



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis interpretativo de *Funérailles* S. 173 de Franz Liszt a través de cuatro interpretaciones

Trabajo fin de grado

Alumna: María Rodrigo Rodrigo

Director del TFG: F. Javier Esplugues Esplugues

Especialidad: Interpretación - Piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Funérailles S. 173 fue compuesta en 1849 por Franz Liszt, uno de los compositores más influyentes en la literatura pianística y en el desarrollo de la técnica de este instrumento. En el contexto de la revolución húngara y bajo un clima sociopolítico europeo tenso. Este trabajo de investigación se centra en el estudio del contexto de composición de *Funérailles*, así como en el análisis formal de la obra.

En la última parte se realiza un análisis de las interpretaciones de cuatro pianistas relevantes del siglo XX: Vladimir Horowitz (1903-1989), Sviatoslav Richter (1915-1997), Arthur Rubinstein (1887-1982) y Claudio Arrau (1903-1991), para establecer mediante comparación de las grabaciones las diferencias y similitudes en sus interpretaciones de *Funérailles* y extraer las conclusiones basadas en esta comparativa.

El principal objetivo de este trabajo es proporcionar una base sólida, que se fundamenta en dos fases, para crear una interpretación personal de la obra. La primera fase es estudiar su contexto compositivo y la segunda en base a las revelaciones que se obtengan de las comparaciones de las tendencias interpretativas de los destacados pianistas citados anteriormente y su visión musical de la obra.

Palabras clave: Liszt; piano; *Funérailles*; *Harmonies poétiques et religieuses*; intérpretes.

RESUM

Funérailles S. 173 va ser composta l'any 1849 per Franz Liszt, un dels compositors més influents en la literatura pianística i en el desenvolupament de la tècnica d'aquest instrument, en el context de la revolució hongaresa i sota un clima sociopolític europeu tens. Aquest treball de recerca se centra en l'estudi del context de composició de *Funérailles*, així com en l'anàlisi formal de l'obra.

En l'última part, es realitza una anàlisi de les interpretacions de quatre pianistes rellevants del segle XX: Vladimir Horowitz (1903-1989), Sviatoslav Richter (1915-1997), Arthur Schnabel (1887-1982) i Claudio Arrau (1903-1991), per establir, mitjançant la comparació de les gravacions, les diferències i similituds en les seves interpretacions de *Funérailles* i extreure'n les conclusions basades en aquesta comparativa.

L'objectiu principal d'aquest treball és proporcionar una base sòlida, fonamentada en dues fases, per crear una interpretació personal de l'obra. La primera fase consisteix a estudiar el seu context compositiu, mentre que la segona es basa en les revelacions obtingudes de les comparacions de les tendències interpretatives dels pianistes esmentats anteriorment i la seva visió musical de l'obra.

Paraules clau: Liszt; piano; *Funérailles*; *Harmonies poétiques et religieuses*; intèrprets.

ABSTRACT

Funérailles S. 173 was composed in 1849 by Franz Liszt, one of the most influential composers in piano literature and in the development of piano technique. In the context of the Hungarian revolution and under a tense European socio-political climate. This research work focuses on the study of the compositional context of *Funérailles*, as well as on the formal analysis of the work.

In the last part, an analysis is made of the interpretations of four relevant pianists of the 20th century: Vladimir Horowitz (1903-1989), Sviatoslav Richter (1915-1997), Arthur Schnitke (1887-1982) and Claudio Arrau (1903-1991), in order to establish by comparing the recordings the differences and similarities in their interpretations of *Funérailles* and to draw conclusions based on this comparison.

The main aim of this work is to provide a solid basis, based on two phases, for creating a personal interpretation of the work. The first phase is to study its compositional context and the second is based on the revelations obtained from comparisons of the interpretative tendencies of the above-mentioned prominent pianists and their musical vision of the work.

Keywords: Liszt; piano; *Funérailles*; *Harmonies poétiques et religieuses*; performers.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por confiar en mí y apoyarme siempre.

A mi profesor y tutor Javier Esplugues, por su paciencia durante estos últimos años y su dedicación.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

En cuanto a la escritura del nombre de las notas se realiza en cursiva para diferenciarla del resto de palabras. (*do, re, mi, fa, sol, la y si*).

En lo referente a las tonalidades se escribirá con la primera letra en mayúscula y en el caso de las tonalidades mayores, la M de mayor también será mayúscula para diferenciarla de las tonalidades menores, que se escriben en minúsculas. (Do Mayor, Do menor)

c. : compás

cc. : compases

m. d. : mano derecha

m. i. : mano izquierda

n.º : número

pág. : página

págs. : páginas

: sostenido

b : bemol

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2	Estado de la cuestión	2
1.3	Hipótesis y objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura	5
2	ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DEL COMPOSITOR Y SU OBRA	7
3	FUNÉRAILLES	10
3.1	Contextualización.....	10
3.2	Análisis formal de la obra	14
4	ANÁLISIS DE LAS DIFERENTES INTERPRETACIONES DE LA OBRA	29
4.1	Pianistas seleccionados	29
4.2	Análisis de cada versión	30
	<i>4.2.1 Análisis de la versión de Vladimir Horowitz</i>	<i>32</i>
	<i>4.2.2 Análisis de la versión de Sviatoslav Richter</i>	<i>34</i>
	<i>4.2.3 Análisis de la versión de Arthur Rubinstein</i>	<i>36</i>
	<i>4.2.4 Análisis de la versión de Claudio Arrau</i>	<i>37</i>
4.3	Comparativa entre las interpretaciones	39
5	CONCLUSIONES	44
	BIBLIOGRAFÍA	48
	APÉNDICE DOCUMENTAL	51

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Estructura formal de la pieza	15
Tabla 2: Estructura agógica de la obra de cada intérprete	31

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Duración de las versiones	29
Gráfico 2: Relación entre los años de nacimiento, grabación y muerte	30
Gráfico 3: Velocidad de cada sección por cada intérprete	32

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Ejemplo 1: <i>Héroïde funèbre</i> , cc. n.º 1 al 9.....	13
Ejemplo 2: <i>Funérailles</i> , c. n.º 1	15
Ejemplo 3: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 1 al 4.....	16
Ejemplo 4: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 4 al 6.....	16
Ejemplo 5: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 7 al 8.....	17
Ejemplo 6: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 9 al 10.....	17
Ejemplo 7: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 11 al 13.....	17
Ejemplo 8: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 17 al 23.....	18
Ejemplo 9: Tercer movimiento de la <i>Sonata n.º 12 op. 26</i> de Beethoven, cc. n.º 1 al 4.....	19
Ejemplo 10: Tercer movimiento de la <i>Sonata n.º 2 op. 35</i> de Chopin, cc. n.º 1 al 5	19
Ejemplo 11: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 24 al 39.....	20
Ejemplo 12: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 39 al 42.....	20

Ejemplo 13: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 54 al 55.....	21
Ejemplo 14: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 54 al 57.....	21
Ejemplo 15: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 68 al 73.....	22
Ejemplo 16: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 80 al 83.....	22
Ejemplo 17: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 84 al 88.....	23
Ejemplo 18: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 88 al 90.....	24
Ejemplo 19: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 96 al 108.....	24
Ejemplo 20: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 109 al 112.....	25
Ejemplo 21: <i>Polonesa op. 53</i> de Chopin, cc. n.º 85 al 86.....	25
Ejemplo 22: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 121 al 124.....	25
Ejemplo 23: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 133 al 138.....	26
Ejemplo 24: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 142 al 144.....	26
Ejemplo 25: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 151 al 156.....	27
Ejemplo 26: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 172 al 176.....	27
Ejemplo 27: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 177 al 180.....	28
Ejemplo 28: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 185 al 186.....	28
Ejemplo 29: <i>Funérailles</i> , cc. n.º 190 al 192.....	28

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

En este trabajo de investigación se estudiará la obra de *Funérailles* S. 173 de Franz Liszt de manera formal y de manera interpretativa a través de diferentes pianistas. Para ello, se ha escogido a cuatro intérpretes que han grabado esta obra en diferentes años del siglo XX.

Funérailles pertenece al ciclo de *Harmonies poétiques et religieuses*, inspiradas en la obra de título homónimo del poeta Lamartine. Sin embargo, aunque sería interesante abordar todas las piezas de este ciclo, este estudio se centra únicamente en la séptima obra.

En cuanto al estudio de la obra, para acotar el ámbito de investigación, se realizará primeramente una contextualización de esta pieza y su proceso compositivo; y seguidamente, un análisis formal y estructural de la obra.

Con relación al estudio interpretativo, se ha elegido únicamente a cuatro pianistas para delimitar esta investigación y extraer conclusiones. Los datos examinados serán en base a la Editio Musica Budapest, para delimitar el análisis auditivo.

La necesidad de este trabajo se debe en parte a la importancia de la figura del compositor Franz Liszt en la Literatura pianística y el desarrollo de la técnica de este instrumento. Simultáneamente, la elección de esta obra fue una decisión personal en base al contexto detrás de la pieza y su interpretación. Este estudio aporta una visión singular que resulta interesante por el análisis interpretativo que se realiza en base a cuatro grandes pianistas del siglo pasado junto a las diferencias y similitudes que existen entre ellos.

1.2 Estado de la cuestión

Con relación a investigaciones sobre Franz Liszt y sobre su ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* existen cantidad de trabajos.

Estudios relacionados con la vida y obra de Franz Liszt como los de André Gauthier (*Liszt*, 1985), Bruno Moysan (*Liszt (1811-1886)*, 1999) y Alan Walker (*Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, 1988; *Liszt: The Weimar years, 1848-1861*, 1993 y *Liszt: The final years, 1861-1886*, 1997) presentarán las bases de inicio esta investigación.

Los estudios de Paul Merrick aportan puntos de vista esclarecedores en cuanto a la relación de la religión y las revoluciones con las obras de Liszt (1987) junto al uso de la tonalidad del compositor en obras como *Don Sanche* (1992) o *Années de Pèlerinage* (1998).

En cuanto al ciclo *Harmonies poétiques et religieuses*, Judith Barban (1992) realiza una comparativa interesante entre la obra poética de Lamartine y la homónima de Liszt (*Liszt and Lamartine: Poetic and religious harmonies*, capítulo de *The comparatist*). Desde otra perspectiva, en *The Genesis of the Funérailles: The Connections between Liszt's 'Symphonie révolutionnaire' and the Cycle 'Harmonies poétiques et religieuses'*, capítulo de la revista *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Adrienne Kaczmarczyk (1993-1994) estudia la historia de la composición de las *Harmonies* y su relación con la *Sinfonía Revolucionaria* (1993). Por otra parte, Bo Ra Kim investiga en su tesis doctoral *A new perspective on the interpretation and performance of Franz Liszt's piano cycle, Harmonies poétiques et religieuses, S. 173* publicada en 2015 por la Universidad de Cincinnati también sobre el ciclo.

Cabe destacar *Análisis interpretativo de la obra Funérailles (pieza número 7 de Harmonies poétiques et religieuses S. 173)*, Trabajo Fin de Máster realizado en este mismo centro (Conservatorio Superior de Música de Alicante) en el año 2014, por Cristina Cámara en el que se explica detalladamente muchos aspectos de esta obra y propone soluciones metodológicas a los aspectos técnicos, además de comparaciones

entre las partituras de diferentes casas editoriales y la relación entre obras fúnebres de otros compositores.

En esta investigación, basándonos en todos estos estudios se aproximará al contexto biográfico de Franz Liszt, referente al ciclo *Harmonies* y a la obra *Funérailles*, con el fin de analizar de manera interpretativa las diferentes versiones de cuatro pianistas relevantes del siglo XX de las que se extraerán conclusiones enfocadas hacia el estilo y tiempos empleados, mostrando las costumbres a lo largo de las décadas en la interpretación de esta obra. Debido a que no existen investigaciones que estudien desde un punto de vista interpretativo la obra *Funérailles* S. 173 de Franz Liszt, este estudio a través de las grabaciones del siglo XX, aportan al trabajo una visión necesaria y a la vez renovada en el campo de la interpretación de esta pieza.

1.3 Hipótesis y objetivos

Las hipótesis que se pretenden confirmar a través de este trabajo de investigación consisten, primeramente, en averiguar los motivos por qué Franz Liszt compone *Funérailles* y, por otra parte, comprobar si existe una tendencia sobre cómo interpretar esta obra basándose en la interpretación de cuatro pianistas relevantes del siglo pasado.

En este contexto se han formulado las siguientes hipótesis:

1. La obra *Funérailles*, con el subtítulo “Octubre 1849”, está dedicada a los compatriotas húngaros fallecidos por la revolución.
2. *Funérailles* no está basada en ningún poema de Lamartine, a diferencia de las otras obras del ciclo *Harmonies*.
3. La parte central de la obra está inspirada en la *Polonesa op. 53* de Frédéric Chopin.
4. Las indicaciones de *tempo* sugeridas por la Editio Musica Budapest no son seguidas estrictamente por los cuatro pianistas de igual forma.

5. Las cuatro versiones seleccionadas presentan diferencias significativas en cuanto a *tempo*, dinámica, fraseos y articulaciones, reflejando las decisiones estilísticas de cada intérprete.
6. Los intérpretes que se encuentran en una etapa vital similar presentan decisiones estilísticas semejantes.
7. Las versiones entre Rubinstein y Arrau, a pesar de ambos haber estudiado con discípulos de Liszt son bastante diferentes.

Los objetivos planteados en esta investigación para abordar las hipótesis anteriores son los siguientes:

1. Investigar si la obra está dedicada a los compatriotas húngaros fallecidos por la revolución.
2. Estudiar si existe una relación entre una pieza de *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine y *Funérailles*.
3. Evaluar la posible inspiración en la *Polonesa op. 53* de Frédéric Chopin al componer la parte central de *Funérailles*.
4. Comparar las interpretaciones con las anotaciones de tempo sugeridas por la Editio Musica Budapest para evaluar en qué medida los cuatro pianistas seleccionados siguen o no esas indicaciones.
5. Realizar un análisis detallado de las diferencias en *tempo*, dinámica, fraseos y articulaciones entre los cuatro intérpretes seleccionados.
6. Examinar las diferencias o semejanzas interpretativas entre los músicos que se encuentran en etapas vitales similares frente a los que se encuentran en etapas distintas.
7. Comprobar las diferencias o aspectos en común entre las versiones discográficas analizadas.

1.4 Metodología y estructura

Para la elaboración de este estudio se ha empleado diferentes métodos. La metodología empleada ha sido mixta, principalmente de carácter cualitativo, cuantitativo, analítico y comparativo.

Para la realización de los apartados de contexto de la obra se ha utilizado una investigación documental, basada en la recogida de información a través de recursos bibliográficos, artículos, vídeos, partituras, etc. Para ello se utilizan diversos libros y fuentes para contextualizar la vida de Franz Liszt, en especial, su etapa en París, donde conoció al poeta Lamartine y la etapa en Weimar donde finalmente compuso la obra *Funérailles*.

Un método utilizado será el análisis estructural de la partitura. No se abordará el análisis didáctico, mientras que el análisis armónico solo se realizará en un plano superficial. El análisis formal de las obras aporta una concepción de la estructura, estilo e idea de cada pasaje o sentimiento. A su vez, la información encontrada en los textos, artículos, cartas y otras fuentes aporta más datos sobre el contexto de la obra o vida de Liszt para obtener más claridad en lo que pudo inspirar la composición de la pieza o piezas y su objetivo interpretativo. Los medios utilizados son partituras, grabaciones, análisis, esquemas, gráficos, tablas, libros, artículos, revistas, correspondencia personal, etc.

En el apartado del análisis interpretativo, primeramente, se analizará cada una de las versiones de los pianistas para recopilar toda la información posible acerca de su interpretación y posteriormente, se compararán con el fin de buscar posibles diferencias o similitudes. Los factores por estudiar en las grabaciones serán: la agógica, los *tempos*, las dinámicas y los fraseos, que se obtendrán a través de la escucha activa y el recurso de la medición con el metrónomo.

El método comparativo se utiliza para relacionar los análisis de los datos obtenidos de las grabaciones de los pianistas y extraer conclusiones.

La utilización de tablas y gráficos ayudan a concentrar información para mostrar datos de forma más clara y global, con una mayor claridad visual.

Se extraen ejemplos de la partitura para poder observar estructuras o células. Se utiliza la versión de Editio Musica Budapest de la partitura de *Funérailles*.

Se estudia el contexto del ciclo al que pertenece la obra escogida, *Harmonies poétiques et religieuses* para, posteriormente, centrar el estudio en *Funérailles* y buscar una motivación en su composición. Seguidamente, se analizará de manera formal la obra para establecer de una manera clara su estructura. A continuación, se obtendrán los datos de las diferentes interpretaciones que, en las conclusiones, serán relacionadas entre sí para ayudar a realizar una propuesta interpretativa propia.

2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DEL COMPOSITOR Y SU OBRA

Harmonies poétiques et religieuses es un ciclo de diez piezas compuesto por Franz Liszt entre 1833 y 1853 en el que expone «sobre las almas meditativas, que la soledad y la contemplación elevan invenciblemente hacia las ideas infinitas, es decir, hacia la religión» (Rattalino, 2005, pág. 142).

Según los estudios de Mueller en su tesis *Liszt 'Tasso' sketchbook: Studies in sources and revisions*, se pueden apreciar tres fases diferentes de composición del ciclo *Harmonies poétiques et religieuses*: la primera fase empieza en 1834, la segunda fase continúa en 1840 y la última fase corresponde desde 1848 hasta su publicación en 1853 (Mueller, 1986, págs. 251-277).

En la etapa en la que Franz Liszt vive en París suele frecuentar los salones donde se reúnen los artistas, ahí es donde conoce a músicos como Chopin, Thalberg y Berlioz, junto a poetas como Alphonse de Lamartine. Años más tarde e inspirado por el ciclo de poemas *Harmonies poétiques et religieuses* escrito por Lamartine en 1830, Liszt compone una pieza única que titula *Harmonies* ya que le cautivó la forma del poeta de enlazar la religión con la Literatura. Aunque ya tenía en mente componer otras piezas influenciadas por estos poemas. «La première Harmonie poétique composée en 1833 et revue à Carentonne en mai – juin 1834. Dès cette époque, il était prévu de faire un recueil d'une demi-douzaine de morceaux» (Gut, 1986, pág. 246). Esta obra, que publicaría en 1835, tenía como particularidad su inestabilidad tonal y fue la que posteriormente nombraría como *Pensée des morts*, la cuarta del ciclo.

The piece entitled "Pensée des morts" made up the original *Harmonies poétiques et religieuses* of 1834. First written for piano and orchestra and largely improvisatory, the piece was rewritten for piano with an added passage from an earlier *De profundis* choral work whose Latin words were left in the piano score (Barban, 1992, págs. 118-119) [La pieza titulada "Pensée des morts" formaba parte de la obra original *Harmonies poétiques et religieuses* de 1834. Escrita inicialmente para piano y orquesta y en gran parte improvisada, la pieza fue reescrita para piano con

un pasaje añadido de una obra coral anterior, *De profundis*, cuyos versos en latín se dejaron en la partitura para piano].

En la etapa de 1840 hasta 1847 compone la mayoría de las obras del ciclo, siendo las primeras *Hymne du matin*, *Ave Maria* e *Hymne de la nuit* (Kim, 2015, pág. 23).

En 1847, con 36 años, se retira de su vida como concertista después de largos años recorriéndose el continente europeo y en 1848 se muda a Weimar ya que había sido nombrado maestro de capilla años atrás. Es en este momento cuando desarrolla su lado más compositivo y escribe obras nuevas, además de revisar obras anteriores, como es el caso de *Harmonies*. En 1851 compuso *Miserere* y *Andante lacrimoso*, además, terminó *Funérailles* y *Cantique d'amour* (Kim, 2015, pág. 30). Las dos últimas obras compuestas le otorgan rasgos autobiográficos al ciclo ya que *Funérailles*, como se verá, está influenciada por la revolución húngara y *Cantique d'amour* está dedicada a la princesa de Wittgenstein, su pareja por entonces (Kaczmarczyk, 1993-1994, pág. prefacio). Estas dos obras son profanas y no están relacionadas directamente con el ciclo de Lamartine. En 1853 publica finalmente la colección de diez piezas *Harmonies poétiques et religieuses*, dedicada a Jeanne Elisabeth Carolyne, la princesa de Wittgenstein (Walker, 1993, pág. 50).

Harmonies poétiques et religieuses se considera un ciclo casi literario, al igual que *Album d'un voyageur* S. 156 (1841) y *Années de Pèlerinage* S. 160 (1855), S. 161 (1856) y S. 163 (1856). Estos ciclos se consideran un género nuevo ya que se pueden interpretar sus obras de manera independiente, pero a su vez conforman una colección (Esplugues Esplugues, 2023, pág. 47). En este caso concreto, la mayoría de las obras de *Harmonies poétiques et religieuses* están asociadas a un poema del ciclo homónimo de Lamartine.

Realmente en este ciclo de obras fue la primera vez que componía sintetizando la religión y la literatura para piano solo. Liszt era una persona muy religiosa, quizás debido a que su padre también lo era, influenciándole en una gran fe católica, una relación que nunca dejó de mantener y existen diversas muestras de ello. En primer lugar, la Biblia era uno de los libros que llevaba siempre con él, además de libros de

Shakespeare, la *Divina Comedia* de Dante y los *Sonetos del Petrarca* (Gauthier, 1985, pág. 34). Incluso llegó a oficializar su fe uniéndose a la Orden Franciscana. «Se hizo Terciario franciscano en 1857, estrechando sus lazos con el Santo de Asís, de quien llevaba el nombre de Franz, recibido de su padre Adam Liszt, terciario franciscano también él» (Magrino, 2001, pág. 38). Bajo esta gran espiritualidad la última etapa de su vida la pasó en Roma, desde 1863 se retiró al monasterio Madonna del Rosario, y dos años más tarde, recibió las cuatro órdenes para poder ser *Abbé* (Walker, 1997, págs. 85-90). Una de sus citas más célebres fue «El amor me ha salvado de mí mismo, el arte me ha salvado del amor, la religión me ha salvado del arte, porque todo pasa, excepto Dios» (Magrino, 2001, pág. 37). En este libro de Magrino también se recoge una frase que dirá poco antes de morir: «Sin la música me habría entregado totalmente a la iglesia y habría sido simplemente un fraile franciscano» (Magrino, 2001, págs. 37-38). De esta manera queda justificado el motivo por el cual aparece la fe en este ciclo de diez obras.

3 *FUNÉRAILLES*

3.1 Contextualización

Funérailles S. 173 es la pieza número siete de *Harmonies poétiques et religieuses* que lleva como subtítulo la fecha en la que fue compuesta: octubre de 1849.

Esta obra fue creada en honor a los trece generales que fueron ejecutados en la Revolución Húngara entre 1848 y 1849 (Walker, 1993, pág. 71). Merrick lo confirma en su estudio *Revolution and Religion in the Music of Liszt*: «The Hungarian piece, which was published, *Funérailles*, is not an ardent hymn to liberty; dated ‘October 1849’, it is a monument to those who died in the failed revolution» (Merrick, 1987, pág. 32). En concreto, fue un homenaje a tres patriotas cercanos al compositor, que fueron: el Príncipe Felix Lichnowsky, político que fue ejecutado; el Conde Ludwig Batthyány, primer ministro fusilado y el Conde Ladislaus Teleki, escritor y político exiliado al que Liszt también dedicó la *Rapsodia Húngara n.º 2*, S. 244/2.

Por otro lado, existe otra teoría en la que se afirma que *Funérailles* fue un homenaje hacia el compositor Chopin. Esta hipótesis está fundamentada por la coincidencia de fechas ya que Chopin falleció el 17 de octubre de 1849 y Liszt compuso la obra en ese mismo mes. Además, se puede ver cierta influencia chopiniana en el pasaje central de las octavas de la m.i. de *Funérailles* (posteriormente se analizará como sección C y aparecerán ejemplos de ambas secciones). De hecho, August Göllerich, que fue alumno de Liszt desde 1884 hasta 1886, anotó: «At the triplet figure held in the basses he (Liszt) said: in reality, it is an imitation of Chopin in the well-known polonaise, only I have made it somewhat different» (Göllerich, 1997, pág. 61) [En los tresillos mantenidos en los bajos, él (Liszt) dijo: en realidad, es una imitación de la famosa polonesa de Chopin, solo que yo lo he hecho de forma diferente], refiriéndose a la *Polonesa Heroica op. 53* de Frédéric Chopin. Pese a la clara referencia a su compañero polaco en este fragmento de la obra el propio compositor Liszt desmintió que fuera un homenaje a su amigo en su correspondencia (Liszt, 1902, pág. 266).

Durante estas décadas, Europa estaba en plena revolución. En 1848, fue la revolución en Hungría, que fracasó, pero muchos intelectuales y figuras políticas fueron exiliados o ejecutados, entre ellos grandes conocidos de Liszt. El compositor, de hecho, había hecho varios viajes en esos últimos años a su país que influyeron notablemente en su estilo musical. Él nunca dejó de declararse húngaro y en esta serie de visitas se le idolatraba como un héroe nacional en un contexto romántico nacionalista que fue complicado por las luchas de independencia del país.

En esta obra hay referencias nacionalistas húngaras que confirman la dedicación de la obra a los caídos por la revolución. De una parte, en su origen Liszt se refería a esta obra en los bocetos con el nombre de *magyar*, que significa húngaro, como se ha visto en el fragmento de Kaczmarczyk. A su vez, él se sentía en deuda con su pueblo ya que no había podido ayudar en la revolución húngara y había personas públicas que lo cuestionaban, como el poeta Heinrich Heine. «The composer must have been prompted by Heinrich Heine's poem Im Oktober 1849 to take such an open stand though Heine attacked him unjustly and undeserved for not having taken actively part in the Hungarian war of independence» (Kaczmarczyk, 1993-1994, págs. 388-389).

Esta pieza es la más intensa y dramática de la serie de *Harmonies*. Es una obra que no encaja con el conjunto del ciclo ni con el sentido del compilatorio ya que no está asociada a ningún poema de Lamartine ni tiene un trasfondo puramente religioso. Además, ésta posee un carácter mucho más orquestal que el resto de las otras composiciones.

Esto último probablemente se debe a la relación que existe entre esta pieza y la *Symphonie Révolutionnaire*, una obra que Liszt nunca finalizó de escribir. Debido a la revolución en París de julio de 1830 Liszt quiso componer una sinfonía (Merrick, 1987, pág. 3) pero solo llegó a componer lo que iba a ser el primer movimiento, *Héroïde Funèbre* S.102, que hoy en día se considera un poema sinfónico. Esta obra la retomó en 1850 hasta que en 1857 finalmente se estrenó. De hecho, es una marcha fúnebre que fue dedicada a los caídos por la revolución húngara y fue la música que sonó durante el funeral de Liszt. El propio compositor deja por escrito en el prefacio de *Héroïde Funèbre* su origen:

On a parlé plusieurs fois d'une symphonie que nous avons composée en 1830. Diverses raisons nous ont engagé à le garder en portefeuille. Cependant, en publiant cette série de poèmes symphoniques, que nous avons voulu y insérer un fragment de cet ouvrage, sa première partie (Liszt, 1909, pág. 137).

Existe una relación de semejanza entre este poema sinfónico y *Funérailles* (Moysan, 1999, pág. 53). Esta teoría también es confirmada por Kaczmarczyk: «Among the movements of the *Symphonie révolutionnaire* there is one – the opening movement *Marche funèbre* which became later *Héroïde funèbre* – which resembles the *Funérailles* beyond the stylistic similarity to be excepted on the basis of the identity of genre» (Kaczmarczyk, 1993-1994, pág. 369). Otra similitud con *Héroïde funèbre* es que, originalmente según este autor, *Funérailles* (a la que se refiere en este fragmento como *piano work*) llevaba el título de *marche funèbre*:

It must be added that originally the piano work had also been bearing the title *marche funèbre*. This is how it figures on top of page 4 of the *Verzeichnis der Fürstin* among the works published in 1851-52. It was only subsequently, most probably on incorporating it into the cycle *Harmonies poétiques* in 1851-52 that Liszt rewrote it to the present title. The symphonic conception and the relationship with the orchestral work explain the symphonic sound of the *Funérailles* which makes it so much dissimilar to the style of the other pieces of the *Harmonies poétiques* (Kaczmarczyk, 1993-1994, pág. 369) [Hay que añadir que, originalmente, la obra para piano llevaba también el título de *marche funèbre*. Así figura en la parte superior de la página 4 del *Verzeichnis der Fürstin* entre las obras publicadas en 1851-52. Solo posteriormente, muy probablemente al incorporarla en el ciclo *Harmonies poétiques* en 1851-52, Liszt la renombró con el título actual. La concepción sinfónica y la relación con la obra orquestal explican el sonido sinfónico de *Funérailles*, que lo hace tan diferente del estilo de las demás piezas de *Harmonies poétiques*].

Además, Merrick añade: «The revolutionary symphony lay dormant until 1848, when the revolutions of that year made him take it up again, but in a revised form» (Merrick, 1987, pág. 4) dando a entender que el motor de inicio de ambas obras fue el mismo y por el cual tienen ese carácter húngaro. Además, ambas coinciden en su tonalidad principal, que es Fa menor y es lo que les concede ese carácter tan lúgubre.

Heldenklage.
 Symphonische Dichtung N^o 8.
Heroic Elegy. Héroïde funèbre.
 Symphonic Poem N^o 8. Poème symphonique N^o 8.

F. Liszt.

Komponiert 1849/1850, letzte Fassung 1856.

Lento lugubre.

Lento lugubre.

Klich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. L. S.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Ejemplo 1: Héroïde funèbre, cc. n.º 1 al 9

Pese a que el origen de *Funérailles* no aparece en las correspondencias de Liszt ni tampoco quedan borradores extensos acerca de las fases de su composición, sí que

queda un manuscrito del tema pesante de la sección A, que se puede encontrar en el borrador del poema sinfónico *Ce qu'on entend*.

The genesis of *Funérailles* is not covered in Liszt's correspondence, and the various phases of composition are not recorded in surviving and drafts sketches. Only one sketch of the pesante bass theme (bars 24-40) is known which can be read on page 19 of the sketch book *Ce qu'on entend*, two pages after the plan and drafts of the *Symphonie révolutionnaire*, in E major inscribed "Magyar" (Kaczmarczyk, 1993-1994, pág. 368) [La génesis de *Funérailles* no figura en la correspondencia de Liszt, y las distintas fases de composición no están registradas en los esbozos y borradores conservados. Solo se conoce un esbozo del tema del bajo pesante (compases 24-40) que puede leerse en la página 19 del cuaderno de esbozos *Ce qu'on entend*, dos páginas después del esquema y los borradores de la *Symphonie révolutionnaire*, en Mi mayor, con la inscripción «Magyar»].

Se dice que puede que este tema pesante (que en el borrador aparece en Mi Mayor) tuviera la intención de introducirlo en alguna obra orquestal de carácter más nacionalista, que podría ser en la *Symphonie révolutionnaire*, aunque finalmente fue parte de *Funérailles* (Kaczmarczyk, 1993-1994, pág. 369).

3.2 Análisis formal de la obra

La pieza tiene una extensión de 192 compases con un compás de **C** de compasillo, es decir, un compás cuaternario de subdivisión binaria. Si bien es cierto que en la parte central (posteriormente se denominará sección C) tiene subdivisión ternaria en el acompañamiento. La tonalidad principal en la que se encuentra escrita la obra es Fa menor, una tonalidad que tiene un carácter muy fúnebre, aunque pasa por muchas tonalidades, como Re Mayor, Mi b menor, Mi Mayor, Fa Mayor, La Mayor, La b Mayor, entre otras.

En cuanto a la estructura formal, se puede apreciar cuatro partes diferenciadas, además de la introducción y coda final que se explicará a continuación. Para este análisis se utiliza la edición de Editio Musica Budapest.

Secciones	Compases
Introducción	Del compás 1 al 23
Sección A	Del compás 23 al 55
Sección B	Del compás 56 al 108
Sección C	Del compás 109 al 155
A'	Del compás 156 al 175
Coda	Del compás 176 hasta el final

Tabla 1: Estructura formal de la pieza

Introducción *adagio*, compases del 1 al 23. La introducción se puede dividir en dos frases y coda. La primera frase sería desde el c. 1 hasta el c. 10, la segunda del c. 10 hasta el c. 18 y la coda hasta el c. 23. La obra comienza con un *forte ostinato* de un intervalo de novena (*re b – do*) en el registro más grave que genera una tensión y expectación muy altas, comenzando a crear el sentimiento fúnebre y lúgubre que caracteriza esta pieza.



Ejemplo 2: *Funérailles*, c. n.º 1

El *re b*, que es la nota que va a contratiempo, va ascendiendo durante esta sección y el *do* es la nota pedal que va siempre en los tiempos fuertes del compás, que después será el *trémolo*. Estos bajos pesantes pueden simular las campanas de la catedral que anuncian el entierro (Esplugues Esplugues, 2023, pág. 392). De hecho, en la edición Ricordi se aclara con la anotación *come campane*. El ritmo es con negras, para acentuar el paso de las personas portadoras del féretro.

Cabe destacar la diferenciación de ataque entre los dos acentos diferentes que utiliza Liszt en toda la obra y que desde el primer compás se muestran (< y ^). El primero que aparece, sobre el *re* b, se diferencia con el segundo, que aparece sobre el *do* grave, en el carácter, ya que el segundo es más doloroso y con un ataque más duro. En la música lisztiana es muy usual la variedad de articulación para conseguir timbres diferentes.

En efecto, esta es la primera vez en la historia de la técnica pianística que podemos hablar de una amplia variedad en el ataque una gran cantidad de movimientos, todos ellos relacionados entre sí y a su vez relacionados con la búsqueda de un sonido específico en cada caso (Monzón Gallardo, 2014, pág. 307)

Asimismo, se superpone en el c. 2 la entrada de la m. d. en *mezzoforte* que hace un motivo de dos compases en Fa menor. Este motivo, que se divide en dos células (X e Y), será el modelo de la secuencia (compases 2 y 3).

Ejemplo 3: *Funérailles*, cc. n.º 1 al 4

Las repeticiones se ejecutarán un tono por encima, primero en Sol menor (c. 4) y después, en La menor (c. 6). Desde el c. 6 Liszt anota un crescendo que durará hasta el inicio de la frase B en el cual aparece el matiz *forte*.

Ejemplo 4: *Funérailles*, cc. n.º 4 al 6

En el c. 7, ocurre una anomalía: se rompe la secuencia cuando el bajo asciende un semitono de *fa* a *sol* b en la célula Y. En el c. 8 se mantiene la célula Y en *si* b.

Ejemplo 5: *Funérailles*, cc. n.º 7 al 8

En el c. 10 comienza la segunda frase, ahora las campanas de la m. i. se han convertido en *trémolos* en el tiempo fuerte y un acorde en el débil. El recurso utilizado con estos *trémolos* genera cada vez más tensión y refuerza la dinámica del instrumento a través de su resonancia. La melodía de la primera frase se dobla en octava.

Ejemplo 6: *Funérailles*, cc. n.º 9 al 10

Ejemplo 7: *Funérailles*, cc. n.º 11 al 13

En estos compases ya se nota la tensión que se ha ido acumulando y que cada vez es más potente, sin cesar el pulso lento que suscita más expectación. Además, aparece la anotación *energico* para que no se olvide el carácter que Liszt esperaba. En esta frase B, al igual que en la A, el modelo de la secuencia se repite una segunda mayor ascendente

Este gran dramatismo que se ha generado, que cada vez asciende más, con el *più crescendo* y que parece que no acaba nunca, se resuelve en el *re b* del c. 18 repitiéndose como si fuera una trompeta muy brillante (Walker, 1997, pág. 72), para dar por finalizado este interminable ascenso. De hecho, en la edición Ricordi aparece la indicación de *squillante quasi trombe*. Esta introducción termina descendiendo de ese *re b* hasta el acorde de séptima de dominante de la nueva tonalidad (Fa menor) con un *diminuendo* y un *ritardando*.

The image shows a musical score for the piece 'Funérailles' by Franz Liszt, specifically measures 17 to 23. The score is written for piano and voice. The piano part begins at measure 17 with a 'CODA' section. The vocal line includes a 'do.' (do) note. The piano part includes a 'fff' dynamic marking and a 'ritard..' (ritardando) marking. The score is marked with '20' at the beginning of the second system and '23' at the end of the first system.

Ejemplo 8: *Funérailles*, cc. n.º 17 al 23

Después de un calderón y una *lunga pausa*, la sección A prosigue desde la anacrusa del c. 24 hasta el c. 55. En esta nueva sección cambia el carácter, siendo un canto pesante y *sotto voce* del bajo, acompañado de los ritmos propios de una marcha fúnebre en el segundo y cuarto tiempo del compás. Esta célula rítmica, corchea con puntillo seguida de semicorchea y negra, es la que le confiere este carácter fúnebre, como se puede observar en otras obras de este estilo de otros compositores, como en Chopin o Beethoven.



Ejemplo 9: Tercer movimiento de la *Sonata n.º 12 op. 26* de Beethoven, cc. n.º 1 al 4



Ejemplo 10: Tercer movimiento de la *Sonata n.º 2 op. 35* de Chopin, cc. n.º 1 al 5

Este canto muestra una sensación sonora muy solemne y dramática por la configuración del ritmo, ya que se alternan figuras lentas (blancas) con otras muy rápidas (semicorcheas) que, además, para causar más dolor en el oyente, las notas largas caen en el tiempo fuerte del compás y las notas breves que anticipan la negra ayudan a este carácter. Para resaltar este carácter tan fúnebre y doloroso añade acentos en los tiempos fuertes, que son las negras. Otro recurso utilizado en este pasaje son los cromatismos, que son símbolos universales del dolor.

Esta sección está dividida en dos frases: la primera desde la anacrusa del c. 24 hasta el c. 39 y la segunda frase del c. 40 al c. 55. La primera frase (A) está formada por dos semifrases de ocho compases. La primera semifrase (a1) se basa en una melodía de cuatro compases en Fa menor que se repite una cuarta ascendente (Si b menor) en los siguientes cuatro compases. La segunda semifrase (a2) comienza en Fa # menor a través de una modulación. Pasa por Mi b menor para acabar esta sección con una cadencia que modula hasta Fa menor.

SECCIÓN A

24 *sotto voce*
Fa menor *pesante* Sib menor

29 *espr.*
Fa# menor

34 *cresc.*
Mib menor

39 *poco riten.*
Fa menor

Ejemplo 11: *Funérailles*, cc. n.º 24 al 39

Seguidamente comenzará la segunda frase (B) de esta primera sección en el c. 40. Esta frase también está formada por dos semifrasas de ocho compases cada una. Esta frase B es igual a la primera, salvo que la melodía se ha pasado al registro agudo y está doblada en octavas teniendo un relleno armónico mucho más denso. Liszt recuerda con la anotación de *la melodía sempre accentuato* el carácter que desea.

39 *poco riten.*
Fa menor

40 *la melodía sempre accentuato*
Mib menor

41 *mf*

42

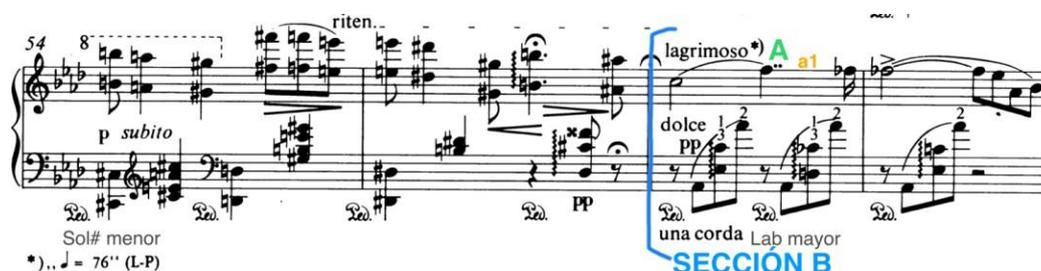
Ejemplo 12: *Funérailles*, cc. n.º 39 al 42

En el c. 54 en vez de modular a Fa menor pasa a Sol # menor a través de una modulación diatónica. Llegados a este punto sorprende con un *piano subito* teniendo en cuenta que en los dos compases anteriores había aparecido un *crescendo molto*. Esta sección acaba con un *ritenuto* y un calderón.



Ejemplo 13: *Funérailles*, cc. n.º 54 al 55

La sección B, *lagrimoso*, se desarrolla entre el c. 56 y el c. 108. En modo mayor, se diferencia claramente de las secciones previas, con un carácter mucho más *dolce* y muy *cantabile*: es como un lamento, ayuda también el cambio a *una corda*. Se mantiene el recurso de la nota repetida pero esta vez interpretado de forma diferente, de una manera no tan agresiva. La mano derecha tiene una línea melódica y es acompañada por arpeggios con la m. i. En cuanto a la estructura formal, esta sección está dividida en tres frases. La primera frase (A), del c. 56 al c. 71, también está dividida a su vez en dos semifrases. La frase A está en la tonalidad de La b Mayor, que en realidad es una enarmonía de Sol # menor. Esta tonalidad representa en la literatura lisztiana el amor según Merrick (1992, pág. 430). Las dos semifrases son prácticamente iguales salvo una variación y el final, que modula a Mi b menor. Ambas acaban con un *smorzando* y la segunda semifrase añade un *rinforzando* y *ritardando*.



Ejemplo 14: *Funérailles*, cc. n.º 54 al 57

La segunda frase (B), que va desde la anacrusa del c. 71 hasta la caída del c. 86, también está dividida en dos semifrases de 8 compases. El tema aparece de nuevo en la primera semifrase (b1), pero en la tonalidad de Si Mayor, significando la tonalidad celestial (Merrick, 1998, pág. 368) añadiendo más textura y cambiando de tesitura la melodía. En esta nueva frase se vuelve a las *tre corde*. El acompañamiento se quedaría en las voces superior e inferior del contralto, con la anotación de *dolcissimo*. En el c. 76 modula al relativo menor, Sol # menor. Esta semifrase termina modulando en La Mayor, a través de una modulación diatónica en el c. 77.

68 *ritard.* *rinforz.* *smorz.* B b1 dolce *tre corde*

l'accompagnamento dolcissimo

72 *l'accompagnamento dolcissimo* Si mayor

Ejemplo 15: *Funérailles*, cc. n.º 68 al 73

En el c. 80 comienza la segunda semifrase (b2) en Mi Mayor y en el c. 83 modula a Re b Mayor.

80 *Soli mano* b2 Mi mayor Reb mayor

Ejemplo 16: *Funérailles*, cc. n.º 80 al 83

En el c. 86, ya en La \flat Mayor, comienza un *crescendo* que dura hasta la caída del c. 89 en *mezzoforte* y con la variación de *più agitato e accelerando*. Finaliza esta sección a través de un pasaje cromático con la pedal de dominante que asciende hasta el último tiempo del c. 88 (séptima de dominante) que resuelve con la ayuda de un *ritardando* en la tónica. Siendo este pasaje el nexo que une la frase B a la C.

Ejemplo 17: *Funérailles*, cc. n.º 84 al 88

La frase C reexpone *a tempo* el tema a partir del c. 89 hasta el c. 108 mucho más brillante y con mucha más textura, teniendo la melodía duplicada en octava en el registro agudo, los bajos también en octavas y todo el relleno armónico en el registro medio. La frase C está dividida en dos semifrases, la primera (c1) de 8 compases y la siguiente (c2) de 12 compases. La frase C es igual a la frase A, pero la segunda semifrase c2 presenta algunas variaciones, como los cuatro compases añadidos y más modulaciones.

Ejemplo 18: *Funérailles*, cc. n.º 88 al 90

La semifrase c2 empieza en el c. 97 en La b Mayor. Tres compases después modula a Si Mayor y aparece un *crescendo molto* que llega hasta el c. 103, en Do # Mayor, donde se alcanza el punto culminante de la obra que coincide con la dinámica de *fff*, que solo se había indicado en el clímax de la introducción. En el c. 106 cambia de modo a Do # menor.

The image shows a musical score for 'Funérailles' by Franz Liszt, measures 96 to 108. The score is in piano and features complex textures with many accidentals. Measure 96 is marked 'c2'. Measure 100 is marked 'cresc. molto.' and 'Si mayor'. Measure 104 is marked 'D'. A blue bracket highlights a section of the score starting at measure 106.

Ejemplo 19: *Funérailles*, cc. n.º 96 al 108

La sección C ocupa los cc. 109-155. Esta sección es una marcha y se caracteriza por un *ostinato* de tresillos descendente en el registro grave, mientras que la m. d. marca con unos acordes subrayados la melodía heroica, utilizando el recurso de la nota repetida. Según Cristina Cámara «esta sección es en realidad una gran marcha progresiva modulante» (Cámara Rovira, 2014, pág. 39). Comienza con la anotación *poco a poco più moto*, animando a acelerar el *tempo* conforme avanza la sección. En la m. i. matiza el carácter con un *sotto voce ma un poco marcato* y *sempre staccato*. Esta parte central

es la que se dice que tiene similitudes con la *Polonesa Heroica op. 53* de Chopin debido al *ostinato* de la m. i. en *staccato* mientras la m. d. marca la melodía.

SECCIÓN C

109 poco a poco più moto*)

sotto voce ma un poco marcato mf sempre stacc.

Reb mayor

Ejemplo 20: *Funérailles*, cc. n.º 109 al 112

sotto voce

Ejemplo 21: *Polonesa op. 53* de Chopin, cc. n.º 85 al 86

Esta sección comienza en Re b Mayor y al mismo tiempo que va aumentando de velocidad y de intensidad va modulando: primeramente, en el c. 122 a La Mayor. Vuelve a recordar el carácter *marcato*.

121

- - - do

mf marcato

La mayor

Ejemplo 22: *Funérailles*, cc. n.º 121 al 124

En el c. 133 modula a Fa Mayor, que es cuando el *ostinato* aparece en octavas; alcanzando una nueva magnitud sonora. Recuerda el caracter con *sempre più di moto* y *sempre più crescendo*. «The heroic march starts in D-flat major at m. 109, the key known for consolation; in turn, this majestic atmosphere amplifies the heroism in F

major at m. 133» (Kim, 2015, pág. 71). En el c. 138 pasa a Mi b Mayor, tonalidad que representa lo militar o heroico.

133 *sempre più di moto*
sempre più cresc.
Fa mayor
8va

136
8va
f
8va Mib mayor

Ejemplo 23: *Funérailles*, cc. n.º 133 al 138

En el c. 143 modula a Re Mayor, cambiando la indicación de tempo a *Allegro energico assai* y alcanzando el matiz de *fortissimo*.

142 *Allegro energico assai *)*
ff
8va
Re mayor
8va

Ejemplo 24: *Funérailles*, cc. n.º 142 al 144

El final de esta sección aparece en Fa menor, lo confirma el acorde de la caída del c. 151, que es la séptima disminuida de esta nueva tonalidad. Esta sección concluye, cuando parece que se va a desbordar, en un pasaje a cuatro octavas con una escala menor armónica ascendente, culminando en el *re* b, como en la primera sección.

Ejemplo 25: *Funérailles*, cc. n.º 151 al 156

Después de un *poco ritardando* y un calderón se da paso a la sección A', que va desde el c. 156 al c. 175. Vuelve al *tempo primo* y utiliza el material temático del *dolente* de la sección A, pero mucho más dramático y con un sonido mucho más lleno y potente. La melodía está triplicada en octavas y la armonía la ejecutan tanto la mano izquierda como la m. d.

Al igual que en la sección A, en el c. 160 modula a Si b menor y cuatro compases después a Fa # menor. Como diferencia con respecto a la primera vez en el c. 170 modula a Fa menor. Finaliza esta sección con un compás de calderón después de un gran *diminuendo*.

Ejemplo 26: *Funérailles*, cc. n.º 172 al 176

La coda final va desde el c. 177 hasta el final de la obra. Esta última sección se forma de dos frases, la primera dura del c. 177 al c. 184 y la segunda, del c. 184 hasta el final. La frase A de esta coda se basa en el tema del *lacrimoso* de la sección B. Comienza a un

tempo más lento y de una manera *dolcissima* en la tonalidad de Mi Mayor, la tonalidad religiosa (Gifford, 1984, pág. 27). Más tarde, en el c. 181 modula a Fa menor, que ya es la tonalidad que se establece hasta el final de la obra. Esta frase acaba con un *diminuendo*, *ritardando* y para apoyar este carácter la indicación de *morendo*.



Ejemplo 27: *Funérailles*, cc. n.º 177 al 180

A continuación, en el c. 185 comienza la frase B de esta coda: el *ostinato* de la parte final, que es el mismo motivo y ritmo que la sección C, va *crescendo* progresivamente desde un *sotto voce* hasta finalizar de manera muy intensa con *ff* en *re b*.



Ejemplo 28: *Funérailles*, cc. n.º 185 al 186

De ahí, finaliza en dos acordes de la tónica, ya en pianísimo, atacando dos veces el primer acorde (el recurso de la nota repetida), culminando en la tónica: una octava de *fa* muy piano y de manera muy seca. Siendo un cierre muy inesperado después de los compases previos de tanta intensidad.



Ejemplo 29: *Funérailles*, cc. n.º 190 al 192

4 ANÁLISIS DE LAS DIFERENTES INTERPRETACIONES DE LA OBRA

4.1 Pianistas seleccionados

Con el fin de estudiar diferentes interpretaciones de *Funérailles*, se han escogido cuatro grabaciones de algunos de los pianistas más relevantes del siglo XX. Estos intérpretes son Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Arthur Rubinstein y Claudio Arrau. Los cuatro han sido escogidos por su gran importancia en la interpretación pianística del siglo pasado. Mientras que Horowitz y Richter se encontraban en edades similares, 29 y 33 años, respectivamente, Rubinstein y Arrau estaban en periodos de madurez avanzada, 86 y 79 años, en el orden dado. Por otro lado, Horowitz y Richter se formaron en la Escuela Rusa mientras que Rubinstein y Arrau en la Escuela Alemana. Otro motivo de peso ha sido la diferencia en minutaje de las versiones, Horowitz es la versión más rápida (9:07 minutos), Arrau la más lenta (13:03 minutos), quedando en la media Richter y Rubinstein (10:38 y 10:33 minutos, respectivamente).

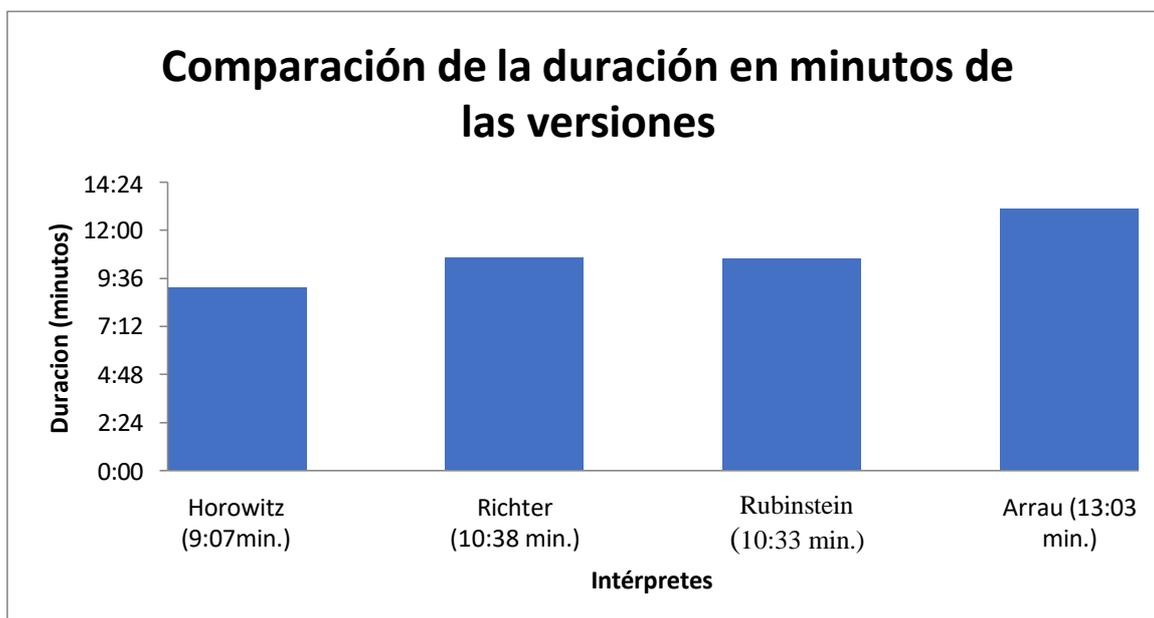


Gráfico 1: Duración de las versiones

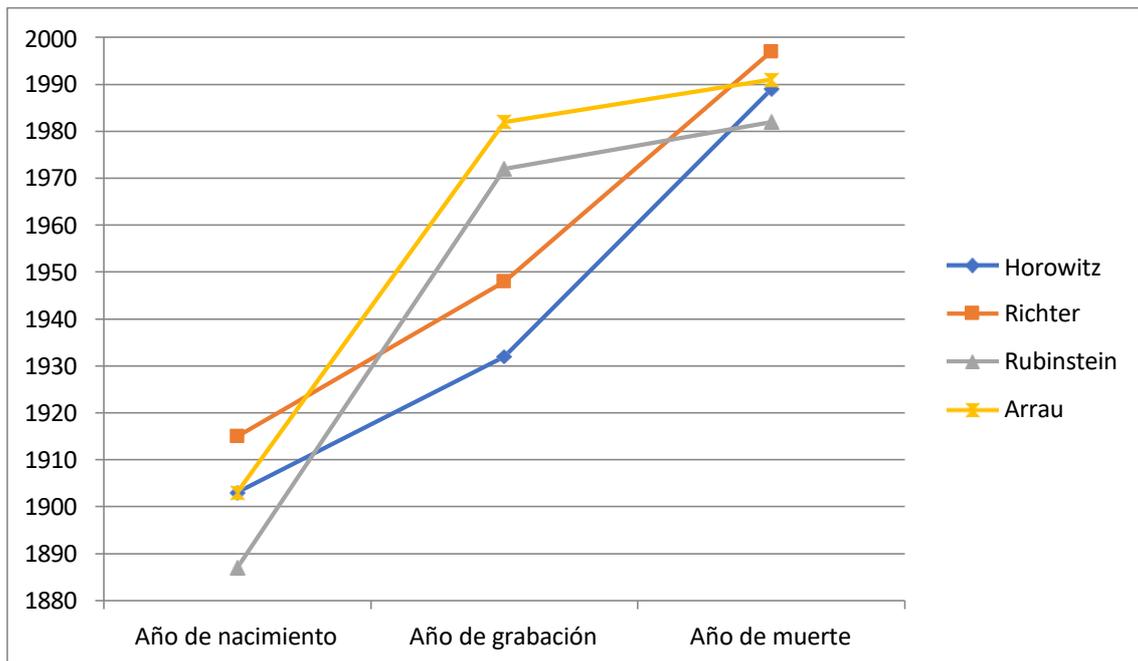


Gráfico 2: Relación entre los años de nacimiento, grabación y muerte

4.2 Análisis de cada versión

Para facilitar la escucha se incluyen los enlaces de las interpretaciones.

Liszt, F. (1932) *Funérailles* S. 173 [Grabado por Vladimir Horowitz, CD]. En *The London Recordings*. Archipel Records. https://youtu.be/vRVM-0Gyo50?si=-4_RB6Ms9XwkEOpy

Liszt, F. (1948) *Funérailles* S. 173 [Grabado por Sviatoslav Richter, live]. Youtube. Classical Piano Rarities. <https://youtu.be/Y0sy14ShukQ?si=ZkYuSDs0XfL9nex>

Liszt, F. (1972) *Funérailles* S. 173 [Grabado por Arthur Rubinstein, CD]. En *Rubinstein Collection, Vol. 31*, RCA Red Seal. <https://youtu.be/-mE3PpYFeqw?si=nFCK1ac6ZLR4KW7u>

Liszt, F. (1982) *Funérailles* S. 173 [Grabado por Claudio Arrau, CD] En *Après Une Lecture Du Dante / 6 Chants Polonais De Frédéric Chopin / Funérailles*, Philips. <https://youtu.be/lqQ86VaeoYI?si=xkzn0TaR0GsXR4a5>

La edición que se toma como base es la utilizada anteriormente, Editio Musica Budapest. Hay que señalar que en los pasajes que no se detalla nada significa que no hay notables variaciones con respecto a la Editio Musica Budapest.

A continuación, antes de pasar a describir cada una de las versiones se muestra una tabla y un gráfico que sintetizan las diferentes velocidades de cada sección e intérprete.

Estructura	Horowitz	Richter	Rubinstein	Arrau
Introducción	♩=45	♩=46	♩=46	♩= 33
Sección A	♩=45	Frase A ♩=60	Frase A ♩=56	Frase A ♩=45
		Frase B ♩=67	Frase B ♩=64	Frase B ♩=33
Sección B	♩=45	Frase A ♩=57	Frase A ♩=53	Frase A ♩=47
		Frase C ♩=69	Frase C ♩=60	Frase C ♩=55
Sección C	Desde ♩=130 hasta ♩=180	Desde ♩=136 hasta ♩=148	Desde ♩=127 hasta ♩=136	Desde ♩=120 hasta ♩=140
Sección A'	♩=90	♩=68	♩=70	♩=65
Coda	Desde ♩=38 hasta ♩=75	Desde ♩=50 hasta ♩=152	Desde ♩=52 hasta ♩=135	Desde ♩=45 hasta ♩=70

Tabla 2: Estructura agógica de la obra de cada intérprete

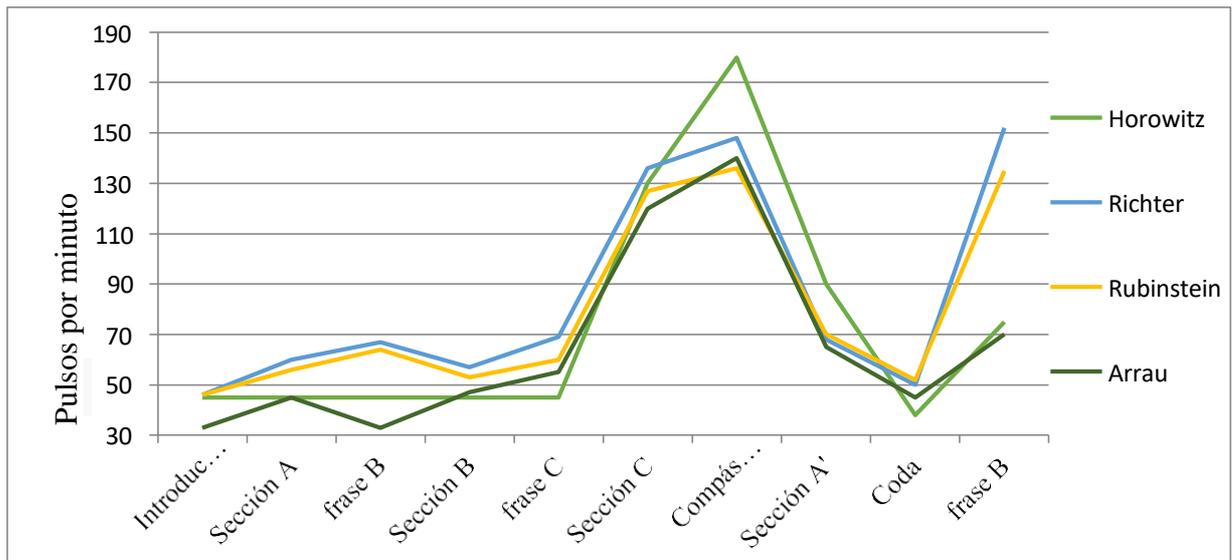


Gráfico 3: Velocidad de cada sección por cada intérprete

4.2.1 Análisis de la versión de Vladimir Horowitz.

La interpretación del pianista Vladimir Horowitz (1903-1989) escogida es la del 15 de noviembre del año 1932, cuando el pianista tenía 29 años. Este año también graba la versión de la *Sonata en Si menor*.

La duración total de esta versión es de 9 minutos 7 segundos, la más breve de las seleccionadas, además de la más antigua.

La velocidad de la introducción es $\text{♩}=45$, comienza en un *mezzoforte* y a partir del c. 6 hace un crescendo progresivo que acentúa en cada nueva repetición de la secuencia, el *sol* \flat y el *la* graves. La última fusa del c. 3, en la célula Y, la convierte en semicorchea y esta variación se mantiene el resto de las veces que aparece esta célula. En el c. 9 adelanta los *trémolos* al primer tiempo, transformando esta blanca en el redoble tal y como seguirá en los siguientes compases. A partir del c. 11 siempre va creciendo hasta el final de la frase sin tener en cuenta los *diminuendos* de final de ligadura. Desde el c.

15 va acelerando al mismo tiempo que crece en intensidad. En el c. 21 el *trémolo* comienza en el tercer tiempo, por lo tanto, la m. i. comienza con una blanca de *do*.

En la sección A el pulso se mantiene, pero la interpreta con muchos rubatos. En cuanto al acompañamiento de la m. d. las negras a contratiempo son apoyadas y picadas, pero la semicorchea y la negra sí que son más *stacatto*. El *la* \sharp del c. 37 y su anacrusa, no las acentúa, tal y como indica esta edición. En el final de este compás hace un *diminuendo* hasta el *do* b del c. 38. En la frase B, el acompañamiento rítmico también es *stacatto*, como en la frase anterior, el piano súbito del c. 54 lo prepara en los últimos pulsos del compás anterior con un *decrecendo*.

En la sección B mantiene el mismo pulso que llevaba, a $\text{♩}=45$. En la segunda mitad del c. 58 hace un *diminuendo* en vez de un *crescendo* hacia el *fa* b del c. 59. Dos compases más tarde, crece hasta el *si* b del c. 61 y a partir de este momento comienza a disminuir hasta el final de la semifrase a1. Este fraseo se mantiene en la semifrase a2. En el c. 77, hace un *crescendo* hasta la mitad del c. 78 que ya comienza a disminuir para cerrar esta semifrase b1, y en la siguiente semifrase mantiene este fraseo. La subida cromática del c. 87 la comienza desde un punto dinámico inferior para poder realizar este *crescendo* hasta la frase C. Otra pequeña diferencia es que en el c. 91 el *do* blanca de la melodía lo convierte en dos negras. En el c. 99 hace un floreo sobre el sobre el segundo *do*. El *fortísimo* del c. 103 lo mantiene durante dos compases y medio y en el final del c. 105 comienza a disminuir hasta el final de la sección.

En los dos primeros tiempos del inicio de la sección C pasa de $\text{♩}=45$, que mantenía desde el inicio, hasta $\text{♩}=130$. Va acelerando progresivamente hasta que en la sección de La Mayor alcanza los 154 pulsos por minuto y es cuando comienza el fragmento en Fa Mayor que llega a $\text{♩}=170$. Por último, en el fragmento de Re Mayor llega a $\text{♩}=180$. Otra diferencia con respecto a la Editio Musica Budapest es que salta desde la anacrusa del 146 al último tiempo del c. 147. Durante todo el pasaje de las octavas de la marcha, puede que por la calidad de la grabación, no se aprecia la melodía porque los bajos

suenan en un plano sonoro superior a la melodía. Del final de la sección C, al inicio de la sección A' no hay ninguna pausa.

La sección A' la interpreta a $\text{♩}=90$, lo que sería el doble que la sección A, aunque sí que mantiene los rubatos. En la anacrusa del c. 170 hace un *ritardando*. Al final de esta sección, durante la segunda mitad del c. 173 y el c. 74 realiza este descenso de una manera *stacatto*, a diferencia del picado ligado que se escribe en esta edición.

Al inicio de la coda, la primera frase comienza a $\text{♩}=38$ interpretándola con mucho rubato. En la frase B aumenta al doble, $\text{♩}=75$ y en los cc. 188 y 189 no crece en intensidad hasta el acorde del 191 que lo ataca en *forte*, dinámica que mantiene hasta los dos últimos acordes, que ya son en piano.

En general, la interpretación de Horowitz es más *stacatto* en comparación al resto de pianistas. El resto de las diferencias con respecto a los otros intérpretes puede que se deban a la edición de la partitura, porque se debe recordar que esta grabación es muy anterior al resto.

4.2.2 Análisis de la versión de Sviatoslav Richter

La grabación escogida de Sviatoslav Richter (1915-1997) es la del concierto en directo del 26 de febrero de 1948 en Moscú. El pianista tenía en ese momento 33 años, momento vital muy diferente a Horowitz. Esta versión tiene una duración de 10:38 minutos.

La introducción comienza a $\text{♩}=46$. Se pueden apreciar los dos diferentes tipos de ataque entre el *re* b y el *do*. La mano izquierda se mantiene implacable durante toda esta introducción y al entrar la m. d. le cede el protagonismo. Acelera a la vez que va creciendo en intensidad y cuando llega a la frase B alcanza la velocidad de $\text{♩}=57$. Los pedales son muy claros y se percibe todo de manera muy evidente. En la coda de esta

introducción vuelve a la velocidad de inicio, $\text{♩}=46$. En el c. 18 las semifusas del *re b* resultan muy lentas, un compás después comienza a disminuir hasta que en el c. 20 llega a *mezzopiano*.

En la sección A, comienza a $\text{♩}=60$. El acompañamiento rítmico de la mano derecha lo articula de manera apoyada y *stacatto*, tal y como indica la Editio Musica Budapest. En la Frase B de esta sección A, alcanza la $\text{♩}=67$. El *crescendo* del c. 41 sigue hasta la caída del c. 44; sin embargo, en el c. 46 baja de matiz con respecto al c. 44. Durante los cc. 52 y 53 no realiza ningún *crescendo*, sino que se iguala a la dinámica de piano del c. 54.

En la sección B, baja la velocidad a $\text{♩}=57$. Hay una gran diferencia dinámica en cuanto a los planos sonoros del acompañamiento y la melodía. Posteriormente, en la frase C vuelve a subir la velocidad a $\text{♩}=69$. A partir del c. 100, simultáneamente va creciendo en intensidad a la vez que va acelerando y desde el c. 106 disminuye de intensidad para cerrar esta sección.

La sección C comienza en $\text{♩}=136$, al pasaje de La Mayor llega a $\text{♩}=140$, sigue acelerando hasta subir a $\text{♩}=146$ la negra en el de Fa Mayor y en el fragmento de Re Mayor alcanza ligeramente a $\text{♩}=148$. Señala los acentos en la primera nota de cada tresillo desde el c. 109.

En la Sección A' la articulación es tal cual se indica, apoyado pero corto. En cuanto a la velocidad, es ligeramente más rápida que la sección A, esta vez a $\text{♩}=68$. Durante los cc. 165 y 166 baja de dinámica a *mezzoforte*. Y en el c. 169 junto al *rinforzando* va *ritardando* y disminuyendo hacia el final de esta sección.

La coda comienza en $\text{♩}=50$, algo más lento que la sección B en la que se basa. Nueve compases después, la frase B comienza a $\text{♩}=152$. Un detalle que destacar es que después de los acordes ascendentes del c. 189 hace un corte antes de caer en el acorde de *re b* del c. 190.

Se puede concluir en que Richter interpreta una versión muy fiel a la Edición Musical de Budapest.

4.2.3 Análisis de la versión de Arthur Rubinstein

La interpretación escogida del pianista Arthur Rubinstein (1886-1982) es la del año 1972, momento en el que tenía 86 años, siendo el pianista más avanzado en edad en el momento de la grabación de los cuatro seleccionados. Dura 10:33 minutos. Se ha seleccionado porque fue alumno de Heinrich Barth, alumno de Hans von Bülow, a su vez alumno de Liszt (Sachs, 1995, pág. 27).

La introducción comienza a $\text{♩}=46$, tiempo que mantiene en todo momento. En cuanto a las notas graves realiza el mismo ataque para el *re b* que para el *do*. En el c. 10 después del *crescendo* baja a *mezzoforte*. Posteriormente, realiza un *ritardando* hasta el *re b* del c. 18. En el siguiente compás las cuatro negras las ejecuta de una manera muy rápida.

La sección A comienza a $\text{♩}=56$ y el acompañamiento de la m. d. es muy apoyado, todas las figuras duran el pulso completo. En el c. 32, después del *crescendo* el *do #* lo ataca en súbito piano. En toda esta sección A las semicorcheas están precipitadas, lo que crea un ambiente más dramático y lúgubre. En la frase B aumenta de velocidad llegando a $\text{♩}=64$. En las últimas cuatro corcheas del c. 49 hace un pequeño *crescendo* y después un *diminuendo* en las dos últimas corcheas para caer en el c. 50 en un *mezzoforte*. En el c. 53 disminuye para preparar el piano del c. 54.

En la sección B, baja la velocidad a $\text{♩}=53$ y comienza desde el matiz de *mezzoforte*. En el c. 58 disminuye hasta la caída del c. 59 y en el c. 60 hace un *crescendo* para continuarlo en los últimos tres compases de esta semifrase a1. La semifrase a2 comienza en piano, a diferencia de cómo había iniciado la semifrase a1 en *mezzoforte*. En los cc. 76 y 77 va creciendo en dinámica hasta la caída del c. 78 y ya comienza a

disminuir para cerrar esta semifrase b1. En el c. 84 sigue creciendo hasta el c. 85 y en la anacrusa del c. 87 ha bajado para empezar la subida desde *mezzopiano*. La frase C la inicia ligeramente más rápido, a $\text{♩}=60$. Durante los cc. 93, 94 y 95 mantiene la dinámica de *mezzoforte*, sin hacer apenas reguladores. En el c. 103 comienza a acelerar hasta el c. 108 que hace un *ritardando* para cerrar esta sección.

La sección C comienza a $\text{♩}=127$ y acelera de manera muy progresiva. Todo este pasaje se puede señalar que resulta muy claro e igualado. En el fragmento de La Mayor sube a $\text{♩}=133$ hasta llegar al c. 133, en Fa Mayor, a $\text{♩}=136$, velocidad que mantiene durante el resto de sección. Aunque en el pasaje de Re Mayor parece que pierda sutilmente velocidad.

En la sección A' retoma el tema de la sección A a más velocidad, $\text{♩}=70$. Después del *crescendo* del final del c. 163, el *do #* de la caída del siguiente compás lo ataca en súbito piano, fraseo que repite en los siguientes dos compases. En el *rinforzando* del c. 169 hace un *ritardando*. El *diminuendo* del c. 171 lo inicia en el último tiempo del compás, y no sigue decrescendo hasta el segundo tiempo del c. 174.

La velocidad del inicio de la coda es $\text{♩}=52$. La frase B comienza a $\text{♩}=130$ y tres compases después acelera hasta $\text{♩}=135$. Se puede destacar que el acorde de *re b* del c. 190 es atacado en *forte*, notándose una reducción de matiz desde el final del *crescendo* anterior.

4.2.4 Análisis de la versión de Claudio Arrau

La interpretación escogida del pianista chileno Claudio Arrau (1903-1991) es la de abril de 1982 que tiene una duración de 13:03, sin duda es la más larga en minutaje. Esta grabación ha sido escogida, además de por la etapa vital en la que se encontraba, ya que tenía 79 años, por haber sido alumno de Martin Krause, que fue alumno de Franz Liszt.

La introducción comienza a $\text{♩}=33$, la velocidad más lenta de las cuatro interpretaciones seleccionadas. La m. i. resulta implacable, incluso llega a sobrepasar la melodía al principio. En el c. 10 justo antes de la frase B realiza una pausa. Los trémolos de esta frase B resultan lentos y el enérgico no se aprecia, ya que mantiene la misma tensión e intensidad que hasta ese momento. Justo antes de comenzar la coda de esta introducción vuelve a hacer un corte antes de caer en el *re b* y las cuatro negras posteriores no son iguales en cuanto a duración.

La sección A comienza a $\text{♩}=45$ con una dinámica muy piano, siendo el acompañamiento muy apoyado y durando todo su valor. Señalar que marca claramente el último tiempo de las subidas de corcheas y acentúa de manera destacada cada figura larga de la melodía. En la frase B, sin embargo, retoma a la velocidad de inicio, $\text{♩}=33$. Vuelve a realizar un corte antes de cada entrada cada dos compases. La caída de los cc. 49 y 51 la ataca en piano súbito, a pesar de venir precedido de un crescendo en la partitura. En el c. 53 hace un gran *ritardando* antes de pasar a Sol \sharp menor en el c. 54.

La sección B comienza en $\text{♩}=47$, pero durante este pasaje el *tempo* fluctúa mucho ya que hace muchos *rubatos*. En el c. 59 disminuye para cerrar esta primera parte de la primera semifrase a1. En el nexo entre la frase B y la C baja a piano para poder hacer el pasaje cromático. En la frase C sube el *tempo* a $\text{♩}=55$. El c. 97, que corresponde a la semifrase c2, entra en piano y para finalizar esta frase hace un *ritardando* en los últimos compases.

En los dos primeros compases de la sección C acelera hasta $\text{♩}=120$ de una manera muy progresiva. En el fragmento de La Mayor llega a $\text{♩}=130$ y hasta este momento la dinámica de la m. d. es muy estable. No obstante, la m. i. sí que se altera notablemente en intensidad. Al pasaje de Fa Mayor llega a $\text{♩}=136$ y sigue acelerando hasta llegar a $\text{♩}=140$ en Re Mayor.

La Sección A' tiene una velocidad de $\text{♩}=65$, superior a la sección A. Se caracteriza, igual en que la primera sección, por un fraseo en el que siempre hay un corte antes de las

caídas y esto ocurre cada dos compases. En el *rinforzando* del 169 también se nota un *ritardando* que continúa hasta finalizar esta sección.

La coda comienza a una velocidad de $\text{♩}=45$ y en la frase B sube a $\text{♩}=70$. La caída del acorde final de *re b* la ataca en *mezzoforte*.

4.3 Comparativa entre las interpretaciones

A partir de toda la información recogida se hará una comparación entre las cuatro grabaciones.

En el caso de Horowitz hace una versión muy libre de la partitura y difiere en algunos momentos de los otros tres pianistas analizados. Puede que la explicación sea que es la grabación más antigua, ya que es dieciséis años anterior a la siguiente. Puede que utilizara otra versión o que este influenciado por factores histórico-sociales de este momento musical.

En cuanto a duración, la interpretación más corta es la de Horowitz (9:07) y la más extensa es la de Arrau (13:03), teniendo una diferencia de cincuenta años entre las dos versiones. Siendo la versión de Richter y Rubinstein las más parecidas pues solo se diferencian por cinco segundos.

En cuanto a velocidades, en la introducción Liszt anota *Adagio* y la Editio Musica Budapest concreta a $\text{♩}=54$. La versión de Rubinstein y Richter comienzan la introducción a una velocidad de $\text{♩}=46$, y Horowitz a $\text{♩}=45$. Sin embargo, Richter, es el único que altera el *tempo* durante la frase B de manera significativa, llega a $\text{♩}=57$; ya que Horowitz hace un *acelerando* del c. 15 al c. 18. Arrau, como ya se ha comentado, hace la versión más lenta de las cuatro, y en este caso, la velocidad de su introducción es de $\text{♩}=33$.

En la sección A Liszt no escribe ningún cambio de *tempo*, pero la edición sugiere un aumento de velocidad a $\text{♩}=63$ y en la segunda frase de esta sección A (frase B) no existe ninguna anotación de nuevo *tempo*. Cada versión presenta una velocidad diferente: en el caso de Horowitz mantiene la velocidad de inicio, pero con más rubatos. En la versión de Richter la velocidad de la frase A es de $\text{♩}=60$, similar a la recomendada y aumenta en la frase B a $\text{♩}=67$. En cuanto a la versión de Rubinstein comienza en $\text{♩}=56$ y en la frase B sigue a $\text{♩}=64$, similar a Richter. Arrau, inicia esta sección en $\text{♩}=45$ y prosigue en la segunda frase a $\text{♩}=33$, al igual que su introducción.

En la sección B, la Editio Musica Budapest sugiere un cambio de tempo a $\text{♩}=76$ y no aparece ningún cambio en toda la sección. Horowitz sigue estable con la velocidad que inició la obra, $\text{♩}=45$. La velocidad de Richter durante la frase A y B es de $\text{♩}=57$ y en la frase C aumenta a $\text{♩}=69$. Rubinstein propone unas velocidades similares, entre $\text{♩}=53-60$. Por último, Arrau, más lento, empieza en $\text{♩}=47$ y la frase C la presenta en $\text{♩}=55$, aunque su *tempo* es muy libre.

En la sección C, Liszt escribe al inicio *poco a poco più moto*, la Editio Musica Budapest matiza hasta $\text{♩}=120$ y en el c. 143 el compositor añade *Allegro energico assai* sin especificar marca de metrónomo concreta, aun así, hay un asterisco en el que se anota que en la practica el maestro lo cambió por *Allegro maestoso*. Horowitz es el más veloz, comenzando en $\text{♩}=130$ y acabando en $\text{♩}=180$. Richter empieza en $\text{♩}=136$ y acaba en $\text{♩}=148$. Rubinstein es el que menos acelera en todo el pasaje ya que su velocidad aumenta de $\text{♩}=127$ a $\text{♩}=136$. La velocidad de Arrau es $\text{♩}=120-140$.

En la sección A' Liszt escribe *Tempo I*, no obstante, los cuatro seleccionados aumentan su tempo. Horowitz y Arrau doblan la velocidad con respecto a la frase B de la sección A. En el caso de Horowitz, siendo la primera vez a $\text{♩}=45$ y la segunda a $\text{♩}=90$, manteniendo los rubatos. En el caso del pianista chileno, la frase B de la sección A la tocó a $\text{♩}=33$ y la sección A' a $\text{♩}=65$. Richter apenas modifica la velocidad ($\text{♩}=66$ a $\text{♩}=67$) y Rubinstein sube sutilmente la velocidad (de $\text{♩}=64$ a $\text{♩}=70$).

Finalmente, en la coda, Liszt solamente anota al inicio *Più lento*. Horowitz y Arrau presentan unas velocidades similares, la primera frase $\text{♩}=38$, el primero y $\text{♩}=45$ el segundo; en la segunda frase aumentan a $\text{♩}=75$ y $\text{♩}=70$, respectivamente. Richter y Rubinstein la inician alrededor de $\text{♩}=50$ y la finalizan a $\text{♩}=152$ y $\text{♩}=135$, respectivamente.

En cuanto a fraseos y dinámicas, cabe señalar las principales diferencias entre los cuatro pianistas, teniendo en cuenta lo estudiado con anterioridad.

En primer lugar, se comparan las versiones en la introducción. El primer detalle a tener en cuenta es la diferenciación de ataque de los dos tipos de acento entre el *re b* y el *do* del *ostinato* de la m. i., siendo Richter el intérprete en el que más se aprecia. Las campanas graves son implacables en todas las versiones durante todo este fragmento, pero Horowitz, Richter y Rubinstein destacan la melodía por encima desde el principio y en el caso de Arrau, la m. d. va aumentando de intensidad hasta que progresivamente le roba el protagonismo a la m. d. Por otro lado, Horowitz y Rubinstein preparan la caída a la coda de esta introducción con un *ritardando*, a diferencia de los otros dos intérpretes que no lo hacen. No obstante, Arrau sí que hace una pequeña respiración antes de este c. 18.

Seguidamente se centra en las diferencias de la sección A. Se observa que el acompañamiento de la m. d., que en la Editio Musica Budapest está articulado como apoyado y picado, Rubinstein y Arrau lo hacen más apoyado y dándole todo el valor a las figuras, a diferencia de Horowitz y Richter que sí que lo hacen más picado. En cuanto al piano súbito del c. 54, Horowitz y Rubinstein lo preparan con un *diminuendo* en su anacrusa. Richter mantiene la dinámica de los dos compases anteriores y Arrau sí que subraya este piano repentino.

En cuanto a la sección B, Horowitz y Rubinstein frasean de la misma manera la frase A: en el c. 58 disminuyen y en la anacrusa del c. 60 crecen. En el c. 76 crecen hasta el c. 78 que disminuyen. En el c. 87, bajan a *mezzopiano* Horowitz, Rubinstein y Arrau. A partir del c. 100, Richter acelera y Rubinstein lo hace a partir del c. 103. En los últimos

compases, Rubinstein y Arrau hacen un *ritardando*. Horowitz y Richter disminuyen para cerrar esta sección.

En la sección C, Horowitz da mucha importancia a la m. i. llegando incluso a tapar la melodía, y no hay silencios entre esta sección y la siguiente. Richter, sin embargo, marca la primera de cada tres. Arrau crece notablemente en la m. i., pero en la m. d. no se nota hasta el pasaje en La Mayor.

En la sección A', todos concuerdan en hacer un *ritardando* en el c. 169 junto al *rinforzando*.

Finalmente, en la coda se pueden encontrar diferencias en los últimos tres compases de la obra. Horowitz ataca el acorde en un fortísimo que mantiene hasta los dos últimos acordes, que ya son en piano. Mientras que Rubinstein y Arrau después del crescendo de los dos compases anteriores atacan este acorde en un *mezzoforte*.

A continuación, se realizará una relación entre las versiones de Rubinstein y Arrau. Rubinstein a pesar de no ser alumno de un discípulo de Liszt, su profesor Heinrich Barth sí que fue alumno de un discípulo de Liszt, Hans von Bülow. Arrau sí que fue alumno de Martin Krause, alumno directo de Liszt. Se comparan las dos versiones para comprobar si existen factores en común o no. Teniendo en cuenta que la fecha de las grabaciones es muy cercana, solo se diferencian diez años y las edades de los pianistas también son similares, Rubinstein era siete años mayor que Arrau, encontrándose ambos en una etapa vital parecida.

En primer lugar, las velocidades de Arrau difieren mucho con respecto a Rubinstein, son mucho más lentas. Las articulaciones de la sección A sí que las ejecutan de igual forma. En la frase B de esta primera sección, Rubinstein aumenta de velocidad, en cambio Arrau disminuye la velocidad. En la sección B, la frase C ambos la inician más rápido y hacen un *ritardando* para cerrar la sección. En la sección C ambos empiezan y acaban con velocidades muy similares, ♩=127-136 en el caso de Rubinstein y ♩=120-140 en el caso de Arrau. En la sección A' retoman el primer tema a una velocidad muy

María Rodrigo Rodrigo

similar ($\text{♩}=70-65$). En la coda se diferencian en los tempos de la frase B, Rubinstein $\text{♩}=130$ mientras que Arrau $\text{♩}=70$.

5 CONCLUSIONES

Alcanzados los objetivos planteados en la introducción de este trabajo, se procede a realizar un desglose de las hipótesis y objetivos para saber cómo se han conseguido.

- En cuanto a la primera hipótesis y objetivo, se ha investigado si *Funérailles* está dedicada a los caídos por la revolución húngara en base a una búsqueda de información a través de libros, artículos y cartas. Según las fuentes utilizadas, Liszt sí que compuso esta obra en homenaje a su pueblo y la revolución fallida de 1848-1849.
- En cuanto a la segunda hipótesis y objetivo, se ha estudiado cual es la relación entre el ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine y la séptima obra de *Harmonies* de Liszt a través de una búsqueda de información en libros, artículos y cartas. Según los datos obtenidos, *Funérailles* no corresponde a ninguna obra del ciclo poético ni tiene un trasfondo puramente religioso.
- En relación con la tercera hipótesis y objetivo, se ha evaluado la posible inspiración en la *Polonesa op. 53* de Frédéric Chopin y se ha confirmado a través de una anotación de su alumno August Göllerich que Liszt se inspiró en ese pasaje para componer la parte central, sección C de *Funérailles*, además de observar su parecido estructural.
- Conforme a la cuarta hipótesis y objetivo, se ha comparado las diferentes versiones de los pianistas seleccionados con respecto a las anotaciones de *tempo* sugeridas por Editio Musica Budapest y se puede afirmar que en general ninguno de los elegidos sigue en estas grabaciones las indicaciones recomendadas.
- En cuanto a la quinta hipótesis y objetivo, se ha realizado un análisis detallado del *tempo*, dinámica, fraseos y articulaciones de los cuatro intérpretes y se ha comparado entre ellos, confirmando que las versiones son muy diferentes entre sí, aunque hay factores comunes como se ha podido estudiar en el apartado 3.3.
- En relación con la sexta hipótesis y objetivo, se ha examinado las diferencias o semejanzas entre los músicos que se encuentran en etapas vitales similares, siendo Horowitz y Richter los que se encontraban en torno a los 30 años (29 y

33 años) contrastando con las edades de Rubinstein y Arrau (86 y 79 años). En cuanto al factor de *tempos* no se encuentra ningún patrón que diferencie un grupo del otro. La articulación de la sección A, Horowitz y Richter (los más jóvenes) sí que coinciden articulando apoyado y *stacatto*, contrastando con la de Rubinstein y Arrau que es más apoyada y duradera. En el caso de los más avanzados en edad, ambos coinciden en un *ritardando* antes de comenzar la sección C y un acelerando muy progresivo durante esta sección. Los dos atacan la caída del acorde de *re b* del c. 190 en una dinámica inferior al punto alcanzado en el último pulso del c. 189.

- En relación con la hipótesis y al objetivo 7, hay que aclarar que Rubinstein no fue alumno de un discípulo de Liszt, sino que su profesor sí que fue alumno de un discípulo de Liszt, se ha comprobado que las versiones entre Rubinstein y Arrau presentan considerables aspectos en común y difieren en pocos aspectos, como se ha visto en el punto 3.3.

En cuanto al análisis interpretativo se ha podido detallar los aspectos técnicos para su posterior comparación, a excepción del uso de pedal, ya que no existían imágenes para poder comprobar ciertamente su uso exacto. En la cuestión de los tempos y velocidades se ha utilizado un metrónomo para medir con exactitud este parámetro.

En base al análisis comparativo de las cuatro versiones de estos pianistas se configura una versión interpretativa personal de la obra. Queda redactado únicamente las diferencias existentes de las anotaciones de la edición o las realizadas con alguna diferencia notable respecto de las cuatro versiones seleccionadas, quedando así:

En cuanto a la velocidad de la introducción, se realizará tal y como indica la Editio Musica Budapest a $\text{♩}=54$ a pesar de que ninguno de los cuatro pianistas adopta esta referencia. En referencia a los planos sonoros, la interpretación personal resaltará de manera importante los bajos que junto con la m. d. irán ganando protagonismo paulatinamente, de un modo casi esbozado por Arrau. En los ataques a los acentos de los bajos se hace una marcada diferenciación, al igual que la realizada por Richter. El

tempo se mantiene estable durante toda la introducción. Al finalizar esta introducción se prepara la caída del *re b* con un *ritardando* como Horowitz y Rubinstein.

En la sección A, la frase A comienza a una velocidad de $\text{♩}=60$, como Richter, y en la frase B se pasa a $\text{♩}=66$ un *tempo* similar al utilizado por Rubinstein y Richter. En cuanto a la articulación se realiza como indica la edición: apoyado y picado, al igual que Horowitz y Richter. Las semicorcheas de esta sección tan típicas de las marchas fúnebres son levemente precipitadas para generar más sensación de dolor, recurso utilizado por Rubinstein. En cuanto al piano *subito* que indica la edición en el c. 54 se mantiene como también lo hace Arrau.

En la sección B, la edición indica $\text{♩}=76$, pero el *tempo* empleado es ligeramente más lento, hasta que en la frase C se ejecuta a esa velocidad. En el c. 87 se prepara la subida desde un matiz inferior como Horowitz, Rubinstein y Arrau. A partir del c. 100 se comienza a acelerar para llegar al clímax del c. 103 como Richter. En el c. 107 se elige hacer un *ritardando* para cerrar esta sección como Rubinstein y Arrau, a la vez que con un sutil *diminuendo* empleado por Horowitz y Richter.

En la sección C, la edición marca un *poco a poco più moto* hasta alcanzar $\text{♩}=120$, se empieza desde $\text{♩}=92$. En el c. 143 se anota *Allegro energico assai* en el que progresivamente se ha llegado hasta $\text{♩}=138$. En el acompañamiento de los tresillos siempre se mantiene por debajo de la melodía.

En la sección A' la velocidad de inicio es de $\text{♩}=80$, a pesar de que Liszt escribe *Tempo I* sí que es una velocidad superior a la frase A de la primera sección A, por debajo de Horowitz, pero superior al metrónomo del resto. En el c. 169 a la vez que en el *rinforzando* que aparece se hace un *ritardando* coincidiendo con las cuatro versiones escogidas.

En la coda Liszt anota *Più lento* y teniendo en cuenta que la velocidad de la sección anterior había sido de $\text{♩}=80$, se baja a $\text{♩}=60$ hasta que en la segunda frase inicia a $\text{♩}=69$, de una manera similar a las desarrolladas por Horowitz o Arrau.

BIBLIOGRAFÍA

- Barban, J. L. (1992). Liszt and Lamartine: Poetic and religious harmonies. *The Comparatist*, 16, 115-122.
- Cámara Rovira, C. (2014) *Análisis interpretativo de la obra Funérailles (pieza número 7 de Harmonies poétiques et religieuses S.173)* [Trabajo final de máster, Conservatorio Superior de Música de Alicante].
- Esplugues Esplugues, F. J. (2023) *Procedimientos y recursos descriptivos del lenguaje pianístico de Franz Liszt. Los tres Années de pèlerinage S.160, S.161 y S. 163.* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València].
- Gauthier, A. (1985). *Liszt*. Espasa.
- Gifford, D. (1984) *Religious Elements Implicit and Explicit in the Solo Piano Works of Franz Liszt* [DMA dissertation, University of Missouri-Kansas City].
- Göllerich, A. (1997). *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary Notes*. Indiana University Press.
- Gut, S. (1986). Nouvelle approche des premières oeuvres de Franz Liszt d'après la correspondance Liszt-d'Agoult. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 28(1/4), 237-248. <https://doi.org/10.2307/902424>
- Kaczmarczyk, A. (1993-1994). The Genesis of the Funérailles: The Connections between Liszt's 'Symphonie révolutionnaire' and the Cycle 'Harmonies poétiques et religieuses'. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35(4), 361-398.
- Kim, B. R. (2015) *A new perspective on the interpretation and performance of Franz Liszt's piano cycle, Harmonies poétiques et religieuses, S.173* [Tesis doctoral, University of Cincinnati].

- Liszt, F. (1902). *Lettres de Liszt à la Princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein* (Vol. 6, L. Mara, Ed.). Breitkopf and Härtel.
- Liszt, F. (1909). Héroïde Funèbre. En F. Liszt-Stiftung (Ed.), *Musikalische Werke*. (Serie I, Vol. 4, pp. 139-186). Breitkopf and Härtel.
- Liszt, F. (1981). Funérailles. En I. Mező and I. Sulyok (Eds.), *Neue Liszt-Ausgabe*, (Serie 1, Vol. 9, pp. 75-83). Editio Musica Budapest.
- Liszt, F. (2009). Harmonies poétiques et religieuses - Earlier versions. En A. Kaczmarczyk (Ed.), *New Edition of the Complete Works* (Vol. Supplementary 6). Editio Musica Budapest.
- Magrino, F. G. (2001). Un francescano di classe: Franz Liszt. *San Francesco Patrono d'Italia*, 37-39.
- Merrick, P. (1987). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge University Press.
- Merrick, P. (1992). Original or Doubtful? Liszt's Use of Key in Support of His Authorship of Don Sanche. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34(3/4), 427-434.
- Merrick, P. (1998). The Rôle of Tonality in the Swiss Book of *Années de Pèlerinage*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 39(2/4), 367-383.
- Monzón Gallardo, M. L. (2014) *Chopin y Liszt: Pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia].
- Moysan, B. (1999). *Liszt (1811-1886)*. Editions Gisserot.
- Mueller, R. C. (1986). Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and revisions. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 28(1/4), 273.
- Rattalino, P. (2005). *Historia del piano*. Idea Books.

María Rodrigo Rodrigo

Sachs, H. (1995). *Rubinstein: A life*. Grove Press.

Walker, A. (1993). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. Cornell University Press.

Walker, A. (1997). *Franz Liszt: The Final Years, 1861–1886*. Cornell University Press.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Partitura de <i>Funérailles</i>	52
--	-----------

Introduzione

Adagio *)

October 1849

f pesante *mf* *sempre marcato*

Red.

4

cre

* *Red.*

7

scen - do - molto

* *Red.*

9

f energico

sf trem. *sf Red.*

11

Red.

*) .. ♩ = 54" (L-P)

14

più cre - - - - - scen - - -

Rit.

17

do - - -

fff

Rit.

20

lunga pausa

ritard. - - -

dim.

Rit.

24

sotto voce

pesante

29

espr.

espr.

*) „Die 16tel des 1. Themas sehr schwer, wie alles getragen.“ (L-K, 108)

„♩ = 63“ (L-P)

***) „Die $\frac{1}{2}$ -Note werde nicht rhythmisch..., sondern gleichwertig im Klang mit dem nächsten Viertel: $\frac{1}{2}$ ausgeführt. ‚Dem Sechzehntel Gewicht!‘ — denn seine leichtatmige Behandlung ‚hebt den Grundcharakter einer Trauermusik auf.‘ (L-P)

****) „,langsam und schwer im Klang.‘ (L-P)

*) „The semiquavers in the first theme to be stressed heavily, holding each one of them.“ (L-K, 108)

„♩ = 63“ (L-P)

***) „The $\frac{1}{2}$ is not to be rhythmic ... but equal with the crotchet which follows it: $\frac{1}{2}$, ‘weight on the semiquaver!’ — because if it is played lightly ‘the fundamental mournful character of the music is lost.’ (L-P)

****) „‘Slowly and heavy in tone.’ (L-P)

34

cresc.

39

poco riten.

la melodia sempre accentuato

mf

43

47

espr.

51

8

cresc. molto.

54

8

p subito

riten.

lagrimoso*)

dolce PP

una corda

*) .. ♩ = 76" (L-P)

58

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

63

smorz.

5

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

68

ritard.

rinforz.

smorz.

dolce

tre corde

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

l'accompagnamento dolcissimo

72

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

76

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

80

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

più agitato e accel.

84

cre - - - - - scen - - - - -

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

88

do - - - - -

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

92

96

100

cresc. molto - - - - -

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

104

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

109 poco a poco più moto *)

sotto voce ma un poco marcato *mf* sempre stacc.

113

117

cre - - - scen -

121

- do

mf marcato

125

129

cre - - - scen - - - do

*) .. $\text{♩} = 120''$ (L-P)

133 *sempre più di moto*
sempre più cresc.

136

139

142 *Allegro energico assai *)*
ff

145

148

*) „In der Praxis änderte der Meister das Tempo des *Allegro energico* in *Allegro maestoso* um.“ (L-P)

*) „In practice the Master changed the *Allegro energico* to *Allegro maestoso*.“ (L-P)

82
151

sf ff

154

poco ritard. Tempo I

ff sf

157

sf

160

sf

164

sf

168

rinforz. dim.

*) „Dieser Akkord... *in jähem Aufschrei* ... Die ... Oktavengänge ... nicht schnell, sondern ... *breit, gewaltig, hoheitsvoll*.“ (L-P)

*) „This chord is ‘*a sudden cry*’ ... The ... octave passages ... not fast, but ... *‘broad, powerful, dignified*.’“ (L-P)

172 *)

dim..

Rit. Rit. Rit.

177 Più lento

dolciss.

Rit. Rit. Rit. Rit. Rit. Rit.

181

cres.

ritard.

morendo

Rit. Rit. Rit. *

185

sotto voce

mf

con Rit.

187

cre

scen

8

189

mol

to

ff

pp

8

**)

*) „Der Meister selbst führte derartige Stellen auch häufig mit Bebung aus:“ (L-P)

***) „Das Sechzehntel schwer!“ (L-P)

*) “The Master himself often played a Bebung in such places:” (L-P)

***) “The semiquaver to be heavy!” (L-P)