



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Conservatori
Superior de
Música Óscar Esplá
Alacant



Erasmus+

TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA

ISEACV
Conservatori Superior de Música Óscar Esplá d'Alacant

HISTORISCHE UNGARISCHE BILDNISSE **S. 205 DE FRANZ LISZT: HERRAMIENTAS DIDÁCTICAS PARA LA INTERPRETACIÓN**

TRABAJO FIN DE GRADO

CURSO: 2023/2024

- ESTUDIANTE: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez
- ESPECIALIDAD: Pedagogía (Piano)
- TUTOR: Javier Esplugues Esplugues

RESUMEN

Es intención de este trabajo ofrecer, a los estudiantes del grado superior de piano, una serie de recursos y herramientas que les permita abordar satisfactoriamente el estudio, comprensión e interpretación de las obras del último periodo compositivo de Franz Liszt, el más desconocido pero no menos interesante. Para el conocimiento de esta música es fundamental entender las aportaciones que Liszt plasmó en torno al desarrollo de la evolución armónica, el tratamiento de las texturas y la libertad en el empleo de las formas compositivas tradicionales, así como la búsqueda de nuevos lenguajes idiomáticos e interpretativos (tan presentes en estas piezas) y que permitió abrir nuevos horizontes en el desarrollo de la nueva música que eclosionaría en la primera mitad del siglo XX.

Por ello, para este estudio se decidió tomar la composición para piano solo: *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205 como modelo ejemplificante, una de las más sobresalientes creaciones perteneciente a este periodo del catálogo de Franz Liszt. Esta obra, englobada en un grupo de composiciones que giran en torno a la muerte, sobresale por su alta calidad musical, compositiva y técnica. Con la intención de conseguir esta meta, se utilizarán diferentes tipos de sendas para alcanzar una comprensión holística de la partitura. Esto facilitará, al alumno, todos los recursos necesarios para crear una interpretación personal y de calidad, con valor artístico más allá del puramente técnico.

En este estudio se han obviado todas aquellas consideraciones puramente técnicas, por considerarlas motivo de otra investigación, y se ha centrado exclusivamente en los aspectos meramente musicales, interpretativos y creativos.

Palabras clave: Franz Liszt, *Historische ungarische Bildnisse* S. 205, música para piano solo en torno a la muerte, ciclo para piano, Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Teleki László, Deák Ferenc, Petófi Sándor, Mosonyi Mihály, guía interpretativa.

RESUM

És intenció d'este treball oferir, als estudiants del grau superior de piano, una sèrie de recursos i ferramentes que els permeta abordar satisfactòriament l'estudi, comprensió i interpretació de les obres de l'últim període compositiu de Franz Liszt, el més desconegut però no menys interessant. Per al coneixement d'esta música és fonamental entendre les aportacions que Liszt va plasmar entorn del desenvolupament de l'evolució harmònica, el tractament de les textures i la llibertat en l'ús de les formes compositives tradicionals, així com la cerca de nous llenguatges idiomàtics i interpretatius (tan presents en estes peces) i que va permetre obrir nous horitzons en el desenvolupament de la nova música que faria eclosió en la primera mitat del segle XX.

Per això, per a este estudi es va decidir prendre la composició per a piano sol: *Historische ungarische Bildnisse (Retrats històrics hongaresos)* S. 205 com a model exemplificant, una de les més excel·lents creacions pertanyent a este període del catàleg de Franz Liszt. Esta obra, englobada en un grup de composicions que giren entorn de la mort, sobreïx per la seua alta qualitat musical, compositiva i tècnica. Amb la intenció d'aconseguir esta meta, s'utilitzaran diferents tipus de sendes per a aconseguir una comprensió holística de la partitura. Això facilitarà, a l'alumne, tots els recursos necessaris per a crear una interpretació personal i de qualitat, amb valor artístic més enllà del purament tècnic.

En este estudi s'han obviat tots aquells aspectes purament tècnics, per considerar-los motiu d'una altra investigació, i s'ha centrat exclusivament en els aspectes merament musicals i interpretatius.

Paraules clau: Franz Liszt, *Historische ungarische Bildnisse* S. 205, música per a piano sol entorn de la mort, cicle per a piano, Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Teleki László, Deák Ferenc, Petófi Sándor, Mosonyi Mihály, guia interpretativa.

ABSTRACT

It is intention of this work to offer the students, of the higher level of piano, a series of tools and resources, related to the interpretation, that allow them to satisfactorily approach the study of the works of Franz Liszt's last composition period, the most disconnected and interesting. For the understanding of these works it is fundamental to understand the contributions that Liszt will express around the development of harmonic evolution, the treatment of textures and the freedom in the use of traditional compositional forms, together with the search of new Idiomatic and interpretative languages that are present in these pieces and that will allow us to open new horizons in music during the first half of the 20th century. Therefore, it has been decided to take, as exemplary model, the cyclical work for piano solo: *Historische ungarische Bildnisse (Hongarese Historical Portraits)* S. 205, one of the most excellent creations belonging to the last period of Franz Liszt's catalogue. This work is included, as it is seen later in its study, in a group of compositions on death. Above all, it has a high musical, compositional and technical quality.

With the objective of achieving this goal, different types of paths will be used to achieve a holistic understanding of the work. This will allow to gather the necessary resources to create a personal interpretation of quality, respecting the score and the composer's intentions to the extent possible.

In this study, all those purely technical aspects have been ignored, in order to consider the motives of a further research, and it is exclusively focused on the purely musical and interpretive aspects.

Key words: Franz Liszt, *Historische ungarische Bildnisse* S. 205, music for piano solo, cycle for piano, Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály, Teleki László , Deák Ferenc, Petőfi Sándor, Mosonyi Mihály, interpretation guide.

AGRADECIMIENTOS

Realizar un trabajo de investigación supone, ya de por sí, un gran esfuerzo al que se le suma, en muchas ocasiones, el desconocimiento de todos aquellos aspectos puramente técnicos que deben ser conocidos y dominados, así como contener cierto grado de imaginación y creatividad que aporte valor e interés al mismo. En mayor medida en un trabajo musical, por entenderse que la creatividad es inherente a los músicos e intérpretes. En este caso concreto ha supuesto un gran reto, tanto por la inexperiencia en el terreno de la investigación, como por el tema tratado, aunque el aliciente de la obra elegida para su estudio ha permitido que se fueran superando con mayor o menor fortuna todos los obstáculos. La ayuda recibida, por su comprensión en la corrección, las ideas ofrecidas para enfocar el estudio y por otra serie de circunstancias, todas ellas han contribuido a la resolución de los problemas y a su finalización. Se vuelve imprescindible realizar una serie de agradecimientos por el apoyo recibido en la confección del presente estudio o trabajo de investigación performativo.

1.º A doña Antonia Maltés Benimeli, mi abuela materna, por todos los años que ha estado a mi lado apoyándome en mi deseo de ser músico y sin el cual no estaría ahora aquí. Muchas gracias desde lo más profundo de mi corazón.

2.º A don Francisco Javier Esplugues Esplugues, catedrático de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, Dr. en Arte: producción e investigación y director del presente TFG *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205, quisiera hacer mención de él por su guía en la elaboración de los puntos, así como por su orientación y corrección en aquellos aspectos técnicos relacionados con el trabajo agradeciéndole sinceramente su apoyo.

3.º A don Mario Mira Giménez, catedrático de lengua alemana (en la Escuela Oficial de Idiomas de Alicante), traductor en lengua inglesa y doctor en TIC, quisiera hacerle una mención especial y agradecerle de todo corazón su inestimable ayuda, desinteresada en todo momento, y su apoyo moral, además de haber contribuido con su buen talante, tanto en la corrección ortográfica y de puntuación, como en la aclaración de dudas relacionadas con la elaboración formal de un TFT y su plasmación, así como en otros aspectos puramente técnicos de la edición de textos electrónicos. Gracias de nuevo.

ÍNDICE

Página:

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Delimitación del tema	1
1.2. Antecedentes y motivaciones	1
1.3. Estado de la cuestión	2
1.4. Hipótesis y objetivos	3
1.4.1. Hipótesis	3
1.4.2. Objetivos	4
1.5. Metodología y procedimientos	5
2. CUESTIONES PRELIMINARES AL ANÁLISIS	8
2.1. El lenguaje armónico en la música de Franz Liszt	8
2.1.1. Características del lenguaje armónico «lisztiano» hasta 1861	9
2.1.2. Características del lenguaje armónico «lisztiano» desde 1861	10
2.2. La música de Liszt entre los años 1880 y 1886	14
2.3. La música folclórica húngara	16
2.3.1. El estilo antiguo	16
2.3.2. El estilo reciente	18
2.3.3. El estilo mixto	19
2.3.4. El estilo de los Verbunkos	19
2.4. Las clases magistrales	20
2.5. La partitura de los <i>Historische ungarische Bildnisse</i> S. 205	21
3. ANÁLISIS HOLÍSTICO MUSICAL	24
3.1. Retrato histórico húngaro número 1, <i>Széchenyi István</i>	25
3.1.1. Introducción	25

3.1.2. Cuerpo del retrato	27
3.1.3. <i>Coda</i>	28
3.2. Retrato histórico húngaro número 2, <i>Eötvös József</i>	29
3.2.1. Introducción	30
3.2.2. Cuerpo del retrato	31
3.3. Retrato histórico húngaro número 3, <i>Vörösmarty Mihály</i>	34
3.3.1. Introducción	35
3.3.2. Cuerpo del retrato	36
3.3.3. <i>Coda</i>	39
3.4. Retrato histórico húngaro número 4, <i>Teleki László</i>	40
3.4.1. Introducción	42
3.4.2. Cuerpo del retrato	43
3.4.3. <i>Coda</i>	44
3.5. Retrato histórico húngaro número 5, <i>Deák Ferenc</i>	46
3.5.1. Introducción	46
3.5.2. Cuerpo del retrato	48
3.5.3. <i>Coda</i>	50
3.6. Retrato histórico húngaro número 6, <i>Petőfi Sándor</i>	51
3.6.1. Introducción	52
3.6.2. Cuerpo del retrato	53
3.6.3. <i>Coda</i>	55
3.7. Retrato histórico húngaro número 7, <i>Mosonyi Mihály</i>	56
3.7.1. Cuerpo del retrato	57
3.7.2. <i>Coda</i>	61
4. GUÍA DE INTERPRETACIÓN	63
4.1. Indicaciones generales a interpretar presentes en la partitura ..	63
4.2. Aspectos musicales e interpretativos propios del último periodo	64

4.3. Aspectos musicales e interpretativos extraídos de la partitura ...	66
5. CONCLUSIONES	71
5.1. Síntesis del trabajo	71
5.2. Conclusiones	72
5.3. Futuras líneas de investigación	75
BIBLIOGRAFÍAS	76
TABLAS E ILUSTRACIONES	79
I. Índice de tablas	79
II. Índice de ilustraciones	80
ANEXO	81

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Delimitación del tema

Los *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205¹ de Franz Liszt suponen, junto a otras obras coetáneas suyas del último periodo, la culminación de las últimas investigaciones armónicas y estilísticas llevadas a cabo por Liszt en la década de 1880. Data su composición de 1885, un año antes de fallecer. Liszt materializa estas exploraciones en una obra de importantes dimensiones y de gran envergadura musical, donde utiliza la forma cíclica (que sigue el plan de la forma sonata) para dar unidad y cohesión a todo el conjunto de piezas que la conforman. En ella, no solo está presente toda esa labor de experimentación armónica y estilística, cuyo lenguaje abre nuevas vías expresivas, sino que también compendia su técnica fundamental para el piano, con un empleo de la misma mucho más estilizado y condensado, a la vez que consigue renovar, ampliar y transformar las formas musicales con una gran libertad en cada uno de los retratos (Walker², 1987, pp. 437-476).

Es por ello que su estudio ofrece una multitud de posibilidades para el aprendizaje del lenguaje compositivo e interpretativo del compositor húngaro, tanto desde la perspectiva de sus últimos años como desde su elaboración formal, además del aliciente de ser una composición poco interpretada y estudiada por los estudiantes de piano, a pesar de poseer un gran potencial y atractivo el abordar su análisis y su interpretación.

1.2. Antecedentes y motivaciones

La importancia de este trabajo radica en realizar una aproximación al estudio performativo e interpretativo del último periodo compositivo de Liszt. Para ello, a través de los *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205, los alumnos de piano podrán comprender, en profundidad, el cambio que experimentó su lenguaje. Es interesante como Liszt prescinde de los artificios técnicos de etapas anteriores, primando un idioma mucho más austero, personal y experimental, aunque siempre con una gran carga de imaginación.

¹ El catálogo Searle (S. es su abreviatura) de las obras de Franz Liszt está considerado como el más autorizado y completo, siendo el sistema de numeración que se utiliza con mayor frecuencia para identificar la obra completa de Liszt (Searle, 2012, pp. 155-195).

² Alan Walker es profesor emérito de Música en la Universidad McMaster (Canadá) y autor de numerosos libros muy eruditos sobre Franz Liszt. Ha sido galardonado con la medalla de oro Pro Cultura Hungárica.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

Alejándose de su estilo grandilocuente y exuberante anterior, se muestra mucho más introspectivo, espiritual y fatalista en su visión. Sus melodías se caracterizan por su desnudez y simplicidad, con armonías complejas que deambulan sin encontrar una clara resolución, con finales abiertos y sorprendidos que parecen desintegrarse, en muchas ocasiones, en la nada. Estética que se recrea en un expresionismo romántico que prelude a compositores tan antirrománticos como Debussy o Schönberg (Walker, 1987, pp. 416-476).

Este hecho ha contribuido a cierta desafección a interpretar y difundir la música de su última etapa compositiva (los grandes pianistas por ser una música donde el lucimiento virtuosístico es mucho más contenido y menos relumbrante y el gran público por ser una música mucho más difícil de aproximarse a ella, dada su complejidad y su oscuridad, en la que la presencia de la muerte es omnipresente). El hecho de prescindir, en este momento existencial, de cualquier concesión extramusical para agradar al público, confiere a su música una libertad creadora extraordinariamente imaginativa y singular con respecto al resto de su producción anterior (Pesce, 2014, pp. 171-245).

1.3. Estado de la cuestión

Al abordar el estudio de los *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205 de Franz Liszt surgen varios problemas que han imposibilitado su difusión tanto entre las salas de concierto, como entre los aficionados a la música de Liszt. El primero de todos, es el hecho de que Franz Liszt no quiso publicar en vida la mayoría de composiciones de sus últimos años y, en concreto, la presente obra objeto de este estudio de investigación. Las razones son muchas, pero principalmente el hecho de que consideraba que era una música especialmente compleja y alejada del gusto del gran público. Ello se debe, principalmente a que el autor emplea armonías con un tratamiento muy experimental, siempre en búsqueda de nuevos horizontes compositivos y estéticos muy adelantados con respecto al tardorromanticismo, al mismo tiempo que va discurriendo por nuevos caminos que parecen desembocar en una cierta disolución de la tonalidad y con una estética que se recrea en lo oscuro, lo tétrico, donde la muerte tiene una presencia tan fuerte y patente que confiere a esta música un aspecto fuertemente expresionista, anticipándose a este movimiento aún sin abandonar el romanticismo. Por consiguiente, Liszt no esperaba que las composiciones de

este periodo fueran bien acogidas entre el gran público, uniéndose al hecho de que nunca fueron pensadas para ser publicadas, sino más bien para dar salida a sus más profundos sufrimientos, desesperaciones y anhelos, que por aquel tiempo, le atormentaban, como desgrana ampliamente Alan Walker (1987, pp. 319-456) en su tercer volumen sobre la vida de Liszt y que servían como vía de escape y exploración constante.

En cuanto a su publicación, como expone Zoltán Gárdonyi (1932, pp. 132-138) en su *Liszt Kiadartlan magyar zongorakompozíciói (Composiciones húngaras sin publicar de Liszt)* publicadas en 1932 y donde se explican los motivos de no haber sido publicadas, no es hasta mediados del siglo XX cuando sale a la luz pública por primera vez, permaneciendo oculta hasta ese momento salvo para investigadores que sí tenían constancia de su existencia. De ahí, la importancia de abrir nuevas vías de conocimiento en torno a este último periodo y en concreto tomando como ejemplo esta genial composición. Tanto por su forma (un ciclo donde Liszt despliega un sinfín de formas musicales con una nueva visión), por el interés del tema tratado (un panegírico dedicado a personajes relevantes en el resurgimiento de la cultura húngara del siglo XIX y que influyeron en su pensamiento político), como por el empleo condensado de la técnica pianística presente (gran compendio de su saber pianístico), así como por la apertura y búsqueda de nuevos caminos compositivos y estilísticos (donde surge con fuerza un nuevo y último lenguaje «lisztiano») se convierte en un auténtico epílogo inmejorable a su carrera como compositor y pianista (Hilmes, 2014, pp. 224-306). Por consiguiente, es una gran oportunidad el estudio de esta composición, pudiendo ahondar más profundamente en la interpretación de este último periodo, aportando más luz a su conocimiento.

1.4. Hipótesis y objetivos

1.4.1. Hipótesis

Llegado este momento, es obligado formular la cuestión de investigación que da razón de ser a la elaboración de este trabajo de investigación titulado: *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 de Franz Liszt: Herramientas didácticas para la interpretación.

¿Es posible formular una interpretación donde se aúnen las intenciones del autor, reflejando su estilo propio y las características del último periodo y, al mismo tiempo, fomentar la

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

creatividad del alumno partiendo tan solo del estudio de la partitura y de información marginal o secundaria llegada por otras vías (ya que Liszt no dejó nada escrito que haya perdurado en el tiempo sobre la misma), a la vez que conseguir una interpretación de calidad y de alto nivel artístico a la altura del mencionado ciclo que nos ocupa?

A lo largo de todo este estudio se tratará de demostrar que sí es posible en gran medida y, para ello, se tomará la partitura como punto de partida. También se buscará cierta libertad interpretativa (dentro de unos límites) siempre justificada adecuadamente y tratando de no entrar nunca en contradicción con el autor, aportando o basándose, para ello, en un estudio preliminar serio y pormenorizado de los diferentes aspectos interpretativos que vayan surgiendo. Esto permitirá realizar ciertas decisiones en casos en los que, de otra manera, no sea posible o sea mucho más subjetiva su decisión, siempre con el objeto de elaborar esa guía necesaria para alcanzar una comprensión que permita, al estudiante, elaborar su propia interpretación artística de calidad en torno a este ciclo compositivo sin distorsionarlo.

1.4.2. Objetivos

En el momento de afrontar el estudio interpretativo de esta composición de Liszt se han tenido en cuenta los siguientes objetivos para tratar de alcanzar esa interpretación ideal:

1. Conseguir una interpretación de gran calidad artística y singular, sin perder la unidad y la línea discursiva que ha de mantenerse a lo largo de todas las piezas.
2. Tratar de aunar el estilo interpretativo general de Liszt, ampliamente difundido, con el del último periodo compositivo buscando puntos en común a través del análisis, comprensión y asimilación de escritos de antiguos alumnos suyos que comentaban diferentes aspectos de su forma de interpretar y abordar las obras de este periodo.
3. Crear una imagen interpretativa de esta obra. Esto se conseguirá a través de diferentes tipos de análisis de la partitura, extrayendo todos los aspectos relevantes que permitan conformar una comprensión lo más completa posible de esta composición y su recreación interpretativa.
4. Dar un enfoque lo más objetivo posible con respecto a las decisiones interpretativas que se decidan. Su fin es crear una interpretación personal a la vez que respetuosa de cada una de las diferentes piezas, aunando frescura en la interpretación y evitando distorsiones.
5. Discernir desde diferentes puntos de trabajo o análisis la idea general y particular que se pretende transmitir en la interpretación de cada una de las piezas y del conjunto global.

6. Ampliar y enriquecer el conocimiento y comprensión, de una forma mucho más detallada, del último periodo compositivo de Liszt mediante el estudio e interpretación de diferentes aspectos, relevantes para la ejecución y presentes en este ciclo.
7. Lograr introducir, enriquecer, valorar y ampliar el listado de obras pianísticas a interpretar en los conservatorios superiores de música con el estudio y trabajo de este ciclo por parte del alumnado.

1.5. Metodología y procedimientos

El principal interés de este estudio se centra en proporcionar los conocimientos y herramientas necesarias para generar una interpretación artística de calidad en torno al último periodo compositivo de Franz Liszt. Se ha tomado como muestra ejemplificadora los *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 de su catálogo. Para conseguir este objetivo ha sido imprescindible apoyarse en una serie de metodologías.

En primer lugar, se recurrirá a la búsqueda de información en torno a Franz Liszt y los *Historische ungarische Bildnisse*, características compositivas del periodo en que compuso dicha obra, contexto personal y motivaciones de Liszt al crear esta composición, evolución armónica y estilística del compositor en la década de 1880 y todas aquellas otras consideraciones que sean necesarias, por considerar dicha información relevante y fundamental como punto de partida antes del análisis de esta composición.

En segundo lugar, se realizará una búsqueda y cotejo de otros trabajos que puedan tener relación con el tema a tratar y puedan ofrecer otros puntos de enfoque distintos al del presente trabajo para su comprensión, asimilación o descarte.

En tercer lugar, se procederá al análisis de cada una de las piezas desde diferentes puntos de vista, lo que permitirá desentrañar todas las características musicales e interpretativas necesarias. Esto facilitará la lectura y comprensión del material musical, poniendo en valor todos aquellos aspectos musicales y artísticos necesarios para la recreación artística de una forma coherente (tanto los aspectos objetivos, como los subjetivos). Dentro de este análisis, es de gran importancia tener presente varias pautas. Parafraseando a Lina Ramann (2012, p. 2) para la comprensión de cualquiera de las composiciones del maestro es esencial comprender la concepción espiritual y la singularidad de la ejecución e interpretación de las

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

mismas, sin excluir la interpretación de otros maestros. Las enseñanzas de Liszt, continúa Ramann: «culminan en tres aspectos: ejecución por periodos³; comprensión de la particularidad individual del compositor⁴ y estilo de ejecución⁵». Por tanto, partiendo de lo general como de lo particular, Liszt ante todo es «un compositor lírico», característica que define su individualidad y que debe ser mantenida como ley básica en su interpretación (Ramann, 2012, pp. 8-18).

Por otra parte, el diseño y la metodología que ha sido utilizada en esta investigación pretende ser original y aportar herramientas para alcanzar el objetivo final, potenciando la creatividad del intérprete y dilucidando y aclarando cualquier duda que pueda surgir referente a la interpretación de esta composición. El modelo performativo de esta investigación ofrece muchas posibilidades. La investigación performativa dispensa a los músicos la posibilidad de realizar investigaciones de forma científica sobre el proceso interpretativo, con el fin de transmitir nuestras experiencias y compartir estos hallazgos creativos e interpretativos con el alumnado o con la comunidad científica.

Es una investigación del arte desde el arte, como defienden eminentes personalidades del mundo de la música y de la investigación, como es el caso de Teresa Catalán⁶ (2013, p. 37) cuando dice:

Hace tiempo que se acepta que investigar el arte es posible, tan posible como investigar desde el arte. Esta última afirmación no es banal, porque las posibilidades de trabajar en ese campo partiendo de una disciplina y una práctica artística, establecen la oportunidad y también la diferencia.

O como comenta Fernando Hernández Hernández⁷ (2008, pp. 92-93) cuando afirma que hay en toda actividad artística un propósito investigador y una finalidad pedagógica :

Un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador)

³ De ahí la importancia en la construcción interpretativa de las frases, periodos etc.

⁴ Donde «las melodías se muestran como una fuerza lírico-melódica que atraviesa todas las partes de la composición, se llena de alma, toma forma y se origina en el canto» (Ramman, 2012, pp. 11-12).

⁵ Donde «¡La técnica es alcanzada a través del espíritu, no de la mecánica!» (Ramman, 2012, p. 18).

⁶ Teresa Catalán es compositora y catedrática de Composición e Instrumentación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁷ Fernando Hernández Hernández es catedrático en Educación artística en la Universidad de Barcelona.

como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación.

A su vez, Álvaro Zaldívar⁸ (2008, p. 58) en su investigación desde el arte comenta:

La investigación desde el arte se circunscribe al propio proceso de creación, sea éste el que lleva a producir una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público en directo o al que lo recibirá mediante la grabación de esa “acción artística”: y permítanme que aquí haga una pequeña defensa de un término que, si bien no hermoso, quizás, sin embargo puede ser muy claro para definir esta investigación desde el arte: lo performativo, que define muy bien la idea de “acción artística”, sea esta la creativa del compositor o dramaturgo, la recreativa del intérprete o actor o incluso la del artista plástico que, en lugar de las clásicas “obras” objetuales prefiere hacer “acciones”.

Asimismo, también afirma Zaldívar (2008, p. 58):

La investigación desde el arte es, obviamente, la que más directamente puede mejorar la práctica creadora e interpretativa sobre la que ella misma se basa, y por ello es la que sin duda mejorará con mayor eficacia la más alta y exigente docencia de la práctica artística.

Para terminar, el profesor Rubén López⁹ (2013, pp. 223-242) acertadamente comenta que existen tres áreas principales de investigación en el marco de los conservatorios europeos: investigación sobre práctica artística, investigación para la práctica artística e investigación a través de la práctica o investigación artística.

Es por ello, que el modelo de investigación, que se propone, se centra en los tipos de investigación propugnados por López Cano (2013, pp. 223-242) para lograr la excelencia en la interpretación, en este caso aplicados a los *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 de Franz Liszt. Partiendo de la práctica directa de la música de este ciclo pianístico y de su investigación, se pretende aportar suficiente luz para comprender toda la información aportada y extraída de la partitura. De esta manera, el alumno-intérprete debería ser capaz de generar esa parte subjetiva y emocional necesaria para su reinterpretación de la composición y fundamental en la recreación sonora de la obra de arte musical, que ni copia ni reproduce mecánicamente, sino que formula una propuesta coherente y meditada con valor artístico.

⁸ Álvaro Zaldívar es catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

⁹ Rubén López Cano es profesor de la Escola Superior de Música de Catalunya.

2. CUESTIONES PRELIMINARES AL ANÁLISIS

Tomando como principio que ninguna obra artística nace desde la nada, sino que, en mayor o menor medida, se ve influenciada por diferentes aspectos, ya sean socioculturales, estilísticos, formales, etc., es interesante, y hasta de gran importancia, tener un conocimiento lo más preciso de los mismos porque la génesis de una obra de arte, como su resultado final, depende de estos aspectos o factores. En el caso de la música en buena parte, puesto que la obra musical es una obra viva, que cada vez que se disfruta es imprescindible recrearla, por ser su naturaleza de sustancia inmaterial a diferencia de otras obras de arte (mucho más objetivas como la escultura o la pintura por ejemplo, donde el autor sí la ha dejado terminada y bien definida, sin más participación que el público que la contempla). En el caso de la música es imprescindible el intérprete para su recreación antes de ofrecerla al oyente. De ahí, la importancia de conocer ciertas cuestiones preliminares que afectan a la recreación musical, lo cual contribuirá a una mejor comprensión e interpretación de las intenciones del compositor, que de otra manera serían muy subjetivas, parciales y desconectadas de la obra de arte desnaturalizándola.

2.1. El lenguaje armónico en la música de Franz Liszt

El lenguaje armónico en la música de Franz Liszt experimentó, desde el primer momento de su carrera compositiva, un proceso de evolución, transformación y búsqueda de nuevas fórmulas que le permitieron expresar su grandísimo y complejísimo mundo interior tanto musical, personal, como intelectual. Esta búsqueda transformadora, siempre presente en su música, es especialmente patente y radical en la última década de su vida, de ahí la importancia de conocer, aunque sea someramente, las características de este lenguaje que influyó tan decisivamente en su música. A grandes rasgos, su carrera compositiva puede dividirse en tres periodos (su etapa como concertista, su etapa de Weimar y su etapa final o años de vejez). Los dos primeros abarcarían hasta 1861, aproximadamente, como antecedentes de su estilo compositivo y a partir de 1861, y más concretamente en la década de 1880, se concentraría su ámbito relacionado con la composición objeto de este estudio, *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 (compuesta en 1885), siendo el periodo de mayor radicalidad, experimentación y transformación de su lenguaje (Walker, 1987, p. 437).

2.1.1. Características del lenguaje armónico «lisziano» hasta 1861

Los elementos armónicos más destacados que configuran la música de Liszt hasta el año 1861 se resumen en varios aspectos básicos que pueden resumirse en: el vocabulario armónico; los diferentes tipos de enlace que utiliza para la sintaxis armónica y las modulaciones o recorridos tonales para la sintaxis tonal.

1. El vocabulario armónico. En principio el vocabulario armónico del siglo XIX (y de Liszt) es producto del utilizado en el siglo XVIII (muchos de los acordes empleados son comunes a ambos periodos) que se amplía por el uso de cierto tipo de acordes con una mayor frecuencia y duración, además de aparecer en muchos casos con una función modificada. Se sigue usando la armonía triádica tradicional pero enriquecida con acordes de cuatro y cinco sonidos (entre los que destacan el acorde cuatríada de séptima disminuido¹⁰ o el acorde quintíada de novena de dominante), los acordes alterados (con prevalencia por el de quinta aumentada, sin función de dominante, por su perfil disonante y desestabilizador y el acorde napolitano, en estado fundamental, tanto tríada como cuatríada) cuyas notas disonantes ya no es necesario resolver, el empleo de notas pedal y por último, acordes formados por intervalos diferentes al de tercera, de forma más excepcional (en su último periodo utilizará los acordes formados por segundas, cuartas y quintas mucho más libremente, siendo precursor en su empleo) (Searle, 2012, pp. 39-107).

2. Diferentes tipos de enlace o sintaxis armónica. Liszt, como los románticos de su tiempo, tomó como principios característicos la conducción inesperada y sinuosa de las voces, aumentando el espesor de la textura armónica (tendente hacia una armonía de cuatro y cinco sonidos) y un creciente empleo de las dominantes secundarias. En sus obras comienzan a proliferar acordes alterados y disonantes no clasificados que se enlazan bajo la acción de la conducción de las voces, en escritura contrapuntística y cromática, al mismo tiempo que aumenta el uso de los enlaces paralelos (fruto de la técnica pianística, y en Liszt especialmente, a través de encadenamientos de acordes de cuarta, sexta y séptimas disminuidas para explotar la indefinición tonal que generan). Junto con la renovación de las

¹⁰ El acorde de séptima disminuido formado, a partir de la nota fundamental, por una tercera menor, una quinta disminuida y una séptima menor (o disminuida), será fundamental en Liszt como medio para explotar sus propiedades tonales inestables y conseguir con ello mayor dramatismo y ambigüedad en su música (Walker, 1987, pp. 437-456).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

articulaciones cadenciales (llegando a eliminar la puntuación cadencial en algunos casos) surge la denominada armonía de mediantes como enlaces que enriquecen las progresiones funcionales típicas de la armonía clásica que sigue el ciclo de quintas. Fruto de esta búsqueda de nuevos enlaces es la utilización de la relación existente del tritono entre las fundamentales (Searle, 2012, pp. 39-107).

2. La sintaxis tonal. Con los románticos resurgen los principios empleados en el barroco, como son los temas muy modulantes (modulaciones a pequeña escala con el empleo de dominantes secundarias), las modulaciones súbitas a tonos lejanos (buscando un efecto de contraste y sorpresa) y las modulaciones por enarmonía. También aparecen secciones enteras en las que el centro tonal se encuentra suspendido o eludido (por efecto de la modulación constante o por la bipolarización tonal que genera una ambigüedad que solo se resuelve al final del proceso con la afirmación de una de ellas). Tanto Liszt como los compositores coetáneos comienzan a hacer uso de la tonalidad evolutiva (que surge en esta época) consistente en comenzar la obra en una tonalidad y terminarla en otra distinta (otra manifestación más de la indefinición tonal que comienza a tomar forma poco a poco). También a través del uso de las mediantes (que acentúa la distancia entre las tonalidades) se consigue un efecto expresivo nuevo que debilita, al mismo tiempo, las relaciones tonales funcionales. Ya a mediados del siglo XIX Liszt comienza a suspender la tonalidad gracias a una escritura fuertemente cromática y al empleo de la escala de tonos enteros. Para terminar, su música, como la de otros compositores, va incursionando en el concepto «wagneriano» de la melodía infinita, que contribuye, aún más, a la indefinición paulatina de la tonalidad (Searle, 2012, pp. 39-107).

2.1.2. Características del lenguaje armónico «lisztiano» desde 1861

Los últimos años compositivos de Franz Liszt (a diferencia de todos los anteriores de su carrera donde hacía concesiones a su público desplegando un virtuosismo espectacular y brillantemente fantasioso) se caracterizan por un cambio en la concepción creativa más introspectiva, donde el virtuosismo queda en un segundo plano prescindiendo de la opinión del público (la mayoría de las composiciones de este periodo ni son dadas a conocer, ni publicadas) y circunscribiéndose su interpretación a un reducido número de oyentes muy cercanos a él. La obra objeto del presente estudio, publicada e interpretada por primera vez en

1956, es «life after death (vida después de la muerte)» según palabras del propio compositor (Walker, 1987, p. 437). Liszt era plenamente consciente de que la novedosa forma de componer en la que estaba inmerso era incomprensible para sus contemporáneos y críticos. Las experimentales audacias armónicas que contenían estas obras le situaron entre dos encrucijadas, por un lado abriendo paso hacia los postulados de Wagner y sus sucesores (Richard Strauss, Gustav Mahler o Arnold Schönberg) y, por otro, hacia los del impresionismo francés (como Claude Debussy o Erik Satie). Un ejemplo, que preconiza la corriente expresionista, es su *Vía Crucis*¹¹ S. 504a (1878-79), mientras que piezas como *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (*Los juegos de agua de la villa d'Este*), perteneciente al tercer y último cuaderno de años de peregrinaje dedicado a Roma (1877-1882), preludian el impresionismo (Walker, 1987, pp. 437-456).

En los últimos 15 años de su trayectoria como compositor su lenguaje armónico evoluciona considerablemente con resultados enormemente imaginativos y sorprendentes. Los aspectos básicos de este periodo pueden resumirse en:

1. El vocabulario armónico. En este campo, Liszt continúa utilizando el acorde de tríada aumentado y el de séptima disminuido. Al mismo tiempo acrecienta su gusto por las sonoridades disonantes así como por los acordes ambiguos, donde las notas pedales a veces juegan un importante papel. También surgen acordes de la derivación de un solo intervalo, ofreciendo nuevas combinaciones sonoras y prefigurando las estructuras acórdicas del inicio del siglo XX, así como el empleo pionero de acordes por quintas, como indica Piston (2001, pp. 483-485) en su *Armonía*, y por superposiciones que generan acordes por cuartas como en su comienzo del tercer *Mephisto Walzer* S. 216 (1883).
2. Diferentes tipos de enlaces o sintaxis armónica. En este momento los enlaces de acordes se realizan sin tener en cuenta las reglas tradicionales de la sintaxis armónica, apareciendo encadenamientos de factura diversa como el enlace de acordes de tríada aumentado y un perfecto menor, al igual que en su pieza *Unstern! Sinistre, desastro* S. 208 (1881), produciendo una proliferación de enlaces paralelos de acordes de diversas tipologías. Esta

¹¹ 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, siendo estrenada en 1929. Walker, Alan: *Franz Liszt III Los últimos años 1861-1886*. París, Ed. Fayard, 1998, pp. 413-416.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

libertad total a la hora de enlazar acordes entre sí, también se ve reflejada en los encadenamientos cadenciales en general, tanto durante el discurso musical como en los finales de las obras. Con ello, consigue sonoridades novedosas mediante la modificación de alguno de los elementos de la cadencia tradicional (ya sea sustituyendo los acordes típicos por otros menos usuales o eliminando directamente el enlace). También innova a través del contrapunto, aproximando los temas y sus respectivos acompañamientos sin seguir las reglas armónicas o la relación clara entre las partes, generando formaciones acórdicas discordantes y enlaces inusitados. Esta disociación de la cohesión armónica vertical será continuada en el siglo XX, iniciando los primeros pasos hacia la poliarmonía, el pancromatismo, el moderno contrapunto de acordes, la politonalidad y el atonalismo, al carecer todas estas líneas polifónicas de relación vertical entre ellas (Walker, 1987, pp. 437-456).

3. La sintaxis tonal. En este último periodo, Liszt sigue utilizando las modulaciones en relación de tercera, aunque cada vez más recurre a la tonalidad evolutiva (usando tanto tonalidades lejanas como homónimas) y desarrolla un gusto por la repetición de una idea musical a la que transporta una segunda, ya sea mayor o menor, ascendente o descendente, comenzando a manifestarse, de forma insistente, sus intenciones en torno a la supresión de la tonalidad. Es evidente, en este momento compositivo, la erosión que se está efectuando en el sistema tonal tradicional, como por ejemplo en la *Bagatelle ohne Tonart* S. 216a (1885) donde no podemos vislumbrar ninguna tonalidad definida¹², así como el empleo del cromatismo intenso (generalmente conseguido a través de acordes de séptima disminuidos) y la escala de tonos enteros u otras escalas alternativas a las mayores y menores tradicionales (como la escala menor húngara) con un empleo cada vez mayor y vertebrador de la escala simétrica, lo que en muchas de sus piezas provoca los primeros trazos de música atonal (D'Indy, 1933, p. 318).

También se centra en la utilización de acordes y enlaces poco usuales en la armonía tradicional, como los enlaces modales (el empleo de los modos eolio y frigio). La elusión de la cadencia conclusiva tradicional en los finales de las piezas, con un empleo de finales novedosos e inhabituales, desemboca en el concepto de final abierto. La escritura

¹² «Pendant un de nos séjours à Weimar, en 1873, il nous fit l'étrange déclaration qu'il envisageait la suppression de la tonalité (En una de nuestras estancias con Liszt en Weimar, en 1873, nos hizo la extraña declaración de que aspiraba a la supresión de la tonalidad)» (D'Indy, 1933, p. 318).

contrapuntística provoca estructuras armónicas enormemente disonantes, así como el empleo sistemático de acordes de quinta aumentada (acorde que genera gran inestabilidad).

Por último, con la elusión del acorde de tónica y de todos aquellos giros cadenciales que conduzcan a él, Liszt termina de disolver la tonalidad tradicional y abrir totalmente el camino hacia el atonalismo del futuro a través de la disolución de la tonalidad tradicional (Searle, 2012, pp. 108-124).

Los aspectos de la música «liszztiana» de este periodo ofrecen, mejor que ningún otro compositor del siglo XIX, una gran variedad de dispositivos compositivos que apuntan al futuro. Resumiendo: el gran interés por la tonalidad (usando todos los medios a su alcance para estirla y suspenderla); el empleo de seis escalas inusuales (como la escala de tonos enteros, las pentatónicas o la escala gitana); los acordes contruidos a partir de cuartas y séptimas; el empleo de cadenas de acordes funcionales; el choque simultáneo de intervalos mayores y menores; los acordes aumentados y disminuidos; la economía de medios (en los que parece que sus obras colapsan en monodia y en silencio) y los finales abiertos (donde la música se desvanece sin más) resumen todas las características de su forma de componer en los últimos años de su carrera compositiva (Walker, 1987, pp. 437-456).

Todo ello converge al lógico paso de la «unitónica» (tonalidad) a la «pluritónica» (politonalidad) y, en último caso, la «omnitónica» (atonalidad) en la que cada nota es una tónica. Liszt llamó al «omnitónico» objetivo final en unas correcciones marginales que realizó a la biografía que estaba haciendo sobre él Ramann en 1881. Para ilustrar la teoría de la «omnitónica» (hoy desaparecida) compuso un *Prélude omnitonique*, así como unos bocetos sobre un tratado de armonía moderna en el que trabajó hasta 1885 (*Bocetos para una armonía del futuro*), ambos hoy desaparecidos, aunque pudo verlos Arthur Fiedheim personalmente en Weimer. Sin embargo, hay suficiente música de este periodo como para intuir lo que habrían contenido, como la pieza *Nuages gris (Nubes grises)* de 1881 que se puede considerar como una puerta a la música del futuro y como expone Dahlhaus (1989, pp. 42-87) en torno a los descubrimientos de la armonía de Liszt.

También era habitual que Liszt suspendiera la tonalidad creando cadenas de acordes funcionales, algo que sería con el tiempo un sello diferencial en la música de Debussy. La permanencia de la estructura interna de un acorde funcional mientras cambia su tono es un

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

recurso empleado, por ejemplo, en su pieza *R.W. Venezia*. A menudo, Liszt desechaba la estructura de la tríada normal construyendo acordes a partir de intervalos “prohibidos”, como en su pieza *Ossa arida (Huesos secos)*, difícil de analizar por la armonía tradicional, y donde la acumulación de terceras está destinada a alcanzar el clímax de la pieza. La acumulación de todas las notas de la escala diatónica suenan a la vez justo cuando, al unísono, aparecen las palabras *Ossa arida*. Liszt nunca fue ajeno al concepto de emancipación de la disonancia (Walker, 1987, pp. 437-456).

Durante los últimos años compositivos de Liszt se hace más patente el empleo de escalas gitanas, de escalas de tonos enteros y de escalas pentatónicas, coloreando su música y dejando una huella importante y obsesiva en la misma. Uno de los mejores ejemplos es el patrón intrigante de cuatro notas extraído de la escala gitana y caracterizado por su ambigüedad tonal para *László Teleki*, uno de los *Historische ungarische Bildnisse* (motivo extraído de la música fúnebre para la pieza *Trauerklänge zum Tode István Széchenyi* de Mosonyi) (Gárdonyi e István, 1980, p. XVII).

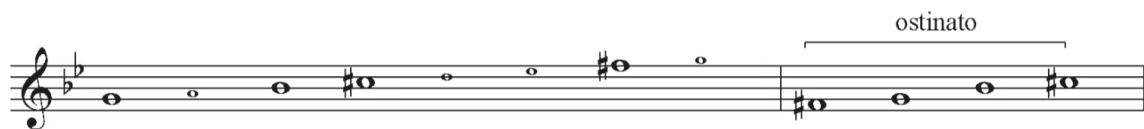


Figura 1: *Basso ostinato* extraído de la pieza para *István Széchenyi* de Mosonyi

2.2. La música de Liszt entre los años 1880 y 1886

Para comprender mejor, y en toda su dimensión, el significado de la música en los años de vejez de Liszt es necesario confrontarla no solamente con sus experimentos en armonía, su habilidad única para conseguir extrañas sonoridades del piano o el audaz tratamiento de la forma, sino también con todos los aspectos relacionados con sus emociones más perturbadoras de las que emergió, fruto de años muy duros en el ámbito personal. A principios de la década de 1880 una pesadumbre indescriptible se apoderó de Liszt. Con 71 años los problemas personales y de salud le sumían en frecuentes episodios depresivos que le hacían pensar en el suicidio, según palabras del compositor: «Ich trage eine tiefe Traurigkeit im Herzen, die von Zeit zu Zeit in Töne ausbrechen muss (Llevo una profunda tristeza del corazón que de vez en cuando debe estallar en sonido)», como indica Ramann (2022, p. 470).

Los estudios biográficos sobre Liszt revelan una serie de problemas de salud, que se agravaron por una mala caída en 1881 y por los desagradables ataques a la publicación, en 1881, de una edición revisada de su libro *Los bohemios y su música en Hungría* (debidos a unos comentarios personales de tintes antisemitas vertidos por la princesa Wittgenstein y que el compositor no tuvo la precaución de revisar) como desarrolla ampliamente Walker (1987, pp. 437-457). A todas estas situaciones se suma la muerte de su querido amigo Richard Wagner en febrero de 1883, en Venecia, y a la posterior ruptura unilateral de su hija Cósima con Liszt, después de enviudar de Wagner y que se mantuvo hasta 1886, el año de su muerte, unido a la ceguera provocada por unas cataratas en el ojo izquierdo que le impedía leer, sumergiéndolo en una honda tristeza y melancolía que va adueñándose de él al ser consciente de su envejecimiento (Walker, 1987, pp. 437-457). Todos estos factores suponen el declive de una personalidad tan activa como la suya, agravándose con el consumo de alcohol y por su obsesión sobre la idea de la muerte, que apoderándose de él (acentuada por la desaparición paulatina de algunos de sus seres queridos y amigos) termina provocando un fuerte impacto en su música y en la forma de expresar sus sentimientos e ideas. (Searle, 2012 pp. 108-123). Entre 1880 y 1886 Liszt se volcó en un tipo de composiciones que giran en torno a la idea de la muerte desde diferentes puntos de vista, pudiéndose dividir o agrupar en tres categorías como desgrana Walker en su libro de 1987 (pp. 437-456):

1. La música de la retrospectiva. En esta primera categoría encontramos composiciones marcadas por un espíritu atribulado en busca de consuelo en los recuerdos de su pasado, donde él mismo se refiere a esta música llamándolas sus “piezas olvidadas”, con denominaciones como *Romance oubliée* o *Valse oubliée*.
2. La música de la desesperación. En esta segunda categoría, mucho más importante comparada con la anterior, encontramos composiciones marcadas por la desesperación como *Nuages gris*, *Unstern! Sinestro*, *Disastro*, *¡Schlaflos! Frage und Antwort*, *Csárdás macabre*, *Ossa arida* o *Lebwohl*. Todas ellas entiéndose mejor como si fueran fragmentos separados de un todo mayor, ofreciendo, cada una de ellas, una visión patológica de la desesperación. Aunque no hay conexiones musicales expresas, están todas ellas relacionadas entre sí por su temática, pudiéndose interpretar de forma aleatoria sin perder su significado y pudiendo percibirse una relación general entre todas.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

3. La música de la muerte. Por último, la tercera categoría, la más importante por su calidad musical y su elevada estética, está compuesta por piezas que se caracterizan por el carácter elegíaco, donde el dolor se expresa a través de memoriales, funerales, elogios y otros aspectos todos ellos relacionados con la muerte y su proceso de duelo, como por ejemplo la *Trauermarch für den Kaiser Maximilian*, *Trauvorspiel*, *Trauerode auf das Ableben von Frau Mouchanoff*, *Und wir dachten der Toten* o los siete *Historische ungarische Bildnisse* que es la obra objeto de este estudio. Liszt se refirió a estas piezas (no solo a los siete retratos) como «piezas mortuorias» (Walker, 1987, pp. 437-457) enfatizando esa obsesión con la muerte y revelando un alma en confusión.

2.3. La música folclórica húngara

Aunque la música húngara, sus escalas, modos y tipologías siempre estuvieron presentes en la producción de Liszt como elementos exóticos, retóricos y coloristas, es en su tercer periodo cuando cobra una gran importancia y carta de naturaleza, estando presente de forma más significativa. Con mayor razón en sus *Historische ungarische Bildnisse* S. 205, colección de siete retratos musicales en forma de elegías fúnebres (en honor de siete personalidades relevantes del mundo político y cultural de la Hungría de la primera mitad del siglo XIX). Liszt usó siempre una forma muy libre y personal al afrontar el estilo húngaro en sus composiciones, al igual que haría Falla en el caso de la música española. No por ello carecía de un conocimiento bastante profundo del mismo y que aplicó acorde a sus necesidades musicales y artísticas, aunque sin la pretensión de un folclorista (Kodály, 1962, pp. 28–36).

Los elementos técnicos del folclore húngaro se dividen en cuatro grandes estilos que es necesario conocer para comprender mejor la utilización que de ellos hace Liszt en su música:

2.3.1. El estilo antiguo

Por el solar húngaro han pasado multitud de pueblos de diferentes razas a lo largo de su historia y todos ellos han dejado una huella indeleble en su folclore musical y cultural. La primitiva música húngara se caracterizaba por una mezcolanza de elementos musicales procedentes de: las tribus tártaras del sur, relacionadas con la cultura árabe-persa; de las tribus tártaras del norte, influenciadas por la cultura mongol-china y de las tribus caucásicas y turcas, tanto en su sistema de escalas y su rítmica como en las particularidades de su técnica,

aunque muy poco material ha llegado hasta nuestros días (tan solo aproximadamente un 9% del total de melodías recopiladas de los cuatro estilos). (Harszti, 1953, p. 17).

Sus melodías se basan en escalas menores naturales «anahemitónico-pentatónicas»¹³ sin los grados II y VI.



Figura 2: Escala de La menor

Algunas de estas melodías son ampliadas añadiendo una segunda mayor por debajo de la nota tónica y hasta una tercera menor por encima de la nota tónica superior (Kódaly, 1974, p.11).



Figura 3: Escala de La menor (ampliada)

También encontramos melodías donde se suprime el séptimo grado de la escala, aunque en este caso como explica Bartók (1997, p. 107) en su artículo «La música popular húngara», en estas escalas no se cumple la cadencia dominante-tónica por carecer la dominante de esta función.



Figura 4: Escala de La menor (sin séptima)

En estas melodías la séptima también se considera consonancia junto con la tercera y la quinta y, generalmente, cada una de las cinco notas es consonante con respecto a cada una de las demás. Es posible encontrar el II y VI grados como notas de paso, de donde surgen los modos *dórico*, *eólico* y *frigio*. También es muy usual encontrar en la línea melódica saltos de cuarta y giros melódicos descendentes. En cuanto al tiempo y la interpretación, se encuentran

¹³ Pentatónica: escala de 5 notas común de la música folclórica (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p.775).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

dos categorías: el *parlando-rubato* y el *tempo giusto*. La primera es asociada a melodías con connotaciones de tristeza, pena y dolor, con una gran libertad rítmica derivada del lenguaje húngaro (son melodías con texto en este idioma) y donde el *tempo* suele ser lento con melodías profusamente ornamentadas. Por contra, las melodías del segundo tipo poseen un tempo más estricto, rápido y asociado a danzas rápidas, con menos ornamentación en las melodías y con relación con los temas alegres (muchas veces sin texto). Son melodías con una estructura estrófica libre, con cuatro versos melódicos «isométricos»¹⁴ que se corresponden cada uno con una estrofa diferente del texto, donde el primer y el último verso siempre son diferentes (Bartók, 1997, p. 108).

2.3.2. El estilo reciente

Surge en el siglo XVIII, durante el imperio de los Habsburgo, coincidiendo con la creciente inclinación por la cultura de la Europa Occidental. A diferencia del estilo antiguo, su forma es ascendente, cerrada, con series melódicas largas y de amplio registro. Las melodías ya no se basan principalmente en las escalas pentatónicas, sino que se incorporan los modos (el modo mayor también) y contienen en ocasiones semicadencias a la quinta o a la tónica. El empleo de escalas «heptatónicas»¹⁵ también se vuelve usual (Kodály, 1962, pp. 28-32).

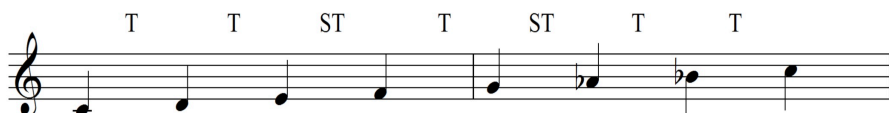


Figura 5: Escala Heptatónica de Do menor

El tempo en estas melodías es invariable (*tempo giusto*) con un ritmo puntillado formado por células rítmicas y una estructura estrófica constituida por cuatro incisos melódicos en forma de AABA o ABBA. La forma es similar a la del estilo antiguo, donde se añaden los conceptos isorrítmico¹⁶, polirrítmico¹⁷ (pero isométrico) y polimétrico¹⁸. (Kodály, 1962, pp. 28-32).

¹⁴ Isométrico: del griego metro o ritmo igual. (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 418).

¹⁵ Heptatónico: dicese de la escala o modo basado en las siete notas de la octava (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 384).

¹⁶ Isorrítmico: patrón métrico que se repite (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 418).

¹⁷ Polirrítmico: diferentes patrones rítmicos (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 58).

¹⁸ Polimétrico: combinación de diferentes compases (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 59).

2.3.3. El estilo mixto

Se caracteriza por una homogeneización de las melodías, incluyendo música popular extranjera (a diferencia de los estilos antiguo y reciente que son genuinamente húngaros en su totalidad) y por la adopción de elementos foráneos en canciones húngaras, como es el caso de las melodías transdanubianas, que se caracterizan por el empleo del tercer y séptimo grados alterados, tanto ascendente y descendentemente y pudiéndose variar en cada estrofa, así como por estar inspiradas en melodías extranjeras con tonalidades mayores (Olsvai, 1969, p. 333).

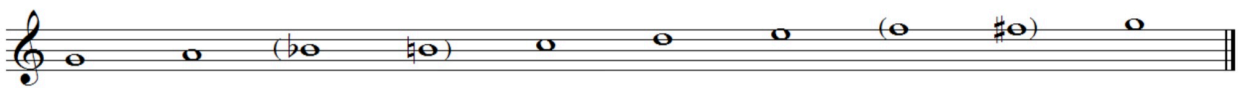


Figura 6: Escala según melodía transdanubiana



Figura 7: Melodía campesina húngara en Sol con séptima diferente (*fa#*, *fa natural*).

2.3.4. El estilo de los Verbunkos

Su origen surge de unas danzas de reclutamiento usadas por el ejército de los Habsburgo entre 1715 y 1849, cuyo objeto era captar jóvenes para que se alistaran al ejército. Su coreografía se caracterizaba porque los bailarines (solo hombres) daban saltos y acrobacias a la vez que producían chasquidos con los tacos de las botas. La música era interpretada por bandas gitanas y comprendía dos secciones, una lenta (*lassù*) y otra rápida (*friss*), siendo muy característico su ritmo puntillado, ternario, con una ornamentación virtuosística y el empleo del intervalo de segunda aumentada. Durante principios del siglo XIX se convirtió en una danza autónoma y sus elementos característicos se introdujeron también en la música vocal,

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

siendo empleada por compositores como Ferenc Erkel y Mihály Mosonyi¹⁹ como parte de la construcción de la nueva identidad nacional musical húngara que se estaba gestando en ese momento (Kodály, 1977, pp. 74-81).

2.4. Las clases magistrales

Una faceta importante en la vida musical de Franz Liszt es su contribución como pedagogo a la formación de nuevos músicos, labor que se tomaba muy en serio y que supuso un hito en la pedagogía musical del siglo XIX, principalmente por su enfoque tan novedoso. Inicia sus enseñanzas, en forma de clases magistrales, alrededor de 1869 en Weimar, haciéndose mundialmente famosas en muy poco tiempo. La metodología que Liszt desarrolló en sus clases se ha transmitido hasta el momento presente gracias a diversos escritos, cartas y diarios que se conservan de muchos de sus alumnos, un ejemplo de ello son los diarios de Lachmund y Göllicher o los escritos de Ramann sobre su maestro (Lachmund, 1998, pp. 11-22).

Liszt, de los numerosos jóvenes pianistas que pretendían ser admitidos como alumnos suyos y, prescindiendo totalmente de credenciales y recomendaciones, organizaba audiciones para su selección, pudiendo comprobar de primera mano el nivel adecuado de los mismos y su posterior aceptación o rechazo (en el caso de no poseer el nivel técnico adecuado, recomendándoles seguir con sus estudios en el conservatorio). La exigencia técnica y artística para ser admitidos en sus clases magistrales era bastante alta, lo que aseguraba una cantera de jóvenes pianistas de gran calidad artística. Sin embargo, Liszt nunca cobró a ninguno de sus alumnos por sus clases, considerando su labor como una contribución altruista a la formación de nuevos músicos. (Walker, 1987, pp. 228-254).

Estas clases magistrales se desarrollaban generalmente en grupo para fomentar la competitividad entre los participantes, asegurándose que todos los alumnos estuvieran siempre motivados y en atención constante en todo lo que hacían (como a las indicaciones del maestro). Éste era, según el parecer del propio Liszt, el mejor método para que sus alumnos fueran capaces de alcanzar el máximo nivel de excelencia y proporcionaba, a su vez, una serie de beneficios tales como; no tener que repetir una y otra vez conceptos elementales como la digitación, el uso del pedal o los fraseos; trabajar como oyentes y como

¹⁹ Mihály Mosonyi es el personaje al que dedica la pieza número 7 de los *Historische ungarische Bildnisse*.

participantes, extrayendo conocimientos aún sin haber tocado ese día; enriquecerse todos los alumnos mutuamente incluso en aquellos días en los que el maestro no tenía un buen día; y, lo más importante de todo, enfrentarse los alumnos a sus peores críticos, lo que redundaba en ganar confianza y autoexigencia en sus interpretaciones (Lachmund, 1998, pp. 11-22).

En sus clases, los alumnos depositaban las partituras que estaban trabajando sobre una mesa y Liszt decidía la obra que era oportuno trabajar ese día. El alumno que estuviera trabajando esa obra tocaría al piano y el resto asistiría como oyente. Liszt introducía unas anotaciones previas a la interpretación. Las clases se centraban principalmente en aspectos puramente musicales, relacionados con la calidad del sonido y la variedad de matices en la interpretación y, aunque los aspectos técnicos no eran una parte importante de sus clases, dando por sentado que debían de haberlos resuelto en sus estudios previos en el conservatorio o en el estudio particular de la partitura por parte del alumno, hacía gala de una gran variedad de ejemplos de resolución de problemas técnicos, en sus interpretaciones de los pasajes en cuestión, que era de gran provecho para los asistentes a sus clases. Los alumnos aprendían por imitación en este aspecto (Walker, 1998, pp. 228-254).

El éxito de Liszt, como profesor, radicaba principalmente en cinco cualidades de su pedagogía: la paciencia y comprensión ante las interpretaciones de sus alumnos; el gran interés que mostraba en cada una de sus clases y que transmitía a los participantes; la amabilidad incluso en las correcciones; la motivación, muy importante en sus clases y en una buena disposición hacia todos sus alumnos, unida a un gran sentido del humor. La realidad es que todos los participantes de sus clases magistrales guardaron un buen y entrañable recuerdo durante todas sus vidas, cuyo fruto de las experiencias extraídas aplicaron a sus carreras musicales e hicieron gala de ello siempre que tuvieron ocasión (Lachmund, 1998, pp. 11-22).

2.5. La partitura de los *Historische ungarische Bildnisse* S. 205

Historische ungarische Bildnisse S. 205 de Franz Liszt son un conjunto de panegíricos o exequias compuestas a la memoria de grandes figuras públicas e intelectuales húngaras cuya labor marcó el desarrollo cultural y político de Hungría durante el siglo XIX. La mayoría de las piezas, al igual que sucedía en los años de peregrinación, son composiciones que reflejan las emociones que surgen en Liszt del recuerdo y evocación de estos personajes, más que de

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

una descripción programática concreta de los mismos. No obstante, August Gölerich (2018, p. 83) comentó de estas piezas que «sie sind nach dem Leben gezeichnet (están plasmadas desde la vida)» y su intención va mucho más allá de un mero retrato objetivo de los personajes, son expresiones y pensamientos musicales que emergen del alma y trascienden. Aunque su composición final se corresponde con el año de 1885, algunas de ellas son anteriores, como en el caso de *Teleki Lászlo* (ya había una primera versión independiente que posteriormente revisó Liszt acortándola para su incorporación a la colección) o como en el caso de *Vörösmarty* (que ya hay menciones al material temático en torno a 1857). La pieza dedicada a Mosonyi es una versión extendida de la pieza *Mosonyi Grabgeleit*, publicada en torno a 1870 o 1871. La pieza dedicada a Petőfi se basa en una primera versión que deriva, a su vez, de la música incidental compuesta para la balada de Jókai *El amor del poeta muerto*, estrenada en Budapest en 1874 y de la que extrajo los motivos para la pieza independiente *Petőfi szellemének Dem Andenken Petőfis* de 1877, para posteriormente ser incluida en la serie con la adición de una introducción y una coda. El retrato dedicado a Vörösmarty está inspirado en una cita del tercer verso de *Szózat* de Bény Egressy a Vörösmarty y que Gárdonyi afirma que fue terminada posteriormente a 1873, después de haber arreglado la melodía completa del *Szózat* y el *Hymnus*. (Gárdonyi, 1936, p. 52).

La serie completa no aparece publicada hasta setenta años después de la muerte de Liszt en un suplemento de la revista de Budapest «*Új Zenei Szemle (Revista de nueva música)*» en la edición de enero de 1956 de István Szelényi.

La fuente utilizada para el presente estudio de investigación se corresponde con la primera versión realizada por Breitkopf y Härtel en torno a 1930, según una copia revisada por el propio Liszt y que custodia la Radio Húngara de Budapest. Otras fuentes complementarias son las copias de las piezas correspondientes a los números dedicados a Széchenyi, Vörösmarty y Teleki, corregidas por Liszt y que se encuentran actualmente en la librería del Congreso de los Estados Unidos en Washington y la pieza dedicada a Deák también corregida por Liszt y custodiada en los Archivos de Goethe y Schiller de Weimar, así como una copia de la primera edición de *Dem Andenken Petőfis* nuevamente corregida por Liszt y actualmente en posesión de Pierpont Morgan Library de Nueva York y por último la primera edición de *Mosonyis Grabgeleit* (Stradal, 1929, pp. 53-90).

La edición escogida de la partitura para el estudio de *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 de Franz Liszt ha sido publicada por la Editio Musica Budapest en 1980²⁰ y extraída del volumen de las obras completas para piano de Franz Liszt *Verschiedene zyklische Werke II* según la Editio Musica Budapest.

En cuanto a como interpretar las indicaciones presentes en las partituras de Liszt de este periodo hay que tener en cuenta varias consideraciones que los editores han tratado de plasmar en sus ediciones, como son que: algunos movimientos parecen carecer de una primera dinámica que marque la dirección de *dolce* o *dolcissimo* (por la sencilla razón que los identifica con *piano* o *pianissimo*); las indicaciones del pedal de resonancia del propio Liszt hacen referencia a un tipo de piano más antiguo con una reverberación relativamente más corta, mientras que en los instrumentos más modernos exige un cambio de pedal mucho más frecuente que el indicado; Liszt frecuentemente omite la indicación *tre corde* para cancelar el pedal celeste; la ausencia de pedal, en general, no es indicación de falta de pedal, se sobreentiende que el intérprete debe usarlo consciente e inteligentemente; igualmente la indicación de *armonioso* indica un uso generoso del pedal de resonancia; las marcas de los pedales en muchas ocasiones indican la necesidad de fusionar las diferentes armonías (siendo esto una innovación estilística que harían uso los impresionistas); los diversos tipos de toque en Liszt se corresponden en parte con los matices dinámicos y matices tímbricos; el signo ^ indica un acento muy agudo que afecta claramente al carácter, por contra, el signo > simplemente afecta al énfasis dinámico. El punto *staccato* designa el *martellato* mientras que el signo en forma de cuña representa el *staccatissimo* (que en la práctica de Liszt se diferencian bastante; en cuanto a la digitación de Liszt están basadas en la extensión de sus propias manos por lo que no debe considerarse de aplicación general (muchos editores han proporcionado otras digitaciones alternativas más fáciles de poner en práctica); para terminar, las diferentes variantes de pasajes que Liszt dejó indicadas con un *ossia* se corresponden con la necesidad de poder tocarlas en pianos que, en su época, tenían rangos más reducidos, no siendo necesario usarlas en los pianos modernos de siete octavas. Según notas de Imre Sulyok e Imre Mezö para la edición²¹ de Gárdonyi e István de 1980 (p. IX).

²⁰ Edición crítica referente de la producción pianística de Franz Liszt.

²¹ Editio Musica Budapest: “*Verschiedene zyklische Werke II*” (notas traducidas al inglés por Fred Macnicol).

3. ANÁLISIS HOLÍSTICO MUSICAL

Las piezas que componen la colección, en cuanto a la forma, siguen la siguiente estructura general: introducción, cuerpo del retrato (que consta de uno o de varios temas) y *coda*.

La introducción está pensada para inducir al oyente en la escucha y captar su atención, consiguiendo, al igual que en los cuentos, el marco perfecto que de paso a la representación pictórico-musical propiamente de la pieza. Mediante la utilización de uno o de varios temas se desarrolla el material temático que define el cuerpo del retrato. Es aquí donde Liszt, según Ramann y Gölerich, plasma la expresión musical de los sentimientos que evocan en él los recuerdos. No tiene sentido buscar ninguna caracterización concreta, están plasmados a partir de la vida (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI). La misión de la *coda* es servir de desenlace o epílogo y, al mismo tiempo, hacer de enlace armónico con la siguiente pieza, ya sea a través de una nota (único sonido²²) o de un acorde común. Ésto, junto al empleo de tonalidades con relación mediántica (entre las piezas) y al uso de la tonalidad evolutiva, confiere unidad a toda la colección además de direccionalidad.

Es característico el empleo de tonalidades menores para comenzar todos los retratos, remarcando de esta manera la carga lúgubre y doliente, lo que genera una atmósfera oscura y opresiva, propia de los temas relacionados con la muerte²³. A su vez, las piezas concluyen en tonalidad mayor (el tono homónimo de la tonalidad de inicio, a excepción de la cuarta y la quinta, en Sol menor y Re menor) dirigiendo la música desde la oscuridad hacia la luz, lo que produce un fuerte impacto emocional dual en el oyente: muerte/resurrección, derrota/triunfo.

Las formas empleadas en el cuerpo del retrato son muy variadas (monotemática, binaria simple y reexpositiva o forma sonata) aunque siempre transformadas y renovadas, unificando tradición y progreso. A su vez, dota a cada una de las piezas de una función estructural, dentro del conjunto, siguiendo un plan similar a la forma sonata. El empleo de la escala gitana o húngara aporta color nacionalista a las piezas. Todo ello confiere unidad al conjunto.

A continuación, se ofrece un análisis individualizado (estructural, fraseológico, tonal y de todos aquellos aspectos que se consideren relevantes para su comprensión) de cada una de las piezas que configuran el ciclo *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 de Franz Liszt.

²² Abundan, en las introducciones y en los finales, los pasajes monódicos.

²³ La elegía y el panegírico son una vía más para recordar a todos estos personajes a los que dedica el ciclo.

3.1. Retrato histórico húngaro número 1, *Széchenyi István*²⁴

La primera de las piezas, dedicada a Széchenyi István, con forma tripartita²⁵, se divide en tres grandes grupos temáticos que se corresponden con: introducción, cuerpo del retrato (bitemático) y *coda*²⁶. Toda la pieza está en compás *alla breve*²⁷, compás poco habitual, salvo en *tempos* rápidos, y que Liszt utiliza para remarcar su carácter vivo, arcaizante y solemne que le confiere su relación con el canto gregoriano y la música mensurable (Cerone, 1969, p. 495). La tonalidad se enmarca dentro de la llamada tonalidad evolutiva²⁸, comenzando la pieza en Re menor y evolucionando a su homónima Re mayor para concluirla.

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II	Parte III
Introducción	Cuerpo de la pieza	Coda
cc. 1-40 <i>(feroce)</i>	cc. 41-132 Tema A cc. 41-88 (<i>feroce</i>) Tema B cc. 89-132 (<i>breiter-Immer breiter-tempo primo</i>)	cc. 133-154 <i>(tempo I)</i>
Compás <i>alla breve</i>	Compás <i>alla breve</i>	Compás <i>alla breve</i>
Tonalidad: Re menor	Tonalidad: Tema A Re menor Tema B Re mayor	Tonalidad: Re mayor

Tabla 1: Esquema formal del Retrato histórico húngaro número 1, *Széchenyi István*

3.1.1. Introducción

La primera parte, de carácter marcadamente introductorio, consta de un único material temático (cc. del 1 al 40) con indicación de *feroce* y *forte* y en la tonalidad de Re menor

²⁴ Széchenyi István (1791-1860) fue un político y escritor húngaro que desempeñó importantes labores durante su etapa como ministro de transporte y fundador de la Academia Húngara de las Ciencias (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

²⁵ Esta estructura tripartita es similar a la de un cuento (con introducción, desarrollo o nudo y desenlace).

²⁶ *Coda*. Según el Diccionario Oxford de Música es una sección final de un movimiento que se utiliza para rematarlo (Kennedy y Rutherford-Hohnson, 2015, p. 179).

²⁷ Compás *alla breve*. Similar al 2/2 como explica profusamente Pedro Cerone en su tratado *El Mellopeo* de 1613 en la página 495 en su reimpresión de 1969.

²⁸ Tonalidad evolutiva o progresiva es aquella que consiste en comenzar una obra en una tonalidad y acabar dicha composición en otra tonalidad distinta (Kennedy y Rutherford-Hohnson, 2015, p. 865).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

húngara²⁹. Su textura homofónica enfatiza la desnudez de la música y su carácter *quasi* religioso. Toda la introducción gira en torno a dos grados de la escala de Re menor: *sol* (IV grado) en la primera sección y *la* (V grado de la misma tonalidad) en la segunda sección, reafirmando así la tonalidad de Re menor (a pesar de eludir el acorde de tónica en todo momento, posponiéndolo a la aparición del tema A en el cuerpo del retrato, comienzo de la segunda de las tres partes de la pieza). La introducción está dividida en dos secciones. La primera expone el material temático con un resolutivo inicio tético³⁰, donde se manifiesta clara y marcialmente el compás binario. Su final femenino³¹ suaviza su carácter resuelto y poderoso. Por contra, la segunda sección posee un fuerte carácter cadencial gracias al empleo de los grados V y I de Re menor y V y I de Fa# menor (ambas cadencias sin sus terceras, lo que genera cierta ambigüedad) y junto con su relación mediántica (entre dichas tonalidades) prepara la exposición o entrada del tema A (c. 41, primer material temático del cuerpo del retrato, también en Re menor). La escritura de perfil discontinuo³² de la melodía, los inicios de frase acéfalos³³ y el empleo de la escala menor húngara³⁴, con su escritura de libre improvisación, confirman su carácter introductorio.

Esquema fraseológico de la introducción:

Sección I (Re menor) cc. 1-24	Sección II (Re menor) cc. 25-40
Frase I cc. 1-8	Frase I cc. 25-32
Semifrase I cc. 1-4 Semifrase II cc. 5-8	Semifrase I cc. 25-28 Semifrase II cc. 29-32

²⁹ El empleo de la escala menor húngara es una constante en toda la colección. Por un lado, enfatizando el carácter húngaro de los personajes a los que están dedicadas las piezas y aportando color folclorista a las mismas. Por otro, confiriendo cierta unidad entre ellas (por ser todos los personajes magiares).

³⁰ Inicio tético de frase es cuando el motivo rítmico coincide con el ictus fuerte del compás (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 52).

³¹ Final femenino de frase es cuando el motivo rítmico termina después del ictus fuerte del compás, mientras que el final masculino se produce cuando el motivo rítmico termina coincidiendo con el ictus fuerte del compás (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 53).

³² El perfil discontinuo consiste en una melodía fragmentada por la abundante presencia de silencios (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 17).

³³ Inicio acéfalo de frase es cuando el motivo rítmico comienza después del ictus fuerte del compás y antes de la primera mitad del compás (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 53).

³⁴ La escala húngara de Re menor formada por las notas *re, mi, fa, sol#, la, sib y do#*, surge del empleo de la escala menor armónica con dos segundas aumentadas (grados III y IV y VI y VII) (Piston, 2001, pp. 49 y 474).

Frase II cc. 9-16	Frase II cc. 33-40
Semifrase III cc. 9-12 Semifrase IV cc. 13-16	Semifrase III cc. 33-36 Semifrase IV cc. 37-40
Frase III cc. 17-24	
Semifrase I cc. 17-20 Semifrase II cc. 21-24	

Tabla 2: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 1, *Széchenyi István*

3.1.2. Cuerpo del retrato

La segunda parte, o cuerpo del retrato propiamente dicho, es bitemática, estando formada por dos temas que se complementan como dos visiones diferentes, muerte/vida (cc. 41 al 132).

1. El primer tema (tema A cc. 41-88), en Re menor, posee un fuerte carácter dramático y violento que va progresando por semitonos en sentido ascendente (Re menor, Mib menor, Mi menor, Fa menor, Fa# menor) hasta suspender la tonalidad en un acorde de séptima disminuida. Esta característica, ascendente y fuertemente modulante, contribuye a la acumulación de tensión y mediante un gran *crescendo* (iniciado en el c. 73), que sirve de puente modulante para introducir el segundo tema, se alcanza la tonalidad de Re mayor.

2. El segundo tema en Re mayor (tema B cc. 89-132) es mucho más elegíaco, triunfante y heroico. Experimenta un ciclo de modulaciones (Re mayor-Mib mayor y Mi mayor por segundas menores ascendentes) similar al primer tema, para retornar a la tonalidad inicial de Re mayor, en la segunda sección (c. 117), con una vuelta al *tempo primo* de la introducción. Es significativo que al regresar a Re mayor, en su segunda sección, Liszt prescinde del acorde de tónica, lo que provoca una sensación de indefinición tonal y de retraso, de la resolución cadencial sobre la tónica, esperando a la *coda* para su resolución de forma triunfal.

Los dos temas están formados por frases con inicios téticos y con una dinámica que oscila entre el *ff* y sus diferentes graduaciones enfatizando su carácter resolutivo. Por contra, sus finales femeninos y su escritura melódica de perfil ondulado³⁵ contribuyen a dar expresividad y suavizar su carácter expansivo. Por último, es de suma importancia la ubicación del punto culminante en la segunda sección del tema B (c. 117) sobre el V grado (*la*) con el signo ^.

³⁵ El perfil ondulado consiste en una melodía con predominio de intervalos conjuntos (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 16).

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A (Re menor) cc. 41-88	Tema B (Re mayor) cc. 89-132
Sección I (Re menor) cc. 41-60	Sección I (Re mayor) cc. 89-116
Frase I (Re menor) cc. 41-50	Frase I (Re mayor) cc. 89-98
Semifrase I cc. 41-45 Semifrase II cc. 46-50	Semifrase I cc. 89-93 Semifrase II cc. 94-98
Frase II (Mib menor) cc. 51-60	Frase II (Mib mayor) cc. 99-108
Semifrase I cc. 51-55 Semifrase II cc. 56-60	Semifrase cc. 99-103 Semifrase cc. 104-108
	Frase III (Mi mayor) cc. 109-116
Sección II (Mi menor) cc. 61-88	Semifrase I cc. 109-112 Semifrase II cc. 113-116
Frase I (Mi menor) cc. 61-72	
Semifrase I cc. 61-64 Mi menor Semifrase II cc. 65-68 Fa menor Semifrase III cc. 69-72 Fa# menor	Sección II (Re mayor) cc. 117-132
Frase II (Si 7 disminuida) cc. 73-80	Frase I (Re mayor) cc. 117-124
Semifrase I cc. 73-76 Semifrase II cc. 77-80	Semifrase I cc. 117-120 Semifrase II cc. 121-124
Frase III (Re mayor) cc. 81-88	Frase II (Si bemol mayor) cc. 125-132
Semifrase I cc. 81-84 Semifrase II cc. 85-88	Semifrase I cc. 125-128 Semifrase II cc. 129-132

Tabla 3: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 1, Széchenyi István

3.1.3. Coda

La tercera parte, de carácter conclusivo, se corresponde con la *coda*. Consta de un material temático (cc. 133-154) que se enmarca en la tonalidad en Re mayor y que se divide en tres frases, todas ellas girando en torno a los grados de I y V grado de la escala de Re mayor. Es interesante observar que la *coda*, con su textura homofónica, como en la introducción, acaba abruptamente mediante un final abierto³⁶ sobre la sensible de Re mayor (*do#*³⁷), nota

³⁶ Final abierto es aquel que difiere de la fórmula tradicional (cadencias auténtica y plagal en las que se concluye sobre el I grado de la tonalidad) para concluir una obra o composición musical (Yuste, 2019, pp. 10-93).

³⁷ La nota *do#* posee una marcada simbología fúnebre presente de diversas maneras: como nota final, como nota grave sobre la que se construye el acorde, como nota intermedia de un acorde o como tonalidad y cuyo carácter fúnebre resulta relevante como pudo constatar Luis Joaquín Yuste Martínez en las investigaciones realizadas en su tesis doctoral *Franz Liszt: La experimentación cadencial en los finales de las últimas obras para piano (1877-1885)* de 2016 (p. 596).

especialmente fúnebre por el tratamiento que de ella hace Liszt, apareciendo recurrentemente en otras composiciones de la época para remarcar el carácter elegíaco y fúnebre, como indica Yuste (2016, p. 596) en su tesis doctoral. Como conclusión, las dos primeras frases poseen una escritura melódica con perfil ondulado, mientras que la frase final vuelve a una escritura con perfil discontinuo³⁸ cerrando la pieza con la misma estética con la que se inició. Esto, unido al hecho de que las dos frases tienen un comienzo tético le confiere unidad, coherencia y un fuerte carácter rítmico, muy marcial. Es característica su forma fraseológica asimétrica y ternaria (las frases poseen diferente número de compases y se agrupan en tres semifrases).

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección única (Re mayor) cc. 133-154
Frase I cc. 133-148
Semifrase I cc. 133-136 Semifrase II cc. 137-142 Semifrase III cc. 143-148
Frase II cc. 149-154
Semifrase I cc. 149-150 Semifrase II cc. 151-152 Semifrase III cc. 153-154

Tabla 4: Esquema fraseológico: *Coda/Retrato histórico húngaro número 1, Széchenyi István*

3.2. Retrato histórico húngaro número 2, *Eötvös József*³⁹

La segunda de las piezas, dedicada a Eötvös József, posee forma bipartita reexpositiva distribuida entre introducción y cuerpo del retrato (A-B-A'). La composición carece de una *coda* independiente, haciendo las veces de ella la segunda frase del tema A'. Liszt prosigue con el empleo del compás binario *alla breve* a lo largo de toda la composición (por su carácter vivo y resolutivo) y de la tonalidad evolutiva (entre tonalidades homónimas) iniciando la pieza en Fa# menor para concluir, a través de un giro sorpresivo, en Fa# mayor.

³⁸ El perfil discontinuo consiste en una melodía fragmentada por la abundante presencia de silencios (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 17).

³⁹ El barón Eötvös József de Vásárosnamény (1813-1871) fue un político y escritor húngaro que ejerció labores como ministro para la religión y la educación en Hungría en 1848 y desde 1867 a 1871 (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II
<i>Introducción</i>	<i>Cuerpo del retrato</i>
cc. 1-23 <i>(vivace, marcato)</i>	cc. 24-104: Tema A cc. 24-43 (<i>marcatissimo</i>) Tema B cc. 44-83 (<i>più moderato</i>) Tema A' cc. 84-104 (<i>tempo I</i>)
Compás <i>alla breve</i>	Compás <i>alla breve</i>
<i>Tonalidad:</i> Sol# menor	<i>Tonalidad:</i> Tema A Fa# menor Tema B Sol mayor Tema A' Fa# menor/mayor

Tabla 5: Esquema formal del Retrato histórico húngaro número 2, Eötvös József

3.2.1. Introducción

La primera parte, de carácter marcadamente introductorio, consta de un breve material temático (cc. 1-23) en una única sección que se divide en dos frases. La primera frase se caracteriza por el empleo de los acordes de Sol# menor-Do# menor-Sol# menor (grados I -IV-I⁴⁰) y de Si mayor-Mi mayor-Si mayor (misma relación I-IV-I), ambos tríos de acordes con relación mediántica entre sí (Si mayor como III grado de Sol# menor). La textura general homofónica de la primera frase contrasta con la textura monódica de los acordes anteriormente mencionados (puesto que carecen de todos los factores del acorde a excepción del primero). Todo esto contribuye a una difuminación y ambigüedad de la tonalidad real en la que se mueve la introducción (Sol# menor). La segunda frase, que sigue explotando la misma relación cadencial, cierra el ciclo⁴¹ volviendo a la tonalidad de Sol# menor (nuevamente con la relación I-IV-I y su escritura de fundamentales desprovistas del resto de factores del acorde). A continuación, a través de varios compases de añadido, que sirven de nexo entre la introducción y el tema A del cuerpo del retrato, se da paso al tema A. Es relevante el aumento y acumulación de tensión e intensidad sonora mediante el empleo de modulaciones pasajeras, las indicaciones de acentos de carácter (^) y el uso del (*riten.*) final.

⁴⁰ La alternancia de los grados I-IV-I enfatiza el carácter plagal del pasaje cadencial.

⁴¹ El ciclo tonal de la introducción. Siendo, por tanto, Sol# menor-Si mayor-Sol# menor.

Todo ello contribuye a crear el marco perfecto para preparar la entrada del tema A. En cuanto a la tonalidad de Sol# menor (II grado de Fa# menor, tonalidad de la pieza) ésta se justifica por su relación mediántica y por servir de enlace con la pieza anterior a través de la nota *do#*⁴² (VII grado de Re mayor y IV grado de Sol# menor, además de ser el segundo factor del acorde de La# disminuido, primer acorde de la introducción y acorde puente entre Re mayor y Sol# menor). Por la indicación de *vivace* y *fortissimo*, su escritura melódica de perfil discontinuo, inicios acéfalos y finales masculinos de las frases se concluye que todo el pasaje posee una impronta de precipitación, entrecortada expresividad y fuerte direccionalidad que concluye inevitablemente en Fa# menor. Su aparente simplicidad esconde una gran complejidad armónica.

Esquema fraseológico de la introducción:

Sección única (Sol# menor) cc. 1-23
Frase I cc. 1-10
Semifrase I cc. 1-5 Semifrase II cc. 6-10
Frase II cc. 11-19 (primera mitad)
Semifrase I cc. 11-15 (primera mitad) Semifrase II cc. 15 (segunda mitad)-19 (primera mitad)
Compases de añadido cc. 19 (segunda mitad)-23

Tabla 6: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 2, *Eötvös József*

3.2.2. Cuerpo del retrato

La segunda parte o cuerpo del retrato consta de tres temas: A-B y A', el tercero de los cuales es reexpositivo (del primero) pero con la resolución modificada.

1. El tema A (cc. 24-43) se sitúa en la tonalidad de Fa# menor y, con la indicación de *marcatissimo* y *fortissimo*, posee un fuerte carácter resolutivo, potente y muy sonoro, siempre en sentido ascendente. Es significativo el empleo de la nota *do#* (ver nota 42) como nota pedal (con un rol relevante) en la exposición del tema, así como el empleo del acorde de III grado (La mayor) en lugar del de tónica (Fa# menor) para comenzar el tema A creando,

⁴² *Do#*, nota fúnebre, es empleada como si del tañido de una campana llamando a muerto se tratase.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

mediante estos dos elementos, cierta indefinición tonal entre La mayor y Fa# menor⁴³, para decantarse por esta última tonalidad según va avanzando la frase (otro ejemplo del empleo de armonías de *mediante*⁴⁴).

1. El tema A tiene dos frases bien diferenciadas que podrían ser secciones si no fuera por la brevedad de las mismas. La primera de las frases es realmente el tema, con un carácter exaltado, expositivo, muy dramático, con una textura homofónica y acórdica y con un perfil melódico quebrado⁴⁵ que remarca y acentúa, todo ello, su carácter rítmico. Por contra, la segunda frase tiene un carácter más meditativo para servir de transición entre los temas A y B y con una textura puramente monofónica⁴⁶, comenzando en *forte* hasta ir poco a poco difuminándose mediante la combinación de un perfil ondulado, primero, y un perfil discontinuo, después, ambos contrastantes y que contribuyen a esa sensación de descomposición y difuminación del sonido.

Es interesante comprobar como la primera frase concluye mediante el empleo de una semicadencia al V grado (cc. 28-35), con una potencia sonora extraordinaria (*fff*) abruptamente interrumpida por silencio. Seguidamente la segunda frase inicia la transición hacia el tema B preparando el abandono de la tonalidad de Fa# menor para introducirse melódicamente en la nueva tonalidad (a través de las notas *si* y *re*, III grado y V de Sol mayor, tonalidad del tema B, enfatizando estas notas por sus respectivas apoyaturas *la#* y *do#* respectivamente) a la vez que se produce una distensión sonora paulatina, preludiando el carácter nocturnal del siguiente tema.

2. El tema B (cc. 44-83) se sitúa en la tonalidad de Sol mayor con la indicación de *piano*, *più moderato* y *sempre legato una corda*. Posee una escritura nocturnal cuya sonoridad y estética se sitúa cerca del impresionismo (anticipándose al mismo). Su carácter es extremadamente melódico y lírico, contribuyendo a ello sus inicios acéfalos, su perfil melódico ondulado muy

⁴³ Las tonalidades de Fa# menor y de La mayor juegan un importante papel en este pasaje por su relación mediántica y su generación de bipolaridad hasta el asentamiento de la tonalidad de Fa# menor mediante la aparición de su acorde confirmado por una semicadencia a la dominante (cc. 28-35).

⁴⁴ Las armonías de *mediante* son comentadas en el apartado 2.1.1.2.

⁴⁵ El perfil quebrado consiste en el uso predominante de intervalos disjuntos en la melodía (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 16).

⁴⁶ La monofonía se caracteriza por el empleo de una única línea melódica sin armonías ni contrapuntos, similar a la monodía, a diferencia de la homofonía (diferentes voces que se mueven al unísono) o de la polifonía (donde varias líneas melódicas son independientes entre sí) (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 559).

cromático, así como por su escritura de melodía acompañada donde resalta la línea melódica por encima de todo. La segunda sección del tema B posee la característica de un puente modulante cuya función es hacer de transición entre los temas B y A' mediante el empleo y enlace de acordes menores, primero, y disminuidos, posteriormente, todos a distancia de semitono entre sí (por movimiento cromático descendente). Cobra especial importancia la utilización de los acordes alterados (por su capacidad para generar inestabilidad) cuyo fin es agitar la sección y precipitarla al tema A'.

En cuanto a la melodía, continúa con el uso del perfil melódico ondulado fuertemente cromático, inicios de frase acéfalos y finales femeninos, todo ello, enfatizando su carácter nocturnal, la musicalidad y la expresividad al igual que en la sección primera, pero en este caso con una intensidad y apasionamiento mucho más acentuado y desbordado.

3. El tema A' (cc. 84-104), de carácter reexpositivo del primero, está formado por dos frases, la primera idéntica a la primera del tema A y la segunda (cc. del 96 al 104) distinta a la segunda del tema A, a modo de *coda* y resolviendo en la tonalidad de Fa# mayor⁴⁷ sorpresivamente a través del conocido acorde llamado “tercera de picardía⁴⁸”. El perfil melódico quebrado a lo largo de las dos secciones, su *diminuendo* rítmico por aumentación⁴⁹ de valores, así como sus inicios de frase téticos y sus finales masculinos en *fff* contribuyen a la elaboración de un final cerrado con un carácter triunfal, poderoso y muy conclusivo. Es significativo, que pese a no poseer esta pieza una *coda* independiente, es de las pocas que más claramente muestra un final⁵⁰ contundente y sobre el grado de tónica de la tonalidad (a través de una cadencia auténtica) enfatizando, aún más este hecho, su sonoridad en *fff*. Para concluir, el esquema tonal de la pieza se corresponde con la tonalidad evolutiva.

⁴⁷ Resuelve en Fa# mayor en lugar de menor a través de una cadencia auténtica (V6 - I) y con final masculino.

⁴⁸ Tercera de picardía. Consiste en utilizar un acorde de tercera mayor para concluir una pieza escrita en tonalidad menor. Su objetivo es romper con el acorde menor esperado por otro mayor sorpresivo. Su uso fue muy común hasta finales del siglo XVIII (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 855).

⁴⁹ Donde los acordes finales que forman el acorde de tónica (Fa# mayor) se convierten en acordes de blancas y redondas monolíticos (anteriormente eran acordes de duración rítmica más breve).

⁵⁰ Esta circunstancia no es aleatoria, puesto que sirve a un objetivo global: la estructura formal de toda la colección se corresponde con una forma libre de la forma sonata, donde la exposición del tema se correspondería con las dos primeras piezas y, por tanto, donde el final de la segunda pieza coincide con el final de la exposición, de ahí su forma tan claramente cadencial y conclusiva mediante el empleo de una poderosa cadencia (formada por los grados V-I).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

Para concluir, el punto culminante de la segunda pieza se encuentra situado sobre el compás 96 (acorde de tónica de Fa# mayor), remarcado por un acento de carácter (^) y la indicación de *grandioso* (siempre en un aumento progresivo sonoro hasta alcanzar el *fff*).

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A (Fa# menor) cc. 24-43	Tema B (Sol mayor) cc. 44-83	Tema A' (Fa# menor) cc. 84-104
Sección única (Fa# menor) cc. 24-43	Sección I (Sol mayor) cc. 44-67	Sección única (Fa# menor - Fa# mayor) cc. 84-104
Frase I cc. 24-35	Frase I cc. 44-51	Frase I cc. 84-95
Semifrase I cc. 24-27 Semifrase II cc. 28-31 Semifrase III cc. 32-35	Semifrase I cc. 44-47 Semifrase II cc. 48-51	Semifrase I cc. 84-87 Semifrase II cc. 88-91 Semifrase III cc. 92-95
Frase II cc. 36-43	Frase II cc. 52-59	Frase II cc. 96-104
Semifrase I cc. 36-39 Semifrase II cc. 40-43	Semifrase I cc. 52-55 Semifrase II cc. 56-59	Semifrase I compás 96-primera mitad compás 100 Semifrase II compás segunda mitad compás 100-104
	Frase III cc. 60-67	
	Semifrase I cc. 60-63 Semifrase I cc. 64-67	
	Sección II con frase única (Reb mayor) Puente modulante cc. 68-83	
	Semifrase I cc. 68-73 Semifrase II cc. 74-78 Semifrase III cc. 79-83	

Tabla 7: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 2, *Eötvös József*

3.3. Retrato histórico húngaro número 3, *Vörösmarty Mihály*⁵¹

La tercera de las piezas, dedicada a Vörösmarty Mihály, con forma tripartita, se divide en: introducción, cuerpo del retrato (formado por un único tema o material temático A-A') y *coda*. Toda la pieza está escrita en compás de compasillo (C), un compás actualmente asociado al 4/4 pero que anteriormente, como explica León Tello (1974, p. 520), se medía a dos tiempos con un pulso más pausado, de ahí que Liszt lo emplee en contraposición con el

⁵¹ Vörösmarty Mihály (1800-1855) fue un poeta y dramaturgo romántico, del periodo de la reforma, considerado uno de los máximos representantes del Romanticismo húngaro. (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

compás *alla breve* para denotar menos rapidez en la pulsación. Esto le confiere un pulso similar al de una marcha fúnebre⁵², además, como sigue comentando Tello (1974, p. 520), durante el siglo XVIII se empleaba en composiciones litúrgicas acompañadas de textos en latín. Todas estas características asociadas al compás de compasillo⁵³ justifican el empleo del mismo en lugar del de *alla breve*, por su pulso más tranquilo y solemne, asociado a la muerte. En cuanto a la tonalidad, se enmarca nuevamente dentro de la llamada tonalidad evolutiva, comenzando la pieza en Si menor y evolucionando a su homónima Si mayor con la que concluye. La principal característica de esta pieza es la transformación textural del único tema o motivo temático principal a lo largo de sus tres exposiciones.

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II	Parte III
<i>Introducción</i>	<i>Cuerpo del retrato</i>	<i>Coda</i>
cc. 1-18 <i>(andante maestoso)</i>	cc. 19-82: Tema A cc. 19-56 <i>(andante maestoso)</i> Tema A' cc. 57-82 <i>(un poco meno lento)</i>	cc. 83-106 <i>(un poco meno lento)</i>
Compás de compasillo	Compás de compasillo	Compás de compasillo
Tonalidad: Si menor	Tonalidad: Tema A Si menor Tema A' Si mayor	Tonalidad: Si mayor

Tabla 8: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 3, *Vörösmarty Mihály*

3.3.1. Introducción

La primera parte (cc. 1-16) de carácter marcadamente introductorio, junto a su escritura extremadamente lacónica (y más comparada con el resto de introducciones de las otras piezas de la colección) y con indicación de *andante maestoso*, consta de un material temático formado únicamente por dos células motívic⁵⁴ o incisos muy simples (dos notas por cada

⁵² El tema principal de la tercera de las piezas tiene apariencia de marcha fúnebre.

⁵³ El *tempo* lento de este compás debe tomar como base de la pulsación la blanca y no la negra, pues la misma agrupación rítmica de corcheas escrita por el propio Liszt así lo termina de confirmar (cc. 29-35 o 57-72 por ejemplo).

⁵⁴ Motivo. Consiste en una célula rítmica-melódica formada por dos ictus fuertes (abarcando los tiempos fuertes de dos compases consecutivos) (Lorenzo de Reizábal, 2009).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

célula que se van alternando: *fa#* y *si*, *do#* y *fa#*). En realidad este material monódico se corresponde con los acordes desplegados de Si menor y Fa# mayor sin las respectivas terceras, que a su vez se relaciona con los grados I y V⁵⁵ de la tonalidad de Si menor (que es la tonalidad en la que se desarrolla este retrato). Es importante comprobar que el V grado con función de dominante de Si menor se corresponde con el último acorde con el que concluía la pieza anterior (sirviendo de enlace entre ambas).

Dos frases muy similares, en escritura⁵⁶ melódica de perfil discontinuo, reafirman la tonalidad de Si menor, a pesar de su simplicidad, y junto a un nexo o enlace de dos compases formado por una pedal⁵⁷ sobre el V grado de la tonalidad se repetirá insistentemente durante el tema principal, abriendo paso suavemente a la entrada del cuerpo del retrato.

Esquema fraseológico de la introducción:

Sección única (Si menor) cc. 1-18
Frase I cc. 1-8
Semifrase I cc. 1-4 Semifrase II cc. 5-8
Frase II cc. 9-16
Semifrase I cc. 9-12 Semifrase II cc. 13-16
Compases de añadido (cc. 17-18) como transición de la introducción al cuerpo del retrato

Tabla 9: Esquema fraseológico: introducción/Retrato histórico húngaro número 3, *Vörösmarty Mihály*

3.3.2. Cuerpo del retrato

La segunda parte, o cuerpo del retrato propiamente dicho (cc. 17-82), comienza con la indicación de «*Vörösmarty-nóta*»⁵⁸ sobre el primer compás, algo que solo ocurre con esta

⁵⁵ Toda la introducción es una alternancia de los grados I y V de Si menor (tónica y dominante) con una escritura monódica muy simple.

⁵⁶ Similar a un recitativo gregoriano formado exclusivamente por los grados V y I de la tonalidad.

⁵⁷ Pedal. En armonía se considera a un sonido prolongado (una nota por ejemplo) sobre el que se suceden diferentes acordes (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 644).

⁵⁸ La melodía de *Vörösmarty* o canción de *Vörösmarty* está indicada de forma genérica con el término *nóta* haciendo referencia a la canción popular húngara que lleva su nombre (Patrick, 2000, pp. 24-26).

pieza⁵⁹, indicando de esta forma que el tema principal está basado en una melodía preexistente. Este cuerpo está formado por dos temas complementarios (A-A') que comparten parte del material temático (el tema principal del tema A) pero tratado de diferente forma (distinto modo, agógica, dinámica, textura y timbre) aunque totalmente reconocible.

1. El tema A (en Si menor) está formado por dos secciones con dos frases cada una que juegan un papel muy diferente dentro del tema. La primera sección (cc. 19-36) es la que se define como tema propiamente. Posee a su vez dos frases, la primera (cc. 19-28) se corresponde con el tema principal (material más importante de toda la composición y que servirá de materia reexpositiva para el tema A') y la segunda (cc. 29-36) que servirá de base como material temático para la creación de la *coda*. Por contra, la segunda sección (cc. 37-56) consta de dos frases cuyo material se corresponde con el de un elaborado puente modulante cuyo objetivo es hacer de transición entre el tema A y el tema A', con una escritura muy cromática en sentido descendente. El tema principal (primera frase de la primera sección y base para el material temático usado en el tema A') se sustenta sobre una pedal sobre el V grado (*fa#*) en el bajo, con una escritura de inicio de compás acéfalo, marcando las subdivisiones de los pulsos por negra (como los pasos de una marcha fúnebre). La melodía, con su perfil ondulado (en una textura homofónica a distancia de sexta) y su final femenino, es extremadamente expresiva y doliente. Su tesitura en el registro central del piano (el equivalente a la voz humana) le confiere una musicalidad muy acentuada y sombría que contrasta con la sorda percusividad de la nota pedal del bajo (*fa#*). Todo ello contribuye a que la música avance inexorablemente, sin precipitación pero decididamente, a la vez que ofrece cierta inestabilidad armónica que también afecta a su interpretación.

2. El tema A' (en Si mayor) retoma el tema principal del tema A (primera frase de la primera sección) exponiéndolo en dos ocasiones (separadas por un pequeño puente de transición o nexo). En la primera exposición, el tema es transportado a su tonalidad homónima (Si mayor) confiriéndole una escritura delicada y luminosa gracias a su tesitura sobreaguda, su pulso más agitado (*un poco meno lento*) y a la indicación de *dolce*. Todo ello, contribuye a cambiar el ambiente en que discurre la nueva aparición del material temático o tema principal, donde un

⁵⁹ Esta indicación, de Göllerich, aparece en las notas críticas de la Editio Musica Budapest, donde indica que Liszt parecía concebir esta pieza como una marcha fúnebre para el personaje (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

carácter más marcado de melodía acompañada sobresale por su gran expresividad, delicadeza y creciente pasión. El puente de transición⁶⁰ (cc. 67-72), mediante un gran y apasionado *crescendo*, enlaza con la segunda aparición del tema A'. Esta segunda aparición (también en Si mayor) se caracteriza por la transposición del tema en la voz del bajo, con una intensidad de *ff* y por su *tempo* ligeramente más rápido (producto del *crescendo* dinámico que ha afectado a la pulsación rítmica). A pesar de contener los mismos elementos, su apariencia se manifiesta con un carácter distinto, fruto de la efectividad producida en el empleo del cambio de tesitura, de dinámicas y de agógicas. Por tanto, el tema principal transita, en sus tres apariciones, por tres tesituras con propia personalidad, lo que afecta a su interpretación y que podrían corresponderse con las siguientes analogías: tesitura humana, tesitura celestial y tesitura infernal. Para terminar, el punto culminante se sitúa sobre el compás 73.

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A (Si menor) cc. 19-56	Tema A' (Si mayor) cc. 57-82
Sección I cc. 19-36	1ª aparición del tema principal cc. 57-66
Frase I (tema principal) cc. 19-28	Semifrase I cc. 57-61 Semifrase II cc. 62-66
Semifrase I cc. 19-23 Semifrase II cc. 24-28	
Frase II cc. 29-36	Puente o nexo de enlace cc. 67-72
Semifrase I cc. 29-32 Semifrase II cc. 33-36	Semifrase I cc. 67-68 Semifrase II cc. 69-70 Semifrase III cc. 71-72
Sección II cc. 37-56	
Frase I cc. 37-48	2ª aparición del tema principal cc. 73-82
Semifrase I cc. 37-40 Semifrase II cc. 41-44 Semifrase II cc. 45-48	Semifrase I cc. 73-77 Semifrase II cc. 78-82
Frase II cc. 49-56	
Semifrase I cc. 49-52 Semifrase II cc. 53-56	

Tabla 10: Estructura. Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 3, *Vörösmarty Mihály*

⁶⁰ Formado por elementos del tema o motivo principal.

3.3.3. *Coda*

La tercera parte, la *coda* (cc. 83-106) continuando en la misma tonalidad que el tema A', se estructura en tres frases donde los grados V y I de la escala de Si mayor cobran un gran peso (por la fuerte presencia cadencial). La primera frase inicia un poderoso ascenso dinámico (reforzado por una escritura en octavas en ambas manos, monofónica y alternada por acordes) para precipitar y anunciar, en la segunda, el final de la composición (ya con una escritura exclusivamente monofónica). La escritura melódica ondulada, primero, y quebrada, después de ambas frases, proporciona un carácter salvaje y arrebatado que afecta claramente no solo a su dinámica, si no también a su pulsación. La tercera frase, con una escritura discontinua, rompe esa caída acelerada de forma sorpresiva (mediante el empleo de la aumentación rítmica, que parece ir frenando el *tempo* en tres ocasiones hasta detenerlo totalmente. Este hecho produce una impresión muy impactante, expresivamente hablando, que a su vez es realizada a través de la utilización de un acento de carácter que se repite en cada reposo (sobre redondas) hasta concluir finalmente la composición. También contribuye a esa interrupción en la pulsación la peculiaridad de realizarse sobre la nota *sol#*, primero (VI grado de Si mayor), para introducir la nota *sol becuadro*, posteriormente (hasta por tres veces), en un movimiento cromático descendente, con lo que resulta en la aparición del primer factor del acorde de Sol aumentado. Este acorde, o mejor dicho esta nota extraña (*sol becuadro*) a la tonalidad de Si mayor, servirá de enlace con la siguiente pieza a través de una modulación cromática descendente⁶¹ a Sol menor (por ser *sol becuadro* la tónica de la nueva tonalidad). Es un nuevo ejemplo del empleo de armonías de mediantes⁶² y de final abierto. Como se ha podido comprobar, Liszt consigue descomponer toda la energía e ímpetu con que se iniciaba la *coda* mediante el empleo de todos estos elementos, hasta disolver toda la energía para, posteriormente, propiciar un paso suave a la siguiente pieza, en Sol menor, pieza que emergerá desde una atmósfera sombría y neblinosa. Para terminar, también es reseñable el hecho de que Si mayor y Sol menor tienen una relación mediántica con una sonoridad muy peculiar y poco habitual (en el empleo tradicional de tonalidades con relación mediántica).

⁶¹ Lo que produce un efecto expresivo muy acentuado al pasar de Si mayor a Sol menor. De una tonalidad luminosa a una tonalidad tenebrosa, algo que debe manifestarse en su carácter interpretativo.

⁶² *Sol becuadro* se corresponde con el VI grado de Si mayor rebajado y el I grado de Sol menor.

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección única (Si mayor) cc. 83-106
Frase I cc. 83-90
Semifrase I cc. 83-86 Semifrase II cc. 87-90
Frase II cc. 91-98
Semifrase I cc. 91-94 Semifrase II cc. 95-98
Frase III cc. 99-106
Semifrase I cc. 99-102 Semifrase II cc. 103-106

Tabla 11: Esquema fraseológico: *Coda/Retrato histórico húngaro número 3, Vörösmarty Mihály*

3.4. Retrato histórico húngaro número 4, *Teleki László*⁶³

La cuarta de las piezas, dedicada a Teleki László, tiene un antecedente en una marcha fúnebre compuesta un tiempo antes, en 1885 (*Trauermarsch* S. 206/2), y que junto a un preludio fúnebre (*Trauvorspiel* S. 206/1) forman un díptico. Tanto *Trauermarsch* como *Teleki László* están construidas sobre un *basso ostinato*⁶⁴ que ya aparecía en la composición musical *Lamentaciones por la muerte de István Széchenyi* (1860) de Mosonyi (compositor húngaro que también es retratado en la pieza final de la colección objeto de este estudio).

La pieza está estructurada nuevamente en tres partes: introducción (cc. 1-20), cuerpo del retrato (cc. 21-78) y *coda* (cc. 78-99). Todo el material temático empleado en la composición (tanto en el cuerpo del retrato, como en la introducción y en la *coda*) emerge de este *basso ostinato* de cuatro notas⁶⁵. La tonalidad de Sol menor se ve refrendada (a pesar de eludir durante toda la composición el acorde completo de Sol, lo que crea cierta ambigüedad tonal)

⁶³ El conde Teleki László (1811-1876) fue un político y escritor, miembro del partido de Kossurth, que fue sentenciado a muerte, en efigie, tras su huida del país en 1852 por parte del gobierno austriaco (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

⁶⁴ El bajo obstinado consiste en un motivo temático situado en el bajo con armonías cambiantes y que se repite constantemente mientras el resto de voces van realizando diferentes transformaciones (Kenedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 52).

⁶⁵ Estas notas forman asombrosamente un acorde por cuartas: *sol*, *do#*, *fa#* y *sib* (ejemplo de armonía por cuartas en lugar de terceras, lo que crea una indefinición tonal, no obstante, la tonalidad latente es Sol menor húngara cuyas notas de la escala son: *sol*, *la*, *sib*, *do#*, *re*, *mib* y *fa#*).

por el hecho de que aparecen en la armadura dos bemoles; el primer compás (incompleto) que comienza por la nota *fa#* (y que se corresponde con el VII grado de Sol menor); por iniciarse por la nota *sol* del segundo compás (I grado de Sol menor) que a su vez, se corresponde con la última nota de la pieza anterior (nuevo ejemplo de relación entre las piezas) y la nota *sib* (segundo factor del acorde desplegado de Sol menor) así como por la relación existente entre esas dos notas mencionadas (*fa#* y *sol*) que se corresponden con los grados VII y I respectivamente, cuya relación es la de sensible y tónica⁶⁶. Como se puede observar, la nota *do#* vuelve a cobrar importancia como parte esencial del *basso ostinato* (empleada por Liszt por su asociación con lo fúnebre).

En cuanto al compás, la pieza nuevamente está en compás binario *alla breve*, con lo que unido a la indicación de *lugubre*⁶⁷, parece indicar un pulso no muy rápido pero a la vez con cierto movimiento, lo que remarca su carácter de marcha fúnebre, con una pulsación procesional constante, siendo una de las piezas que más claramente se manifiesta como una marcha fúnebre y con una carga emocional más oscura y desasosegante. Es un ejemplo formidable de transformación, estructurado sobre un *basso ostinato* extraído de la escala menor húngara. En lo referente a la tonalidad, es la única pieza que permanece estable en la tonalidad de Sol menor (tanto en su inicio como en su conclusión pese a ciertas indefiniciones tonales). Liszt vuelve a sorprender en la conclusión de esta pieza por su final abierto y sorpresivo sobre una imponente nota pedal sobre el IV grado (alterado ascendentemente) de Sol menor (nota *do#*, la omnipresente nota fúnebre que, en este caso, toma una presencia muy poderosa y dramática, concluyendo la pieza con ella como si de el tañido persistente de una campana tocando a muerto se tratara). Todo ello⁶⁸ contribuye a la creación de una atmósfera opresiva, angustiosa y muy dramática.

⁶⁶ En la escala menor la sensible (cuando surge) tiende a resolver a la tónica por semitono ascendente, siendo algo característico de la misma (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 270). En este caso, la ambigüedad tonal la da el hecho de que aparecen los grados desprovistos de su parte armónica (los otros factores del acorde).

⁶⁷ En este caso, el término *lugubre* tiene doble significación: como se vio anteriormente en el epígrafe de las ediciones de las partituras, *lugubre* es identificado por su carácter expresivo taciturno, con un pulso lento o pesado.

⁶⁸ La indefinición tonal (puesto que no aparece como tal el acorde de tónica en ningún momento), el *tempo* y el compás (asociados a la marcha fúnebre) y la nota *do#* (nota fúnebre siempre presente en toda la colección) asociados a la muerte, lo lúgubre, lo luctuoso y la oscuridad contribuyen a esa atmósfera mortuoria.

Esquema fraseológico de la introducción:

Exposición <i>basso ostinato</i> (Sol menor) cc. 1-4
Sección única (Sol menor) cc. 5-20
Frase I cc. 5-12
Semifrase I cc. 5-8 Semifrase II cc. 9-12
Frase II cc. 13-20
Semifrase I cc. 13-16 Semifrase II cc. 17-20

Tabla 13: esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 4, *Teleki László*

3.4.2. Cuerpo del retrato

La segunda parte, que se corresponde con el cuerpo del retrato (cc. 21-78) consta de un único tema creado sobre el *basso ostinato* de cuatro notas (mencionado en la introducción y gestor de toda la pieza) y por un pasaje altamente cromático donde parece suspenderse la tonalidad. El tema principal (cc. 21-52) está caracterizado por la elusión del acorde de tónica (Sol menor), el cual bascula obstinadamente en torno al IV⁶⁹ grado de Sol menor e, iniciado en *forte* y *doloroso*, se desarrolla a través de una escritura densa en acordes en la mano derecha (melodía) y en octavas en la mano izquierda (*basso ostinato*). Su textura posee una gran densidad armónica, resaltando los acordes disminuidos y una sonoridad muy potente pero a la vez oscura y demoníaca. Otra característica es la aparición del tema en dos ocasiones (una primera expositiva y otra reexpositiva con una escritura mucho más densa, intensa y agitada), elaborado sobre el *basso ostinato*. Ambos pasajes se encuentran separados por una frase de transición entre ambos (cc. 33-40). El *basso ostinato* experimenta varias transformaciones durante las dos apariciones del tema y la frase de transición, encaminadas a aumentar la intensidad dramática de la composición, reforzada por un intenso *crescendo* que desemboca en un amplio pasaje donde la tonalidad parece suspenderse o difuminarse y donde, al principio del mismo, se sitúa el punto culminante de la pieza (cc. 57). Todo este pasaje (cc. 53-78), de una gran ambigüedad tonal y tras alcanzar el punto cumbre de tensión de la pieza,

⁶⁹ Acorde de Do menor.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

se caracteriza por distender la tensión armónica anterior mediante el empleo de armonías profusamente alteradas (acordes aumentados y disminuidos), que difuminan la tonalidad por completo mediante una serie de transformaciones que toman como base temática el *basso ostinato*. Esto crea una atmósfera alucinadora que prepara la inexorable entrada de la *coda* a través de cuatro compases donde se expone el tema, en solitario, del *basso ostinato*.

La escritura melódica es fuertemente cromática y ondulante durante toda la composición, resaltando su carácter dramático y apasionado (con la apariencia de una gran marcha fúnebre que se suspende febrilmente en paroxismo). Es sin duda, una de las piezas más originales y libres de toda la colección, tanto por la elusión del acorde de I grado de Sol menor (lo que provoca una gran tensión y cierta ambigüedad al rehuir su resolución) como por el tratamiento tan libre y «metamorfoseante» del tema del bajo sobre la que se sustenta la pieza.

Partes del cuerpo del retrato:

Tema A (Sol menor) cc. 21-52	Pasaje armónicamente modulante cc. 53-73
1ª aparición del tema cc. 21-32	
Semifrase I cc. 21-24 Semifrase II cc. 25-28 Semifrase III cc. 29-32	Reexposición del <i>basso ostinato</i> (Puente o enlace con la <i>coda</i>) cc. 74-78 (primer compás)
Puente o transición cc. 33-40	
Semifrase I cc. 33-36 Semifrase II cc. 37-40	
2ª aparición del tema cc. 41-52	
Semifrase I cc. 41-44 Semifrase II cc. 45-48 Semifrase III cc. 49-52	

Tabla 14: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 4, Teleki László

3.4.3. *Coda*

La tercera parte, que se corresponde con la *coda*, está construida en una única sección en la que, a través de una pedal sobre el IV⁷⁰ grado (nuevamente *do#*, nota fúnebre) como si fuera el eco o retumbar de los tañidos de una campana tocando a muerto, concluye la pieza. En este

⁷⁰ A distancia de cuarta aumentada, tritono o «*diabulus in musica*», el cual aporta una sonoridad demoníaca o infernal (Piston, 2001, p. 33).

caso, la melodía es generada por la aparición del *basso ostinato* en las voces superiores, mientras ese eco fúnebre (formado por la pedal sobre la nota fúnebre *do#*) permanece constante hasta absorber finalmente el *basso ostinato* (la melodía propiamente, empezando y acabando la pieza con esas cuatro notas presentes en toda la composición). La pieza termina en un unísono sobre la nota *do#*, la cual transitará, cromáticamente, a la tonalidad de Re menor (de la siguiente pieza), surgiendo un nuevo nexo de unión entre ambas. Es característico su final abierto sobre el IV grado alterado. Su perfil melódico es dual, pasando de un perfil ondulado muy cromático (cc. 78-85) a un perfil discontinuo (cc. 86-99) donde los silencios cobran una gran importancia expresiva tanto dinámica como agógica. Todo ello enfatiza el carácter conclusivo y desintegrador de la melodía (formada por las notas del *basso ostinato*) y remarcadas por acentos de carácter (^).

Dentro del esquema formal y tonal general de la colección, que sigue el esquema de la forma sonata (desde un punto de vista libre y renovado), tanto la pieza número 3 como la número 4 se corresponderían con el desarrollo temático. Este hecho se confirma por el tratamiento compositivo diferente llevado a cabo en estas piezas con respecto al resto, caracterizado, precisamente, por la transformación temática. También ratifica este esquema global el hecho de que todos los números terminan en un final abierto, a excepción del segundo (final de la exposición) y el último (la *coda*), a la vez que el número 5 (que se correspondería con la reelaboración) comienza por la tonalidad inicial de la colección y la exposición (Re menor).

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección única (Sol menor) cc. 78 (segundo compás)-99
Frase I cc. 78-85
Semifrase I cc. 78 (segundo compás)-81 Semifrase II cc. 82-85
Frase II cc. 86-99
Semifrase I cc. 86-89 Semifrase II cc. 90-93 Semifrase III cc. 94-97
Compases de añadido (cc. 98-99)

Tabla 15: Esquema fraseológico: *Coda*/Retrato histórico húngaro número 4, *Teleki László*

3.5. Retrato histórico húngaro número 5, *Deák Ferenc*⁷¹

La quinta de las piezas, dedicada a Deák Ferenc, con su forma tripartita dividida en introducción, cuerpo del retrato (bitemático A-B) y *coda*, emplea el compás *alla breve* nuevamente. Su escritura, similar a una gran marcha triunfal, enfatiza su carácter vivo, resolutivo y expansivo que, junto a su estructura fraseológica generalmente simétrica⁷², aporta una pulsación regular contribuyendo a su carácter de marcha. La composición se inicia (al igual que la primera pieza) en la tonalidad de Re menor húngara⁷³, correspondiéndose con el comienzo de la reelaboración de la forma *sonata* seguida en el plan general del ciclo. Aunque interiormente evolucionará a Re mayor, concluirá en el modo menor de inicio, siendo, junto con la número 4, las únicas que comienzan y terminan en el mismo modo.

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II	Parte III
<i>Introducción</i>	<i>Cuerpo del retrato</i>	<i>Coda</i>
cc. 1-44 (<i>bewegt</i>)	cc. 45-120 Tema A-B (<i>bewegt</i> y <i>fortissimo</i>)	cc. 121-136 (<i>fortississimo</i>)
Compás <i>alla breve</i>	Compás <i>alla breve</i>	Compás <i>alla breve</i>
Tonalidad: Re menor	Tonalidad: Tema A Re menor Tema B Re mayor	Tonalidad: Re menor

Tabla 16: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 5, *Deák Ferenc*

3.5.1. Introducción

La primera parte (cc. 1-44), con su marcado carácter introductorio, la extraña indicación de *bewegt* (emocionado o conmovido) que alude tanto al carácter como al *tempo* y con la indicación de *forte*, se estructura en dos secciones separadas por una frase de añadido que hace las veces de puente o enlace entre ambas (frase que retoma parte del material temático de la primera sección). Por su *tempo* marcial, intenso y trepidante, que se mantendrá a lo

⁷¹ Deák Ferenc (1803-1876) fue un político y escritor húngaro líder de la oposición feudal desde 1833 y, posteriormente, ministro de Justicia (1848) e impulsor de un acuerdo entre la nación húngara y el gobierno austríaco del emperador Franz Joseph en 1867 (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

⁷² Las frases simétricas son aquellas que contienen misma longitud (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 148).

⁷³ Re menor húngara formada por las notas: *re, mi, fa, sol#, la, sib y do#*.

largo de las otras partes de la composición (cuerpo del retrato y *coda*), se manifiesta como una gran marcha elegíaca, primero, y panegírica, después. Las evocaciones sonoras a las campanas desempeñan un importante papel metonímico, el cual se materializa mediante una escritura melódica escalística en octavas y entrecortada por silencios (característico del perfil discontinuo). Al mismo tiempo, el empleo de una rítmica simple, que suele coincidir con los pulsos, y una textura monofónica en octavas dobles aporta un aspecto sonoro límpido y broncíneo, potente, claro y timbrado. La primera sección se caracteriza por su forma introductoria o expositiva, donde se establece claramente la tonalidad de Re menor en la primera frase, para, en la segunda, bascular a Sib mayor pasajeramente (relación mediántica entre tonalidades). Por contra, la segunda sección, con un carácter más cadencial y vuelta a Re menor, se fundamenta sobre un gigantesco acorde de dominante de Re menor (acorde de La mayor) que abarca toda la sección, compuesta por dos frases, y cuyo fin es enfatizar la entrada del tema A en la misma tonalidad. La escritura de la introducción, con principios de frase acéfalos y mezcla de finales masculinos y femeninos, así como por su perfil melódico ondulado, suaviza su aspecto sonoro tan contundente aportándole musicalidad. Su estructura fraseológica se caracteriza por estar configurada en dos secciones⁷⁴ simétricas⁷⁵ y cuadradas⁷⁶.

Esquema fraseológico de la introducción:

Sección I (Re menor) cc. 1-16		Sección II (Re menor) cc. 29-44
Frase I cc. 1-8	Nexo (puente de enlace) cc. 17-28	Frase I cc. 29-36
Semifrase I cc. 1-4 Semifrase II cc. 5-8	Semifrase I cc. 17-20 Semifrase II cc. 21-24 Semifrase III cc. 25-28	Semifrase I cc. 29-32 Semifrase II cc. 33-36

⁷⁴ La 1.^a sección consta de dos frases de 8 compases cada una, al igual que la 2.^a sección. La frase que hace de nexo entre ambas secciones consta de 12 compases, lo que enfatiza su sentido diferenciador de puente o nexo entre las secciones.

⁷⁵ Las secciones simétricas, al igual que las frases, se caracterizan por tener todos los elementos que las componen (frases, semifrases, motivos...) con mismo número de compases (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 148).

⁷⁶ Las secciones cuadradas, al igual que las frases, se caracterizan por dividirse todos los elementos que las componen en agrupaciones binarias (dos frases en cada sección, dos semifrases en cada frase, dos motivos en cada semifrase... (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 147).

Frase II cc. 9-16		Frase II cc. 37-44
Semifrase I cc. 9-12 Semifrase II cc. 13-16		Semifrase I cc. 37-40 Semifrase II cc. 41-44
Compás <i>alla breve</i> <i>bewegt</i>		Compás <i>alla breve</i> <i>bewegt</i>

Tabla 17: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 5, *Deák Ferenc*

3.5.2. Cuerpo del retrato

El cuerpo del retrato (cc. 45-100), compuesto por dos temas, se caracteriza principalmente por mantener similitudes en el material temático empleado, así como por su escritura de melodía acompañada y su potente sonoridad. Estos temas, a pesar de sus diferencias, son complementarios, mostrando dos caras de una misma naturaleza (el yin y el yang).

1. El tema A (cc. 45-76), continuando en la tonalidad de la introducción (Re menor), posee un carácter angustioso, dramático y muy enérgico, que le aporta su figuración en negras y blancas (acórdica para el acompañamiento y octávica para la melodía). Se estructura en dos secciones, una primera (cc. 45-60) donde se expone el tema A⁷⁷ y una segunda, con carácter modulante, cuya misión es transitar finalmente al tema B, en Re mayor. Su escritura, con inicios de frase téticos y finales femeninos, junto a su perfil melódico ondulado, aúna expresividad y musicalidad, suavizando, en cierta medida, la intensidad dinámica (*ff*) y marcial del mismo. Ambas secciones son totalmente simétricas y cuadradas.

2. El tema B se sitúa en la tonalidad de Re mayor⁷⁸. Posee una sonoridad redonda y poderosa, que transmite un sentimiento de triunfo y exaltación. Con la misma escritura que el tema A (perfil melódico ondulado, inicios téticos de frase y finales femeninos, además de su textura de melodía acompañada) su tratamiento, sin embargo, es más positivo, proporcionando otra visión del material temático. Al igual que en el tema A se estructura en dos secciones muy bien diferenciadas, la primera expositiva del tema B, donde se explota el motivo principal⁷⁹ claramente en Re mayor, y la segunda, separada por un pequeño puente o nexo entre

⁷⁷ El tema principal que usan ambos temas A y B está extraído del primer motivo del tema A, aunque explotados de forma distinta.

⁷⁸ Tonalidad homónima de Re menor.

⁷⁹ Tema o motivo principal es la cabeza del tema o arranque, siendo su estructura rítmico-melódica más elemental. Contiene los elementos más relevantes del tema y funciona como elemento generador del discurso, pudiendo limitarse a un motivo. (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 142).

secciones, que bascula claramente a Sib mayor y que posee un fuerte carácter modulante, el cual, servirá de enlace y entrada para la *coda*, ya en Re menor. La relación mediántica (I-III o I-VI) es muy fuerte y juega un importante papel en las modulaciones, haciendo transitar la pieza por diferentes centros tonales y generando direccionalidad. También es resañable la utilización de gran parte del registro pianístico en toda la composición, aportando una gran sonoridad orquestal. El puente o nexa (cc. 101-104) sustentado sobre el acorde de Do menor con séptima, VII⁸⁰ grado de Re mayor pero con el primer factor del acorde rebajado (*do*) así como con la séptima menor (*sib*), surge como un acorde mitad subtónica de Re mayor, mitad dominante del VI grado (como I grado de Sib mayor). Este acorde híbrido, que posee notas de ambas tonalidades, juega con la ambigüedad tonal que se desarrollará durante la segunda sección, prerando su paso a Re menor en la *coda*. En cuanto a su escritura, la sección posee un perfil melódico discontinuo en la melodía (en la voz del bajo) y un acompañamiento con trémolos (en la voz superior) que enfatiza su carácter ambivalente entre Re mayor y Sib mayor, a la vez que hace de puente modulante entre Re mayor y Re menor (tonalidad con la que concluye la pieza). Para terminar, el punto culminante se sitúa sobre el compás 105 y se mantiene en una intensidad potente y muy marcada hasta alcanzar la *coda*.

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A cc. 45-76	Tema B cc. 77-120
Sección I (Re menor) cc. 45-60	Sección I (Re mayor) cc. 77-100
Frase I cc. 45-52	Frase I cc. 77-88
Semifrase I cc. 45-48 Semifrase II cc. 49-52	Semifrase I cc. 77-80 Semifrase II cc. 81-84 Semifrase III cc. 85-88
Frase II cc. 53-60	Frase II cc. 89-100
Semifrase I cc. 53-56 Semifrase II cc. 57-60	Semifrase I cc. 89-92 Semifrase II cc. 93-96 Semifrase III cc. 97-100
Sección II (Mib menor-Si mayor) cc. 61-76	Nexo o compases de añadido cc. 101-104

⁸⁰ Como salta a la vista es otro ejemplo de relación mediántica entre tonalidades relativamente lejanas.

Frase I cc. 61-68 (Mib mayor)	Sección II (Re mayor-Sib mayor) cc. 105-120
Semifrase I cc. 61-64 Semifrase II cc. 65-68	Frase I cc. 105-112
Frase II cc. 69-76 (Si mayor)	Semifrase I cc. 105-108 Semifrase II cc. 109-112
Semifrase I cc. 69-72 Semifrase II cc. 73-76	Frase II cc. 113-120
	Semifrase I cc. 113-116 Semifrase II cc. 117-120

Tabla 18: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 5, *Deák Ferenc*

3.5.3. Coda

La tercera parte, con su fuerte presencia *codal* (cc. 121 al 136), se estructura en una única sección, inscrita en la tonalidad de Re menor. Es interesante observar el juego ambivalente tonal en el que parece oscilar la *coda* entre las tonalidades de Re menor y Sib mayor (relación mediántica), para concluir, en un final abierto, sobre el VI grado de Re menor (*sib*, nota duplicada al unísono en octavas). Siendo el único caso en la colección, junto con la pieza anterior, que no utiliza la tonalidad evolutiva, confirmando, con ello, su función estructural tonal dentro del plan general del ciclo como inicio de la reelaboración. En cuanto a su escritura, la sección se caracteriza por una textura monofónica, con su fuerte perfil discontinuo, que retoma la metonimia de las campanas mediante el empleo sistemático del intervalo de cuarta justa. Todo ello contribuye a enfatizar la aproximación del final de la pieza con su final cadencioso abierto y el aumento sonoro (hasta alcanzar la dinámica de *fff*), así como por su paulatina aumentación rítmica en la figuración (que simboliza las campanas frenando su volteo, por la propia inercia del movimiento, hasta dejar de sonar). Al mismo tiempo, su final abrupto, sobre el VI grado de Re menor, sirve de enlace con la siguiente pieza de la colección (en Mi menor) a través de una modulación cromática. Este *sib* enlaza con el siguiente número a través de un giro melódico descendente (motivo formado por las notas *do, sib, la y sol*) el cual en un primer momento comparte notas comunes con Re menor (y Mi menor) para, en la siguiente aparición del motivo, sustituir el *sib* por un *si becuadro* (perteneciente a Mi menor). Otro ejemplo de enlace de tonalidades mediánticas intermedias (entre un I y II grado).

Por último, se repite la fraseología simétrica y cuadrada en este bloque final.

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección única (Re menor) cc. 121-136
Frase I cc. 121-128
Semifrase I cc. 121-124 Semifrase II cc. 125-128
Frase II cc. 129-136
Semifrase I cc. 129-132 Semifrase II cc. 133-136

Tabla 19: Esquema fraseológico: Coda/Retrato histórico húngaro número 5, *Deák Ferenc*

3.6. Retrato histórico húngaro número 6, *Petőfi Sándor*⁸¹

La sexta de las piezas, dedicada a *Petőfi Sándor*, se circunscribe nuevamente en la forma tripartita que se corresponde con: introducción, cuerpo del retrato (con forma bitemática extendida⁸²) y *coda*. La composición discurre toda ella en compás de compasillo⁸³ y, al igual que en el retrato número 3, dedicado a *Vörösmarty Mihály*, su *tempo* (binario a dos tiempos y con indicación de *lento*) es pausado. Esto le confiere un aire *quasi* de marcha fúnebre, cuyo pulso va evolucionando según se suceden las diferentes partes: *lento* en la introducción y en el primer tema o tema A; *un poco meno lento* en la primera sección del tema B y *tempo I* en la segunda sección del mismo, donde reexpone parte del material temático del tema A, basado en el tema o motivo principal, como parte integrante de la segunda sección del tema B. En cuanto a la tonalidad, la pieza se inscribe en Mi menor para concluirla teóricamente en Mi mayor, aunque zanja la *coda* con un sorprendente final abierto (sobre el VI grado, con el *mi*#). Con ello se muestra otro ejemplo de relación mediántica entre tonos y de tonalidad evolutiva en su cierre. El empleo de la escala menor húngara se manifiesta, de forma muy patente en todo el número, aportando carácter y colorido nacionalista.

⁸¹ Petőfi Sándor (1823-1849), fue el gran poeta húngaro y líder de la marcha del movimiento juvenil. A través de su poesía incitó al pueblo húngaro a la guerra de independencia frente a la dominación austríaca. Murió en un campo de concentración de prisioneros de guerra (Gárdonyi e István, 1980, p. XVI).

⁸² Donde el tema B está formado por dos secciones y donde la segunda es una reelaboración de parte del tema A.

⁸³ Para la explicación del empleo del compás de compasillo véanse las páginas 34 y 35 del presente trabajo.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II	Parte III
<i>Introducción</i>	<i>Cuerpo de la pieza</i>	<i>Coda</i>
<i>(lento)</i> cc. 1-14	Tema A (<i>lento</i>) cc. 15-40 Tema B (<i>un poco meno lento</i>) cc. 41-52 Material reexpositivo de A (<i>tempo I</i>) cc. 53-67	<i>(tempo primo)</i> cc. 68-89
Compás de <i>compasillo</i>	Compás de <i>compasillo</i>	Compás de <i>compasillo</i>
Tonalidad: Mi menor	Tonalidad: Tema A Mi menor Tema B Mi mayor	Tonalidad: Mi mayor

Tabla 20: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 6, *Petőfi Sándor*

3.6.1. Introducción

La introducción (cc. 1-14) es un ejemplo perfecto de concentración de ideas en estado embrionario y cuya estructura se corresponde con una única sección compuesta de dos frases. La primera sirve de introducción propiamente y cuyo motivo de dos compases, que se repite hasta en 4 ocasiones, partiendo de la anterior tonalidad de Re menor, en que finalizaba la pieza dedicada a *Deák Ferenc*, evoluciona progresivamente, primero con las alteraciones de Re menor (*do, sib, la y sol*), para posteriormente hacer desaparecer la alteración sobre el *sib* (situándose ya en Mi menor claramente). La segunda frase (cc. 9-14) expone el tema principal (cc. 11-13), y que será desarrollado posteriormente, al mismo tiempo que hace de nexo de unión entre la introducción y el tema A del cuerpo del retrato. Por su escritura monódica (formada por única línea melódica sin armonización), su perfil melódico ondulado (en el registro central, que se corresponde con el de la voz humana), sus inicios de frase acéfalos y sus finales femeninos, la indicación de *dolente* (asociada a la intensidad de matiz suave, que resalta su carácter extremadamente expresivo y doliente), así como por el empleo de un intervalo melódico de sexta mayor, entre las notas *la#* y *sol*⁸⁴ (con una síncopa y un calderón sobre el *sol*, c. 13) se resuelve cadenciosamente la introducción, dando paso al tema A del cuerpo del retrato, a la vez que aporta direccionalidad a la melodía.

⁸⁴ Notas pertenecientes a la escala de Mi menor húngara (dichas notas son: *mi, fa#, sol, la#, si, do y re#*).

Partes de la introducción:

Sección única (Mi menor) cc. 1-14
Frase I cc. 1-8
Semifrase I cc. 1-4 Semifrase II cc. 5-8
Frase II (motivo del tema A en estado embrionario) cc. 9-14
Semifrase I cc. 9-10 Semifrase II cc.11-12 Semifrase II cc. 13.14

Tabla 21: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 6, *Petőfi Sándor*

3.6.2. Cuerpo del retrato

El cuerpo del retrato (cc. 15-67) está compuesto por dos temas (A-B) que fluyen entre las tonalidades de Mi menor y Mi mayor, cuya estética y carácter es contrastante a la vez que complementaria (la 2.^a sección del tema B es reelaboración de la 1.^a sección del tema A).

1º. El tema A (cc. 14-40), iniciado en Mi menor, se encuentra formado por dos secciones. En la primera (cc. 15-28) se expone y desarrolla el tema (basado en la célula motívica que aparecía de forma embrionaria en la introducción). Por su escritura es un ejemplo perfecto de melodía acompañada, donde ésta (situada en el registro medio) es enfatizada por la indicación de *cantando*, unido al registro empleado (el más expresivo). Es un tema que se caracteriza por su línea melódica de perfil ondulado y sus inicios acéfalos de frase y finales femeninos, lo que le confiere un carácter doliente y muy melódico. La segunda sección (cc. 29-36) consiste en una transformación del tema principal cuyo objeto es introducir, mediante una serie de modulaciones pasajeras, el tema B. Su escritura es similar a la primera sección. Así mismo, el empleo de la escala menor húngara le confiere un color nacionalista magiar muy acentuado a toda la pieza. Esta sección concluye mediante cuatro compases de soldadura que hacen las veces de puente modulante con el tema B.

2º. El tema B, en Mi mayor, está también formado por dos secciones. La primera utiliza un material temático nuevo, con una escritura muy cristalina de melodía acompañada pero muy

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

armonizada (rica en armonías acórdicas). Es característico su registro agudo con matices muy expresivos (*sempre lento e dolce*) unido a la indicación de *una corda* y su *tempo un poco meno lento*, lo que contribuye a la creación de una atmósfera etérea y celestial. La segunda sección, sin embargo, es en realidad una reelaboración del tema principal del tema A. Es relevante su aspecto modulante y transformador como en la forma binaria reexpositiva o recapitulante barroca (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 233), con una caracterización mucho más intensa y dramática (reforzado por la indicación de *tre corde*, la dinámica de *f* y *grandioso* y su escritura en octavas (en la melodía), así como de acordes (en el acompañamiento) utilizando los registros extremos del instrumento. También es reseñable el hecho de que la segunda sección sitúa todos los bajos en inversión, lo que unido a las modulaciones pasajeras del tema crea una gran tensión armónica e inestabilidad que explota para preparar el punto culminante (c. 63), enfatizándolo con un *sempre più rinforz.*, así como por su escritura melódica, donde se multiplican las figuraciones, y su acompañamiento en trémolos, creando una sensación de rapidez (por los veloces batidos del mismo). El tema B, al igual que sucedía con el tema A, posee un perfil melódico ondulante pero con inicios de frase téticos, que junto a su intensidad en *f*, primero, y *fff*, después (que genera una gran fuerza expresiva realizada por sus finales femeninos) supone una visión complementaria del tema principal, pero más apasionada. Por último, el punto culminante es remarcado gracias a la utilización de un nuevo acento de carácter y la indicación dinámica de *fff*. Esta segunda sección concluye mediante una escala descendente que sirve a la vez para relajar toda la tensión acumulada y preparar el cambio dinámico con el que comienza la tercera parte (la *coda*). Toda esta última sección, con su potente sonoridad y apariencia de marcha fúnebre triunfal (comenzando en Re# menor y concluyendo en Mi mayor) contrasta con la *coda*. La sección concluye con tres compases de soldadura que dan paso suavemente a la *coda*.

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A	Tema B
Sección I (Mi menor) cc. 15-28	Sección I (Mi mayor) cc. 41-52
Frase I cc. 15-21	Frase única (ternaria) cc. 41-44

Semifrase I cc. 15-18 Semifrase II cc. 19-21	Semifrase I cc.41-44 Semifrase II cc. 45-48 Semifrase III cc. 49-52
Frase II cc. 22-28	
Semifrase I cc. 22-25 Semifrase II cc. 26-28	Sección II (Re# menor-Mi mayor) cc. 53-67
Sección II (Si menor-Si mayor) cc. 29-40	Frase única cc. 53-64
Frase I cc. 29-40	Semifrase I cc.53-56 Semifrase II cc. 57-60 Semifrase III cc. 61-64
Semifrase I cc. 29-32 Semifrase II cc. 33-36	(Compases de soldadura) cc. 65-67
Nexo o puente modulante cc. 37-40	

Tabla 22: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 6, *Petőfi Sándor*

3.6.3. *Coda*

La *coda* (cc. 68-89) está estructurada en una única sección asimétrica⁸⁵, formada por tres frases, donde la fluctuación entre las tonalidades de Mi mayor y su relativo menor (Do# menor) contribuye a su final abierto. Con una escritura entre homofónica y acórdica en las dos primeras frases (que oscila entre los registros grave y sobre agudo) y monódica en la tercera⁸⁶ (en el registro medio), aunado a su perfil melódico ondulado, se constata que toda la *coda* está concebida como un gran *diminuendo* (tanto dinámico como rítmico). Su misión es descomponer toda la sonoridad anterior mientras se abre paso a través de una modulación al relativo de Mi mayor (Do# menor). Este intercambio de tonalidades en su conclusión (de Mi mayor a Do# menor) supone que el I grado de Mi mayor toma la apariencia del III grado de Do# mayor mediante la alteración cromática ascendente del *mi* (*mi#*), nuevo empleo omnipresente de la relación mediántica entre tonalidades. Al mismo tiempo, se puede constatar el uso evolutivo de la tonalidad (por tonos relativos). La última aparición de la célula temática, explotada a lo largo de la composición, sirve de conexión con la pieza

⁸⁵ Las secciones y las frases asimétricas, se caracterizan por contener frases y semifrases con diferente número de compases (Lorenzo de Reizábal, 2009, p. 234).

⁸⁶ En esta última frase, se expone por última vez la célula motívica del tema principal que apareció en la introducción, pero en la tonalidad de Do# mayor, descomponiéndose hasta desaparecer sobre la nota *mi#* (III grado de Do# menor).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

siguiente (en La menor) mediante la enarmonización del *mi*# final por un *fa*, que se corresponde con la novena menor del acorde de séptima de dominante sobre *mi*, en este caso natural (V grado de la tonalidad de la siguiente pieza).

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección I (Sib mayor) cc. 68-89
Frase I cc. 68-74
Semifrase I cc. 68-71 Semifrase II cc. 72-74
Frase II cc. 75-82
Semifrase I cc. 75-78 Semifrase II cc. 79-82
Frase III cc. 83-89
Semifrase I cc. 83-85 (última aparición de la célula motivica del tema principal) Semifrase II cc. 86-89

Tabla 23: Esquema fraseológico: *Coda/Retrato histórico húngaro número 6, Petófi Sándor*

3.7. Retrato histórico húngaro número 7, *Mosonyi Mihály*⁸⁷

La séptima de las piezas, dedicada a *Mosonyi Mihály* y basada en otra pieza anterior (titulada *Mosonyi Grabgeleit* S. 194, compuesta en 1870), está estructurada en dos partes: el cuerpo del retrato (de grandes dimensiones y en forma sonata libre) y la *coda*. Es la única pieza, de toda la colección, que posee varios cambios de compás (compasillo, 5/4, compasillo, 5/4 y, finalmente, vuelta al compasillo inicial). Tanto por su estructura formal, como por las armonías, las fórmulas cadenciales, el tratamiento de los diferentes temas, las texturas, la escrita rítmica, etc., es la pieza más compleja y elaborada del ciclo, siendo evidente su identificación con el personaje retratado (el único músico), de ahí el despliegue en su elaboración con respecto al resto. Es significativo el hecho de carecer de introducción, propiamente dicha, comenzando directamente en el cuerpo del retrato (en la tonalidad La

⁸⁷ Mosonyi Mihály (1815-1870) fue un excelente compositor y escritor húngaro. Su estudio sobre el folclore musical húngaro (presente en sus tratados musicales y aplicado a sus composiciones) fue objeto de gran admiración por parte de Liszt, al cual homenajeó mediante la composición de una paráfrasis para piano sobre temas de la ópera *Szép Ilonka* de Mosonyi (Alier, 2013, p. 145), además de la última pieza que cierra el presente ciclo, siendo el único personaje retratado que era músico y compositor.

menor) y concluyendo en una inspiradísima *coda* (en Re mayor) similar en su aspecto formal y musical (tipo coral contemplativo) al final de la sonata en Si menor, pero algo más breve en su duración. El retrato número siete es un nuevo ejemplo del empleo de la tonalidad evolutiva que con tanta presencia se ha manifestado en la mayoría de las piezas, en este caso por tonalidades vecinas, donde la tonalidad de La menor, con la que se inicia, y la de Re mayor, con la que se concluye la pieza, se corresponden con los grados V-I del plan general. Este hecho confirma su sentido cadencioso final de la serie con un fuerte sentido vertebrador, unificador y *codal*. Por supuesto, la razón de que se inicie la colección en Re menor y se cierre en Re mayor no es algo accidental, es intencionado, siendo una forma de reafirmar (en su conjunto) el triunfo de la inmortalidad del héroe (Liszt y los personajes retratados) sobre la muerte. La obra, por tanto, supone uno de los mejores homenajes a la forma sonata, a la transformación cíclica y a la elegía, donde todos los elementos se manifiestan vertebradores de un gran plan general a la vez que mantiene la individualidad de cada una de las piezas.

Esquema formal de la pieza:

Parte I	Parte II
<i>Cuerpo del retrato</i> cc. 1-77	<i>Coda</i> cc. 78-98
Tema A (<i>langsam - noch langsamer</i>) cc. 1-36 Tema B (<i>noch langsamer</i>) cc. 36-52 Tema A' (<i>tempo I</i>) cc. 53-77	Sección I cc. 78-82 Sección II cc. 83-98
Compás de compasillo Tema A Compás de 5/4 Tema B Compás de compasillo Tema A'	Compás de 5/4 Sección I Compás de compasillo Sección II
<i>Tonalidad:</i> Tema A La menor y Re menor-Re# menor Tema B Solb mayor Tema A' La menor y Si mayor	<i>Tonalidad:</i> Sección I Si mayor Sección II Re mayor

Tabla 24: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 7, *Mosonyi Mihály*

3.7.1. Cuerpo del retrato

El cuerpo del retrato (cc. 1-77) se divide en tres bloques bien diferenciados, los cuales, se corresponden con las partes tradicionales de la forma sonata⁸⁸, donde el tema A sería el

⁸⁸ Con su exposición temática, desarrollo y reexposición pero de una forma libre y transformadora.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

equivalente a la *exposición*, el tema B al *desarrollo* y el tema A' a la *reelaboración-recapitulación*. El empleo de la tonalidad evolutiva tiene un fuerte peso frente a la tonalidad estable de la forma sonata clásica, pero sin perder su reconocible forma funcional tonal típica.

1.º El tema A (cc. 1-36), en compás de compasillo (nuevamente aparece este compás asociado al de *alla breve*, pero con un pulso más pausado y procesional), se divide en dos secciones bien diferenciadas y separadas por un puente modulante, ambas en *tempo* lento. La primera sección (cc. 1-8) con carácter introductorio y expositivo (en la tonalidad de La menor húngara) se caracteriza por; el empleo, en la melodía, de la nota *sol#*⁸⁹ que emerge persistentemente como una campana que toca a muerto, refrendada dicha metonimia por la indicación en la partitura de *Wie Glocken* (como una campana); por una contra-melodía por grados conjuntos y por semitonos descendentes (cuyo efecto cromático acentúa la indefinición tonal y su dramatismo) y, para terminar, por un *basso ostinato* (sobre el que surgen tanto la melodía, como la contra-melodía) formado por dos acordes (uno aumentado y otro de séptima de dominante que son realmente uno de novena de dominante desplegado en dos acordes) donde ambas notas, a distancia de semitono (*fa* y *mi*), evolucionan por movimiento cromático descendente (*fa* y *mi*, *re#* y *re becuadro*, *do#* y *do becuadro* y por último *si* y *sib*) creando un efecto sonoro que evoca el caminar lento y doliente de una marcha procesional fúnebre. Es importante notar, que la nota *fa* (novena del acorde de séptima de dominante sobre *mi*, de La menor) es una enarmonía de la nota *mi#* con la que concluía la pieza anterior, lo que sirve de enlace enarmónico entre ambas piezas. El sonido y la textura de esta sección es tremendamente denso, oscuro y tenebroso acentuado por el hecho de estar todas las voces en el registro grave y muy grave, unido al empleo de un perfil melódico ondulado y cuyos inicios de frase acéfalos y finales femeninos contribuyen a perfilar una melodía sollozante y gimiente. A continuación, cuatro compases de añadido o nexos (cc. 9-12) hacen las veces de puente entre secciones (similar al puente modulante de la forma sonata) y donde Liszt utiliza la escala menor húngara en sentido ascendente partiendo del acorde de IV grado de La menor (*Sol#* disminuido con séptima). La segunda sección (cc. 13-36), que se corresponderían con el segundo tema, posee un carácter más doliente y

⁸⁹ VII grado alterado un semitono ascendente perteneciente a la escala de La menor húngara, cuyas notas se corresponden con *la*, *sib*, *do#*, *re*, *mi*, *fa* y *sol#*.

apasionado, donde el empleo de la escala menor húngara⁹⁰ se muestra más patente. Esta sección se caracteriza por estar compuesta de dos frases, muy similares temáticamente (a distancia de segunda menor, algo muy característico en el último periodo de Liszt cuando repite una misma frase pero en dos tonalidades distintas⁹¹, cuyo objeto es enfatizar mediante la reiteración su carácter dramático y apasionado), comenzando en Re menor y evoluciona hasta terminar en Fa# mayor (relación de mediantes) en la primera frase, para a continuación exponer la segunda frase en Re# menor y concluir, finalmente, en Sib mayor.

2.º El tema B (cc. 36-52) se estructura en dos secciones de una frase cada una, pero bien diferenciadas (están inscritas en tonalidades muy lejanas), y ambas empleando el poco habitual y extraño compás de 5/4 (primer cambio de compás durante el transcurso de una misma pieza). Este empleo del 5/4⁹² (generalmente relacionado sobre todo con la música tradicional y en *tempo* algo más movido) afecta a su carácter e intención filosófica en la interpretación del tema B. Liszt lo utiliza como elemento diferenciador de planos espirituales, donde los temas A y A' representan el mundo real y mortal, mientras que el tema B representa el otro mundo, el espiritual. Este hecho queda subrayado por el abrupto enlace entre el tema A y el tema B (mediante una modulación enarmónica⁹³). La primera sección con su única frase, (cc. 36-42) en Solb mayor, se caracteriza por una textura tímbrica muy densa pero al mismo tiempo muy cristalina (gracias al registro agudo y muy agudo en el que se desarrolla) no obstante, los aspectos cromáticos presentes en el tema A siguen presentes en éste, pero tratados desde otra perspectiva emocional muy diferente. Así se crean armonías que se elevan cromáticamente y que representan la elevación espiritual del alma. La segunda de las secciones, (cc. 42-49) en la tonalidad de Mi mayor y también en una única frase, supone una reiteración de la primera mucho más intensa (a distancia de sexta mayor) reafirmada por su cambio de registro (comenzando en una tesitura más grave y muy rica en armonías) que queda suspendida gracias a la utilización de dos compases de soldadura, éstos en compasillo,

⁹⁰ La escala menor húngara de Re menor cuyas notas son *re, mib, fa#, sol, la, sib, do#*.

⁹¹ Como en este caso a distancia de intervalo de segunda, tanto mayor como menor, se vio en el apartado 2.1.1.2.

⁹² El compás de 5/4 ha sido muy utilizado en la música tradicional. Liszt lo utiliza por la asociación del folclore con lo simple y elemental como pureza.

⁹³ La modulación enarmónica consiste en modular a una tonalidad lejana mediante la enarmonización de un acorde común a ambas tonalidades (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p.556).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

preparando el paso al tema A' (vuelta al mundo real). Todo el tema B se caracteriza pues por una sonoridad *quasi* impresionista, donde la sensación de ensoñación e irrealidad cobra gran importancia para su interpretación. Al mismo tiempo, el tema B hace las veces del desarrollo de la forma sonata, caracterizado por la transformación y la modulación (como es el caso).

3.º El tema A' (cc. 52-77) en la tonalidad inicial del tema A (en La menor) supone una reexposición-reelaboración del mismo, también en dos secciones con un puente modulante entre ellas y en compás de compasillo. En este caso la primera sección (cc. 52-59) es idéntica a la primera sección del tema A (salvo por el rico virtuosismo del tratamiento del material temático). El puente (cc. 60-63), al igual que sucede con la primera sección, es una nueva versión del puente modulante del tema A (sobre la misma escala húngara de La menor), pero en este caso reforzada con octavas en la mano izquierda y con trémolos en la mano derecha. Por contra, la segunda sección, (cc. 64-75) más dos compases de soldadura y ya en la tonalidad de Re menor, retoma de forma condensada, en la primera frase, el material temático de la segunda sección del tema A (en una frase de 4 compases) y, a través de una modulación cromática⁹⁴ abrupta, da paso a la segunda, formada en este caso por un nuevo material. Esta última frase se inicia desde un desconcertante acorde de Si mayor (en primera inversión en el bajo), con una escritura *quasi* nocturnal y enormemente ambivalente (muy modulante y en compás de 5/4, vuelta al mundo espiritual) que desemboca tras una breve escala cromática en la *coda*, en Re mayor. Se manifiesta de nuevo el empleo de la relación mediántica entre tonalidades (Si mayor y Re mayor). El perfil melódico de todos los temas es marcadamente ondulado y fuertemente cromático, enfatizando su expresividad y su elaboración musical (no puede obviarse que esta pieza está dedicada al único personaje músico de la colección). Por otro lado, el punto culminante se sitúa realmente sobre el compás 64 (en Re menor) donde, después de un despliegue de tensión acentuada por el empleo de acordes disminuidos e indicaciones dinámicas de *più cresc.*, se llega al paroxismo en un estallido de sonido y de dolor, mediante un empleo muy meditado de los elementos expresivos sonoros del instrumento (registros extremos agudos y graves en *fff*, extremadamente fuerte), siendo uno

⁹⁴ Modulación cromática. Consiste en el empleo de un acorde que posee notas en común entre las tonalidades que participan en la modulación (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 556).

de los momentos de mayor tensión, brutalidad y desgarró emocional de toda la colección, para dar paso, a continuación, a la *coda* final con la que concluye la pieza y el ciclo.

Esquema fraseológico del cuerpo del retrato:

Tema A (Exposición)	Tema B (Desarrollo)	Tema A' (Reelaboración)
Sección I (La menor) (Tema A de la F.S.) cc. 1-8	Sección I (Solb mayor) cc. 36 (4.º tiempo)-51	Sección I (La menor-Si mayor) (Tema A' de la F.S.) cc. 52 - 59
Frase única cc. 1-8	Frase I cc. 36 (4.º tiempo)-42	Frase única cc. 52-59
Semifrase I cc. 1-4 Semifrase II cc. 5-8	Semifrase I cc. 36 (4.º tiempo)-39 Semifrase II cc. 40-42(4.º tiempo)	Semifrase I cc. 52-55 Semifrase II cc. 56-59
Compases de añadido (Puente modulante de la F.S.) cc. 9-12	Frase II cc. 42 (5.º tiempo)-49	Compases de añadido (Puente modulante de la F.S.) cc. 60-63
Sección II (Re m-Re# m) (1.ª parte Tema B de la F.S.) cc. 13-24 (1.º tiempo)	Semifrase cc. 42 (5.º tiempo)-45 Semifrase cc. 46-49	Sección II (Re menor) (1.ª parte Tema B' de la F.S.) cc. 64-67
Frase I (Re m) cc.13-24	Compases de añadido cc. 50-51	Frase I cc. 64-67
Semifrase I cc. 13-18 Semifrase II cc. 19-24 (1.º tiemp.)		Semifrase o frase I comprimida cc. 64-67
Frase II (Re# m) (2.ª parte del tema B de la F.S.) cc. 24-36		Frase II (Si mayor) (2.ª parte del tema B' de la F.S.) cc. 68-75
Semifrase I cc. 24 (4.º tiempo)-30 Semifrase II cc. 31-36 (1.º tiempo)		Semifrase I cc. 68-71 Semifrase II cc. 72-75
		Compases de soldadura cc. 76-77

Tabla 25: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 7, *Mosonyi Mihály*

3.7.2. *Coda*

La segunda parte o *coda* (cc. 78-98) se estructura en dos secciones contrastantes (la primera en compás de 5/4 y la segunda en compás de compasillo) la primera de las cuales se halla en Si mayor y la segunda en Re mayor. Con indicación de *dolce* y *pp* (dulce y muy suave) la primera sección tiene un marcado carácter cadencioso resolviendo en una cadencia rota⁹⁵ (sobre el acorde de Sol mayor, VI grado de Si mayor) preparando el paso hacia la tonalidad

⁹⁵ Cadencia rota. Fórmula cadencial formada por los grados V y VI. (Kennedy y Rutherford-Johnson, 2015, p. 134).

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

de Re mayor. La segunda sección y última de la *coda*, se desarrolla en Re mayor, tonalidad con la que concluirá la composición. Posee un marcado carácter conclusivo, tanto de la pieza como de toda la colección. La doble función de final de la pieza número 7 y de la serie es un ejemplo formidable de final conclusivo, similar a un coral litúrgico. Es reseñable por su estatismo paulatino (poseyendo un *tempo* muy regular y calmado), por su meditación y por su simplicidad, donde la tensión acumulada a lo largo de toda la obra, mediante el empleo de acordes aumentados y disminuidos, resuelve en unas armonías limpias y claras que progresivamente van disminuyendo en su intensidad hasta conseguir extinguir la obra mediante la difuminación y disolución del sonido (al igual que en la sonata en Si menor).

La *coda* posee un marcado perfil ondulado que contribuye a su expresividad y musicalidad, cuyo punto de inflexión se halla sobre el compás 81 (cadencia rota de Si mayor), tras el cual y, a través de un gran *diminuendo*, tanto dinámico (donde oscilan las intensidades tenues y dulces) como rítmico (por aumentación progresiva en la figuración) se alcanza la conclusión de la composición, confirmada por su escritura de final masculino y monolítico (acordes de redonda) que transmite (al igual que los pilares de una gran catedral gótica) grandeza, exaltación espiritual y transfiguración del alma. Es sin duda, la más elaborada de todas las piezas que conforman la colección, concluyendo ese viaje espiritual, que se ha realizado a lo largo de toda la serie, de la forma más sorprendente y elevada, diluyéndose en un acorde etéreo y cristalino en el registro agudo sobre la luminosa tonalidad de Re mayor en primera inversión hasta extinguirse su sonido en un *ppp*.

Esquema fraseológico de la *coda*:

Sección I (Si mayor) cc. 78-82	Sección II (Re mayor) cc. 83-98
Frase I cc. 78-82	Frase I cc. 83-90
Semifrase I cc. 78-80 Semifrase II cc. 81-82	Semifrase I cc. 83-86 Semifrase II cc. 87-90
	Frase II cc. 91-98
	Semifrase I cc. 91-94 Semifrase II cc. 95-98

Tabla 26: Esquema fraseológico: Coda/Retrato histórico húngaro número 7, *Mosonyi Mihál*

4. GUÍA DE INTERPRETACIÓN

Todo alumno o intérprete que desee afrontar el estudio de este ciclo (*Historische ungarische Bildnisse* S. 205) debería tener en cuenta una serie de aspectos que están íntimamente relacionados con su calidad interpretativa final, como son: 1.º saber interpretar las indicaciones de Liszt presentes en las partituras, atendiendo a varias consideraciones que los editores han tratado de plasmar en sus ediciones con mayor o mejor fortuna; 2.º tener en cuenta los aspectos tanto musicales, compositivos como interpretativos propios de su último periodo y comunes con la presente obra de estudio y, por último, 3.º ser conscientes de la gran cantidad de aspectos musicales, compositivos e interpretativos que deben ser extraídos de su estudio pormenorizado, siendo un ejemplo el realizado mediante este trabajo de investigación.

4.1 Indicaciones generales a interpretar presentes en la partitura de Liszt

La edición utilizada para el estudio e interpretación de esta obra (*Historische ungarische Bildnisse* S. 205) al igual que otras ediciones, presenta peculiaridades que deben tenerse en cuenta para poder descifrar y entender todo lo que hay de información en las partituras y, así mismo, poder extraer la máxima información que redunde en la interpretación final, cubriendo las lagunas o dudas que pueden aparecer por omisión o por otros factores y que podrían alterar la interpretación de dichas partituras. Por tanto, es importante tener en cuenta, para la comprensión de las partituras, las siguientes indicaciones:

1. Algunos movimientos parecen carecer de una primera dinámica que marque la dirección de las indicaciones de *dolce* o *dolcissimo*, cuya razón es que identifica estas indicaciones de carácter con *piano* o *pianissimo* respectivamente.
2. Las indicaciones del pedal de resonancia, efectuadas por el propio Liszt, hacen referencia a un tipo de piano más antiguo que el actual y con un reverberación relativamente más corta, por lo que exige en los pianos modernos un cambio de pedal mucho más frecuente que el indicado por Liszt.
3. Liszt frecuentemente omite la indicación *tre corde* para cancelar el pedal celeste, aunque las indicaciones dinámicas y las texturas tímbricas pueden servir de guía para su duración.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

4. La ausencia de pedal, en general, no es indicación de falta del mismo, sino que se sobreentiende que el intérprete debe usarlo consciente e inteligentemente.
5. La indicación de armonioso advierte de un uso generoso del pedal de resonancia.
6. Las marcas de los pedales, presentes en la partitura, en muchas ocasiones indican la necesidad de fusionar las diferentes armonías, siendo ésto una innovación estilística de la que harán uso ampliamente los impresionistas posteriormente.
7. Los diversos tipos de toque en Liszt se corresponden, en parte, con los matices dinámicos y los matices tímbricos.
8. El signo ^ indica un acento muy agudo que afecta claramente al carácter, por contra, el signo > simplemente afecta al énfasis dinámico.
9. El punto *staccato* designa el *martellato* mientras que el signo en forma de cuña representa el *staccatissimo* y que en la práctica de Liszt se diferencian bastante.
10. La digitación de puño y letra de Liszt siempre está basada en la extensión de sus propias manos, por lo que no debe considerarse de aplicación general, de hecho, muchos editores han proporcionado otras digitaciones alternativas mucho más fáciles de poner en práctica sin contradecir las intenciones musicales de Liszt.
11. Las diferentes variantes de pasajes que Liszt dejó indicadas con un *ossia* se corresponden con la necesidad de poder tocarlas en pianos que, en su época, tenían rangos más reducidos, no siendo necesario usarlas en los pianos modernos de siete octavas.

4.2. Aspectos musicales e interpretativos propios del último periodo

Una cosa a tener en cuenta a la hora de interpretar cualquiera de las obras de su último periodo es ser conscientes de los aspectos tanto de vocabulario armónico, como de los diferentes tipos de enlaces o sintaxis armónica y tonal que son comunes a todas ellas, ésto permitirá enfocar la atención del estudiante y del intérprete sobre ciertos aspectos que son fundamentales en la interpretación, que de otro modo pasarían desapercibidos desvirtuando la interpretación. Estos aspectos pueden resumirse en los siguientes:

1. ° *El vocabulario armónico.*

1. Atención a la aparición del acorde de tríada aumentado y de séptima disminuido por su especial sonoridad y capacidad para crear tensión y ambigüedad.

2. Atención a las sonoridades disonantes así como a los acordes ambiguos donde las notas pedales muchas veces juegan un importante papel expresivo.

2.º Diferentes tipos de enlaces o sintaxis armónica

1. Atención a las diferentes texturas armónicas por su importancia en la conducción de la melodía y del ropaje armónico.

2. Atención al empleo de las dominantes secundarias por su importancia expresiva en la interpretación como medio de reafirmar la tonalidad o alejarse de ella.

3. Atención a los acordes alterados y disonantes no clasificados que se enlazan bajo la acción de la conducción de las voces en escritura contrapuntística y cromática por su importancia en el fraseo.

4. Atención al acorde de séptima disminuido, formado a partir de la nota fundamental del acorde por una tercera menor, una quinta disminuida y una séptima menor (o disminuida), por sus propiedades tonales inestables encaminadas a conseguir un mayor dramatismo y ambigüedad.

5. Atención a los enlaces paralelos (fruto de la técnica pianística, y en Liszt especialmente, a través de encadenamientos de acordes de cuarta, sexta y séptimas disminuidas) por su importancia para explotar la indecisión tonal que generan.

6. Atención a la denominada armonía de mediantes como enlaces que enriquecen las progresiones funcionales típicas que sigue el ciclo de quintas y que sirven para dar paso a enlaces y modulaciones.

3.º La sintaxis tonal

1. Atención a la utilización de la tonalidad evolutiva (especialmente homónimas) por poseer connotaciones interpretativas bien diferenciadas, generar unidad entre las piezas y a la vez generar un movimiento constante tonal.

2. Atención a la repetición de una idea musical a la que transporta una segunda, ya sea mayor o menor, ascendente o descendente, por ofrecer la posibilidad de introducir, a través de la misma, interpretaciones diferenciadas donde lo dramático aumenta progresivamente y donde, en muchos casos, comienza a manifestarse de forma insistente sus intenciones en torno a la supresión de la tonalidad.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

3. Atención al empleo de la escala de tonos enteros y otras escalas alternativas a las mayores y menores tradicionales (como la escala menor y mayor húngara o gitana) por poseer un carácter vertebrador y de color muy significativo.
4. Atención a la identificación de la utilización de acordes y enlaces poco usuales en la armonía tradicional, como los enlaces modales (el empleo de los modos eolio y frigio) que enfatizan el carácter folclorista e improvisatorio de la música, lo que redundando directamente en la forma de interpretar, aportando más libertad (propia de las melodías improvisadas folcloristas o tradicionales).
5. Atención a la elusión de la cadencia conclusiva tradicional en los finales de las piezas con un empleo de finales novedosos e inhabituales, lo que desemboca en el concepto de final abierto, por su fuerte carácter suspensivo que debe transmitir el intérprete, presente en muchas ocasiones en estas piezas (en la mayoría de los enlaces de las mismas).
6. Atención a la aparición sistemática del acorde de quinta aumentada, acorde que genera gran inestabilidad y que debe explotarse en la interpretación por su especial sonoridad.
7. Especial atención al tratamiento de los acordes contruidos a partir de cuartas y séptimas y al choque simultáneo de intervalos mayores y menores, así como a los acordes aumentados y disminuidos, todos ellos por poseer una gran importancia interpretativa (por la fuerte carga dramática) y gracias a su especial sonoridad (creando una gran inestabilidad que debe materializarse en la interpretación).
8. Atención al empleo de cadenas de acordes funcionales por su importancia vertebradora.
9. Atención especial al fraseo de los pasajes monódicos donde la música debe mantener el interés y el misterio y a los finales abiertos donde la música debe desvanecerse como paso previo a la entrada de la siguiente pieza.
10. Atención a la aparición de patrones rítmicos y melódicos por ser fuente de vertebración y carácter propio de este tipo de música englobada en la temática fúnebre (pulso de marcha fúnebre) y húngaro (escalas húngaras y libertad rítmica).

4.3. Aspectos musicales e interpretativos extraídos de la partitura

Del análisis realizado en este trabajo de investigación se ha podido extraer una serie de aspectos, tanto generales como específicos, relacionados con la interpretación de cada una de

las piezas de este ciclo, que son fundamentales y que deben tenerse presentes para poder alcanzar el objetivo principal que motivó la realización de esta tesis. Dichos aspectos a tener en cuenta son:

1.º *Visión general de la colección.*

1. Empleo de una estructura global que vertebra el ciclo. La estructura interna general seguida por el ciclo, (formal y tonal) similar a la seguida por la forma sonata pero de una manera mucho más libre y transformadora, aportando cohesión entre las piezas, direccionalidad y sentido estético holístico. El esquema seguido se divide en 4 grandes bloques distribuidos de la siguiente manera: primer bloque, compuesto por las piezas números 1 y 2 que se corresponde con la exposición; segundo bloque, formado por las piezas números 3 y 4 que hace referencia al desarrollo; tercer bloque, configurado por las piezas números 5 y 6 que se correspondería con la reelaboración y, por último, cuarto bloque compuesto por la pieza número 7 que ocupa el lugar de la *coda* y que con cuyo final se cierra el ciclo.

2. Empleo de la tonalidad evolutiva. A través de este plan general queda patente el empleo de la tonalidad evolutiva (entre homónimas, Re menor y Re mayor) como sistema tonal cohesionador y transformador, donde se manifiesta la idea estética-filosófica de triunfo sobre la muerte, tan presente en todo el ciclo. El empleo de las dos modalidades del tono empleado (menor/muerte y mayor/resurrección) materializa esta idea estética que emerge de la oscuridad de la muerte, a través de la elegía, y concluye en la luz de la eternidad, mediante el panegírico. Esta naturaleza dual tan fuerte se encuentra muy presente en el plan general y en el particular de cada pieza.

3. Empleo del compás binario en sus dos vertientes, *alla breve*, para una indicación de pulsación rápida y decidida y, compasillo, para una pulsación más pausada aunque ambas relacionadas muy directamente con la marcha fúnebre, tanto por carácter como por *tempo*.

4. Empleo de la relación mediántica entre las tonalidades de las partes correspondiente a la forma sonata y entre las piezas. Cobra un papel importante la utilización de las relaciones mediánticas entre tonalidades, con especial énfasis en tonalidades mediánticas poco habituales (a tonalidades intermedias o lejanas) lo que acentúa su direccionalidad musical como si de un recorrido espiritual se tratara. Además, su empleo permite el desplazamiento tonal y la creación de finales abiertos, sorpresivos y con mucha fuerza cadencial.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

5. Empleo del final abierto y del final cerrado. El empleo en los finales de las piezas, que configuran la presente colección, de fórmulas abiertas o cerradas posee una gran importancia, haciendo uso del final abierto, en la mayoría de los retratos, como paso suave y natural entre ellos y dejando los finales cerrados únicamente para concluir el primer y último bloques, correspondientes a la exposición y a la *coda*. Con ello, se consigue delimitar perfectamente los diferentes bloques o partes del ciclo, aportando coherencia discursiva, resaltando su estructura formal, relacionada con la forma sonata, y cuyo fin es evitar la fragmentación logrando una visión holística general de la colección como una unidad, en la que se integran todos los elementos para transmitir el mensaje estético ideado por el compositor.

2.º *Visión individual de las piezas.*

1. El empleo de la tonalidad evolutiva. Su empleo no se circunscribe solamente al plan general, sino que también se extrapola al plan particular de cada una de las piezas. Mediante el empleo de la tonalidad evolutiva, generalmente entre tonalidades homónimas, cada una de las piezas cobra, dentro de la unidad general, propia personalidad, reforzando el sentido estético general de muerte y resurrección.

2. El empleo de la relación mediántica. Cobra gran importancia el empleo de la relación mediántica como medio eficaz para evolucionar a tonalidades poco usuales en la práctica común, permitiendo el desplazamiento entre tonalidades y definiendo su direccionalidad.

3. El empleo de la escala menor y mayor húngara o gitana. Liszt recurre a la utilización de la escala húngara o gitana, tanto menor, como mayor, aunque con preferencia por la primera, por su fuerte caracterización nacionalista y, aunque sin seguir realmente parámetros folcloristas, colorea, mediante el empleo de estas escalas, cada uno de los retratos, aportando características pintorescas a la vez que muy expresivas extraídas de dichas escalas.

4. El empleo particular de las texturas. A lo largo de cada una de las piezas que componen el ciclo *Historische ungarische Bildnisse* S. 205 Liszt recurre principalmente a tres texturas básicas que le sirven para recrear todas sus ideas musicales y filosóficas en torno a esta composición. Estas texturas se resumen en: empleo de la monodía y la homofonía en pasajes sobre todo iniciales y finales, proporcionando una sonoridad límpida, desnuda y desprovista de artificios, donde la direccionalidad musical cobra mucha importancia, como si de *un parlando* se tratara; empleo de la textura de melodía acompañada en los pasajes que retratan

especialmente los temas principales del cuerpo de los retratos, donde la línea melódica juega un papel muy relevante, tanto por la expresividad de la misma como por la diferenciación de los planos sonoros y cuyo fin es proporcionar ciertas atmósferas que son muy relevantes para la interpretación y recreación (en algunos casos nocturnales, en otras *quasi* impresionistas, por ejemplo); por último, el tercer tipo de textura empleada es la acordal, ya que la gran masa acumulativa de sonidos tiene dos motivaciones, por un lado aportar grandeza y apasionamiento y por otro, misterio a través de pasajes *quasi* corales, sobre todo en los finales, ejemplo de ello es la *coda* que cierra el ciclo.

5. El empleo de las diferentes formas musicales presentes en la colección. Liszt, haciendo gala de su conocimiento de las formas musicales, pero desde una visión novedosa y transformadora donde aúna tradición y progreso, despliega una serie de formas en las que materializa sus ideas musicales, como son la forma sonata libre (tanto en la última pieza como en el plan general de la obra), la forma binaria simple, binaria simple ampliada o reexpositiva, la forma monotemática, el *basso ostinato*, la forma sonata y formas utilizadas puntualmente, como la marcha fúnebre, para imprimir carácter en ciertos pasajes.

6. El empleo genérico de la forma tripartita como estructura general de las piezas. Liszt recurre a la forma tripartita como estructura general de las piezas, dotando a la mayoría de ellas de una introducción, un cuerpo del retrato y una *coda*, aunque en dos de ellas prescinde de una de sus partes (en la segunda prescinde de la *coda* como parte independiente, pues contiene una especie de *coda* que forma parte del cuerpo final del retrato y en la última, de la introducción, pues la primera sección del primer tema del cuerpo del retrato hace las veces de introducción, no siendo necesario crear una introducción independiente).

3.º *Esquema formal y tonal general de la obra*. Los siete retratos se distribuyen de la siguiente manera siguiendo el plan de la forma sonata:

Forma sonata	Exposición	Desarrollo	Reelaboración	<i>Coda</i>
Número	N.º 1 N.º 2	N.º 3 N.º 4	N.º 5 N.º 6	N.º 7
Tonalidades	Re m Fa# m	Si m Sol m	Re m Mi m	La m Re M

Tabla 27: Esquema formal y tonal general del ciclo

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

4.º *Forma y fraseología de las piezas*. Su estructura formal y fraseológica se detalla pormenorizadamente a continuación en las siguientes tablas para su consulta (las cuales forman parte del análisis realizado en el capítulo 3, correspondiente al análisis fraseológico):

Número del retrato	Página(s) de los esquemas			
	Esquema Formal	Esquema Fraseológico		
		Introducción	Cuerpo	<i>Coda</i>
1	25	26-27	28	29
2	30	31	34	
3	35	36	38	40
4	42	43	44	45
5	46	47-48	49-50	51
6	52	53	54-55	56
7	57		61	62

Tabla 28: Esquemas formales y fraseológicos de los retratos para su búsqueda

5. CONCLUSIONES

5.1. Síntesis del trabajo

La intención de este trabajo de investigación ha sido ofrecer una serie de herramientas pedagógicas que permitan, al alumnado de piano, poder abordar correctamente el estudio y comprensión de las obras del último periodo compositivo de Liszt, así como generar una recreación propia de calidad y con valor artístico. Tomando los *Historische ungarische Bildnisse* (*Retratos históricos húngaros*) S. 205, como muestra ejemplificante, se ofrece toda una fuente de información que permite acceder al conocimiento y comprensión de esta partitura, más allá de las evidentes presentes en la misma, y de los procesos que se han seguido para su alcance que posteriormente permitirán crear la interpretación final buscada. El proceso seguido ha sido el siguiente:

En primer lugar, se han ideado una serie de objetivos secundarios que tienen como resultado ayudar a alcanzar el fin principal o tesis y que se ha pretendido cumplir.

En segundo lugar, se ha procedido a realizar una minuciosa recopilación de datos por considerarla relevante desde diferentes puntos de vista y que se pueden resumir en varios apartados (dentro del segundo capítulo titulado “cuestiones preliminares”) donde se ofrece una amplia visión de las características del lenguaje armónico «liszistiano» y su evolución y transformación durante la década de 1880, como base a la comprensión de su estilo compositivo e interpretativo general. Seguidamente, centrándose ya en la década de 1880 (hasta el año de su muerte en 1886), se hace un repaso del tipo de composiciones que caracterizan estos últimos años, así como sus motivaciones y sus características, por encontrarse entre ellas la obra objeto de estudio del presente trabajo de investigación. Un apartado o epígrafe sobre la música húngara tratará de arrojar algo de luz sobre el empleo de los elementos folcloristas presentes en esta composición. Seguidamente, como fuente de información de cómo Liszt concebía la interpretación de sus obras y cómo transmitía esta información a sus alumnos y pupilos, se abordarán las clases magistrales, de las que hay mucha información de antiguos alumnos suyos. Para terminar, en la interpretación de algunos elementos, características y factores varios, presentes en las partituras, y que necesitan de una explicación por su ambigüedad (a pesar de ser muy relevantes y no estar explícitamente

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

claros y que los editores han tratado de aclarar con mejor o peor fortuna mediante aclaraciones plasmadas en notas y escritos varios sobre el tema).

En tercer lugar, mediante la realización de un pormenorizado análisis de la partitura, tanto en conjunto como individualmente de cada una de las piezas, procediéndose a extraer toda una serie de información que, aunque latente, es necesario explicitar (como por ejemplo la forma estructural general de la serie que sigue un plan basado en la forma sonata, o la función de los finales abiertos y cerrados de las piezas dentro del conjunto tonal del ciclo, así como la relación del modo mayor y menor como parte del mensaje estético compositivo, pasando por la configuración de las frases, la estructura formal de cada una de las piezas y su función dentro del cuerpo total de la composición, etc.).

En cuarto lugar y último, se ha procedido a condensar toda la información obtenida, tanto del estudio preliminar como del análisis de la partitura, en la creación de una guía didáctica que ponga a disposición del alumnado todos estos datos para su mejor asimilación y comprensión, permitiendo, al mismo tiempo, aplicar toda esta información en el estudio y posterior concreción de su idea estética de esta composición, tan necesaria para la formulación de una interpretación con valor artístico.

5.2. Conclusiones

Llegado este momento se han ido materializando diferentes aspectos en conclusiones que a priori no estaban claras o no se percibían de forma tan evidente.

En primer lugar, se ha podido comprobar que el ciclo, en el que se inscribe de forma genérica los *Historische ungarische Bildnisse (Retratos históricos húngaros)* S. 205, sigue un plan formal y tonal basado en la forma sonata, aunque desde una nueva perspectiva mucho más libre y evolucionada (si se compara con la tradicional), esto cobra gran importancia en lo que respecta a la interpretación de cada una de las piezas como parte integrante de un todo (sin solución de continuidad), donde cada una de ellas posee su función dentro del mismo, afectando claramente a la interpretación global de la composición (aportando unidad y evitando su fragmentación).

En segundo lugar, se ha podido comprobar que el engañoso título de retratos no se corresponde con una visión programática de los mismos, sino que, en palabras del propio Liszt según Gárdonyi e István (1980, p. XVI):

«Sie sind nach dem Leben gezeichnet, sind konkrete Charakterzüge nicht erkennbar. Sie sind ähnlich wie die Stücke aus *Années de Pèlerinage*, nur der musikalische Ausdruck für Gefühle, die durch Erinnerungen in Liszt wachgerufen worden sind (están plasmados a partir de la vida, no tiene sentido buscar caracterización concreta. Como en las piezas de *Années de Pèlerinage*, son simplemente la expresión musical de los sentimientos que evocan en Liszt los recuerdos)»,

por lo que buscar cualquier paralelismo con los personajes retratados sería una pérdida de tiempo. Simplemente son la expresión musical de experiencias y sentimientos propios del autor evocados, de alguna manera, por el recuerdo de estos personajes y que generaron en Liszt un fuerte componente espiritual y emocional, donde cada uno de los mismos es en realidad el propio compositor realizando un recorrido espiritual interior, esa lucha entre la oscuridad y la luz, donde triunfa esta última (un paso desde el dolor personal a la esperanza).

En tercer lugar, las formas musicales empleadas contribuyen a dar cohesión junto al carácter fúnebre de las mismas y de las que emerge la composición en forma de siete piezas, o mejor dicho, secciones. Liszt recurre a la misma forma compositiva, que se repite casi invariablemente, salvo en alguna excepción ya comentada, que son introducción, cuerpo del retrato y *coda*. Esto le aporta cierta individualidad a cada una de ellas, aunque sin perder la conexión global con el resto. Algunas de las formas musicales empleadas son tan sencillas en apariencia como la forma binaria simple (A-B) o la forma binaria reexpositiva (A-B-A'); otras son un elogio al pasado como cuando emplea las variaciones sobre un *basso ostinato* con la apariencia de una marcha fúnebre; algunas muy complejas como en la última pieza que cierra la colección, toda ella, nuevamente, en forma sonata libre, donde se puede reconocer cada una de sus partes características, pero con una visión transformadora y novedosa.

Por último y en cuarto lugar, la economía de medios empleada (o condensación de todos sus elementos) es muy significativa, percibiéndose una estética romántica muy distinta del Liszt anterior y sobre todo del Romanticismo del momento. Se presenta ante el intérprete una música *quasi* expresionista (por la dureza y desnudez de sus armonías y melodías) y muy minimalista donde el límite hipercromático entre tonalidad y atonalidad se difumina en

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

muchas ocasiones, desvaneciéndose en finales abiertos de una aparente sencillez, pero profundamente expresivos.

Con todo esto presente, de vital importancia para la interpretación, se puede concluir que se han cumplido los objetivos secundarios propuestos al inicio de la investigación, cuya relación es la siguiente:

1. Mediante toda la recopilación y condensación de datos sobre el estilo interpretativo general de Liszt y del último periodo compositivo, el alumno está en disposición de aunar los diferentes aspectos interpretativos «lisztianos» para poder relacionarlos y aplicarlos en el estudio y elaboración parcial de su propia imagen estética interpretativa de esta obra, así como extrapolarlo a otras del mismo periodo.
2. En base a los diferentes tipos de análisis realizados y de la extracción de todos los aspectos relevantes que permitirán conformar una comprensión lo más completa posible de esta composición y su recreación interpretativa, el alumno está en disposición de completar este estudio y elaboración total de la imagen estética de esta obra.
3. A través de todo este trabajo se ha podido comprobar que el alumno tiene suficiente información para generar un enfoque lo más objetivo posible con respecto a las decisiones interpretativas que se decidan sobre aspectos más dudosos a priori. De esta manera, resulta posible la creación de una ejecución personal a la vez que respetuosa, tanto del conjunto global como de cada una de las diferentes piezas o partes, aunando frescura en la interpretación y evitando distorsiones.
4. Si consideramos los diferentes puntos de trabajo o análisis realizados, el alumno está en disposición de discernir la idea general y particular que se pretende transmitir en la interpretación, de cada una de las piezas y del conjunto global.
5. Gracias al estudio e interpretación de los diferentes aspectos analizados y que se manifiestan relevantes para la ejecución, presentes en este ciclo, el alumno está en disposición de ampliar y enriquecer el conocimiento y comprensión del último periodo compositivo de Liszt, de una forma mucho más detallada y completa.
6. Finalmente, también se desprende de este trabajo de investigación que el alumno tiene a su disposición las herramientas para lograr introducir, enriquecer, valorar y ampliar el listado de

obras pianísticas de su repertorio, así como contribuir a su difusión e interpretación en los Conservatorios Superiores de Música con el estudio y trabajo de este ciclo.

Como conclusión final, puede afirmarse que hay herramientas más que suficientes al alcance de la mano del alumnado y de los ejecutantes para conseguir realizar una interpretación de gran calidad artística y singular, sin perder la unidad global y la línea discursiva que ha de mantenerse a lo largo de todas las piezas, a la vez que resaltando las características intrínsecas de cada una de sus partes, fomentando la creatividad artística del alumno mientras aborda el estudio de esta magistral composición. Este trabajo ofrece al estudiante una buena muestra de ello de forma metódica y sistemática.

5.3. Futuras líneas de investigación

Una vez concluido este estudio se proponen dos vías de investigación bien diferenciadas, para contribuir a la ampliación de conocimientos en torno a este ciclo pianístico.

Por un lado, sería conveniente y muy enriquecedor, realizar un estudio en profundidad de todos los aspectos puramente técnicos presentes en cada una de las piezas que configuran esta colección. Dicho análisis ejemplificaría a la perfección, por un lado, cada una de las diferentes técnicas pianísticas empleadas por Liszt en esta composición y por otro, un compendio de diferentes técnicas y maneras de interpretar su música, que darían mucha luz en torno a su último periodo compositivo, tan diferente en su forma interpretativa, en muchos aspectos, de todo lo anterior de su carrera compositiva. Todo ello redundaría en una mayor comprensión de las intenciones musicales de Liszt en sus años de vejez.

Por otro lado, también sería de gran importancia hacer un estudio comparativo de obras de la primera mitad del siglo XX, para piano solo, confrontándolas, extrayendo y relacionando todos los elementos comunes con esta obra para lograr entender el alcance que supuso la música de Liszt de sus últimos años, ejemplificado en esta composición, con compositores como Schönberg, Debussy o Satie y cómo estos lograron entender, asimilar y aplicar estos aspectos compositivos a su música, la nueva música. Para ello se propone *En blanc et noir* de Debussy y *Embryons desséchés* de Satie para su estudio comparativo.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

BIBLIOGRAFÍA

ALIER, Roger. *Diccionario de la ópera* (volumen II de la L a la Z). Reimpresión. Barcelona. Robinbook. 2013. ISBN: 9788496924147.

BARTÓK, Béla. *La música popular húngara. Escritos sobre música popular*. México. Siglo XXI España Editores. 1997. ISBN: 9789682303753.

CERONE, Pedro. lib. VI, *Que es el canto métrico, mensural o de órgano. Del compás binario, que es el más usado, Cap. XVIII. El Mellopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Bolonia. Forni editore. 1969. ISBN: s/n.

CATALÁN, Teresa. *Creación e investigación. Actas de la Jornada sobre las relaciones entre el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Universidad*. Madrid. Editorialis Musicalis. 2013. ISBN: 139788493546366.

DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago. The University of Chicago Press. 1989. ISBN: 0226134873.

D'INDY, Vincent. 1933. *Cours de Composition Musicale* vol. II (Seconde partie). París. Ed. Durand. ISBN: 0331177579.

GÁRDONYI, Zoltán. *Liszt Ferenc magyar stílusa*. Budapest. Az Orsz. Széchenyi Könyvtár Kiadása. 1936. ISBN: s/n.

GÁRDONYI, Zoltán. *Liszt Kiadartlan magyar zongorakompozíciói, "A Zene"*. Budapest. Music, vol. XIII, No. 8. 1932. ISBN: s/n.

GÁRDONYI, Zoltán Y SZELÉNYI, István. *Verschiedene zyklische Werke II*. Budapest. Editio Musica Budapest. 1980. ISBN: 9790080084595.

GÖLERICH, August. *Franz Liszt*. Treuchtlinge. Literaricon Verlag. 2018. ISBN: 9783965061842.

HARASZTI, Emilio. *La música húngara*. Buenos Aires. Editorial Shapire. 1953. ISBN: s/n.

HERNÁNDEZ, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008, n.º 26, pp. 85-118. ISSN: 1989466X.

HILMES, Oliver. *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*. New Haven. Yale University Press. 2016. ISBN: 0300182937.

- KENNEDY, Michael y Joyce y RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. *Diccionario Oxford de Música*. Editorial Omega. Barcelona. 2015. ISBN: 8428216002.
- KODÁLY, Zoltán. "Folk Music and Art Music in Hungary." *Tempo*, no. 63, 1962, pp. 28–36. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/943061>. Accessed 21 Apr. 2024.
- KODÁLY, Zoltán. *Hungarian Instrumental Teaching*. Budapest. Bulletin of the International Kodály Society. Budapest. 1977. ISSN: 01338749.
- KODÁLY, Zoltán. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Londres. Boosey & Hawkes. 1974. ISBN: 9780851620213.
- LACHMUND, Carl. *The Diary of Carl Lachmund. An American Pupil of Liszt 1882-1884*. Revised Edition. Stuyvesant. Pendragon Press. 1998. ISBN: 0945193564.
- LÓPEZ, Rubén. *La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Madrid: Ediciones Complutense, Enero-diciembre 2013, vols. 25-26, pp. 223-241. ISSN: 1136-5535.
- LORENZO DE REIZÁBAL, Margarita y Arantza. *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Reimpresión 1.ª edición. Barcelona. Editorial de Música Boileau. 2009. ISBN: 9788480207553.
- OLSVAI, I. *West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 11, no. 1/4, 1969, pp. 333–47. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/901289>. Accessed 21 Apr. 2024.
- PATRICK, Williams. *Los cingaros de Hungría y sus músicas*. Madrid. Editorial Akal. 2000. ISBN: 9788446011675.
- PESCE, Dolores. *In Liszt's Final Decade*. Rochester. University of Rochester Press. 2014. ISBN: 978158046480.
- PISTON, Walter. *Armonía (Harmony)*. Barcelona. Idea Books. 2001. ISBN: 8482362240.
- RAMANN, Lina. *Als Künstler Und Mensch, Vol. 2*. Hungerford. Legare Street Press. 2022. ISBN: 9781016349307.
- RAMANN, Lina. *Liszt, el pedagogo (Liszt Pädagogium)*. 1.ª ed. esp. Porto Alegre. Editora Meridional Sulina. 2012. ISBN: 9788520506714.
- SEARLE, Humphrey. *The Music of Liszt*. 1.ª ed. Mineola. Dover Publications. 2012. ISBN: 9780486487939.

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

STRADAL, August. *Erinnerungen an Franz Liszt*. Berna. Editorial Paul Haupt. 1929. ISBN: s/n.

TELLO, León. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid. C.S.I.C., Instituto Español de Musicología. 1974. ISBN: 8400039580.

YUSTE, Luis. *Final cerrado-Final abierto. La experimentación cadencial final en la literatura pianística del siglo XIX*. Valencia. Piles, Editorial de Música. 2019. ISBN: 978841719547.

YUSTE, Luis. *Franz Liszt: La experimentación cadencial en los finales de las últimas obras para piano (1877-1885)*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2016.

WALKER, Alan. *Franz Liszt: The Final Years, 1861–1886*. 1.^a ed. Ithaca. Cornell University Press. 1997. ISBN: 0801484537.

ZALDÍVAR, Álvaro. *Investigar desde el arte. Anales 2008*. Santa Cruz de Tenerife. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. 2008. ISBN: 9788479474942.

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

El índice de tablas y de ilustraciones está compuesto por tablas e ilustraciones elaboradas expresamente para este trabajo de investigación. Por tanto, no se expresan las referencias de autoría de las mismas por ser todas ellas de elaboración propia.

I. Índice de tablas.

Página:

Tabla 1: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 1, <i>Széchenyi István</i>	25
Tabla 2: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 1, <i>Széchenyi István</i>	26
Tabla 3: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 1, <i>Széchenyi István</i>	28
Tabla 4: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 1, <i>Széchenyi István</i>	29
Tabla 5: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 2, <i>Eötvös József</i>	30
Tabla 6: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 2, <i>Eötvös József</i>	31
Tabla 7: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 2, <i>Eötvös József</i>	34
Tabla 8: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 3, <i>Vörösmarty Mihály</i>	35
Tabla 9: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 3, <i>Vörösmarty Mihály</i>	36
Tabla 10: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 3, <i>Vörösmarty Mihály</i>	38
Tabla 11: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 1, <i>Vörösmarty Mihály</i>	40
Tabla 12: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 4, <i>Teleki László</i>	42
Tabla 13: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 4, <i>Teleki László</i>	43

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

Tabla 14: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 4, <i>Teleki László</i>	44
Tabla 15: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 4, <i>Teleki László</i>	45
Tabla 16: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 5, <i>Deák Ferenc</i>	46
Tabla 17: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 5, <i>Deák Ferenc</i>	47
Tabla 18: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 5, <i>Deák Ferenc</i>	49
Tabla 19: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 5, <i>Deák Ferenc</i>	51
Tabla 20: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 6, <i>Petőfi Sándor</i>	52
Tabla 21: Esquema fraseológico: Introducción/Retrato histórico húngaro número 6, <i>Petőfi Sándor</i>	53
Tabla 22: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 6, <i>Petőfi Sándor</i>	54
Tabla 23: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 6, <i>Petőfi Sándor</i>	56
Tabla 24: Esquema formal del retrato histórico húngaro número 7, <i>Mosonyi Mihály</i>	57
Tabla 25: Esquema fraseológico: Cuerpo del retrato/Retrato histórico húngaro número 7, <i>Mosonyi Mihály</i>	61
Tabla 26: Esquema fraseológico: <i>Coda</i> /Retrato histórico húngaro número 7, <i>Mosonyi Mihály</i>	62
Tabla 27: Esquema formal y tonal general del ciclo	69
Tabla 28: Esquemas formales y fraseológicos de los retratos para su búsqueda	70

II. Índice de ilustraciones

Figura 1: <i>Basso ostinato</i> extraído de la pieza para <i>István Széchenyi</i> de Mosonyi	14
Figura 2: Escala de La menor	17

Figura 3: Escala de La menor ampliada	17
Figura 4: Escala de la menor sin séptima	17
Figura 5: Escala Heptatónica de Do menor	18
Figura 6: Escala según melodía transdanubiana	19
Figura 7: Melodía campesina húngara en Sol con séptima diferente (<i>fa #, fa natural</i>)	19
Figura 8: Esquema del <i>basso ostinato</i> empleado también en la <i>Trauermarsch</i> S. 206/2	42

Autor: Víctor Emmanuel Iglesias Gutiérrez

ANEXO

Para este trabajo de investigación se ha utilizado la edición de la primera versión (final, revisada y autorizada) según Editio Musica Budapest - Z. B 8459 que se corresponde con la edición: Liszt, Franz. 1980. Klavierwerke: Verschiedene zyklische Werke II. Budapest. Editio Musica. Dicha versión está disponible, para su descarga gratuita, en el siguiente enlace:

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/08/IMSLP105781-PMLP20907-Liszt_NLA_Serie_I_Band_10_07_Historische_ungarische_Bildnisse_S.105_scan.pdf