sup>26</sup>. 5) La *orquesta cingara* (gitana), que se compone principalmente de clarinete, violín y címbalo<sup>27</sup>. En numerosos pasajes de sus obras, en las *rapsodias húngaras* o en las *Csárdás macabre A313, S224* (1881-82) claramente, Liszt intenta imitar con la escritura pianística los efectos de sonoridad de estos instrumentos. 6) Gardonyi nos habla de otro rasgo cingaro en la música de Liszt, la *escritura paralela*, que según él deriva de la costumbre cingara de acompañamiento

<sup>22</sup> Sobre todo GÁRDONYI, Zoltán: *Le style hongrois de F. Liszt*. Budapest, 1936; GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975, capítulos 6 y 35; PLANTINGA, León: *La música romántica*. Madrid, Ed. Akal, 1992, pp. 370-373; DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993, capítulo 12 y WILLIAMS Patrick: *Los cingaros de Hungría y sus músicas*. Madrid, Ed. Akal, 2000.

<sup>23</sup> En GUT, Op. cit., p. 407.





<sup>24</sup> Se trata de una escala en la que cada tetracordo tiene una segunda aumentada. Puede recibir otros nombres: húngara, húngara menor, oriental, menor oriental. El mismo Liszt la denomina como escala menor con cuarta aumentada o escala húngara con cuarta aumentada. Vemos su utilización en numerosas obras del periodo que nos ocupa como por ejemplo en *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881).

<sup>25</sup> En DÖMLING, Op. cit., pp. 127-128.

<sup>26</sup> Consiste en una corta fórmula melódica que reaparece frecuentemente en la música de los gitanos. Algunas variantes son:



<sup>27</sup> El solista es el violín, llamado *primás*, a este le acompaña el clarinete, cuyo pariente más rústico se denomina *tárogató*, y como instrumento de cuerdas percutidas el címbalo o *zymbala*.

por acordes paralelos<sup>28</sup>. Por otra parte, los rasgos húngaros más destacados son: 1) El ritmo, los valores con puntillo (  ), las síncopas (  ), los ritmos yámbicos (  ) y coriámbicos (  ) son las principales características del ritmo húngaro. Los ritmos yámbicos y coriámbicos coinciden con el acento de la lengua húngara hablada. 2) El carácter heroico, épico de la música. Sabido es el amor que profesaba Liszt a su patria, para él Hungría era un país noble, caballeresco y heroico. Esta vena heroica se encuentra en numerosas obras de Liszt y explica su gusto por las marchas y las evocaciones de batallas<sup>29</sup>. 3) A menudo el tono heroico se mezcla con el recogimiento fúnebre. Esto se puede apreciar en algunas de las obras fúnebres que ya hemos citado<sup>30</sup>.

Las obras más representativas de este apartado nacionalista son las rapsodias húngaras. Del ciclo de *19 Ungarische Rhapsodien*<sup>31</sup>, las quince primeras las compone entre los años 1846 y 1853 y las cuatro últimas ven la luz en el periodo creativo que estamos contemplando. Incluimos también en este apartado las obras *A magyarok Istene (Ungarns Gott)*<sup>32</sup> y *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)*<sup>33</sup>. De todas estas obras, que relacionamos a continuación, consideramos la más destacada la *Rapsodia húngara n. 19* por su envergadura virtuosística, aunque por su innovación armónica valoramos también, y nos sorprende, la breve *Rapsodia n. 17*:

- *A magyarok Istene (Ungarns Gott) A309, S534 (1881)*<sup>34</sup>.
- *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16 (1882)*.
- *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544 (1883)*<sup>35</sup>.
- *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17 (1884)*.
- *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18 (1885)*.

<sup>28</sup> En GÁRDONYI, Op. cit., p. 100.

<sup>29</sup> Un ejemplo célebre es la *Rákóczi-Marsch* empleada en la *Ungarische Rhapsodie A132/15a y b, S244/15 (1846-53)*.

<sup>30</sup> Como el *Trauervorspiel und Trauermarsch A334, S206/1 y 2 (1885)* y los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205 (1885)*.

<sup>31</sup> Una buena parte de ellas basadas en las *Ungarische Nationalmelodien A60a/b/c/d/e, S242/243* compuestas entre 1839-48.

<sup>32</sup> Por estar basada en un poema del poeta húngaro *Alexander Petöfi* titulado *A magyarok istene*, «Dios de los magiares» (trad. a.), del que Liszt escribe seis versos en el encabezamiento de la partitura.

<sup>33</sup> Liszt la compuso como encargo para la inauguración de la Ópera de Budapest, aunque luego fue rechazada porque el texto contenía connotaciones revolucionarias y no lo vieron apropiado para el acto que iba a contar con la presencia del emperador Francisco José. Véase WALKER, Op. cit., pp. 439-441.

<sup>34</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>35</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

- *Ungarische Rhapsodie A132/19, S244/19* (1885).

#### 4) OBRAS RELIGIOSAS

El gran maestro del piano, Alfred Brendel, cuando habla de Liszt se expresa de la siguiente manera: «Liszt [...] Creador de la pieza religiosa para piano»<sup>36</sup>. Esta aseveración nos da una dimensión de la importancia de la música religiosa en el corpus pianístico lisztiano. Desde su estancia en Roma, entre los años 1861-1869<sup>37</sup>, y la recepción de las órdenes menores<sup>38</sup>, Liszt aumenta el número de piezas de carácter religioso, no solo para el piano<sup>39</sup>, aunque para este instrumento tiene un buen número de composiciones<sup>40</sup>. De entre las piezas que forman parte de este grupo destacamos por su

<sup>36</sup> BRENDEL, Alfred: *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona, Ed. Acantilado, 2013, pp. 76-77.

<sup>37</sup> El periodo romano desarrolla en Liszt su interés por las composiciones religiosas, sobre todo por las grandes obras. En 1862 concluye la *Die Legende von der heiligen Elisabeth I4, S2*, «*La Leyenda de Santa Isabel*» (trad. a.), que había comenzado en 1857. Este oratorio, que será estrenado en París en otoño de 1865, se convierte en la obra coral más renombrada de Liszt. Asimismo en la capital italiana tiene la ocasión de conocer y estudiar el repertorio vocal del Renacimiento, contacto que le proporcionará un acercamiento a la escritura modal, recurso que ya conoce por influencias francesas. Efectivamente la primera toma de contacto de Liszt con el modalismo se produce al escuchar y transcribir posteriormente la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, en la que el músico francés hace uso de la famosa melodía del *Dies Irae*. Más adelante, Liszt conoce el movimiento de música religiosa francesa, lee varias obras de d'Ortigue, entre ellas su *Tratado teórico y práctico de acompañamiento del canto llano*, aparecido en 1856, que en realidad es el famoso tratado de Niedermeyer que se encargó de redactar el crítico musical y escritor parisino Joseph Louis d'Ortigue. La escritura modal la utilizará Liszt, por ejemplo, en su oratorio *Christus I7, S3*, planificado en 1853 y compuesto entre 1866 y 1872. Koechlin, en su *Tratado de armonía*, dedica un capítulo a Liszt y en él trata exclusivamente de esta obra. Hace un estudio de las características más sobresalientes del oratorio destacando sus rasgos modales. Véase KOEHLIN, Charles: *Traité de l'Harmonie II*. París, Ed. Max Eschig, 1930, pp. 184-186. Además de estas dos extensas obras, hemos de tener en cuenta que las obras vocales de la época romana también representan la nueva tendencia de la música religiosa llamada *ceciliana*, de recuperación del diatonismo del canto gregoriano, y del mencionado lenguaje modal de la música vocal del s. XVI. Este rasgo es importante en la poética lisztiana porque en esta época su música se va liberando de los elementos puramente decorativos.

<sup>38</sup> A partir de abril de 1865 se prepara para recibir las llamadas órdenes menores: ostiario, lector, exorcista y acólito. No implican el cumplimiento de los deberes y votos propios del sacerdocio, el celibato entre ellos. Primero recibe la tonsura de manos del cardenal Hohenlohe y, posteriormente, en julio de ese mismo año le son otorgadas las cuatro órdenes menores necesarias para su nombramiento como abad. Recordemos que el músico húngaro albergaba la idea de ser sacerdote desde los 16 años.

<sup>39</sup> Escribe los oratorios *Die Legende von der heiligen Elisabeth I4, S2* (1857-62) y *Christus I7, S3* (1866-72); *Der 18. Psalm I5, S14* (1<sup>st</sup> version 1860/2<sup>nd</sup> version 1870); la *Missa choralis (Organo concinente) J18, S10* (1859-65); *Crux! (Hymne des marins avec Antienne approbative de N[otre] T[out] [Saint] P[ère] Pie IX) J17, S35* (1865); la *Ungarische Krönungsmesse I9, S11* (1866-69); el *Requiem (Messe des morts) J22, S12* (1867-68) y el *Cantico del Sol di San Francesco I8, S4* (1<sup>st</sup> version 1862/2<sup>nd</sup> version 1879-82), entre otras.

<sup>40</sup> Entre ellas el *Ave Maria A215, S182* (1862); el *Alleluja et Ave Maria ([Arcadelt]) A216, S183* (1862); las *Deux légendes A219, S175* (1862-63) y el *Ave Maria II A247, S504* (1869-72). En periodos anteriores escribe el *Stabat Mater A142, S579/3* (1847); en las *Harmonies poétiques et religieuses, 2nd version A158, 173* (1848-53): *Ave Maria, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Pater Noster* y *Miserere d'après Palestrina*.

originalidad, atrevimiento armónico y su fuerza expresiva, el *Via Crucis*<sup>41</sup>, una de las obras más importantes de todo nuestro periodo de estudio. Por las proféticas relaciones tonales destacamos *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi*, cuyas tonalidades extremas, Do mayor-Fa# mayor, preludian una parte del sistema de ejes de la música bartokiana. La breve y sencilla *Resignazione* nos proporciona el primer ejemplo de final abierto. Por otra parte, en varias de estas obras comprobamos el empleo de la que, según los especialistas en este tema<sup>42</sup>, es la tonalidad religiosa por antonomasia en Liszt, Mi mayor<sup>43</sup>. Asimismo observamos cómo en las cadencias el acorde final no suele estar escrito casi nunca en posición de octava, sino en posición de tercera o de quinta, generando así en la sonoridad un efecto de elevación que simboliza la resurrección y la conexión con lo divino<sup>44</sup>. Enumeramos a continuación las obras pertenecientes a este apartado:

- *Resignazione* E28, S263/187a (c. 1877).
- *Sancta Dorothea* A278, S187 (1877).
- *De Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882): 1. *Angelus!*, *Prière aux anges gardiens*, 7. *Sursum corda*.
- *Los Chörale* A286a, S50 (1878-79): 1. *Crux ave benedicta*, 2. *Jesu Christe (Die fünf Wunden)*, 3. *Meine Seele erhebet den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67)*, 4. *Nun danket alle Gott!*, 5. *Nun ruhen alle Wälder*, 6. *O Haupt voll Blut und Wunden*, 7. *O Lamm Gottes!*, 8. *O Traurigkeit (am Karfreitag)*, 9. *Vexilla regis*, 10. *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, 11. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*.
- *Via Crucis [Les 14 stations de la croix]* A287, S504a (1878-79): *Vexilla regis* como introducción más las catorce estaciones<sup>45</sup>.
- *O Roma nobilis* A294, S54 (1879)<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Para Gárdonyi, Liszt con esta obra preludia la estética de la corriente expresionista de comienzos del siglo XX. En HONEGGER, Marc (Dir.): *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*, entrada *Liszt*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1994, p. 316.

<sup>42</sup> Véanse WALKER, Alan: *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989 y *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998; GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008 y «La música religiosa de Liszt» en *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008 y MERRICK, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2008.

<sup>43</sup> En *Resignazione*; *Sancta Dorothea*; *Angelus!*, *Prière aux anges gardiens*; *Sursum corda* y el *Coral n. 1, Crux ave benedicta*.

<sup>44</sup> Ocurre así en la mayoría de las piezas, salvo en los *Corales n. 2. Jesu Christe (Die fünf Wunden)*, 3. *Meine Seele erhebet den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67)*, 4. *Nun danket alle Gott!*, 7. *O Lamm Gottes!*, 9. *Vexilla regis* y 11. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, que obedecen a una escritura más escolástica; en *O Roma nobilis* que también tiene escritura tipo coral y en *In domun Domini ibimus*.

<sup>45</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>46</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

- *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi A300, S188* (1880).
- *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco) A301, S499a* (1880?)<sup>47</sup>.
- *Cantico di San Francesco A307, S499* (1881)<sup>48</sup>.
- *Ave Maria [IV] A308, S545* (1881).
- *In domun Domini ibimus A331, S671* (1884)<sup>49</sup>.

## 5) PARÁFRASIS Y TRANSCRIPCIONES

Hemos de tener en cuenta que gran parte de la producción para piano de Liszt la integran versiones, arreglos de obras propias o de otros compositores. Se trata sobre todo de versiones para piano de obras orquestales y de lieder<sup>50</sup>. Como nos dice Brendel: «Practicante incansable de la transcripción para piano y de la paráfrasis»<sup>51</sup>. Varios son los puntos con los que podemos argumentar la importancia de la transcripción y la paráfrasis en la época romántica. En primer lugar, los arreglos servían para *difundir* y *preservar* la música contemporánea y del pasado, por ejemplo de Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner o Verdi. La ópera era uno de los géneros más importantes del romanticismo y sus éxitos, arias, romanzas, dúos, coros o preludios, arreglados se podían tocar al piano. Era una manera de propagar esta música que necesitaba unos medios importantes para su representación – la orquesta, las voces, los decorados – y de que llegara a un mayor número de gente. Lo mismo sucedía con la música sinfónica. Esto además generaba unas sustanciales ganancias comerciales en las *editoriales* que proporcionaban partituras para el público, en ocasiones facilitadas. *Económicamente* también el autor se beneficiaba. En este aspecto hemos de tener en cuenta que las ganancias de Liszt, por ejemplo, procedían más de sus arreglos que de sus obras originales<sup>52</sup>. En otro orden de cosas, los arreglos, a veces presentados como tema y variaciones, eran un buen terreno para *escribir de forma virtuosística*. La mayoría de virtuosos y grandes pianistas de la época cultivan este tipo de piezas: Liszt, Chopin, Thalberg, Moscheles, Kalkbrenner, Hummel, entre otros. Así se hace avanzar la técnica

---

<sup>47</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>48</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>49</sup> Es una versión para piano de una obra propia.

<sup>50</sup> En este apartado incluimos solo los arreglos que el compositor húngaro realiza de obras de otros compositores. Las versiones de obras propias están distribuidas en los otros apartados según el tipo de pieza de que se trate. De todas formas, como se ha visto, cuando se trata de una versión para piano de una obra del propio compositor lo advertimos en cada caso.

<sup>51</sup> BRENDEL, Op. cit., p. 77.

<sup>52</sup> En DÖMLING, Op. cit., p. 121.



pianística y se amplía el repertorio del propio compositor-intérprete. Estas obras suponían también un *homenaje al compositor*, un cálido gesto de amistad y admiración, en el caso concreto de Liszt hacia Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann o Verdi, por citar solo algunos. Cuando Liszt transcribe los lieder de Schubert lo hace para promocionar el nombre de Schubert fuera de Viena<sup>53</sup>. *Compositivamente* hablando, estas piezas permitían al transcriptor saber cómo componía un músico, aprender qué recursos utilizaba en sus obras, por ejemplo qué tipo de armonías, qué modulaciones o qué técnicas de desarrollo motivico. Así, Liszt tras realizar las transcripciones de los lieder de Schubert, compone él también lieder.

Por otra parte, en la música del maestro húngaro observamos cómo a partir de 1860 aparecen numerosas composiciones escritas en varias versiones al mismo tiempo<sup>54</sup>, como vemos en nuestros análisis del capítulo IV. Llegados a este punto, hemos de distinguir los dos géneros (categorías) tratados: la *paráfrasis*, también denominada *fantasía* o *reminiscencia*, y la *transcripción*<sup>55</sup>. Ambas suponen distintos grados de intervención en la estructura del modelo<sup>56</sup>. En la paráfrasis, normalmente de óperas, el material original es tratado con mucha libertad, es más subjetiva<sup>57</sup>, mientras que en la transcripción, aunque el compositor utilice, por ejemplo, técnicas de ampliación o interpolación, se respetan las líneas fundamentales del modelo, el acercamiento es más objetivo<sup>58</sup>.

Ciñéndonos a la etapa que estamos considerando, 1877-1885, nos llama la atención la cantidad y variedad de autores de los que Liszt transcribe obras, la mayoría amigos suyos, entre los que encontramos músicos que hoy son completamente

---

<sup>53</sup> Véase WALKER, Alan: «Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert» en *Quodlibet* n. 7. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1997, pp. 97-98.

<sup>54</sup> Para diferentes combinaciones instrumentales, entre ellas para piano.

<sup>55</sup> El propio Liszt se manifiesta en estos términos: «Fui el primero en utilizar la palabra “transcripción”, lo mismo que *reminiscences*, paráfrasis, ilustración, *partition du piano*». En DÖMLING, Op. cit., p. 120.

<sup>56</sup> Véase *Ibidem*, pp. 31-36, 117-125 y WALKER, Op. cit., pp. 95-107.

<sup>57</sup> Citamos algunos ejemplos anteriores al periodo que estudiamos: *Réminiscences de La Juive* [Halévy] A20, S409a (1835); *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* [Donizetti] A22, S397 (1835-36); *Réminiscences des Puritains de Bellini* A34, S390 (1836); *Réminiscences de Norma* [Bellini] A77, S394 (1841); *Réminiscences de Don Juan* [Mozart] A80, S418 (1841); *Concert paraphrase on an operatic theme* [Verdi: Ernani] A138, S431a (1847); *Rigoletto: paraphrase de concert* [Verdi] A187, S434 (1855?).

Podemos incluir también en esta categoría las piezas en forma de *Tema y Variaciones*: *Huit variations* A3, S148 (1824); *Sept variations brillantes sur un thème de Rossini* A4, S149 (1824); *Hexaméron (Morceau de concert; Grandes variations de bravoure sur le marche des Puritains)* [Bellini] A41, S392 (1837-38); *Variationen über das Motiv... von Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und des Crucifixus der H-moll Messe* [Bach] A214, S180 (1862).

<sup>58</sup> Entre las transcripciones anteriores al periodo que estudiamos destacan sin duda la que realiza de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y las de los lieder de Schubert: *Symphonie fantastique* [Berlioz, op. 4] A16a/b/c (1833-1865); [12] *Lieder von Schubert* A42, S558 (1837-38).

desconocidos<sup>59</sup>. Este dato denota, por un lado, su enorme curiosidad e interés por todo tipo de música, la del pasado y la que se escribe en su época en sus diversas manifestaciones, música pianística, orquestal, escénica o liederística, y por otro lado, pone de manifiesto el deseo de ayudar a sus colegas en la difusión de sus composiciones, por cuanto las paráfrasis y transcripciones suponen, como ya ha quedado expuesto más arriba, un poderoso medio para popularizar las obras y a su autor. La mayoría de las transcripciones y paráfrasis son de escritura brillante y el autor despliega todos los recursos virtuosísticos propios de la técnica pianística, por ejemplo acordes y octavas de bravura, entre ellas las célebres «octavas a lo Liszt»<sup>60</sup>, arpeggios, escalas, trinos, notas dobles, saltos o notas repetidas. De entre todas las compuestas por Liszt en estos años destacamos las soberbias paráfrasis *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Handel* y la *Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin [Tchaikovsky]*. Pero también encontramos obras en las que esos aspectos técnicos pasan a un segundo plano y aflora un discurso musical lleno de ensoñación romántica, en el cual se manifiesta el alma más poética lisztiana como en las dos bellísimas transcripciones de lieder de Rubinstein, *O! wenn es doch immer so bliebe* y *Des Asra* o en los lieder *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* y *Du Schaust mich an (Liebeslied)* de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser*. Las paráfrasis y transcripciones que comprenden este apartado son las siguientes:

- *Valse d'Adèle A281, S456* (1877).
- *Agnus Dei della Messa di Requiem di G. Verdi A284, S437* (1877-82).
- *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878):  
I. Nibelungen: 1. *Hagen und Krimhild*, 2. *Bechlarn*. II. Faust: 1. *Osterhymne*, 2. *Hoffest: Marsch und Polonaise*.
- *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Handel A290, S181* (1879).
- *Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky] A291, S483* (1879).
- *Revive Szegedin, marche hongroise de Szabady [Massenet] A292, S572* (1879).
- *Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin [Tchaikovsky] A293, S429* (1879).
- *Variation, Prélude à la Polka de Borodine A296, S207a* (1880).

---

<sup>59</sup> Géza Zichy, Pier Adolfo Tirindelli, Ignác Szabady Frank, Jean de Végh, Otto Lessmann o Eduard Lassen.

<sup>60</sup> En WALKER, Alan: *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989, p. 313.

- *Seconda mazurka variata da Pier Adolfo Tirindelli* A297, S573a (1880).
- *Liebeszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt]* A298, S490 (1880).
- *O! wenn es doch immer so bliebe* A304, S554 (1881).
- *Provençalisches Minnelied* A306, S570 (1881).
- *Réminiscences de Boccanegra (Verdi)* A314, S438 (1882).
- *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner]* A315, S450 (1882).
- *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser* A316, S498 (1882): 1. *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)*, 2. *Trinklied*, 3. *Du Schaust mich an (Liebeslied)*.
- *Valse de concert* A318, S430 (1882-83).
- *Des Asra* A329, S554/2 (1883?).
- *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe* A323, S497 (1883).
- *Tarantelle [Cesar Cui]* A327, S482 (1885).

## 6) OBRAS INDIVIDUALES

En este apartado agrupamos las piezas que no pertenecen a ninguno de los géneros mencionados y que al no poderlas clasificar claramente en ninguno de los apartados anteriores, las englobamos como *piezas individuales*. La mayoría son de dimensión breve dentro del espíritu de la pequeña pieza romántica, comprobamos cómo algunas de ellas son del estilo *nocturno*<sup>61</sup>. Sin duda la obra más sobresaliente de este apartado, tanto desde el punto de vista compositivo como pianístico, es *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*<sup>62</sup>, obra que tiene también connotaciones religiosas<sup>63</sup>. También estimamos interesante la curiosa *Toccata*, la única que escribe Liszt, en la que observamos, con cierta sorpresa, que se trata de una página breve y no demasiado complicada para ser una pieza de estas características y estar compuesta por uno de los más grandes pianistas

---

<sup>61</sup> *Recueillement; Sospiri!; Romance oubliée; Wiegenlied; Schlaflos!, Frage und Antwort; Abschied; En rêve.*

<sup>62</sup> Serge Gut va más lejos y la considera como la obra más lograda de toda la última etapa creadora del músico húngaro, opinión que no compartimos del todo ya que nos parece demasiado excluyente con respecto a otras obras. Véase GUT, Op. cit., pp. 412-413.

<sup>63</sup> Ya que el compositor incluye a partir del c. 144 un fragmento del Evangelio según San Juan en el que se hace referencia a la purificación del agua y al bautismo: «...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam (Evang. sec. Joannem 4, 14)». «El agua que yo le daré se convertirá en él en manantial que brotará hasta la vida eterna (Evangelio según San Juan 4, 14)» (trad. a.).

de toda la historia de la música<sup>64</sup>. Desde el punto de vista armónico tres son las piezas más significativas: *Trübe Wolken (Nuages Gris)*, basada en la escala húngara menor, *Unstern! Sinistre, disastro*, con la mayor parte de la pieza en escritura atonal y la delicada *Abschied, russisches Volkslied*, único ejemplo de escritura completamente modal de todo el periodo trabajado. Las obras que integran este apartado son:

- *Recueillement A280, S204* (1877).
- *De Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882): 4. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*.
- *Der Blinde Sänger A282, S546* (1877 o 78)<sup>65</sup>.
- *Toccata A295, S197a* (1879-81 ? o c. 1875-81).
- *Sospiri! A233/5, S192* (1879).
- *Romance oubliée A299, S527* (1880).
- *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881).
- *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881).
- *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881).
- *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883).
- *Abschied, russisches Volkslied A324, S251* (1885).
- *En rêve, nocturne A336, S207* (1885).

---

<sup>64</sup> No podemos evitar compararla, por ejemplo, con la *Toccata op. 7* de Schumann (1829-33) o incluso, aunque más lejana en el tiempo, con la *Toccata op. 11* de Clementi (1784), obras en las que se despliega un alto grado de virtuosismo. En el caso de la obra de Liszt puede obedecer a que está escrita, como ya hemos comentado al final de la nota n. 37 del presente apéndice, en un periodo donde el compositor tiende a abandonar la escritura virtuosística, a eliminar las complejidades técnicas de su estética compositiva y dirigirse más a la esencia, a la pureza sonora, dentro del *estilo ceciliano* y del *arte povera* franciscano de su música religiosa. En esta línea hemos reparado también en que en el periodo que estudiamos, 1877-1885, Liszt no cultiva uno de los géneros que explotó en etapas anteriores, nos referimos al *estudio* pianístico.

<sup>65</sup> Es una versión para piano de una obra propia. En este caso se trata de un *melodrama*, una obra para recitador con acompañamiento de piano. Liszt compone seis, entre ellos *Der traurige Mönch P3, S348* (1860), estudiado en el capítulo III. Véase SADIE, Op. cit., pp. 859-860.

Apéndice n. 16

Felix Mendelssohn: *Romanza sin palabras* op. 102, n. 2:

Adagio.

Nº 2.

*p*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*mf*

*mf*

*p*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*p cresc.*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*f*

*dimin.*



Apéndice n. 17

Beethoven: Sonata para piano op. 13 (I mov.), c. 2 (enlace entre el 3<sup>er</sup> y 4<sup>o</sup> tiempos):

Sonate N.º 8.

Grave.

*sf*

*sf*

*sf*

*f*

*p cresc.*

*f*

*p*

*ff*

*cresc.*

*sf*

*sf*

attaca subito il Allegro.

Apéndice n. 18

Partitura de la *Polka* de Borodin, precedida por la partitura autógrafa de la *Variación* de Liszt, *Variation, Prélude à la Polka de Borodine* A296, S207a:

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The top two staves are empty, with handwritten notes above them: "Si s'obtient la 1<sup>re</sup> édition 9-10-1879", "Liszt", "Variation", "Prélude à la Polka de Borodine", and "A. Borodin". The third staff begins with the tempo marking "Andante" and contains the first system of music. The fourth and fifth staves continue the musical notation. The sixth staff has the tempo marking "Larghetto e ritenuto" and includes performance instructions: "con la 2<sup>a</sup> Ed. Rou", "Variation", "de la", "Borodine", "avec la 1<sup>re</sup> Ed. Rou", "et Rimski-Korsakov". The seventh and eighth staves continue the notation. The ninth staff contains the signature "Borodin" and the date "Weimar 29 juillet 80.". The tenth staff is empty.

# ПОЛЬКА.

# POLKA.

A. Borodine.

A. Borodine.

**Introduction.** **Polka.**

*Moderato.* *mol.* *Vivo*

*p.* *rall.* *in poco marcato il canto.*

**Trio.**

The musical score is written for Violin (Vr.) and Piano (Sec.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into an Introduction and a Polka section. The Introduction is marked 'Moderato' and 'p'. The Polka section is marked 'mol' and 'Vivo'. The Trio section is marked 'Trio' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a series of eighth notes with a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

The second system continues the musical piece. The vocal line maintains the eighth-note pattern. The piano accompaniment continues with the same rhythmic structure, showing some variation in the chord voicings in the right hand.

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes some more complex chordal textures in the right hand, while the left hand remains consistent with the eighth-note pattern.

The fourth system continues the piece. The vocal line and piano accompaniment maintain their respective parts, with the piano part providing harmonic support through chords and the bass line.

*Goda.*

The fifth system is marked *Goda.* (Ad libitum). The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment features a more elaborate and expressive ending, with the right hand playing chords and the left hand moving away from the steady eighth-note pattern.

Apéndice n. 19

Anton Rubinstein: *O! wenn es doch immer so bliebe*, op. 34, n. 9:

 9.

A. Rubinstein Op. 34.

*Andante.*

*Sinfonforte.*

*p*



Gelb rüht mir an Fil - ssen der krausen-de Kue, in tan - zen - den  
 Roth fra - kelt im Glas der la - che - ti - sche Wein, es füllt mir das  
 Die Son - ne geht un - ter, schon dunzelt die Nacht, doch mein Herz gleich dem  
 In das schwarze Meer der - ner Au - gen rauscht der rei - ssen - de  
 Wei - ßen ge - trie - be, hell lü - ckelt die Son -  
 Glas mei - ner Lie - be, und ich sing' mit dem Wein  
 Star - ke der Lie - be, flammt in tief - stem Dun -  
 Strom mei - ner Lie - be, kochen, Müd - eren, es stan -

ne: mein Herz und die Flur O!  
 ih - re Blü - ten ein O!  
 kel, in hell - ster Pracht O!  
 kelt, und Nie - mand lauscht O!

wenn es dich länger so blei - be, o wenn es dich länger so blei -

be -

Franz Liszt: *O! wenn es doch immer so bliebe* A304, S554:

Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur,  
 Im tanzenden Wellengetriebe;  
 Hell lächelt die Sonne, mein Herz und die Flur -  
 O, wenn es doch immer so bliebe!

Rot funkelt im Glas der kachetische Wein,  
 Es füllt mir das Glas meine Liebe -  
 Und ich saug' mit dem Wein ihre Blicke ein -  
 O, wenn es doch immer so bliebe!

Die Sonne geht unter, schon dunkelt die Nacht,  
 Doch mein Herz, gleich dem Sterne der Liebe,  
 Flammt im tiefsten Dunkel in hellster Pracht -  
 O, wenn es doch immer so bliebe!

In das schwarze Meer Deiner Augen rauscht  
 Der reißende Strom meiner Liebe;  
 Komm, Mädchen! es dunkelt, und Niemand lauscht -  
 O, wenn es doch immer so bliebe!

Friedrich Martin Bodenstedt (Mirza-Schaffy)

**Andante**

*p*, *mf*, *una corda*, *dolce*, *sempre legato*, *scord.*

24 *un poco rallentando*  
 8 6 1 2 1 3 2 1 4  
 dimin. *pp*

31 *diminuendo*  
 5 6 4  
*p* *sempre una corda* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

38 *smorzando* *mf cantando*  
 1 2 3 4 5 4 3  
*l'accompagnamento p* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*  
*tre corde*

46 *p* *p*  
 5 4 1 2 1 2 1 2 2 1 2  
*Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

52  
 1 2 2 3 2 3 3 2 3  
*Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

57 *espressivo* *un poco rallentando*

*p*

63 *a tempo*

*dim.* *p*

69 *sempre cantando*

*diminuendo* *p*

76

81 *cresc.*

40

86 *cresc.* *p* *p*

91 *crescendo* *p dolcissimo* *poco rit.* *ten.*

96 *ten.* *a tempo* *pp* *p*

102 *dim.*

**Un poco moderato (ma non lento)**

108 *dolce amoroso, sempre legato* *sempre una corda*

113

trillo lungo  
NB. tr

trillo lungo  
tr

Red. \*Red. \*Red. Red. \*

118

p e staccato

Red. \*Red. \*Red.

123

8 tr

8 3 3 3

sempre p

dim. pp

Red.

128

8 tr

8 3

f

tre corde

Red. \*

131

lungo tr

tr

p e staccato

Red. \*





156

più dim. - - -

163

**Tempo primo**  
sempre legato

poco a poco cresc.

Red.  
tre corde

167

171

tr

p staccato

175

tr

p

dim.

180

8<sup>tr</sup> *pp* *sempre p*

Red. \*

184

8<sup>tr</sup> *f*

Red. \*

188

*p e staccato*

Red. \*

192

8<sup>tr</sup> *NB.* *dim.* *pp*

Red. \*

196

*sempre p* *sempre Pedale*

199

202

205

209

214

46

Musical score for measures 219-223. The piece is in G major (one sharp). Measure 219 starts with a dynamic of *ff* and the instruction "sempre ff e legato". The music features a series of chords and arpeggiated figures in both hands. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dashed box above measure 219 indicates an 8-measure phrase. A first ending bracket above measures 221-222 is marked with an 'A'. A *Red.* (Reduction) symbol is present below measure 221.

Musical score for measures 224-228. The key signature changes to F major (one flat). Measure 224 is marked "un poco rallentando". Measure 225 is marked "espressivo, recitando". The music consists of chords and arpeggiated patterns. A *Red.* symbol is located below measure 227.

Musical score for measures 229-235. The key signature changes to E-flat major (three flats). Measure 229 is marked "un poco rallentando". Measure 230 has a dynamic of *p*. Measure 232 is marked "dim.". Measure 234 is marked "a tempo" and "pp dolce e". The music features chords and arpeggiated figures. A *Red.* symbol is present below measure 229.

Musical score for measures 236-242. The key signature changes to D major (two sharps). Measure 236 is marked "sempre legato". Measure 240 is marked "dim.". The music consists of chords and arpeggiated patterns. A *Red.* symbol is present below measure 236.

Musical score for measures 243-247. The key signature changes to C major (no sharps or flats). Measure 243 is marked "dolcissimo" and "una corda". The music features chords and arpeggiated patterns. A *Red.* symbol is present below measure 243.

Apéndice n. 20

R. Schumann: *Des Sängers Fluch* op. 139, para solistas, coro y orquesta:

**Nº 4. Provençalisches Lied.** ♩ = 66.

Flöten. (2<sup>te</sup> mal)

Hoboen. (2<sup>te</sup> mal) *p dol.*

Clarinetten in B. (2<sup>te</sup> mal) *p dol.*

Fagotte. *p*

Ventilhörner in F. (2<sup>te</sup> mal) *p*

Harfe. *p dol.*

Violine I. *pizz.* *p*

Violine II. *pizz.* *p*

Bratsche. *pizz.* *p*

JÜNGLING. (mit Anmuth)

1. In den Thalen der Provence ist der Minnesang entsprossen, Kind des Frühlings  
 2. ge Provençer Thale, üp - pig blühend wart ihr immer, a - ber eu - re

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Violoncell. *pizz.* *p*

Contrabass.

und der Minne, hol - der, in - niger Ge - nos - - sen. Blü - thenglanz und sü - ße Stim - me kann' an ihm den  
 reichste Blü - the ist des Minne - liedes Schim - mer. Je - - ne tapfern, schmucken Rit - ter, weich' ein ed - ler

Va - ter zeigen, Her - zensgluth und tiefes Schmachten war ihm von der Mut - ter ei - gen. 2. Se. H.  
 Sün - ger - orden! Je - ne hochbeglückten Da - men, wie sie schön ge - fei - ert wor - den!



Franz Liszt: *Provençalisches Minnelied* A306, S570:

In den Talen der Provence ist der Minnesang entsprossen,  
 Kind des Frühlings und der Minne, holder, inniger Genossen.  
 Blüthenlanz und süße Stimme konnt' an ihm den Vater zeigen,  
 Herzensglut und tiefes Schmachten war ihm von der Mutter eigen.

Selige Provencer Tale, üppig blühend war't ihr immer,  
 Aber eure reichste Blüte ist des Minneliedes Schimmer.  
 Jene tapfern, schmucken Ritter, welch' ein edler Sängerkorden!  
 Jene hochbeglückten Damen, wie sie schön gefeiert worden!

Sängerliebe, hoch und herrlich, dich will ich in heitern Bildern  
 Aus den Tagen des Gesangs, aus der Zeit der Minne schildern,  
 Sängerkiebe!

(Ludwig Uhland - Richard Pohl)

**Andantino.** ♩ = 66

*sempre arpeggiando*

*p*

*Red.* \*

*dim.* - - - *pp*

*Red.* \*

*cantando*

*mp*

*m.s.* *p*

*Red.*

19

*cantando*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

27

*rinforz.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

32

*marcato*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

38

*dim.*

*p*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

44

con grazia

49

53

p

tr

Red.

58

p

un poco rall.

65

cantando

m.s.

p

54  
70

rinforz. marcato

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 54 through 70. The music is in a minor key. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include 'rinforz.' (ritornello) and 'marcato' (marked). The bottom of the page has 'Red.' and '\*' symbols.

77

dim.

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 77 through 82. The right hand has a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking. The left hand continues with chords and single notes. Performance markings include 'dim.' and 'Red. \*' at the bottom.

83

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 83 through 88. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include 'Red. \*' at the bottom.

89

dolce

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 89 through 94. The right hand has a melodic line with a 'dolce' (dolce) marking. The left hand has a simple accompaniment. Performance markings include 'dolce' and 'Red. \*' at the bottom.

95

p legato m.s.

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 95 through 100. The right hand has a melodic line with a 'p' (piano) dynamic marking. The left hand has a simple accompaniment with a 'legato m.s.' (legato mezzo sostenuto) marking. Performance markings include 'p', 'legato m.s.', and 'Red. \*' at the bottom.

99

crescendo - - - - - molto

rinforzando

Red. Red. Red. Red. \*

104

f

Red. \*

109

dim. p

Red.

116

perdendo

Apéndice n. 21

Anton Rubinstein: *Des Asra*, op. 32, n. 6:

The image shows a musical score for the song "Des Asra" by Anton Rubinstein. It consists of three systems of music. The first system is labeled "No. 6." and "Moderato." It features a vocal line for "Singstimme." and a piano accompaniment for "Klavier." The lyrics for the first system are: "Täg-lich ging die wan-der-, schö- ne Sal- tines- toch- ter". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "auf und ab- der um die A- bend- zeit am Spring- brun, wo die wei- sern". The third system also continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "Wasser plätschern; täg-lich stand der jun-ge Sil-ve um die A- bend- zeit am Springbrun,". The score includes dynamic markings such as "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The tempo is marked "Moderato." and the time signature is 3/4.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "na die wei-ßen Was-ser plüt-schren." and continues with "Täg-lich wird er bleich und".

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with "blä-cher, bleich und blei-cher. Ei-nes A-bends trat die Für-stin".

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with "auf Ihn zu mit raschen Wor-ten: „Dei-nen Na-men will ich wis-sen,“. The piano accompaniment is marked "stringendo".

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with "dei-ne Hei-math, dei-ne Sipp-schaft!“ Und der Skla-ve sprach: „Ich“. The piano accompaniment is marked "ritard.".





Franz Liszt: *Des Asra* A329, S554/2:

Täglich ging die wunderschöne  
Sultanstochter auf und nieder  
Um die Abendzeit am Springbrunn,  
Wo die weißen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave  
Um die Abendzeit am Springbrunn,  
Wo die weißen Wasser plätschern;  
Täglich ward er bleich und bleicher.

Eines Abends trat die Fürstin  
Auf ihn zu mit raschen Worten:  
„Deinen Namen will ich wissen,  
Deine Heimat, deine Sippschaft!“

Und der Sklave sprach: „Ich heiße  
Mohamet, ich bin aus Yemén,  
Und mein Stamm sind jene Asra,  
Welche sterben, wenn sie lieben.“

Heinrich Heine

**Moderato**

1 2 4

*p*

*Red.* \*

7

*dim.*

*p*

*(una corda)*

4 3 2

14

4 3 2 5 2 3 2

21

*p*

48

28 dolce

34 mf stringendo rit.

40 tremolando p f molto appassionato

46 un poco rit.

52 p

58 poco a poco rallentando p

(Variation ad libitum)

50

Ossia

mf stringendo

rit.

108

tremolando

p

f

molto appassionato

Red.

114

f

un poco rit.

Red.

120

p

Red.

126

poco a poco rallentando

p

Red.

132

Red.

## Apéndice n. 22

---

1. OBRAS QUE TERMINAN CON CADENCIA TRADICIONAL: *AUTÉNTICA PERFECTA* (V – I) O *PLAGAL* (IV – I), CON AMBOS ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL.

1) *Valse d'Adèle* A281, S456 (1877).

2) *Agnus Dei della Messa di Requiem di G. Verdi* A284, S437 (1877).

3) *Hoffest: Marsch und Polonaise* (1878)<sup>1</sup>.

De los *Chörale* A286a, S50 (1878-79)<sup>2</sup>:

4) *Coral n. 3, Meine Seele erhebet den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67)*.

5) *Coral n. 4, Nun danket alle Gott!*.

6) *Coral n. 7, O Lamm Gottes!*.

7) *Coral n. 9, Vexilla regis*.

8) *Coral n. 10, Was Gott tut, das ist wohlgetan*.

9) *Coral n. 11, Wer nur den lieben Gott lässt walten*.

---

<sup>1</sup> Cuarta pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust* A285, S496.

<sup>2</sup> Encontramos en este ciclo de corales, los únicos que compone Liszt, una serie de elementos comunes en la escritura de las cadencias. Básicamente en casi todos imita el estilo de la escritura del maestro de este tipo de piezas, Bach. Liszt, en general, se muestra conservador en el tratamiento de las cadencias finales, ciñéndose al estilo del maestro alemán. Aún así vemos algún detalle de innovación con respecto al estilo tradicional en la inclusión de *postludios* en alguno de ellos (en los *n. 1, 5, 6 y 10*). Estos *postludios* ya no tienen texto y en ellos el compositor aprovecha para variar la cadencia y hacerla distinta a la que ha empleado para poner punto final al texto. Con respecto a la armonía, el único que incluye una escritura un poco más innovadora es el *Coral n. 8*, concluyendo con el acorde de tónica en primera inversión, algo impensable en la escritura escolástica de estas piezas. Los elementos comunes que hemos detectado en las cadencias del conjunto son:

1) Escritura a cuatro o cinco voces: a cuatro en los *Corales n. 1, 2, 3, 5, 8, 9 y 11*; a cinco en los *n. 4, 6, 7 y 10*.

2) Una buena parte de los corales concluye con *cadencia auténtica perfecta* (*n. 3, 4, 7, 10 y 11*), uno con *cadencia plagal* (*n. 9*), dos con la *variante de la cadencia auténtica VII – I* (*n. 5 y 8*), uno con la *variante de la cadencia plagal II – I* (*n. 1*), uno con *cadencia frigia* (*n. 6*) y uno con *final monódico* (*n. 2*).

3) Cuatro de los corales que terminan con *cadencia auténtica perfecta* (*n. 3, 4, 7 y 11*), presentan *rasgos muy bachianos*: el acorde de dominante es atacado triada y con la séptima como nota de paso. En todos los casos apreciamos la conducción irregular o excepcional de la sensible que no va a tónica.

4) Cinco corales finalizan con el acorde de tónica en *posición de octava* (*n. 3, 4, 7, 9 y 11*); tres con el acorde de tónica en *posición de tercera* (*n. 1, 5 y 10*); uno con el acorde de tónica en *posición de quinta* (*n. 6*).

5) Liszt elige *tonalidades sencillas*: Mi mayor (*n. 1*), Mi menor (*n. 2, 3*), Sol mayor (*n. 4, 5*), La menor (*n. 6, 11*), Fa mayor (*n. 7*), Sol menor (*n. 8*), Mi eolio (*n. 9*, el único de escritura modal), La mayor (*n. 10*).

6) Terminan con la *tercera de picardía* (típico de la época barroca) los *Corales n. 9, 11*.

7) Utiliza el *acorde de cuarta y sexta cadencial* en el proceso cadencial del *Coral n. 3* (bien es cierto que si no tenemos en cuenta el final monódico y el *postludio* también encontramos este acorde en los *n. 2 y 5*, respectivamente).

8) Utiliza una *séptima diatónica*, el acorde de supertónica en primera inversión (II<sub>6/5</sub>, uno de los acordes favoritos de Bach para las cadencias), en el proceso cadencial de los *Corales n. 4, 7 y 10*.

9) Utiliza una *dominante secundaria*, el acorde de dominante de la dominante (V de V), en el proceso cadencial del *Coral n. 11*.

- 10) *Revive Szegedin, marche hongroise de Szabady [Massenet] A292, S572* (1879).
- 11) *Toccata A295, S197a* (1879).
- 12) *Seconda mazurka variata da Pier Adolfo Tirindelli A297, S573a* (1880).
- 13) *San Francesco (Preludio per il Cantico del Sol di San Francesco) A301, S499a* (1880).
- 14) *Cantico di San Francesco A307, S499* (1881).
- 15) *A magyarok Istene (Ungarns Gott) A309, S534* (1881).
- 16) *Réminiscences de Boccanegra (Verdi) A314, S438* (1882).
- 17) *Trinklied* (1882)<sup>3</sup>.
- 18) *In domun Domini ibimus A331, S671* (1884).
- 19) *Tarantelle [Cesar Cui] A327, S482* (1885).
- 20) *Franz Deák*, segunda pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205* (1885)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Segunda pieza de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498*.

<sup>4</sup> Las piezas que integran los *Retratos históricos húngaros* (1. *Stephan Széchenyi*, 2. *Franz Deák*, 3. *Ladislau Teleky*, 4. *Josef Eötvös*, 5. *Michael Vörösmarty*, 6. *Alexander Petöfi* y 7. *Michael Mosonyi*) también presentan algunos elementos comunes de escritura que podemos detallar para entender y valorar mejor la unidad de estilo del ciclo. Así comprobamos cómo:

1) Casi todas las piezas tienen un *carácter marcial* (salvo las n. 3 y 6 que son de carácter más fúnebre) y en ellas aparece por lo menos una idea marcial.

2) Las *introducciones* de las piezas poseen un trazo similar: intervalos amplios en blancas (cuartas y quintas) y melodía escalística en octavas entrecortada por silencios en las piezas n. 1, 2, 3, 4 y 5. En el caso concreto de la pieza n. 4 se invierte el orden de los elementos y hay acordes entrecortados con silencios e intervalos amplios en blancas. Por otra parte la introducción de las piezas n. 1, 2, 3, 5 y 6 es *monódica* (en las n. 1, 2 y 3 monódica octavada).

3) Uso de *progresiones* para desarrollar las ideas en las piezas n. 1, 3, 4, 5 y 7.

4) Empleo de la *aumentación* de los valores de la melodía en la *sección conclusiva* en las piezas n. 3, 5 y 6. En las piezas n. 3 y 5 también utiliza la aumentación de un motivo oído antes. En el caso de la n. 3 del *ostinato* que vertebra toda la pieza y en la n. 5 la melodía de los cc. 91.2-93.2 aparece aumentada en los cc. 95.3-100.

5) Liszt hace uso de la *tonalidad evolutiva* en las piezas n. 2, 4 y 6. En los tres casos la relación entre las tonalidades extremas es de tercera (*mediántica*). En las piezas n. 1 y 7 las tonalidades de comienzo y fin son *homónimas*. Observamos también cómo las *piezas extremas* realizan el mismo recorrido tonal: comienzan en Re menor (húngara) y terminan en el homónimo (Re mayor), a modo de hitos que enmarcan el ciclo.

6) Los  *finales más tradicionales* son los de las piezas n. 2, 4 y 7, los de las otras cuatro contienen algún rasgo de innovación armónica. Liszt escribe  *finales monódicos* en las piezas n. 1 (octavado), 5 (octavado) y 6.

## Apéndice n. 23

---

### 2. OBRAS QUE TERMINAN CON LA CADENCIA AUTÉNTICA IMPERFECTA O PLAGAL IMPERFECTA.

#### 2.1. CON EL PRIMER ACORDE INVERTIDO (V O IV)<sup>1</sup>:

- 1) *Der Blinde Sanger* A282, S546 (1877). IV<sub>6/4</sub> – I.
- 2) *Les jeux d'eau  la Villa d'Este*<sup>2</sup>. V<sub>7/4/3</sub> – I.
- 3) *Sursum corda*<sup>3</sup>. V<sub>+6</sub> – I.
- 4) *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Handel* A290, S181 (1879). V<sub>6</sub> – I.
- 5) *Polonaise aus der Opera Jewgeny Onegin [Tchaikovsky]* A293, S429 (1879). V<sub>6</sub> – I.
- 6) *Josef Eotvos* (1885)<sup>4</sup>. V<sub>6</sub> – I.

#### 2.2. CON EL SEGUNDO ACORDE INVERTIDO (I):

- 1) *Sancta Dorothea* A278, S187 (1877). IV – I<sub>6</sub>.
- 2) *Marche funèbre*<sup>5</sup>. IV – I<sub>6/4</sub>.
- 3) *En reve, nocturne* A336, S207 (1885). V<sub>9/x5</sub> – I<sub>6/4</sub>.

#### 2.3. CON LOS DOS ACORDES INVERTIDOS:

- 1) *Dem Andenken Petofis* A279, S195 (1877). V<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>.
- 2) *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188 (1880). IV<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>.
- 3) *Valse oubliée n. 2* A311, S215 (1883). V<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>.
- 4) *Michael Mosonyi* (1885)<sup>6</sup>. V<sub>6</sub> – I<sub>6</sub>.

---

<sup>1</sup> Recordemos que para algunos teóricos cuando en la *cadencia auténtica imperfecta* está invertido el primer acorde (V) recibe el nombre de *cadencia imperfecta de carácter conclusivo*. Véase en el capıtulo II el ejemplo de la *Polonesa op. 40, n. 2* (1839) de Chopin.

<sup>2</sup> Cuarta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882).

<sup>3</sup> ltima pieza de *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882).

<sup>4</sup> Cuarta pieza de los *Historische ungarische Bildnisse* A335, S205.

<sup>5</sup> Sexta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882).

<sup>6</sup> ltima pieza de los *Historische ungarische Bildnisse* A335, S205.

## Apéndice n. 24

---

4. OBRAS QUE TERMINAN CON UNA *VARIANTE DE LA CADENCIA AUTÉNTICA*, SUSTITUYENDO EL ACORDE DE V POR OTRO DE LA *FAMILIA DE LA DOMINANTE*: EL VII.

1) *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie I*<sup>1</sup>. VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>+7</sub> 8.

De los *Chōrale A286a, S50* (1878-79):

2) *Coral n. 5, Nun ruhen alle Wälder*. VII<sub>7</sub> – I.

3) *Coral n. 8, O Traurigkeit (am Karfreitag)*. VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>6</sub>.

4) *Station XII – Via Crucis A287, S504a* (1878-79). enlace base VII<sub>+4/3</sub> – I<sub>(+7)</sub> 6.

5) *Provençalisches Minnelied A306, S570* (1881). VII<sub>+2</sub> – I.

---

<sup>1</sup> Segunda pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).



6. OBRAS QUE TERMINAN CON *VARIANTES DE LA CADENCIA PLAGAL*, SUSTITUYENDO EL IV POR OTRO ACORDE (II, VI, POR UN ACORDE DE QUINTA AUMENTADA O POR EL IV CROMATIZADO).

6.1. SUSTITUYENDO EL IV POR EL II:

- 1) *Osterhymne* (1878)<sup>1</sup>. II<sub>6/5</sub> – I<sub>6</sub>.
- 2) *Coral n. 1, Crux ave benedicta* (de *Chörale A286a, S50*, 1878-79). II<sub>2</sub> – I.  
Del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79):
- 3) *Station III*. II<sub>6</sub>(del modo menor) – I<sub>6</sub>.
- 4) *Station VII*. II<sub>6</sub>(del modo menor) – I<sub>6</sub>.

6.1.1. SUSTITUYENDO EL IV POR EL II CROMATIZADO ASCENDENTEMENTE:

- 1) *Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied)* (1882)<sup>2</sup>. II<sub>7</sub> – I<sub>6</sub>.
- 2) *Du Schaust mich an (Liebeslied)* (1882)<sup>3</sup>. II<sub>2</sub> – I.

6.2. SUSTITUYENDO EL IV POR EL VI:

1. *Elegie n. 2 A277, S197* (1877). VI<sub>6</sub> – I.
2. *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois*<sup>4</sup>. VI<sub>6/4</sub> – I.
3. *Tarantelle, transcrite et amplifiée pour le piano à deux mains [Dargomizhsky]* *A291, S483* (1879). VI – I<sub>(6/4)</sub>.
4. *Romance oubliée A299, S527* (1880). VI<sub>6/4</sub> – I.
5. *O! wenn es doch immer so bliebe A304, S554* (1881). VI<sub>6</sub> – I.
6. *Ungarische Rhapsodie A132/18, S244/18* (1885). VI – I<sub>(6/4)</sub>.

6.3. SUSTITUYENDO EL IV POR UN ACORDE DE QUINTA AUMENTADA:

- 1) *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II* (1877)<sup>5</sup>. VI<sub>rebajado (5ª aum.)</sub> – I<sub>6/4</sub>.

---

<sup>1</sup> Tercera pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496*.

<sup>2</sup> Primera pieza de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498*.

<sup>3</sup> Tercera pieza de los *Drei Lieder aus J. Wolffs Tannhäuser A316, S498*.

<sup>4</sup> Quinta pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

<sup>5</sup> Tercera pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

6.4. SUSTITUYENDO EL IV POR EL IV CROMATIZADO DESCENDENTEMENTE:

- 1) *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534*  
(1880?). IV<sub>6/rebajado</sub> (P. M.) – I<sub>6/4</sub>.

## Apéndice n. 26

---

### 7. OBRAS QUE TERMINAN CON CADENCIAS MODALES.

#### 7.1. CON CADENCIA FRIGIA:

- 1) *Coral n. 6, O Haupt voll Blut und Wunden (de Chörale A286a, S50, 1878-79).*  
VI – V.
- 2) *Station VI – Via Crucis A287, S504a (1878-79).* II<sub>4/3</sub> – V#.
- 3) *O Roma nobilis A294, S54 (1879).* II<sub>4/3</sub> – V<sub>4</sub>#.
- 4) *Abschied, russisches Volkslied A324, S251 (1885).* VII<sub>6</sub> – I.

#### 7.2. CON CADENCIA MIXOLIDIA:

- 1) *Polonesa n. 1 (de Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus A302, S519, 1880).*  
V<sub>6/4</sub> – I<sub>6</sub>.

#### 7.3. CON CADENCIA LIDIA:

- 1) *Recueillement A280, S204 (1877).* IV – I.
- 2) *Bechlarn (1878)*<sup>1</sup>. II – I.
- 3) *{Der Lenz ist gekommen (Frühlingslied) (1882).* II – I.}
- 4) *{Du Schaust mich an (Liebeslied) (1882).* II – I.}
- 5) *{Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16 (1882).* IV – I.}
- 6) *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203 (1883) – versión alternativa.* IV – I<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Segunda pieza de *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496.*

<sup>2</sup> Esta obra es la única del periodo estudiado en la que el compositor propone dos finales: uno monódico y otro acórdico que es el que contemplamos en este apartado. Véase el ejemplo del *Étude de concert n. 3 – Un sospiro (1845-1849)* en el apartado n. 4 del capítulo III.

10. OBRAS QUE TERMINAN *SIN FÓRMULA CADENCIAL* CLASIFICADA Y YA NO TERMINAN CON EL ACORDE DE TÓNICA.

10.1. OBRAS QUE TERMINAN CON EL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUIDA:

Del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79):

- 1) *Station IV.*
- 2) *Station VIII.*
- 3) *Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité) A338, S216a* (1885).

10.2. OBRAS QUE TERMINAN CON EL ACORDE DE QUINTA AUMENTADA:

- 1) *La lugubre gondola I A319a, S200/1* (1882).

10.3. OBRAS QUE TERMINAN CON LA ESCALA DE TONOS ENTEROS:

- 1) *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881).
- 2) *Der Kampf um 's Dasein-Le combat pour la vie* (1881)<sup>1</sup>.

10.4. OTRAS POSIBILIDADES:

Del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79):

- 1) *Station II.*
- 2) *Station V*<sup>2</sup>.
- 3) *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490* (1880).
- 4) *Mephisto-Polka A317, S217* (1882).
- 5) *Csárdás obstiné S225/2* (1884)<sup>3</sup>.
- 6) *Trauervorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (1885).
- 7) *Ladislaus Teleky* (1885)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Segundo movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*.

<sup>2</sup> Los acordes finales que se generan de manera arpegiada, tanto en la *Station II* como en la *Station V*, son de segunda inversión, aunque en ningún caso podemos hablar de acorde de tónica ya que las conclusiones, como hemos explicado en los análisis, no concretan una tonalidad.

<sup>3</sup> Segunda pieza de las 2 *Csárdás A333*.

<sup>4</sup> Tercera pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205*.

11. OBRAS QUE TERMINAN CON *FINAL MONÓDICO* (CON UNA LÍNEA MELÓDICA SIN NINGUNA ARMONIZACIÓN).

11.1. FINALES MONÓDICOS TONALES:

11.1.1. TERMINAN EN TÓNICA:

- 1) *Angelus!*, *Prière aux anges gardiens*<sup>1</sup>.
- 2) *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden)*, (de *Chörale A286a, S50*, 1878-79).
- 3) *Station XIV – Via Crucis A287, S504a* (1878-79).
- 4) *Polonesa n. 2* (de *Deux Polonaises de l’oratorio Stanislaus A302, S519*, 1880)
- 5) *Provençalisches Minnelied A306, S570* (1881).
- 6) *Csárdás macabre A313, S224* (1881-1882).
- 7) *Valse de concert A318, S430* (1882-1883).
- 8) *La lugubre gondola II A319b, S200/2* (1882-1885).
- 9) *Ungarische Rhapsodie A132/16, S244/16* (1882).
- 10) *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel Über allen Zauber Liebe A323, S497* (1883).
- 11) *Bülow-Marsch A326, S230* (1883).
- 12) *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* (1883).
- 13) *Siegesmarsch-Marche triomphale A332, S233a* (1884).
- 14) *Csárdás n. 1, S225/1* (1884)<sup>2</sup>.
- 15) *Ungarische Rhapsodie A132/19, S244/19* (1885).

11.1.2. TERMINAN EN LA DOMINANTE:

- 1) *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future* (1881)<sup>3</sup>.
- 2) *Valse oubliée n. 1 A311, S215* (1881).
- 3) *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883).

---

<sup>1</sup> Primera pieza de *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882).

<sup>2</sup> Primera pieza de las 2 *Csárdás A333*.

<sup>3</sup> Tercer movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512*.

### 11.1.3. TERMINAN EN OTRA NOTA:

- 1) *{Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II.}*
- 2) *Station I – Via Crucis A287, S504a* (1878-79).
- 3) *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881).
- 4) *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881).
- 5) *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884).
- 6) *Stephan Széchenyi* (1885)<sup>4</sup>.
- 7) *Michael Vörösmarty* (1885)<sup>5</sup>.
- 8) *Alexander Petöfi* (1885)<sup>6</sup>.
- 9) *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885).

### 11.2. FINALES MONÓDICOS NO TONALES:

- 1) *Resignazione E28, S263/187a* (1877).

Del *Via Crucis A287, S504a* (1878-79):

- 2) *Station X.*
- 3) *Station XI.*
- 4) *Station XIII.*
- 5) *{Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt] A298, S490* (1880)}.
- 6) *R. W. – Venezia A320, S201* (1883).
- 7) *Des Asra A329, S554/2* (1883?).
- 8) *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883).

### 11.3. FINALES PENTATÓNICOS:

- 1) *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881).
- 2) *Die Wiege-Le berceau* (1881)<sup>7</sup>.
- 3) *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* (1882).
- 4) *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883).
- 5) *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883).

---

<sup>4</sup> Primera pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205.*

<sup>5</sup> Quinta pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205.*

<sup>6</sup> Sexta pieza de los *Historische ungarische Bildnisse A335, S205.*

<sup>7</sup> Primer movimiento de *Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512.*

## Apéndice n. 29

---

### 12. OBRAS QUE TERMINAN CON LA NOTA DO # (NOTA FÚNEBRE).

De *Années de pèlerinage, troisième année* A283, S163 (1877-1882):

- 1) *Sunt lacrymae rerum-En mode hongrois.*
- 2) *Marche funèbre.*
- 3) *Recueillement* A280, S204 (1877).
- 4) *Liebesszene und Fortunas Kugel aus Die sieben Todsünden (Phantasiestück) [A. von Goldschmidt]* A298, S490 (1880).
- 5) *Polonesa n. 1 (de Deux Polonaises de l'oratorio Stanislaus* A302, S519, 1880).
- 6) *Zum Grabe: die Wiege des zukünftigen Lebens-À la tombe: Berceau de la vie future (de Von der Wiege bis zum Grabe* A310, S512, 1881).
- 7) *Valse oubliée n. 1* A311, S215 (1881).
- 8) *R. W. – Venezia* A320, S201 (1883).
- 9) *Am grabe Richard Wagners* A321, S202 (1883).
- 10) *Trauervorspiel und Trauermarsch* A334 (*Preludio funebre* S206/1 y *Marcia funebre* S206/2) (1885).

De los *Historische ungarische Bildnisse* A335, S205 (1885):

- 11) *Stephan Széchenyi.*
- 12) *Ladislaus Teleky.*
- 13) *Josef Eötvös.*
- 14) *Alexander Petöfi.*
- 15) *Vierter Mephisto-Walzer* A337, S696 (1885).

## Apéndice n. 30

---

### 13. OBRAS QUE TERMINAN CON LA NOTA MI.

1) *Dem Andenken Petöfis A279, S195* (1877).

De *Années de pèlerinage, troisième année A283, S163* (1877-1882):

2) *Angelus!, Prière aux anges gardiens.*

3) *Aux cyprès de la Villa d'Este-Thrénodie II<sup>1</sup>.*

4) *Sursum corda.*

De *Aus der Musik zu Hebbels Nibelungen und Goethes Faust A285, S496* (1878):

5) *Hoffest: Marsch und Polonaise.*

De los *Chörale A286a, S50* (1878-79):

6) *Coral n. 1, Crux ave benedicta.*

7) *Coral n. 2, Jesu Christe (Die fünf Wunden).*

8) *Coral n. 3, Meine Seele erhebet den Herrn (Der Kirchensegen, Psalm 67).*

9) *Coral n. 6, O Haupt voll Blut und Wunden.*

10) *Coral n. 9, Vexilla regis.*

11) *Station VI – Via Crucis A287, S504a* (1878-79).

12) *O Roma nobilis A294, S54* (1879).

13) *Romance oubliée A299, S527* (1880).

14) *Wiegenlied (Chant du berceau) A303, S198* (1881).

15) *Die Wiege-Le berceau (de Von der Wiege bis zum Grabe A310, S512, 1881).*

16) *Unstern! Sinistre, disastro A312, S208* (1881).

17) *Réminiscences de Boccanegra (Verdi) A314, S438* (1882).

18) *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle du Saint Gral de Parsifal) [Wagner] A315, S450* (1882).

19) *Schlaflos!, Frage und Antwort A322, S203* (1883).

20) *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied) A328, S544* (1883).

21) *Valse oubliée n. 4 A311, S215* (1884).

---

<sup>1</sup> En esta obra no tenemos en cuenta el brevísimo final monódico y valoramos la escritura de toda la *sección conclusiva* (desde el c. 226), basada en la pedal de tónica (Mi), y la del acorde final que es el de tónica en segunda inversión.



## Apéndice n. 31

---

### 14. OBRAS QUE TERMINAN *DESINTEGRANDO/FRAGMENTANDO* LOS ELEMENTOS DE LA CADENCIA FINAL.

- 1) *Trübe Wolken (Nuages Gris) A305, S199* (1881).
- 2) *Mephisto-Polka A317, S217* (1882).
- 3) *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883).
- 4) *Am grabe Richard Wagners A321, S202* (1883).
- 5) *Des Asra A329, S554/2* (1883?).
- 6) *Csárdás obstiné S225/2, de 2 Csárdás A333* (1884).
- 7) *Ungarische Rhapsodie A132/17, S244/17* (1884).
- 8) *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885).

## Apéndice n. 32

---

### 15. OBRAS QUE TERMINAN CON EL MISMO GIRO O ACORDE QUE EMPIEZAN.

- 1) *Via Crucis A287, S504a* (1878-79).
- 2) *Zweiter Mephisto-Walzer A288, S515* (1878/9-1881).
- 3) *Die Zelle in Nonnenwerth (Ach, nun taucht die Klosterelle), Elegie A81d, S534* (1880?).
- 4) *La lugubre gondola I A319a, S200/I* (1882).
- 5) *Dritter Mephisto-Walzer A325, S216* (1883).
- 6) *Valse oubliée n. 3 A311, S215* (1883).
- 7) *Siegesmarsch-Marche triumphale A332, S233a* (1884).
- 8) *Csárdás n. 1, S225/I, de 2 Csárdás A333* (1884).
- 9) *Trauervorspiel und Trauermarsch A334 (Preludio funebre S206/1 y Marcia funebre S206/2)* (1885).
- 10) *Alexander Petöfi (de Historische ungarische Bildnisse A335, S205* 1885).
- 11) *En rêve, nocturne A336, S207* (1885).
- 12) *Vierter Mephisto-Walzer A337, S696* (1885).

Apéndice n. 33

Béla Bartók: *Bagatelle op. 6, n. 11*:

11.

*Allegretto molto rubato*  $\frac{3}{4}$   $\frac{56}{56}$  *accel. molto*  $\frac{69}{69}$  *poco rit.*

*p*

*molto accel.* *poco rit.*

*poco rit.* *a tempo* *molto accel.* *cresc.*

*ritard. molto*  $\frac{64}{64}$

*sostenuto molto*  $\frac{64}{64}$  *Più sostenuto*  $\frac{69}{69}$  *poco rit.*

*sempre f* *pp* *dolce*

$\text{♩} = 69$  *a tempo*  
*espress. sempre accel.*

*cresc.*

$\text{♩} = 69$  *Vivo*

*sf*  
*più f*

$\text{♩} = 76$   $\text{♩} = 66$  *Tempo I* *accel.*  $\text{♩} = 69$

*p*

*Tempo I*

$\text{♩} = 92-100$   
*molto espress.*  $\text{♩} = 60$

*mf*

Apêndice n. 34

Darius Milhaud: *Laranjeiras, de Saudades do Brasil*, op. 67:

Alerte 138: 

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a prominent chordal accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the middle of the system.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic material from the previous systems.

Fourth system of musical notation, characterized by a more complex rhythmic pattern in the treble staff, possibly involving triplets or sixteenth-note runs.

sans ralentir jusqu'à la fin

Fifth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *ppp* (pianississimo). The notation continues with intricate harmonic and melodic details.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It features a fermata over the final notes and a final chord. A rehearsal mark '8' is visible above the staff.

Apéndice n. 35

S. Rachmaninoff, finales de tres preludios para piano:

Preludio op. 3, n. 2

Musical score for the finale of Preludio op. 3, n. 2. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a bass clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and arpeggios. Dynamics include *dim.*, *mf*, and *ppp*. The piece concludes with a final chord.

Preludio op. 32, n. 1

Musical score for the finale of Preludio op. 32, n. 1. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a bass clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and arpeggios. Dynamics include *mf* and *rit.*. The piece concludes with a final chord.

Preludio op. 32, n. 13

Musical score for the finale of Preludio op. 32, n. 13. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a bass clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and arpeggios. Dynamics include *Grave.*. The piece concludes with a final chord.

Apéndice n. 36

Béla Bartók: *Bagatelle, op. 6, n. 13*:

*Lento funebre*  $\text{♩} = 60-72$

*pp* *molto espress.*

*più p*

*mf* *dim.*

*p* *poco a poco* *agitato* *sempre* *dim.* *pp*

*rit. al Tempo I*

100



Apéndice n. 37

---

Arnold Schoenberg: *Pieza n. 2 de las Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19:*

The image displays a musical score for Arnold Schoenberg's 'Pieza n. 2 de las Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Langsam' (slow) and '♩' (quarter note). The second system is marked 'p' (piano) and 'espress.' (espressivo). The third system is marked 'etwas gedehnt' (slightly stretched). The fourth system is marked 'gut im Takt' (well in the rhythm) and 'poco rit.' (slightly ritardando). The score features complex harmonic structures, including chromaticism and dissonance, characteristic of Schoenberg's atonal style. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings, and articulation symbols.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### 1) FUENTES<sup>1</sup>

---

#### 1.1 Partituras.

BACH, Johann Sebastian: *Coral n. 43*. En *371 Corales para Órgano o Armonio (Vol. I)*. Barcelona, Ed. Boileau, s. f.

BARTÓK, Béla: *Bagatelle op. 6, n. 11 y Bagatelle, op. 6, n. 13*. En *Bartók: 14 Bagatelles for piano op. 6*. Budapest, Ed. Musica Budapest, Z934, 1980.

BEETHOVEN, Ludwig van:

*Sonata para piano op. 2, n. 1*. En *Beethoven: Sonatas para piano, Vol I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1978.

*Sonata para piano op. 13*. En *Beethoven: Sonatas para piano, Vol II*. Madrid, Ed. Real Musical, 1978.

*Bagatelle op. 33, n. 2*. En *Bagatellen op. 33, op. 119, op. 126*. Wiener Urtext Edition 50054.

BERLIOZ, Hector: *Grande Messe des morts op. 5*. Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, s. f.

*La Damnation de Faust op. 24*. Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, s. f.

BRAHMS, JOHANNES: *Integral de sus obras para piano*. Madrid, Ed. Real Musical, 1981.

CHOPIN, Frédéric: *Baladas, Barcarola op. 60, Berceuse op. 57, Estudios op. 10 y op. 25, Fantasía op. 49, Fantasía-Impromptu op. 66, Impromptus, Mazurkas, Nocturnos, Polonesas, Preludios op. 28, Scherzos, Sonatas, Valses*. Todas ellas en *Chopin: Obras completas para piano*. Madrid, Ed. Real Musical, 1985.

CLEMENTI, Muzio: *Sonatina para piano op. 36, n. 2*. En *12 Sonatinas para piano Op. 36, 37, 38*. Barcelona, Ed. Boileau, 1980.

DEBUSSY, Claude: *Danse bohémienne; Deux arabesques; Mazurka; Ballade slave; Rêverie; Suite bergamasque; Tarentelle styrienne; Valse romantique; Nocturne; Images, 3 pieces; Pour le piano; Images, series 1; Estampes; D'un cahier d'esquisses; L'isle joyeuse; Masques; Pièce pour piano; Children's Corner; Images, series 2; Hommage à Haydn; The Little Nigar; Préludes, Libro 1; La*

---

<sup>1</sup> Consignamos las fuentes que hemos consultado para la realización de nuestro trabajo que básicamente son las partituras analizadas.

*plus que lente; Préludes, Libro 2; Berceuse héroïque; Elégie; Etudes (1915): Libro 1 y Libro 2; Pièce pour le Vêtement du blessé.* Todas ellas en *Claude Debussy: Oeuvres pour piano*. Paris, Ed. F. Lesure, 1985.

FAURÉ, Gabriel: *Pie Jesu, del Requiem op. 48*. London, Ed. Eulenburg n. 1096, 1978.

GRIEG, Edvard: *Danza nórdica op. 17, n. 22*. En *Norwegian Dances and Other Works for Piano*. Mineola, Ed. Dover, 1991.

HAYDN, Joseph: *Sonata para piano n. 32, Hob. XVI: 34*. En *Sonaten für Klavier zu Zwei Händen (Band I)*. London, Ed. Peters, Nr. 713a, 1986.

HELLER, Stephen: *Max de Im Walde op. 136*. En *Pianoforte-Werke zu zwei Händen von Stephen Heller, Band 2*. Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, s. f.

JENSEN, Adolf: *25 Estudios para piano, op. 32*. Barcelona, Ed. Boileau.

LISZT, Franz:

*Hangnemnélküli Bagatell-Bagatelle ohne Tonart-Bagatelle sans tonalité (Szelényi István, Z2508)*. Budapest, Editio Musica, 1956.

GÁRDONYI, Zoltán y SZELÉNYI, István (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series I, Solo Piano Works*. Budapest, Editio Musica, 1980.

- Vol. I, *Studies I*, Z5411.
- Vol. II, *Studies II*, Z5412.
- Vol. III, *Hungarian Rhapsodies I*, Z6210.
- Vol. IV, *Hungarian Rhapsodies II*, Z6211.
- Vol. V, *Groses Konzertsolo, Sonate, B-A-C-H*, Z7295.
- Vol. VI, *Années de pèlerinage I*, Z7474.
- Vol. VII, *Années de pèlerinage II*, Z6785.
- Vol. VIII, *Années de pèlerinage III*, Z6957.
- Vol IX, *Various Cyclical Works I*, Z8011.
- Vol X, *Various Cyclical Works II*, Z8459.
- Vol. XI, *Individual Character Pieces I*, Z6216.
- Vol. XII, *Individual Character Pieces II*, Z6217.
- Vol. XIII, *Dances, Marches and Scherzos I*, Z8252.
- Vol. XIV, *Dances, Marches and Scherzos II*, Z8858.
- Vol. XV, *Piano versions of his own Works I*, Z8253.
- Vol. XVI, *Piano versions of his own Works II*, Z8859.
- Vol. XVII, *Piano versions of his own Works III*, Z8860.

- MEZO, Imre y SULYOK, Imre (Ed.): *Franz Liszt, New Edition of the Complete Works, Series II, Free Arrangements and Transcriptions for Solo Piano*. Budapest, Editio Musica.
- Vol. XIV, *Free Arrangements XIV*, Z12403.
  - Vol. XV, *Free Arrangements XV*, Z12404.
- MENDELSSOHN, Felix: *Rondó caprichoso op. 14, Fantasía op. 15, Romanzas sin palabras, Seis Preludios y Fugas op. 35, Variaciones serias op. 54, Seis Piezas para niños op. 72*. Todas ellas en *Mendelssohn: Klavierwerke*. London, Ed. Peters, 1982.
- MILHAUD, Darius: *Laranjeiras, de Saudades do Brasil, op. 67*. En *Darius Milhaud: Saudades do Brasil, suite de Danses (2<sup>e</sup> Recueil)*. Paris, Ed. Max Eschig, n. 2045, 1989.
- MOSZKOWSKI, Moritz: *15 Études de virtuosité «Per aspera ad astra», op. 72*. Polonia, Ed. PWM, 1985.
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Sonata para piano K545*. En *Mozart: Sonatas para piano, Vol II*. Madrid, Ed. Real Musical, 1981.
- MUSSORGSKY, Modest: *Canción del anciano y En el río*, del ciclo *Sans soleil*. Ambas en *M. P. Mussorgsky: Complete Collected Works, Vol. V, series 7*. Moscú, Ed. Muzgiz, 1931.
- RACHMANINOFF, Serge: *Preludio op. 3, n. 2, Preludios op. 32, n<sup>os</sup>. 1, 8 y 13*. En *Serge Rachmaninoff: Preludes for Piano*. London, Ed. Boosey & Hawkes, 1992.
- RAVEL, Maurice: *Sérénade grotesque; Menuet antique; Pavane pour une infante défunte; Jeux d'eau; Sonatine; Miroirs; Gaspard de la nuit; Menuet sur le nom d'Haydn; Valses nobles et sentimentales; A la manière de...Borodine; A la manière de...Chabrier; Prélude; Le tombeau de Couperin*. Todas ellas en *Maurice Ravel: Oeuvres pour piano*. Paris, Ed. Durand/Salabert/Eschig, 1983.
- RUBINSTEIN, Anton: *Melodía op. 3, n. 1*. Madrid, Ed. Música Moderna, n. 1761, s. f.
- SATIE, Erik: *Première Sarabande, Gymnopédie n. 1 y Air de l'ordre*, de las *Sonneries de la Rose-Croix*. Todas ellas en *Erik Satie: Intégrale des oeuvres pour piano*. Paris, Ed. Salabert, 1989.
- SCHOENBERG, Arnold: *Pieza n. 2*, de las *Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19*, Universal Edition n. 5069, 1913.

SCHUBERT, Franz: *Letzte Hoffnung*, del ciclo *Winterreise D911* y *Die Stadt*, del ciclo *Schwanengesang D957*. Ambas en *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Leipzig, Ed. Peters, n. 20a, s. f.

SCHUMANN, Robert: *Tema y variaciones sobre el nombre Abegg op. 1*, *Papillons op. 2*, *Davidsbündlertänze op. 6*, *Toccata op. 7*, *Carnaval op. 9*, *Estudios sinfónicos op. 13*, *Escenas de niños op. 15*, *Kreisleriana op. 16*, *Fantasia op. 17*, *Noveletas op. 21*, *Álbum de la Juventud op. 68*, *Escenas del bosque op. 82*, *Albumblätter op. 124*, *Sonatas*. Todas ellas en *Schumann: Obras completas para piano*. Madrid, Ed. Real Musical, 1984.

Los lieder *Der Soldat op. 40, n. 3*; *Helpf mir Schwestern* del ciclo *Frauenliebe und Leben op. 42* y *Im wunderschönen Monat Mai* del ciclo *Dichterliebe op. 48* todos ellos en *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879-1912.

## 1.2 Libros.

LISZT, Franz: *Chopin*. Buenos Aires, Ed. Austral/Espasa-Calpe, 1973.

— : *Lettres d'un bachelier ès musique*. Édition présentée par Rémy Stricker. Paris, Ed. La Castor Astral, 1991.

— : *Robert Franz y otros escritos*. Madrid, Ed. Intervalic University, 2005.

— : *Cartas de un artista*. Edición, traducción y prólogo de Victoria Lloret Llopert. Barcelona, Ed. Tizona, 2009.

## 1.3 Cartas.

*Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt (1841-1882)*. Publiée par M. Marc Berry. Paris, Ed. Gallimard, 1943.

*Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult (1833-1840)*. Publiée par M. Daniel Ollivier. Paris, Ed. Bernard Grasset, 1933.

*Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult (1840-1864)*. Publiée par M. Daniel Ollivier. Paris, Ed. Bernard Grasset, 1934.

## 2) ESTUDIOS SOBRE FRANZ LISZT<sup>2</sup>

---

- BAKER, James Marshall: «The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt» in *Journal of Music Theory* 34/2, 1990.
- BENITO, Luis Ángel de: «Narratividad en la *Sonata en Si menor* de Liszt: Quiebra motivica y quiebra actorial» en *Música y Educación* n. 59. Madrid, Ed. Musicalis, 2004.
- BURGER, Ernst: *Franz Liszt: Chronique biographique en images et en documents*. París, Ed. Fayard, 1988.
- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri: *Franz Liszt*. París, Ed. Henri Laurens, 1905.
- CHANTAVOINE, Jean: *Liszt*. Valencia, Ed. Manuel Villar, 1916.
- DALMONTE, Rossana: *Franz Liszt: la vita, l'opera i testi musicati*. Milano, Ed. Feltrinelli, 1983.
- DIAGON-JACQUIN, Laurence: «Miroirs déformants; Liszt et Ravel à la lumière d'une étude comparative de leurs Jeux d'eau» dans *Analyse musicale* 54/4, 2006.
- DÖMLING, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid, Ed. Alianza, 1993.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques: «Les Années de pèlerinage de Liszt: Notes sur la genèse et l'esthétique» dans *Revue musicale de Suisse Romande* 33, 1980.
- ELLIS, Katharine: «Liszt: El artista romántico» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- FAY, Amy: *Mis clases de piano con Franz Liszt*. Madrid, Ed. Intervalic University, 2003.
- FORTE, Allen: «Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century» in *19th Century Music* 10, 1986-1987.
- FRIEDHEIM, Arthur: *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist*. Nueva York, Ed. Theodore L. Bullock, 1961.

---

<sup>2</sup> Mostramos una selección de obras en las que sus autores profundizan en los aspectos más importantes de la vida y obra del compositor húngaro. Como hemos indicado en la *Introducción*, incluimos biografías y también artículos y tesis doctorales que están más estrechamente relacionados con nuestro tema, los cuales versan principalmente sobre aspectos armónicos y pianísticos. En cuanto a las biografías, sin duda, el estudio más completo y documentado, de referencia obligada para cualquier interesado que quiera adentrarse en el conocimiento de la figura de Franz Liszt, es el realizado por el profesor Alan Walker, que nosotros hemos consultado en su edición francesa.

Como se ha señalado, ofrecemos también una recopilación de libros y artículos escritos en castellano. Entre ellos aparecen los estudios de dos de las especialistas lisztianas más relevantes de nuestro país: Miriam Gómez-Morán y Victoria Llord-Llopart. Incluimos, asimismo, las dos tesis doctorales realizadas hasta el momento en las universidades españolas, debidas a las profesoras María Belén Martín Piles y María Luisa Monzón Gallardo.

- GALLEGO, Antonio: *Liszt y España*. Madrid, Ed. Fundación Juan March, 1994.
- GARDONYI, Zoltan: *Le style hongrois de F. Liszt*. Budapest, 1936.
- GAUTHIER, André: *Liszt*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1985.
- GAVOTY, Bernard: *Liszt. Le virtuose, 1811-1848*. Paris, Ed. Julliard, 1980.
- GÓMEZ-MORÁN, Miriam: «La cuestión del programa en la Sonata en Si menor de Franz Liszt» en *Quodlibet* n. 24. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2002.
- : «Algunas controversias en las indicaciones de pedal de Liszt» en *Quodlibet* n. 36. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2006.
- : «El símbolo en las misas de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- : «La música religiosa de Liszt» en *Revista de espiritualidad* n. 67. Madrid, Ed. Padres Carmelitas, 2008.
- GRABÓCZ, Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Paris, Ed. Kimé, 1996.
- GUT, Serge: *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Ed. Klincksieck, 1975.
- : «Liszt et Debussy: Comparaison stylistique» dans *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions: Eisenstadt 1978*. Munich and Salzburg, Ed. Emil Katzwichler, 1981.
- HAMILTON, Kenneth (Ed.): *The Cambridge companion to Liszt*. New York, Ed. Cambridge University Press, 2005.
- : «La interpretación de la música para piano de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- HARASZTI, Émile: *Franz Liszt*. Paris, Ed. A. et J. Picard, 1967.
- HENNEMANN, Monika: «Los Lieder de Liszt» en *Quodlibet* n. 51. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2011.
- HURÉ, Pierre-Antoine: *Liszt en son temps*. Paris, Ed. Hachette, 1994.
- JANINA, Olga: *Mi amigo Franz Liszt*. Barcelona, Ed. Hymnsa, 1985.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Liszt: rapsodia e improvisación*. Barcelona, Ed. Alpha Decay, 2014.
- KLEINERTZ, Rainer: «Liszt, Wagner, y la “forma en despliegue”: Orpheus y la génesis de Tristan e Isolda» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- KREGOR, Jonathan: *Liszt as transcriber*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2012.

- LÁSZLÓ, Zsigmond et MÁTEKA, Béla: *Franz Liszt par l'image*. Budapest, Ed. Corvina, 1978.
- LEMOINE, Bernard C.: *Tonal Organization in Selected Late Piano Works of Franz Liszt*, Dissertation, Catholic University of America, 1976.
- LLORT-LLOPART, Victoria: *Franz Liszt: Genio y rey*. Barcelona, Ed. Tizona, 2011.
- MARTÍN, María Belén: *Los lieder transcritos al piano por Franz Liszt*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2008.
- MERRICK, Paul: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2008.
- MONZÓN, María Luisa: *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014.
- PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo: «El último piano de Franz Liszt», en *Ritmo*, n. 748. Madrid, Editorial Lira, 2002.
- POURTALES, Guy de: *La vida de Franz Liszt*. Buenos Aires, Ed. Dédalo, 1960.
- RAABE, Peter: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*. Stuttgart, 2 vol., 1931; ed. revisada, 1968.
- RANCH, Eduardo: *Franz Liszt en Valencia*. Auto-publicado, Valencia, 1945.
- REYNAUD, Cécile: *Liszt et le virtuose romantique*. Paris, Ed. Honoré Champion, 2006.
- ROBERTS, Paul: «Ravel y Liszt: Jeux d'eau» en *Quodlibet* n. 45. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2009.
- ROCAMORA, Manuel: *Conciertos de Liszt en Barcelona: 1845, efemérides musical*. Barcelona, 1967.
- ROSTAND, Claude: *Liszt*. París, Ed. du Seuil, 1960.
- RUIZ TARAZONA, Andrés: *Franz Liszt: Un héroe romántico*. Madrid, Ed. Real Musical, 1975.
- SADIE, Stanley (Ed.): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt* (Humphrey Searle). Londres, Ed. Macmillan, vol. 11, 1980.
- : *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, entrada *Liszt* (Alan Walker). Londres, Ed. Macmillan, vol. 14, 2001.
- SAFFLE, Michael: *Franz Liszt. A Research and Information Guide*. New York, Ed. Routledge, 2013.
- SATYENDRA, Ramon: «Liszt's Open Structures and the Romantic Fragment» in *Music Theory Spectrum* 19, 1997.



- SCHORN, Adelheid von: *El pianista Francisco Liszt [sic] y la Princesa de Sayn-Vittgenstein. Recuerdos íntimos y correspondencia*. Madrid, Ed. La España Moderna, s. f.
- SEARLE, Humphrey: «Liszt and 20th Century Music» in «Liszt-Bartók» = *Studia Musicologica* 5, 1963.
- : *The Music of Liszt*. New York, Ed. Dover, 1966.
- : *Franz Liszt*. Mónaco, Ed. Le Rocher, 1986.
- SITWELL, Sacheverell: *Liszt*. Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1961.
- SOGNY, Michel: *L'admiration créatrice chez Liszt*. Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1975.
- SOPENA, Federico: *Vida y obra de Franz Liszt*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- SZABOLCZI, Bence: *The Twilight of Ferenc Liszt*, trans. András Deák. Budapest, Ed. Akadémiai Kiadó, 1959.
- TAYLOR, Ronald: *Liszt*. Buenos Aires, Ed. Javier Vergara, 1986.
- THOMPSON, Harold Adams: *The Evolution of Whole-Tone Sound in Liszt's Original Piano Works*. Dissertation, Louisiana State University, 1974.
- TIBALDI, Maria: *Vida romántica de Franz Liszt*. Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1961.
- VV. AA.: *Liszt*. París, Ed. Librairie Hachette, 1967.
- WALKER, Alan: *Franz Liszt: The Man and His Music*. New York, Ed. Taplinger, 1970.
- : *Franz Liszt I. 1811-1861*. París, Ed. Fayard, 1989.
- : «Liszt y las transcripciones de canciones de Schubert» en *Quodlibet* n. 7. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1997.
- : *Franz Liszt II. Les dernières années 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998.
- : *La mort de Franz Liszt. D'après le journal inédit de son élève Lina Schmalhausen*. París, Ed. Buchet – Chastel, 2007.
- : «La Sonata en Si menor de Liszt» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- ZUCKERMAN, Viktor: «La Sonata en Si menor de Liszt» en *Quodlibet* n. 51. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2011.

#### EDICIONES FACSIMILES

*Édition Facsimile du numéro d'Octobre de 1911 de la Revue Musica à l'occasion du 175<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance et du 100<sup>ème</sup> anniversaire de la mort de François Liszt*. Budapest, Ed. Fondation Cziffra-Senlis, 1986.

### 3) ESTUDIOS GENERALES<sup>3</sup>

---

- ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2001.
- : *Guide des Formes de la Musique occidentale*. Paris, Ed. Fayard-Lemoine, 2010.
- ADORNO, Theodor W.: «Clasicismo, Romanticismo, Nueva música» en *Quodlibet* n. 17. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2000.
- ALAIN, Olivier: *L'Harmonie*. París, Ed. Presses Universitaires de France, 1969.
- BADURA-SKODA, Paul: «La influencia de Chopin» en *Quodlibet* n. 14. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1999.
- BANÚS, Enrique (Ed.): *El legado musical del siglo XX*. Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 2002.
- BARRAQUÉ, Jean: *Debussy*. Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1982.
- BARTOLI, Jean-Pierre: *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution*. Clamecy, Ed. Minerve, 2001.
- BASS, Richard: «De Gretchen a Tristán: El papel cambiante de las progresiones armónicas en el siglo XIX» en *Quodlibet* n. 15. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1999.
- BELLMAN, Jonathan: «Los gitanos húngaros y la poética de la exclusión» en *Quodlibet* n. 21. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2001.
- BENEDETTO, Renato di: *Historia de la Música, 8. El siglo XIX (Primera parte)*. Madrid, Ed. Turner, 1987.
- BENNETT, Roy: *Forma y Diseño*. Madrid, Ed. Akal, 1999.
- : *Léxico de música*. Madrid, Ed. Akal, 2003.
- BLANES, Luis: *Armonía Tonal I*. Madrid, Ed. Real Musical, 1990.
- BORTOLOTTI, Mario: *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*. Torino, 1976.
- BOUCOURECHLIEV, André: *Debussy et la révolution subtile*. Paris, Ed. Fayard, 1998.
- BRENDEL, Alfred: *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona, Ed. Acantilado, 2013.

---

<sup>3</sup> En este apartado mostramos las obras, tratados, guías y estudios de carácter más genérico que están relacionados de alguna manera con nuestra investigación y son necesarios para llevar a cabo un acercamiento reflexivo y crítico a nuestro tema.

- BROWN, Marshall: «Los orígenes de lo moderno: Estructuras musicales y formas narrativas» en *Quodlibet* n. 14. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1999.
- BROWN, Maurice J. E.: *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*. London, Ed. Macmillan, 1972.
- CANDÉ, Roland de: *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2002.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús: *Refranero latino*. Madrid, Ed. Akal, 2005.
- CAREAGA, Virginia: *Erik Satie*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1990.
- CARPENTIER, Alejo: *Ese músico que llevo dentro*. Madrid, Ed. Alianza, 2007.
- CATTOI, Blanca: *Apuntes de acústica y escalas exóticas*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1985.
- CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1951.
- CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música (II volumen)*. París, Ed. Alphonse Leduc, 1964.
- CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Ed. Alianza, 2001.
- CHISSELL, Joan: *Schumann: La música para piano*. Barcelona, Ed. Idea Books, 2004.
- DAHLHAUS, Carl: «Romanticismo y Biedermeier. Características histórico-musicales del periodo de la Restauración» en *Quodlibet* n. 9. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1997.
- DEBUSSY, Claude: *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid, Ed. Alianza, 2010.
- DESSPORTES, Yvonne: *Traité d'harmonie en 20 leçons*. París, Ed. Gérard Billaudot, 1987.
- DESSPORTES, Yvonne y BERNAUD, Alain: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Madrid, Ed. Real Musical, 1995.
- DOMMEL-DIÉNY, Amy: *L'analyse harmonique en exemples de J. S. Bach à Debussy. Fascicule 9: Schubert-Liszt*. París, Ed. A. Dommel-Diény, 1976.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1992.
- : *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1997.
- EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*. Madrid, Ed. Alianza Música, 1994.
- FINLOW, Simon: «Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes» en *Quodlibet* n. 16. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2000.

- FORNER, Johannes Y WILBRANDT, Jürgen: *Contrapunto creativo*. Barcelona, Ed. Idea Books, 2003.
- GARCÍA LABORDA, Jose María: *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Alpuerto, 1996.
- GIRARD, Anthony: *Analyse du langage musical de Corelli à Debussy*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 2001.
- : *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 2005.
- GOLDÁRAZ, Javier: *Las músicas del siglo XX*. Madrid, Ed. Dykinson, 2005.
- GOLDMAN, David Paul: «El esoterismo como determinante del lenguaje armónico de Debussy» en *Quodlibet* n. 19. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2001.
- GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*. Montrouge, Ed. Minerve, 1997.
- : *Claude Debussy, la musique à vif*. Paris, Ed. Minerve, 2002.
- GOURDET, Georges: *Debussy*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1985.
- GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Sampzon, Ed. Delatour France, 2006.
- GRIFFITHS, Paul: *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*. Paris, Ed. Fayard, 1992.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V.: *Historia de la música occidental, II*. Madrid, Ed. Alianza, 1995.
- GUINOVAR, Carles: «Análisis armónico-estructural del *Estudio op. 10, n. 12* de Chopin» en *Quodlibet* n. 47. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2010.
- HINDEMITH, Paul: *Armonía tradicional (en dos volúmenes)*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1959.
- HIRSBRUNNER, Theo: *Maurice Ravel*. Madrid. Ed. Alianza, 1994.
- HONEGGER, Marc (Dir.): *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1994.
- HOWAT, Roy: *Debussy in proportion*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 1986.
- : «Debussy, naturaleza y proporción» en *Quodlibet* n. 19. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2001.

- : «*L'isle Joyeuse* de Debussy» en *Quodlibet* n. 48. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2010.
- INDY, Vincent d': *Cours de Composition Musicale (Seconde partie)*. París, Ed. Durand, vol. II, 1933.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Ravel*. Madrid, Ed. Fundación Scherzo, 2010.
- JOFRÉ I FRADERA, Josep: *El lenguaje musical II. La jerarquía de los sonidos*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2005.
- JOUBERT, Muriel: «Una nueva respiración musical. Multiplicidad temporal en la música de Debussy» en *Quodlibet* n. 19. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2001.
- KÁROLYI, Ottó: *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza, 2000.
- KOECHLIN, Charles: *Traité de l'Harmonie I*. París, Ed. Max Eschig, 1926.
- : *Traité de l'Harmonie II*. París, Ed. Max Eschig, 1930.
- KREMER, Joseph-François: *Les Préludes pour piano de Claude Debussy*. París, Ed. Kimé, 1996.
- KÜHN, Clemens: *La formación musical del oído*. Barcelona, Ed. Labor, 1988.
- : *Tratado de la forma musical*. Cooper City, Ed. Span Press Universitaria, 1998.
- LARRY TODD, R.: «Strauss, antes de Liszt y Wagner: Algunas observaciones» en *Quodlibet* n. 40. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2008.
- LAVAGNE, André: *Chopin*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1978.
- LEIBOWITZ, René: *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*. París, Ed. Corrêa, 1951.
- LENDVAI, Ernő: *Béla Bartók, un análisis de su música*. Barcelona, Ed. Idea Books, 2003.
- LENORMAND, René: *Étude sur l'harmonie moderne*. París, Ed. Max Eschig, 1971.
- LESTER, Joel: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid, Ed. Akal, 2005.
- LEVAILLANT, Denis: *El Piano*. Barcelona, Ed. Labor, 1990.
- LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid, Ed. Akal, 1999.
- LONG, Marguerite: *Au piano avec Claude Debussy*. París, Ed. Billaudot, 1960.
- : *Au piano avec Maurice Ravel*. París, Ed. Julliard, 1971.
- MACHLIS, Joseph: *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Ed. Marymar, 1975.

- MALIPIERO, Riccardo: *El romanticismo en flor: de Chopin a Liszt*. Madrid, Ed. Prensa Española, 1980.
- MAWER, Deborah (Ed.): *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2000.
- MESSIAEN, Olivier: *Analyse des œuvres pour piano de Maurice Ravel*. Paris, Ed. Durand, 2004.
- MICHELS, Ulrich: *Atlas de Música, I*. Madrid, Ed. Alianza, 1985.  
— : *Atlas de Música, II*. Madrid, Ed. Alianza, 2001.
- MOLINA, Emilio, CABELLO, Ignacio y ROCA, Daniel: *Armonía I*. Madrid, Ed. Real Musical, 2000.
- MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*. Madrid, Editorial Akal, 1994.
- MOTTE, Diether de la: *Armonía*. Barcelona, Ed. Labor, 1989.
- NICHOLS, Roger: *El mundo de Ravel*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo editora, 1999.  
— : *Vida de Debussy*. Madrid, Ed. Cambridge University Press, 2001.
- PALMIERI, Robert (Ed.): *The Piano: An Encyclopedia*. New York, Ed. Routledge, 2003.
- PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los Músicos I*. Madrid, Ed. Istmo, 2000.
- PERLE, George: *Composición serial y Atonalidad*. Barcelona, Ed. Idea Books, 1999.
- PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX*. Madrid, Ed. Real Musical, 1985.
- PETIT, Pierre: *Ravel*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1976.
- PISTON, Walter: *Armonía*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1998.
- PLANTINGA, León: *La música romántica*. Madrid, Ed. Akal, 1992.  
— : «El piano y el siglo XIX» en *Quodlibet* n. 44. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2009.
- POMEROY, Boyd: «Debussy y la tonalidad: una perspectiva formal» en *Quodlibet* n. 30. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2004.
- PRIMMER, Brian: «Unidad y conjunto. Ideales en contraste en la música romántica» en *Quodlibet* n. 17. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2000.
- RATTALINO, Piero: *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1997.
- RETI, Rudolph: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Madrid, Ed. Rialp, 1965.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1947.
- ROBERT, Lucie: *Approche de l'analyse harmonique*. Paris, Ed. Gérard Billaudot, 1988.

- ROBERTS, Paul: *Images. The piano music of Claude Debussy*. Portland, Ed. Amadeus Press, 1996.
- : «Debussy: ¿impresionista o simbolista?. *Reflets dans l'eau – La cathédrale engloutie*» en *Quodlibet* n. 19. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2001.
- ROSEN, Charles: *La génération romantique*. París, Ed. Gallimard, 2002.
- : *El piano: notas y vivencias*. Madrid, Ed. Alianza, 2007.
- ROSS, ALEX: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 2014.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Diccionario de Música*. Madrid, Ed. Akal, 2007.
- SCHMITZ, E. Robert: *The Piano Works of Claude Debussy*. Canadá, Ed. Dover, 1950.
- SCHÖNBERG, Arnold: *El estilo y la idea*. Madrid, Ed. Taurus, 1963.
- : *Armonía*. Madrid, Ed. Real Musical, 1974.
- : *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Ed. Real Musical, 1989.
- : *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona, Ed. Idea Books, 1999.
- SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes compositores (I). De Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2004.
- : *Los grandes compositores (II). De Johann Strauss a los minimalistas*. Barcelona, Ed. Robinbook, 2004.
- SCHUMANN, Robert: *Reglas musicales para la vida y el hogar*. Madrid, Ed. NA, 2004.
- SPENCER, Peter y TEMKO, Peter: *A Practical Approach to the Study of Form in Music [Aproximación práctica al estudio de la forma musical, traducción al castellano de Jordi Reig Bravo]*. New Jersey, Ed. Prentice Hall, 1988.
- STEBLIN, Rita: «Historia de la caracterización de las tonalidades en el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX» en *Quodlibet* n. 33. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 2005.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Musique nouvelle*. París, Ed. Corrêa, 1956.
- SZABOLCSI, Bence (Dir.): *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Budapest, Ed. Corvina, 1956.
- TEBOUL, Jean-Claude: *Ravel: le langage musical dans l'oeuvre pour piano*. Paris, Ed. Léopard d'Or, 1987.
- TORRES, Jacinto, GALLEGO, Antonio y ÁLVAREZ, Luis: *Música y Sociedad*. Madrid, Ed. Real Musical, 1984.
- TRANCHEFORT, François-René de: *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid, Ed. Taurus Humanidades, 1990.

- TREZISE, Simon (Ed.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge, Ed. Cambridge University Press, 2003.
- TRÍAS, Eugenio: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona, Ed. Círculo de Lectores, 2010.
- VALLAS, Léon: *Claude Debussy, His Life and Works*. New York, Ed. Dover, 1973.
- WALKER, Alan: «Chopin y la estructura musical. Una aproximación analítica» en *Quodlibet* n. 14. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1999.
- WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*. Barcelona, Ed. Nortésur, 2009.
- WHITTALL, Arnold: *Música romántica*. Barcelona, Ed. Destino, 2001.
- : «Tonalidad y escala de tonos en la música de Debussy» en *Quodlibet* n. 15. Alcalá de Henares, Ed. Universidad de Alcalá, 1999.
- WILLIAMS, Patrick: *Los cingáros de Hungría y sus músicas*. Madrid, Ed. Akal, 2000.
- ZAMACOIS, Joaquín: *Tratado de Armonía I*. Barcelona, Ed. Labor, 1986.
- : *Tratado de Armonía III*. Cooper City, Ed. SpanPress Universitaria, 1997.

#### 4) PÁGINAS WEB<sup>4</sup>

---

- Associazione Lirica «Pier Adolfo Tirindelli»: [www.tirindelli.org](http://www.tirindelli.org)
- Liszt Ferenc Society Budapest: [www.lisztsociety.hu](http://www.lisztsociety.hu)
- The American Liszt Society: [www.americanlisztsociety.net](http://www.americanlisztsociety.net)
- The Liszt Society Reino Unido: [www.lisztsoc.org.uk](http://www.lisztsoc.org.uk)

#### 5) DISCOGRAFÍA

---

En nuestro trabajo hemos empleado como referencia discográfica la integral de la obra pianística de Franz Liszt grabada por el pianista australiano Leslie Howard en 99 CD's para el sello Hyperion, CDS44501/98.

---

<sup>4</sup> Aparte de la página web de la Asociación «Pier Adolfo Tirindelli», consignamos las de las *Asociaciones Liszt* más importantes del mundo: la primera y más antigua la de Budapest, creada en 1893; la británica, fundada en 1950, que tiene como secretario honorario a uno de los grandes especialistas lisztianos, el compositor Humphrey Searle; y la americana, creada en 1964, una de las más activas.