

3
25

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**ANALISIS DEL LENGUAJE PIANISTICO
EN 5 OBRAS DE FRANZ LISZT**

OPCION DE TESIS "RECITAL DIDACTICO" QUE PARA OBTENER
EL TITULO DE LICENCIADO EN PIANO PRESENTA LA ALUMNA

TERESA YAÑEZ URRETA

1994

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Al Maestro Aurelio León,
por todas sus enseñanzas.

ANALISIS DEL LENGUAJE PIANISTICO
EN 5 OBRAS DE FRANZ LISZT

OPCION DE TESIS "RECITAL DIDACTICO" QUE PARA OBTENER EL
TITULO DE LICENCIADO EN PIANO, PRESENTA LA ALUMNA
TERESA YANEZ URRETA

PROGRAMA

SONETO 123 DE PETRARCA, II AÑO DE PEREGRINAJE

ESPOSALES (SPOSALIZIO), II AÑO DE PEREGRINAJE

LA NOCHE (LA NOTTE)

BAGATELA SIN TONALIDAD

ESTUDIO TRASCENDENTAL NO 9 "RICORDANZA"

INDICE

A MANERA DE JUSTIFICACION	3
INTRODUCCION	6
CAPITULO I	
OCTAVAS DOBLES	9
CAPITULO II	
ACORDES ARPEGIADOS	16
CAPITULO III	
ELEMENTOS DE ACOMPAÑAMIENTO DE MELODIAS	23
CAPITULO IV	
FLORITURAS	35
CAPITULO V	
SOBRE LAS MELODIAS	39
CAPITULO VI	
PASAJES DE ESCRITURA ORQUESTAL Y CORAL	45

A MANERA DE JUSTIFICACION

La opción de Tesis "Recital Didáctico", como exposición corta que es, conlleva el peligro de caer en la elección de temas demasiado amplios, imposibles de abarcar y redondear, o por el contrario, de ser excesivamente simplista. Por ello, quien lo realiza se enfrenta a todo tipo de problemas, desde (1) qué autor o autores elegir; (2) cómo conformar el programa; (3) si se va a hacer un análisis, qué aspecto se va a analizar; hasta (4) cuáles son los límites del trabajo.

1. El haber escogido a Liszt fue por mero gusto; puede parecer una razón trivial pero a mí me resulta la más importante de todas.

2. La conformación del programa también fue algo azarosa, pues son 5 obras que estudié durante la carrera, pero que abarcan un periodo bastante amplio en la obra de Liszt:

a) el estudio "Ricordanza" es una última versión terminada en 1851 (a sus 40 años), del ejercicio 9 del op. 1 -escrito a los 15 años-, en la que los temas permanecen muy similares pero con un lenguaje mucho más maduro, totalmente distinto.

b) Sposalizio y

c) Soneto 123 de Petrarca, pertenecen al libro del segundo año de peregrinaje (en Italia) escrito entre 1837 y 1849 (26 a 38 años), pero publicados finalmente hasta 1858.

d) La Noche, es una oda fúnebre escrita originalmente para pequeño conjunto orquestal entre 1863 y 1864, y transcrita para piano

por Liszt, así como para violín y piano; pero a su vez es una versión alargada de "Il penseroso", obra que pertenece también al libro de Italia.¹

e) Para finalizar, la Bagatela sin Tonalidad es de sus obras más tardías, escrita en 1885, un año antes de morir.

3. Analizo el Lenguaje Pianístico por dos razones principalmente. En primer lugar, me interesó este aspecto porque Liszt fue un virtuoso que -junto con otros grandes pianistas - revolucionó la técnica pianística de su época, y su lenguaje influyó en los últimos románticos y en los impresionistas.

En segundo lugar, porque es un aspecto que casi no se toma en cuenta en la ENM; (generalmente, analizamos armónica, melódica o estructuralmente, a veces se analiza el lenguaje orquestal, - especialmente en clases para compositores- y en rara ocasión se realiza un análisis estético musical). El lenguaje pianístico, es un aspecto bastante específico pero no por ello menos importante de estudiar, y se observa a menudo en clases de instrumento (piano) pero de manera aislada. Lo que trataré de hacer es un análisis más sistematizado de todos sus elementos.

4. Delimitar el trabajo resulta lo más difícil. He recibido sugerencias de analizar el lenguaje desde el punto de vista evolutivo de las obras; o de hacer un análisis comparativo en cuanto a las diferencias y similitudes entre las mismas; pero creo que necesitaría una tesis completa para ello. Tampoco haré sugerencias técnicas o de interpretación, por el mismo motivo, y porque no me siento con la autoridad para hacerlo.

Así es que decidí limitarme a encontrar los elementos y agruparlos ordenadamente, pero tratando de abarcar las obras completas, esto es, sin dejar ningún elemento importante fuera del análisis.

En todo caso, mi sugerencia de interpretación de dichos elementos, la mostraré al ejecutar las obras en el recital.

INTRODUCCION

I ANALISIS

El análisis musical es un medio através del cual el ejecutante intenta conocer la obra, profundizar en ella, descifrar su significado y, de esta manera, lograr poco a poco una interpretación propia. Por ello, llevarlo a cabo no es sólo importante sino que es condición necesaria para cualquier músico serio.

Existen diversos métodos de análisis, pero generalmente, en todos ellos necesitamos hacer conscientes los elementos de cualquier aspecto que vayamos a abordar. Posteriormente, tratamos de descubrir de qué manera están dispuestos, qué orden tienen, porqué los utiliza el compositor, de qué manera los utiliza, hacia dónde se dirige cada parte de la obra, e infinidad de cuestionamientos más. El método analítico sólo nos indica cuál camino vamos a seguir para plantearnos estos cuestionamientos y para responderlos. Finalmente, comienza el verdadero trabajo del ejecutante: cómo lograr que todo lo que descurió en el análisis, se traduzca a sonido, cómo lograr una interpretación orgánica y propia de las obras.

Este trabajo es un análisis parcial, pues abarca sólo el primer paso: conscientizar todos aquellos elementos que forman parte del lenguaje pianístico en estas 5 obras de Liszt.

II. LENGUAJE PIANISTICO

" Lenguaje pianístico " son todos aquellos recursos que utiliza el compositor para expresar, através del instrumento, la idea musical. Independientemente, por ejemplo de la armonía o estructuras que utilice, es cómo se "hace" o cómo se "dice" con el piano. Esto es, el lenguaje instrumental está estrechamente ligado a la técnica de cada instrumento, y muchos de los recursos, sólo pueden ser ejecutados en el instrumento para el cual fueron ideados; a esto se refiere el término "lenguaje idiomático".

El piano, por sus características -de instrumento polifónico, de disposición de las teclas, de su mecanismo sonoro, del mecanismo de sus pedales, etc.- posee infinidad de recursos que no pueden ser usados en otros instrumentos.

Las posibilidades de lenguaje en el piano, la conforman entonces, tanto recursos que son exclusivamente pianísticos, como aquellos recursos que son propios de otros instrumentos pero que el piano los puede "imitar" por decirlo así. (Encontramos en muchas obras, pasajes de escritura orquestal, coral, o melodías propias del canto, imitación de los instrumentos de cuerda, etc.)

En el período romántico, el lenguaje pianístico evoluciona tremendamente y la ejecución al piano adquiere una libertad que hubiera sido inimaginable en el siglo XVIII.

A consecuencia de la evolución de los instrumentos, y de los cambios sociales como el nacimiento de la burguesía, de las salas de concierto, de los "grandes virtuosos", se logra una verdadera revolución de la técnica del piano. Cada ejecutante trataba de innovar, de impresionar al público y de crear su propio lenguaje. Y

Liszt es recordado como el virtuoso por excelencia, pero uno de los pocos virtuosos de su tipo, cuyas obras musicales trascendieron hasta nuestros días. Aunque tomó muchos elementos de Chopin, de Beethoven, de Schubert, de Paganini, y seguramente de muchos de sus contemporáneos, Liszt logró un lenguaje único e inconfundible.

El propósito de esta tesina, es el de acercar al estudiante al lenguaje pianístico de Liszt para que posteriormente decida cómo va a resolver los problemas técnicos y los problemas de interpretación que vayan ligados a este aspecto.

CAPITULO I
OCTAVAS DOBLES²

Las octavas son un recurso que emplea profusamente el lenguaje pianístico romántico. Se compusieron no sólo obras abundantes en octavas sino también estudios de octavas y ejercicios para poder tocarlas vertiginosamente. Se cuenta que Liszt recomendaba hacer dos horas diarias de octavas como parte del estudio de la técnica;* esto nos muestra lo importantes que eran para la música de su época. En la música de Liszt las octavas son un recurso expresivo y no un simple medio para mostrar las habilidades del pianista.

Por lo general, en estas 5 obras, las octavas están escritas en pasajes con matiz *f* o con indicación de *crescendo*, para finalizar las frases, para desarrollar algún tema o para repetir algún elemento que ya fue presentado con una línea sencilla y en matiz más suave. Estas son octavas que refuerzan la sonoridad. Pero en otros pasajes, las octavas cambian el color de la melodía, logran una textura especial, o evocan timbres instrumentales.

RICORDANZA

En los c. 29 al 32 y 78 al 83, en el bajo. Y en el c. 32, 83 y 84, en la melodía. En ambos casos, son finales de una sección amplia.

Musical score for Ricordanza, measures 31-84. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked *passionato* and *ff*. The vocal line is marked *f marcatisimo* and *rit.*. The score includes measures 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, and 84. The score includes a section marked *8:.....* and a section marked *84*.

En los c. 78 y 79, aparecen en la melodía, en una de las partes climáticas (desarrollo del tema 1) de la obra, con indicación *rinforzando appassionato*.

Musical score for Ricordanza, measures 18-26. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked *rinforz. appassionato*. The score includes measures 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26. The score includes a section marked *18* and a section marked *rinforz. appassionato*.

El pasaje de los c. 23 al 26, lo presenta con octavas, y logra un cambio de color y de carácter.

Musical score for Ricordanza, measures 23-26. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked *amor.*. The score includes measures 23, 24, 25, and 26. The score includes a section marked *23* and a section marked *24*.

SONETO 123 DE PETRARCA

En los c. 5 al 7, en melodía y en bajo, dándole amplitud y concluyendo la primera frase de introducción.

Musical score for measures 5-7. The top staff shows a melody with a *cresc.* marking. The bottom staff shows a bass line with an *rinf.* marking. Both staves have asterisks under the notes.

En el c. 28, las octavas en el bajo para lograr el *crescendo molto*. En los c. 35 al 37, también para concluir la frase que inicia en el c. 30. El mismo caso en los c. 72 al 75, dando fin a la frase que inicia en el c. 68.

Musical score for measures 28-37. Measure 28 has *cresc. molto* and *rall.* markings. Measures 35-37 have *cresc. molto* marking. The bass line features octave markings.

En los c. 70 y 71, imita los c. 68 y 69 pero con la melodía octavada. Esto logra un sutil cambio de color (*ppp dolcissimo*).

Musical score for measures 68-71. Measure 68 has *ppp* and *dolcissimo* markings. Measures 70-71 have *ppp* marking. The bass line features octave markings.

ESPOSALES (SPOSALIZIO)

Aparecen en los c. 5 y 6, (en *mf*), repitiendo los c. 1 y 2 (en *p*), lo mismo que en los c. 24 al 29, octavando la melodía en el bajo de los c. 18 al 24.

Musical notation for measures 5 and 6, and measures 25 and 29. Measures 5 and 6 are marked *mf*. Measures 25 and 29 are marked *molto rinforz.*

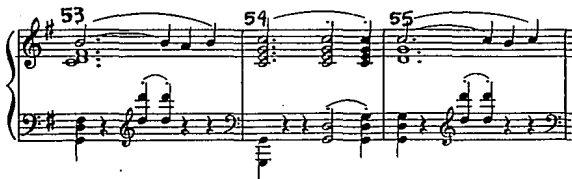
El mismo caso en los c. 91 al 108, imitando el bajo (acompañamiento de intervalos quebrados) de los c. 75 al 90.

Musical notation for measures 91 and 92. Measure 91 is marked *rinforz.* and measure 92 is marked *ff*.

En los c. 68 al 74, encontramos un pedal doble en el bajo (de dominante), que nos sugiere la sonoridad del órgano. Con indicación *cresc. stringendo molto rinforzando ed appassionato*. El mismo elemento en los c. 108 al 111.

Musical notation for measures 68-71 and 109-110. Measures 68-71 are marked *cresc. stringendo molto*. Measures 109-110 are marked *fff*. Pedal markings are present in the bass line.

El bajo en *ppp* de los c. 52 y 54 da profundidad y cambia de textura, así como las octavas (en los agudos) de los c. 53 y 55, son un toque de color.



En los c. 63 y 67, el bajo octavado también da profundidad y resalta a la dominante. Para el mismo efecto, en los últimos compases, *smorzando ppp*.



LA NOCHE

Toda la melodía de la primera parte (c. 4 al 25) y su reexposición (c. 141 al 155). Estas octavas repetidas, con indicación *pesante*, *mf* y después *rinforzando*, evocan un timbre o sonoridad de metales (trompetas o cornos).



En los c. 156 al 170, en el bajo, repitiendo los c. 25 al

37,

Musical score for measures 156 to 170. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a complex bass line with many sixteenth and thirty-second notes, and a melody in the right hand. Dynamics include *f* and *ff*. There are markings for *pp* and *ff* above the staff.

y los c. 82 al 89, repiten la melodía en octava, similar a los c. 73 al 81; así como los c. 100 y 104 repiten el elemento presentado en los c. 98 y 102.

Musical score for measures 75 to 81. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *pp* and *ff*. There are markings for *pp* and *ff* above the staff. The tempo marking is *poco a poco più di moto (ma non troppo)* and the articulation is *accentuato*. The instruction *un poco agitato* is written below the bass line.

Musical score for measures 82 to 89. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *pp* and *ff*. There are markings for *pp* and *ff* above the staff.

Musical score for measures 90 to 95. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *pp* and *ff*. There are markings for *pp* and *ff* above the staff. The instruction *crec. agitato* is written below the bass line. The instruction *rit. r. r.* is written below the bass line.

En los c. 90 al 95, aparece la octava en el bajo, reforzando la sonoridad en el *crescendo*, lo mismo que en los c. 106 al 108, tanto en el bajo como en la melodía.

Musical score for measures 106 to 108. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *pp* and *ff*. There are markings for *pp* and *ff* above the staff. The instruction *ed appass.* is written below the bass line.

En los c. 112 al 137, repite el tema de los c. 55 al 70 con toda la melodía octavada y bastantes cambios en la textura de acompañamiento, en *pp*. La nota aguda de la octava bien timbrada, con indicación *dolcissimo celeste* logra precisamente esa sonoridad.

The image shows two sections of a musical score for guitar. The top section contains measures 112, 113, and 114. Measure 112 is marked *dolcissimo celeste* and *pp*. The bottom section starts at measure 55, marked *ten.* and *dolcissimo*. It includes the instruction *Sempre lento (...dulces moriens reminiscitur Argos.)* with arrows pointing to measures 55, 56, and 57. Below the staff, there are guitar-specific markings: *una corda* (with a *sa* symbol), *quasi arpa* (with a *pa* symbol), and *pp* (with a *pa* symbol). The score features complex fingering and dynamic markings throughout.

CAPITULO II

ACORDES ARPEGIADOS

Este es un recurso muy utilizado por Liszt. En el romanticismo, se solía arpeggiar ad libitum durante la ejecución.** Generalmente, los acordes arpegiados resaltan la expresividad o la importancia de una nota, a veces se utilizan para poder abarcar extensiones muy amplias, y en otras ocasiones dan un color especial, imitando a los instrumentos de cuerdas rasgadas. Es curioso que 3 de las 5 obras, terminan con pasajes de acordes arpegiados.

RICORDANZA

Aparecen en los c. 1, 2, y 3 haciendo un acompañamiento de cuerdas rasgadas al "recitativo", son acordes arpegiados de octavos y en staccato, Liszt no les pone pedal.

Andantino (improvvisato). 1 2

dolce, con grazia

poco rallentando

En los c. 10 al 13, un acompañamiento similar, pero también encontramos que sería imposible ejecutar estos acordes sin arpegiarlos, debido a su extensión. El mismo caso en el c. 30.

Un poco animato.

dolce

cresc.

pp

dolcissimo capricciosamente

En los c. 23, 54, 85, 89 y 97, al arpegiar los acordes o las octavas, se hace esperar la entrada de la melodía, que de esta manera resulta más expresiva.

23

53 54

85 89 97

dolce, semplice

Al igual que en el Soneto de Petrarca, en los c. 62 al 67, se arpeggian los acordes que llevan parte de la melodía en su nota superior, para que ésta resalte y no se pierda entre los arpeggios de acompañamiento en el discanto.

64

65

poco a poco dimin.

Se arpeggia también una de las sextas del acompañamiento de los c. 15, 17, 39 y 44, que resulta una sutileza.

(♩ = 84)

15

dolce, con grazia

En los últimos 2 compases (107 y 108), con indicación de *pp* y *dolcissimo, smorzando*; los arpeggios cambian la textura del pasaje, con sonoridad de cuerdas rasgadas.

107

108

pp dolcissimo

smorz.

SONETO 123 DE PETRARCA

En los c. 16 al 23, 26 y 27, 35 y 36, 41 al 43 y 75 al 77, utiliza este elemento en el acompañamiento, tanto para dar el efecto de cuerda rasgada como para abarcar extensiones muy amplias.

Sempre lento
cantando

dolcissimo

16 17 18

3 5 6 7 8

ppp

Più lento

41 42 43

ppp

En la melodía, en los c. 26, 28 y 66, para dar especial interés a estas notas. Lo mismo que en los c. 73 y 75 al arpeggiar las octavas, para hacerlas más expresivas.

25 26

3 5 6 7 8

73 74

3 5 6 7 8

rinfor.

En los c. 45 al 48, para lograr tocar con la mano izquierda tanto la nota del bajo como la de la melodía en el registro medio ya que la mano dercha está acompañando con acordes quebrados en el registro agudo.

45 *ppp molto ritenuto*
il canto espressivo ed accentuato

46 etc.

En los c. 52 al 56, los utiliza para resaltar la melodía, que se encuentra en el registro medio también, entre los bajos y el discanto.

52 *sempre piu appassionato*

53

54

El pasaje de arpeggios en los últimos compases, (80 al 84) con sonoridad de arpas, dan la sensación de hacer esperar más las notas de la melodía.

81 *a piacere*

82

83

84 *ppp*

ESPONSALES (SPOSALIZIO)

En los c. 9, 11, 15 y 17, los utiliza por la extensión, también cambian la sonoridad y se resalta la última nota de los mismos. Un caso similar en los intervallos arpegiados de los c. 60 y 61.

Un acorde arpegiado como inicio de sección en el c. 38 con indicación *ppp*, *una corda*, *dolcissimo*, que logra una sonoridad "celestial".

LA NOCHE

En el bajo de los c. 5 al 16; llevan casi todos acento (>) y apoyan rítmica y armónicamente a la melodía de "metales" (octavas); estos acordes o intervalos arpegiados se convierten en trémolos en la reexposición del mismo tema. Algunos son de extensión amplia, y tienen sonoridad orquestal como de cuerdas mas percusiones.

Tan sólo 3 acordes arpegiados en la melodía. En el c. 97, como final e inicio de frase. En los c. 122 (octava arpegiada) y 132, evocan una sonoridad también "celestial", iniciando una nueva frase.

BAGATELA SIN TONALIDAD

Así como en el Soneto de Petrarca y en el estudio Ricordanza, Liszt finaliza esta obra con un pasaje de acordes arpegiados. Pero éstos tienen un carácter totalmente distinto: son arpeggios de acordes de séptima disminuida, en staccato, con indicación de *crescendo* y de sonoridad estridente.

CAPITULO III

ELEMENTOS DE ACOMPAÑAMIENTO DE MELODIAS

RICORDANZA

Para acompañar al tema cantabile (tema 1) las 3 veces que aparece, utiliza siempre acordes quebrados, precedidos por una nota del bajo. (c. 15 al 22, 42 al 49 y 72 al 77).

Musical score for Ricordanza, measures 19-21. The score is in 3/4 time and features a cantabile melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes broken chords (marked with '2a') and a low note (marked with '*').

En la tercera repetición, desarrolla el tema (rinforzando, appassionato), octavando la nota del bajo y llenando los acordes (sin estar quebrados); algunos de éstos con movimiento y otros repetidos en la misma posición. Con estos acordes logra el matiz *ff* y una sonoridad muy llena. (c. 78 al 86). El mismo caso en el c. 32.

Musical score for Ricordanza, measures 79-80. The score is in 3/4 time and features a cantabile melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes broken chords (marked with '2a') and a low note (marked with '*').

El mismo elemento de acordes repetidos, lo utiliza desde el matiz *p* hasta *f*, en los c. 50 al 57. Acordes muy llenos dispuestos para las dos manos - la melodía se toca con el cuarto y quinto dedos de la mano derecha - que en la dinámica *p*, logran que la melodía suene más dulce y cantada; posteriormente, facilitan el *crescendo* molto hasta el *f*. El pasaje similar de los c. 89 al 95, tiene indicación *calmato e dolce*, languendo poco a poco.

50 *largamente, molto espressivo* 51 52

Este es un recurso que se puede lograr en el piano gracias al pedal derecho.

Acordes también en los c. 3 al 6, en los tiempos débiles del compás (2do. 3ro. 5to. y 6to.)

3 4 5

espressivo

En el pasaje de los c. 23 al 26, un acompañamiento complejo: una nota en el bajo (octava 3), una figura sobre un acorde -quebrado y con un arpeggio- (octava 4) y un acorde quebrado (octava 5).

25 26

En los c. 27 al 31, acordes que llevan una melodía en su nota más baja (27 y 28) o en su nota más aguda (29 al 31), precedidos por una nota u octava en el bajo. Estos acordes son más bien complemento de la melodía en notas dobles de la mano derecha.

27 *Vivamente.* 8

dol., leggiero
pp

29 *precipitato* 8

f marcato
rallente

El estudio, en general aborda arpeggios vertiginosos para la mano derecha. Con la melodía en el pulgar de la mano izquierda (registro medio o tenor), más acordes o acordes arpegiados en un registro más bajo, y una gran cantidad de notas en el discanto que suben y bajan, a veces con relaciones rítmicas regulares (c. 36 al 40 y 103 al 106), y otras irregulares (c. 62 al 67 y 100 al 102).

37

poco cresc. c.t.c.
dol.

100 8 101 8

dol.

Un elemento interesante, el de los c. 34, 35, 59 y 61. Una escala descendente, formada por dos notas de un acorde y apoyaturas de tono o semitono en cada una de ellas. Los acordes los completa la mano derecha.

dolce ma sempre marcato il canto

34

p.r.
c.t.c.

59

agitato
dol.

SONETO 123 DE PETRARCA

En esta obra encontramos que casi todo el acompañamiento de melodías está basado en acordes quebrados, generalmente en sextas, o sextas y quintas, sextas y cuartas etc. dependiendo del acorde y de su inversión. Este elemento, como ya observamos en el estudio, acompaña melodías que son totalmente vocales, y que son una influencia del bel canto italiano en algunos de los pianistas románticos.

Los hallamos en los c. 5 al 9, 16 al 29, 42 al 44, 49 al 51, y 75 al 79; en el registro medio y siempre precedidos por una nota en el bajo.

aparece este elemento en el discanto, en los c. 52 al 57, pero en grupos ligados por pares.

Y en los c. 45 al 48, acordes quebrados, sólo en 3 notas, (1+2).

En algunas ocasiones, están dispuestos entre las dos manos, como en el c. 9 y del 49 al 51.

En los c. 30 al 34, tenemos algo parecido al ejemplo anterior, pero la mano derecha lleva una línea ascendente, que suena con una dirección; esto es, un acorde quebrado en la mano izquierda y una escala en la mano derecha.

En los c. 35 y 36, la misma línea del ej. anterior pero con intervalos de sextas, quintas y cuartas.

En los c. 37 y 38, acordes no quebrados, tocados entre las 2 manos (2 y 2 notas) que ascienden cromáticamente, ligados por pares.



El pasaje de los c. 61 al 64, está acompañado por arpeggios, con diferente escritura, que también evocan la sonoridad de cuerdas rasgadas, pro que se ejecutan más lento que si estuvieran escritos como acordes arpegiados.



Encontramos otros arpeggios en los c. 19 y 44, entre los acordes arpegiados y los acordes quebrados.

Un pequeño pasaje en los c. 11 al 14, con un pedal de dominante (mi b) en el bajo y acordes ligeros (la mitad los pide staccato) dispuestos entre las dos manos.



Y en los últimos compases, la melodía entre los acordes arpegiados (ya mencionados en ese capítulo) c. 80 al 84.

ESPONSALES

En los c. 77 al 83, acompañan a la melodía intervalos quebrados, en general 4tas y 5tas, con algunas 3ras; aparece la misma figura pero octavada en los c. 92 al 106.



Musical score for measures 77-78 and 93. Measures 77-78 show a piano accompaniment with a melody in the right hand and a broken interval pattern in the left hand. The tempo is *dolce armonioso* and the instruction is *col Ped. sempre*. Measure 93 shows the same broken interval pattern octavated in the left hand.

El mismo elemento, en el discanto, en los c. 120 al 126.



Musical score for measures 121-122. Measure 121 shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a broken interval pattern in the left hand. The tempo is *pp*. Measure 122 shows the same broken interval pattern in the left hand.

Arpeggios con algunas notas de paso, en el acompañamiento de los c. 84, 86 y 89.



Musical score for measures 84, 85, and 86. Measure 84 shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and an arpeggiated pattern in the left hand. Measure 85 shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and an arpeggiated pattern in the left hand. Measure 86 shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and an arpeggiated pattern in the left hand. The tempo is *pp* and the instruction is *con grazia*.

En los c. 9 al 29, aparece el tema en la región media (tocada con la mano izquierda) y acompañamiento de arpeggios en el

discanto, así como de acordes arpegiados en el registro bajo (del c. 9 al 17).



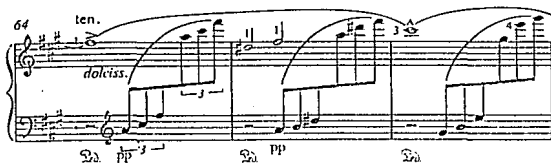
LA NOCHE

Ya se mencionó en los capítulos de octavas y de acordes arpegiados, este pasaje de los c. 5 al 25: el acompañamiento con acordes, arpegiados o no, van cambiando la armonización a una misma nota. Este es un recurso -armónico- muy utilizado por Liszt.

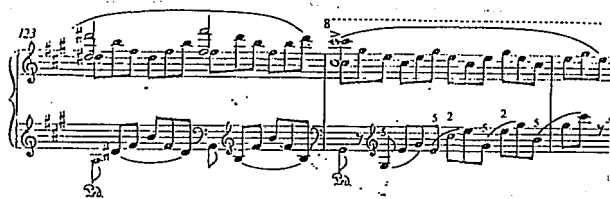
El mismo caso armónico, pero acompañando con trémolos en los c. 142 al 155. Y en los c. 156 y 157, trémolos en la mano derecha y la melodía en las octavas del bajo; -esta melodía había aparecido sola en los c. 25 al 28.



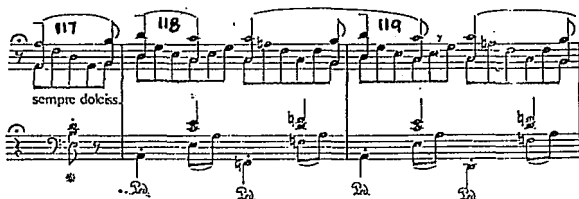
En los c. 55 al 58 y 64 al 67, arpeggios con indicación quasi arpa, pero con un ritmo bastante lento.



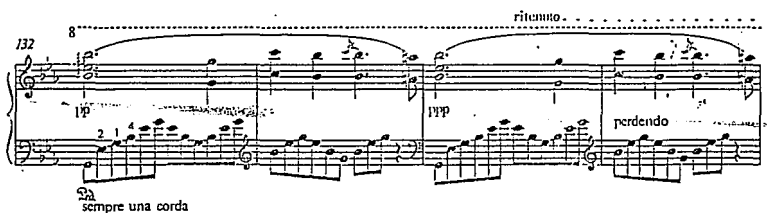
Arpeggios dobles (en ambas manos), en los c. 112 al 114 y 122 al 124. No los considero acordes quebrados porque suenan a 2 arpeggios por separado.



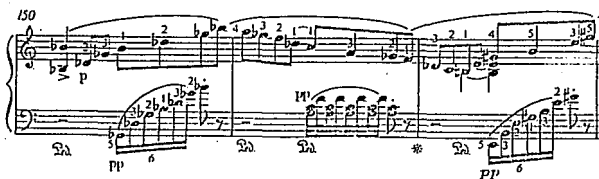
Otro tipo de arpeggios en los c. 117 al 120 y 127 al 131, que van entre la melodía de octavas, pues están en el mismo registro, con una nota en el bajo más un acorde quebrado en la mano izquierda.



Y en los c. 132 al 135, arpeggio en el bajo que recorre 3 octavas del teclado, con indicación *pp* y *ppp* También evoca al arpa.



Otros arpeggios, en los c. 150 y 152 (entre los trémolos), y que cambian bruscamente en esos pequeños momentos la sonoridad del pasaje.

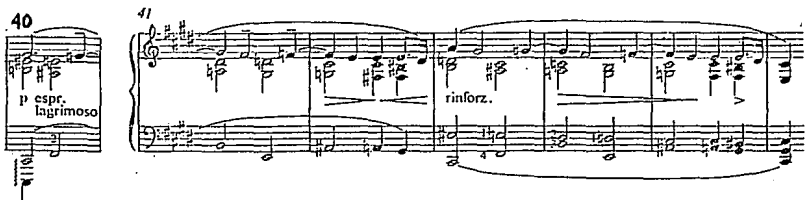


Encontramos en los c. 73 al 76 y 82 al 85, acordes en staccato con pedal, e indicación *un poco agitato*.



Los c. 40 al 46 (el pasaje idéntico en c. 173 al 179) son de los más citados en los análisis sobre Liszt, por su cromatismo armónico, que ya nos anuncia a Wagner. Una melodía que desciende por semitonos, en los tiempos débiles del compás, intercalándose con acordes que la acompañan, en los tiempos fuertes.

Es un pasaje con armonía sincopada, y es el efecto similar al de cambiar la armonización a una misma nota de la melodía; esto es, aunque está escrita como anticipación, la nota pertenece a ambas armonías, y suena como anticipo y retardo a la vez.



BAGATELA SIN TONALIDAD

Esta obra tiene un lenguaje pianístico bastante sencillo; su melodía va casi siempre acompañada por acordes en staccato, y en los c. 95 al 104, lleva los acordes en el discanto.

13 *Scherzando* 14

95 96 97

En los c. 57 al 84, la "melodía" está en la nota superior de los acordes, y es acompañada por una nota en el bajo y un intervalo que se toca dos veces (a manera de vals). Acompañamiento y melodía, van a contratiempo todo el pasaje.

58 60 61 62 63 64

El pasaje similar, en los c. 149 al 176, con una figura en la mano derecha que también lleva la melodía.

En los c. 139 al 141, apoya a la melodía con pequeñas figuras, que llevan movimiento paralelo a la misma, a intervalo de sexta inferior.

139 140 141

CAPITULO IV

FLORITURAS

En su mayoría, Liszt utiliza este elemento para finalizar alguna sección o desarrollo de un tema. Las fiorituras Lisztianas, son influenciadas por la música vocal de la ópera italiana y por los instrumentos folklóricos húngaros, como el cimbalón.

RICORDANZA

C. 9, todo en base al arpeggio disminuido re, fa, la b, si. Desciende con apoyaturas, asciende 3 octavas con el arpeggio real y finalmente desciende con una figura en quintillos, formados por una apoyatura superior, dos notas reales y dos notas de paso cromáticas.



9

cresc. ed accelerando

C. 13, sobre el acorde de re b menor, con pedal de dominante (mi b), asciende con arpeggios formados por 3 notas reales y una apoyatura superior de tono. Posteriormente, quintillos (*velocissimo*) que son una figura invertida del ejemplo anterior. Desciende con la misma figura sobre la armonía de séptima de dominante de La b, y termina el pasaje con dos arpeggios en *pppp*. Esta figura tiene un efecto sonoro casi impresionista.



13

accelerando e molto crescendo - - rinf. velocissimo

etc.

Las escalas de los c. 16, 20, 43, 47 y 73. Sobre el acorde disminuido si b, do #, mi, sol.



16

m. n. a piacere

Pasajes del c. 40 (arpeggios) y del 68 al 70 (bordado y arpeggios).

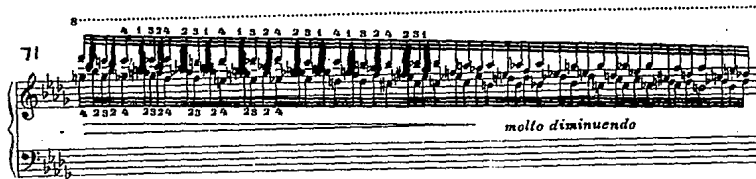


c. 41 con una figura de segundas mayores descendentes que bajan cromáticamente.



etc.

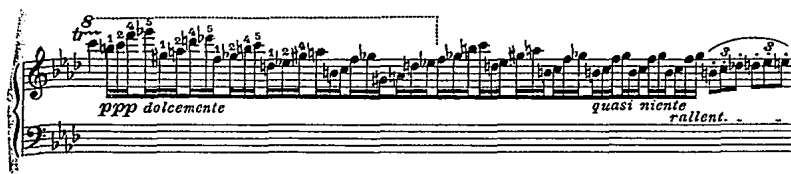
Figura de 4 intervalos, (séptima menor o sexta aumentada, segunda mayor, sexta mayor, tercera menor o segunda aumentada; sucesivamente), que descienden cromáticamente. Se ejecutan con ambas manos. C. 71.



Estos dos últimos ejemplos en especial son imitación del cimbalón.

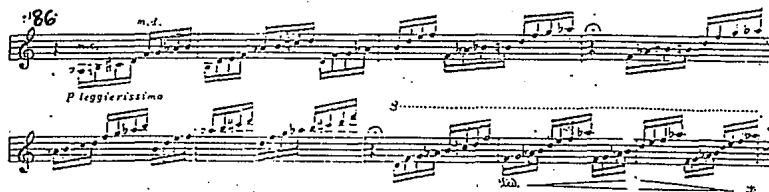
SONETO 123 DE PETRARCA

En el c. 67, una figura descendente, formada sobre el acorde de séptima disminuida la, do, mi b, sol b. Son grupos de 4 notas, a ritmo de tres, formados por dos intervalos de semitono. (2 apoyaturas y 2 notas reales).



BAGATELA SIN TONALIDAD

El pasaje del c. 86, sobre el acorde de séptima disminuida si, re, fa, la b, en escalas de 8 notas, 6 reales y 2 de paso.



CAPITULO V

SOBRE LAS MELODIAS

Como ya se ha observado en los ejemplos de capítulos anteriores, las melodías aparecen por lo general con una línea sencilla, en ocasiones están escritas con octavas, acordes, como nota final de un acorde arpegiado, o en el registro intermedio, ejecutadas con el dedo pulgar de la mano izquierda. Pero en algunos casos, quisiera especificar otras características importantes.

"RECITATIVO"

De esta manera he denominado a ciertos pasajes melódicos que a mi parecer, tienen influencia de los recitativos de la ópera. Aunque no son siempre sencillos en cuanto a ritmo e intervalos, la melodía aparece sola o con acompañamiento muy simple, y no resulta una melodía cantada sino recitada. Encontramos en muchos de ellos, un calderón (∩) en alguna de sus notas.

RICORDANZA

La anacrusa, c. 1 y 2, con indicación *improvisato*. Es la misma melodía que se transforma en el tema cantabile (tema 1).

Andantino (improvisato). 1 2

dolce, con grazia

poco rallentando

The image shows a musical score for two measures. Measure 1 is marked '1' and measure 2 is marked '2'. The tempo is 'Andantino (improvisato)'. The first measure is marked 'dolce, con grazia' and the second measure is marked 'poco rallentando'. Both measures feature a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final note of measure 2.

C. 87 y 88, como puente a la reexposición del tema 2. Y en los c. 97 y 99, recordando al tema 1, *semplice*.

87 88

ritardando

The image shows a musical score for two measures, 87 and 88. Measure 87 is marked '87' and measure 88 is marked '88'. The tempo is 'ritardando'. Both measures feature a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final note of measure 88.

99

97

The image shows a musical score for two measures, 97 and 99. Measure 97 is marked '97' and measure 99 is marked '99'. Both measures feature a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A fermata is placed over the final note of measure 99.

ESPOSALES (SPOSALIZIO)

En los c. 1, 2, 5 Y 6. Es el motivo que aparecerá en toda la primera sección.

LA NOCHE

En los c. 25 al 28, una línea que desciende y se transforma en el acompañamiento del pasaje siguiente. Es una transición, del pasaje de melodía en octavas, al de acordes.

Otro pasaje de transición, c. 52 al 54, entre lo que era "Il Penseroso" y la parte intermedia de "La Notte".

En los c. 58 al 63 y 67 al 72. Acompañan acordes en staccato. (*sempre lento*).

Musical score for measures 58 to 72. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano accompaniment with staccato chords. The upper staff has a melodic line with a 'lunga' (long) marking over measures 58-60. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and a '*' symbol. The lower staff provides harmonic support with chords.

BAGATELA SIN TONALIDAD

C. 1 al 12 y 87 al 94, como inicio de sección.

Musical score for measures 1 to 12 and 87 to 94. The score is in 2/4 time and marked 'Allegretto mosso' with a tempo of 1/160. It begins with a forte ('f') dynamic. The melody is characterized by rhythmic patterns and rests, with measures 3, 4, 5, and 6 numbered above the staff.

C. 53 al 56, como transición al pasaje de acordes.

Musical score for measures 53 to 56. The score is in 2/4 time. It shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, both featuring rhythmic patterns and rests. Measures 54, 55, and 56 are numbered above the staff.

MELODIAS CON INFLUENCIA DE LA OPERA ITALIANA

Aunque ya se mencionó, no está de más destacar dichas melodías totalmente vocales, de los temas 1 y 2 de RICORDANZA y de

casi todo el SONETO DE PETRARCA, cuya primera versión, es en efecto para voz con acompañamiento de piano.

SOBRE LAS MELODIAS DE SPOSALIZIO

Aunque en el capítulo 3, se señaló de manera formal, el acompañamiento de arpeggios en toda la primera sección (c. 9 al 29), este pasaje no es propiamente una melodía acompañada; son solo evocaciones de un motivo (que aparece en el primer compás), que puede ser tomado como melodía, y que se convierte , por disminución de valores, en el acompañamiento de los c. 77 al 105.

The image displays four musical staves, each representing a different section of a piece. The first staff is labeled '12' and shows a melody in G major with a bass line of arpeggiated chords. The second staff is labeled '16' and shows the same melody in E major. The third staff is labeled '29' and shows the melody in E major with a more complex bass line. The fourth staff is labeled '79' and shows the melody in E major with a bass line of arpeggiated chords. Arrows point to specific motifs in each staff, and asterisks are placed below the first and second staves.

El tema principal aparece 3 veces, siempre en acordes. La primera vez en sol mayor, las segunda y tercera veces, en mi mayor. Esta melodía, es un ejemplo parecido al de LA NOTTE, de notas repetidas que cambian su armonización; tiene un movimiento lento y casi sólo por grados conjuntos.

SOBRE LAS MELODIAS EN LA BAGATELA SIN TONALIDAD

La melodía en esta obra, está construída en base a bordados y a notas de paso cromáticas. Aún en el pasaje de acordes (c. 57 al 84) la "melodía" es una especie de bordado cromático: motivo la, sol#, sol, sol#, la, la; etc.

En los c. 149 al 176, en la figura de la mano derecha -que proviene de las figuras de toda la melodía anterior-, queda muy claro auditivamente que hay sólo una nota importante, las demás son un efecto sonoro. Y un recurso interesantísimo de ese mismo pasaje, es la octava alta al final de la figura; es una melodía traslapada a la octava, que va resultando un eco de aquélla. Este recurso lo utiliza Liszt en muchas otras obras, como en el Vals Mefisto y el estudio La Campanella, entre otras. Para realizarlo se requiere de una gran soltura en la muñeca.

149

p (brillante)

p (sempre staccato)

CAPITULO VI

PASAJES DE ESCRITURA ORQUESTAL Y CORAL

ESPONSALES (SPOSALIZIO)

El *Andante quieto* de los c. 30 al 37. Es un pasaje polifónico y con poco movimiento en las voces; esto no quiere decir que esté escrito para ser cantado, simplemente, tiene cierta influencia de la escritura coral. Los motivos que utiliza fueron presentados en los c. 1 y 3, pero en este pasaje, se nota más la relación entre los mismos.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled "Andante quieto" and "dolce". It features a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music consists of chords and melodic lines. The second system continues the piece and includes the marking "smors." (smorzando). Both systems have asterisks (*) under the bass staff, likely indicating specific harmonic or structural points.

La primera presentación del tema, del c. 38 al 67, inicia con una escritura coral (con las mismas características que se mencionaron en el ejemplo anterior), que se va transformando en un lenguaje más orquestal a partir del c. 58, por los movimientos en las voces intermedias y en la del bajo, y por la sensación de diferentes tímbricas en algunas de ellas.

This image shows a short excerpt of a musical score, measures 44 through 48. The notation is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure numbers 44, 45, 46, 47, and 48 are clearly marked above the staff. The music consists of chords and melodic lines, showing a progression of harmony.

LA NOCHE

Como ya se mencionó, La Noche es una transcripción, pero el pasaje de los c. 90 al 111, por sus características polifónicas y del movimiento de sus voces, es de una escritura especialmente orquestal.

90 sempre animato (ma non troppo)

cresc.

espr.

94 poco ritard. a tempo

piangendo

espr.

98

espr.

102

cresc.

rinforz.

NOTAS

1. La partitura para pequeño conjunto orquestal de La Notte, me resultó inaccesible; todas las comparaciones y similitudes con sonoridades instrumentales, son personales.

2. El término "octavas dobles", se refiere a octavas que son tocadas simultáneamente.

* Kœmpfer, Gerd, "Techniques Pianistiques" Ed. Alphonse Leduc, Paris 1965

** Czerny, Carl, "Vollständige Theoretisch-Practische Pianoforte-Schule"
Ed. Diabelli und co. Wien circa 1840

B I B L I O G R A F I A

1. Czerny, Carl, Vollständige Theoretisch-Practische Pianoforte-Schule, Ed. Diabelli und Co., Wien circa 1840.
2. Fay, Amy, Music Study en Germany, The Classic Memoir of the Romantic Era, Dover Publications Inc., New York, 1965.
3. Gauthier, André, Liszt, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1962.
4. Kaemper, Gerd, Techniques Pianistiques, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1965.
5. Leibowitz, René, La Evolución de la Música, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
6. Motte de la, Diether, Armonía, Ed. Labor S.A., Barcelona, 1989.
7. Schonberg, Harold, Los Grandes Pianistas, Javier Vergara Editor S.A., Buenos Aires, 1990.
8. Searle, Humprey, "Liszt", en The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 11, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, 1980.
9. Taylor, Ronald, Liszt, Javier Vergara Editor S.A., Buenos Aires, 1986.
10. Whiteside, Abby, Mastering the Chopin Etudes, Ed. Charles Scribners & Sons, New York, 1969.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA