



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## FACULTAD DE MÚSICA

Opción de titulación:

“Tesina”

Título:

Simbolismo armónico en la obra *Funérailles* de Franz Liszt,  
un análisis desde la armonía moderna

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIATURA EN MÚSICA-PIANO

QUE PRESENTA:  
JAIME ESCOBEDO VARGAS

ASESORES:  
MARÍA TERESA NAVARRO AGRAZ  
FERNANDO CARMONA CASTILLO

Ciudad de México. Mayo 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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**

A todas las personas que me apoyaron en este gran viaje. A mi familia, maestros y compañeros. A cada una de las personas que aportó en mi formación y estancia en esta gran ciudad. A todos aquellos que llegaron en el momento exacto para motivarme a seguir y no rendirme.

## Índice

Introducción	3
Cimática.	6
<b>Franz Liszt (1811-1886)</b>	<b>8</b>
Contexto histórico y social.	8
Romanticismo.	12
Periodo en Weimar (1848-1861)	13
Alphonse de Lamartine.	15
Harmonies poétiques et religieuses.	15
<b>Funérailles (1848-1849) y los levantamientos sociales.</b>	<b>19</b>
Mirada espiritual y simbólica. Formas y figuras.	21
Conclusiones	33
<b>Referencias.</b>	<b>34</b>
<b>Anexo 1 extracto del poema</b>	<b>36</b>

## Introducción

Este trabajo busca ofrecer un análisis y acercamiento a la obra *Funérailles* de Liszt, contenida en el ciclo de piezas para piano llamado *Harmonies poétiques et religieuses*. Esta es una propuesta de análisis desde una perspectiva geométrica y simbólica; relacionando los patrones encontrados tanto en los motivos melódicos y armónicos, con aspectos del contexto histórico de la obra.

Esta idea se fue condensando partiendo de una visión general del entorno de la obra, la cual fue compuesta en octubre de 1849. Este fue un periodo importante, ya que un año antes de la revolución húngara, Liszt expresó abiertamente su sentir acerca de la situación en torno al movimiento social de su tierra natal. Un movimiento de confrontación tan fuerte como lo es una revolución, afecta todos los aspectos de la vida de una comunidad. Es por esto que llama a esta obra *Funérailles*, en memoria de todas las personas fallecidas en estos enfrentamientos.

Es una obra que está cargada de muchos significados y simbolismos en diferentes sentidos y hasta cierto punto una visión más cinematográfica, esto es, describe imágenes de los hechos. Un ejemplo de esto lo podemos observar en la introducción: comienza con una disonancia entre dos notas y tenemos un motivo en la mano derecha que pareciera representar las multitudes caminando hacia un destino incierto, porque si bien no parece haber una melodía clara, sí existe un patrón armónico muy marcado que nos lleva a una resolución muy definida.

Otro aspecto del contexto de esta obra es el hecho de que al momento de ser compuesta, precisamente el 17 de octubre de 1849, muere Frederic Chopin, compositor contemporáneo a Liszt y con el cual se movió dentro de los mismos círculos sociales en París; tuvieron muchos amigos en común, personajes de la escena parisina como George Sand. Liszt nunca mencionó abiertamente algún tipo de homenaje o memoria hacia Chopin, pero encontramos una posible referencia a la *Polonesa Heróica* en *Funérailles*. Podemos escuchar un parecido entre ambas obras y lo que es preciso destacar es que la Polonesa de Chopin tiene también un fuerte valor simbólico dentro de las revoluciones vividas en Polonia, en esta obra el compositor parece evocar su lugar de nacimiento, al cual nunca regresaría sino hasta su muerte. Es aquí donde encuentro otro tipo de relación o simbolismo ya que la obra de Liszt trata también acerca de su patria y de la libertad.

Otro punto que me parece interesante apuntar es el título del ciclo de piezas *Harmonies poétiques et religieuses*. Es importante resaltar que durante toda su vida, Liszt tuvo varias facetas, muy diferentes entre sí. Una de ellas fue su faceta musical en Roma, lugar en el cual buscaba los favores de la iglesia para arreglar una situación de casamiento lo cual no logró. No obstante después de esto se volvió religioso, comenzó a profesar entre el ambiente musical una especie de nueva figura o rol del músico dentro de la sociedad: “llevar y elevar el espíritu de las personas hacia lo místico y divino” (citado en International Franz Liszt Piano Competition of Utrecht). Tal era la idea que estaba proponiendo Liszt acerca del nuevo rol de músico que incluso escribió un manifiesto acerca del tema. El intento de poner en práctica esta nueva filosofía lo llevó a escribir este ciclo, el cual tan solo con ver el nombre de cada una de las piezas nos da un sentido e imagen más religioso.

Algunas piezas como la primera llamada *Invocation*, están inspiradas en poemas de Alphonse de Lamartine, personaje importante en varias revoluciones que se dieron en esos mismos años. Cabe mencionar que también el nombre de este ciclo, *Harmonies poétiques et religieuses*, Liszt lo tomó de una colección de poemas escritos también por Lamartine.

Algunos aspectos de la obra *Funérailles* llamaron particularmente mi atención: la disonancia recurrente que emplea en el tema, misma que aparece en distintos puntos de la obra. Al cifrar los acordes siempre obtenemos un acorde aumentado, que es lo que da esa disonancia dentro del tema, independientemente de si lo escribimos enarmónicamente o no, siempre obtenemos intervalos de dos terceras mayores que forman un acorde aumentado. Para obtener una idea más visual decidí utilizar el círculo de 5tas y 4tas y buscar si es que había algún patrón. Esta idea la tomé del círculo de Coltrane que utilizaba muy probablemente para la elaboración de sus progresiones armónicas y solos de algunas de sus composiciones más famosas, aunque no solo en este género se tenga un acercamiento similar para la composición.

Lo primero que encontré fue que el motivo principal siempre mostraba un acorde aumentado que al momento de trazar la relación entre cada una de las notas dentro del círculo de 5tas forma un triángulo. Lo cual me pareció interesante ya que si bien he comentado anteriormente todos los posibles simbolismos dentro de la

obra tanto en lo social y religioso, me parece que el hecho de encontrar estos triángulos tiene algo de relevancia.

Los triángulos a lo largo de la historia han estado relacionados con lo místico y religioso, desde la santísima trinidad en algunas religiones, hasta las pirámides que conectan la tierra con el cielo. Es por eso que decidí profundizar un poco más, ya que en sí la obra tiene un carácter religioso y poético.

A parte de observar características “triangulares”, hice una búsqueda armónica y encontré también algunas relaciones similares. Por ejemplo: un tema que está en la bemol más adelante lo volvemos a encontrar, pero ahora en mi mayor, si tomamos las distancias enarmónicamente (lab=sol#), observamos también este intervalo de tercera.

Otro aspecto es que Liszt utiliza un recurso que en el libro de composición llamado *The addiction fórmula* (Findeisen, F. 2015) lo llama la regla del 3. La cual describe, cómo es que como humanos tenemos asociados culturalmente el número 3 con la expectativa, al menos en el mundo occidental. Si alguien va a saltar la cuerda, antes de realizarlo hace una cuenta y en el número tres entra, si vamos a dar una sorpresa casi siempre se cuenta hasta el tres, etc. Incluso la forma sonata tiene la parte A, que usualmente tiene repetición y después tenemos la parte B. Esto representaría que en el tercer momento esperamos un cambio (AAB). O incluso en canciones populares vemos que la estructura más peculiar es verso-verso- coro.

Dicho lo anterior me pareció interesante ver cómo es que se van mezclando los elementos desde lo micro hasta lo macro, cobrando un sentido muy diferente en cuanto a la forma y estructura de la composición así como todos estos probables simbolismos que se adjuntan y que aumentan el sentido de cohesión como obra.

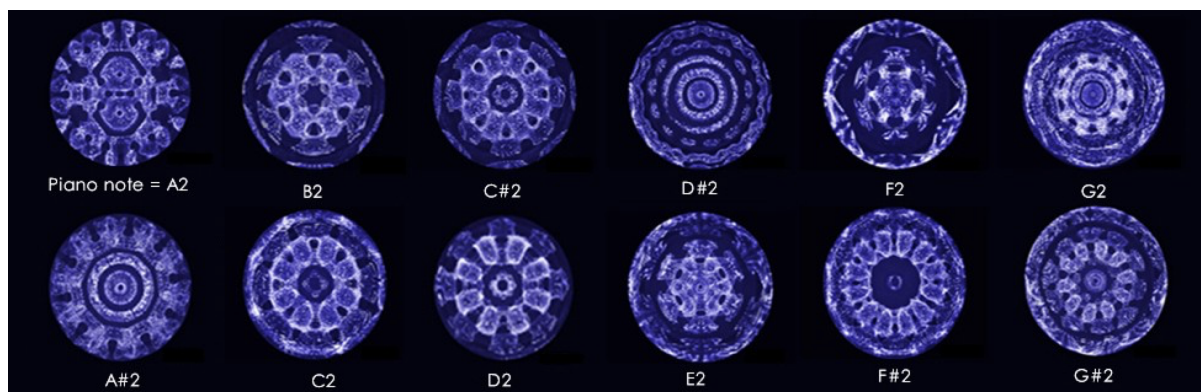
No contamos con referencias de que el compositor haya tenido presentes estos simbolismos y figuras en su concepción de la obra, ni en la estructuración formal de la misma. Esta propuesta de análisis busca servir como apoyo visual para el estudio y la comprensión de la estructura de la obra. En mi experiencia con esta obra, cifrar la armonía de manera tradicional no me facilitaba la memorización, ni me ofrecía encontrar secuencias que apoyaran la retención de su estructura; quizá una lectura desde otras tradiciones musicales brinde a otros intérpretes elementos que les ayuden en el aprendizaje y comprensión de la obra.

## Cimática.

Comencé a interesarme en los distintos elementos simbólicos de la música, más específicamente en el vínculo entre algunos sonidos y las figuras geométricas tanto las que se construyen en el círculo de quintas, como la relación entre alturas y patrones dentro de las vibraciones: la cimática.

La cimática es la ciencia del sonido hecho visible y se basa en el principio físico en el cual, cuando el sonido se encuentra con una membrana, se imprime automáticamente un patrón de energía en esta. El patrón consta de antinodos, regiones de alta presión, y nodos, regiones de baja presión. En este proceso, las vibraciones periódicas del sonido se transforman en ondas periódicas en la superficie de la membrana, creando hermosos (aunque a menudo invisibles) patrones geométricos que son análogos o modelos del sonido. La cimática es un proceso natural que ocurre continuamente dentro de nuestros cuerpos, en la superficie de los objetos cotidianos e incluso a escalas astronómicas (información recopilada de la página [www.cymascope.com](http://www.cymascope.com)).

Los patrones antes mencionados, se pueden hacer visibles mediante un instrumento científico llamado cimascopio, el cual, mediante la aplicación de frecuencias a un contenedor de agua extremadamente pura y esterilizada, puede generar estos patrones, los cuales se muestran más a detalle cuando se les aplica luz.

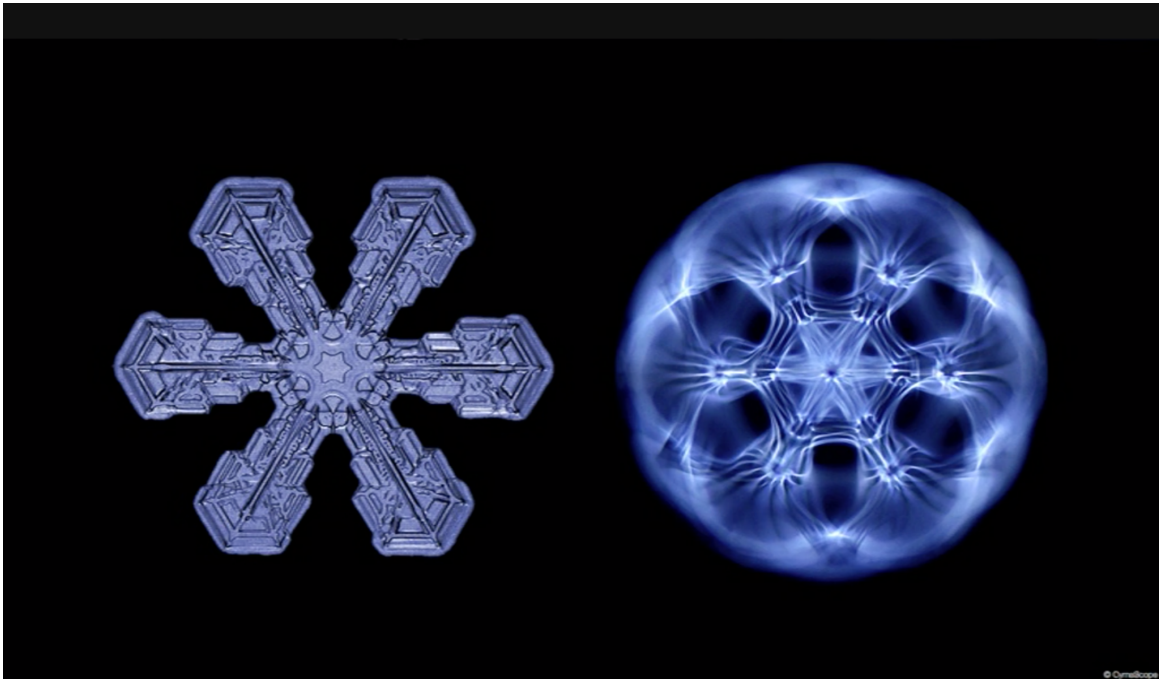


Notas musicales en el cimascopio, [www.cymascope.com](http://www.cymascope.com)

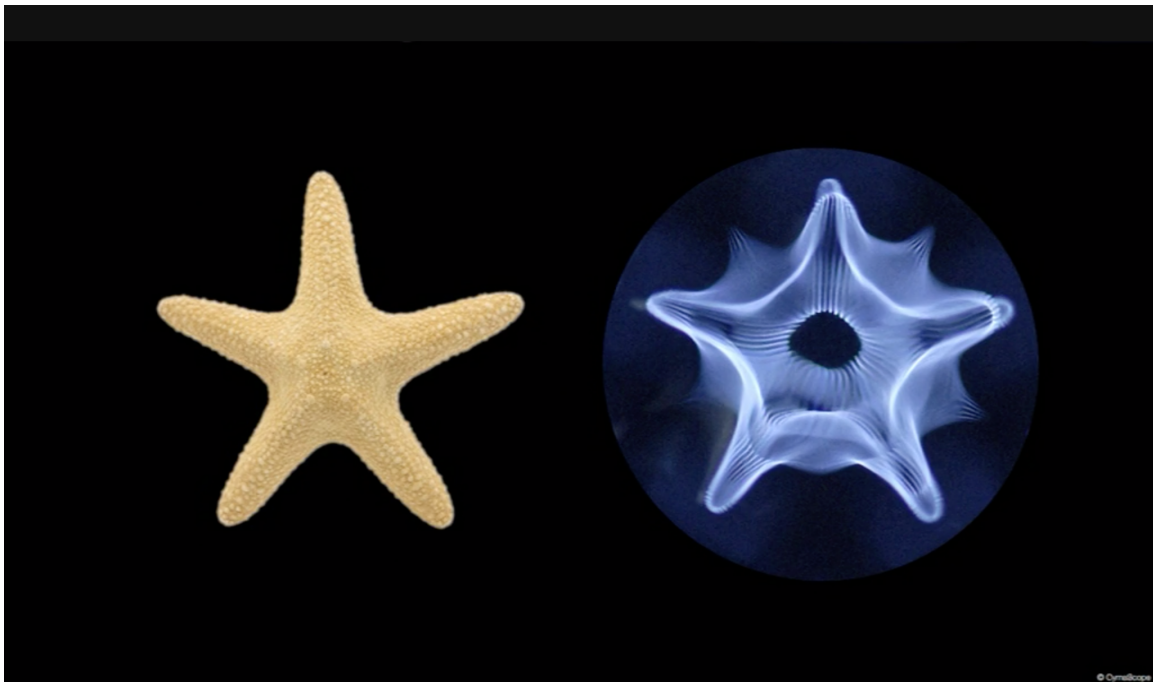
Me pareció interesante la relación que existía entre algunos objetos del mundo real y las figuras generadas por vibraciones dentro del cimascopio, haciéndome pensar si es que las vibraciones influyen en los patrones de los



caparazones de las tortugas, las forma de los girasoles o las rayas de una zebra o jaguar.



Copo de nieve, vibración en cimascopio, [www.cymascope.com](http://www.cymascope.com)



Estrella de mar, vibración en cimascopio, [www.cymascope.com](http://www.cymascope.com)

Estos vínculos entre el sonido y las figuras me llevó a pensar en los múltiples elementos simbólicos y sus relaciones armónicas a lo largo de la historia musical. Realizar un análisis acústico de los sonidos no es el objetivo del presente trabajo, no obstante, la aparente similitud entre la cimática y las figuras generadas por las relaciones armónicas sirvieron como motivación para el presente análisis.

## **Franz Liszt (1811-1886)**

### **Contexto histórico y social.**

El siglo XIX es considerado muchas veces como el siglo de las máquinas y de grandes cambios tanto en lo social como en lo tecnológico. El principal invento de este siglo fue la máquina a vapor creada en Gran Bretaña, que llegó a revolucionar la manera en la que se hacía el trabajo. Antes, la energía se obtenía a partir del esfuerzo de personas, corrientes de agua o aire, cosa que la máquina a vapor llegó a transformar por completo. Se acortan caminos, distancias y se ahorra tiempo por la máquina a vapor, viajes por el mar que tardaban semanas ahora se hacían en días con barcos impulsados por el vapor. Esto generó una gran migración en masa a distintos lugares del mundo, generando así una interconexión prácticamente mundial. Al mismo tiempo, se gestó la interconexión de continentes por medio de una poderosa herramienta de comunicación, el telégrafo, que hacía más accesible los mensajes entre personas.

En el ámbito de la pintura podemos observar a Josep Mallord Turner, un pintor que se interesó particularmente por la industria y la tecnología, a diferencia de otros artistas que tenían sus reservas en estos aspectos. Turner pinta en 1844 el cuadro titulado *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del oeste*.

La descripción que hace la página National Gallery es la siguiente:

Una máquina de vapor viene hacia nosotros mientras cruza el puente ferroviario de Maidenhead a través de la lluvia. El puente diseñado por Isambard Kingdom Brunel fue terminado en 1838. Al fondo se puede ver Londres y el escorzo del viaducto hace que los ojos sigan el horizonte, sugiere la velocidad con la que el tren hace su aparición a través de la lluvia. Turner pintó una pequeña liebre justo frente a la máquina, representando la velocidad del mundo natural en contraste con la velocidad del motor. El animal es ahora un poco invisible por el paso del tiempo sobre la pintura pero aún se puede apreciar. (Traducción propia)

Se puede añadir que la composición contiene un alto grado de simbolismo dentro de los pequeños detalles que se encuentran en esta pintura. Como la pequeña canoa que se ve al lado izquierdo sobre el lago que pareciera hacer contraste con la diferencia de velocidades de cada objeto, en este caso el tren y canoa; luego tenemos a las personas que se ven entre los árboles dando la impresión de una familia que con sus mano levantadas señalan la llegada de la máquina que parece ir en dirección del espectador. Con una gran intención de querer integrar al espectador en la imagen, hace sentir que el movimiento va hacia él. Y por último tenemos la representación del trabajo o la vida de campo donde se puede apreciar a una persona con dos animales que lleva en frente. Todo eso hace pensar que la máquina está sobre todo y en medio de todo en un plano superior. Es una pintura cargada de muchos simbolismos, espiritualidad y pensada con pinceladas más impresionistas que clasicistas. Se ve enteramente la difuminación de las formas, esos relieves vaporosos e indefinidos que solo hacen alusión a cosas e imágenes, se nota el contenido romántico por la exageración de la naturaleza, pero a la vez se distorsionan las formas y figuras como pasó con la música en ese siglo.

En este siglo apareció también la teoría de la evolución de Charles Darwin, la cual ponía en tela de juicio la idea de la creación religiosa. El pensamiento científico y la razón iban ganando cada vez más terreno. Se buscaba un nuevo entendimiento de la naturaleza que desafiara los dogmas religiosos. Uno de los descubrimientos de Darwin se basaba en descifrar cómo era que la naturaleza se encargaba de seleccionar el rumbo de la evolución. Aunado a esto, plantea también que todas las especies han sufrido modificaciones a lo largo de una gran cadena de descendencia. Expresaba también que el hombre no era ninguna deidad, sino que contenía algunos de los instintos y sentimientos de los animales. Según Gabriel Andrade (2009, p. 12) :

Desde que Darwin publicó en 1859 su obra: *El origen de las especies*, las grandes religiones del mundo, en particular la cristiana, han tenido que atravesar grandes transformaciones. Algunas personas han optado por rechazar por completo la teoría de la evolución, otras han intentado reconciliar el darwinismo con la religión, y otras más han terminado por

rechazar sus convicciones religiosas, en buena medida debido a su adscripción a la teoría formulada por Darwin.

Dentro de los ideales místicos y existenciales estaban comenzando a desvanecerse los moldes que regían a las sociedades desde hace muchos años. Se comenzaba a vislumbrar el aspecto temperamental que los humanos compartían con los animales. Estas mismas cualidades se pueden escuchar y ver en las obras artísticas de este siglo.

Parte de las ideas de supervivencia del más fuerte se aplicaron a la guerra, justificando la violencia y conflicto entre las razas civilizadas y las razas salvajes. Los imperialistas amoldaron estos conceptos para poder justificar sus ideas de superioridad y aplicar sus métodos de dominación de una nación estado o pueblo sobre otro. Con la creación de las grandes máquinas y el poderío que estas generaban, tanto económico como social, se gestó la creencia de que podían y debían dominar el mundo y cruzar a través de él para conquistarlo. Fue así como muchos países sufrieron una de las grandes invasiones coloniales antes vistas. Occidente llevó a cabo y representó con gran claridad a base de su poder la supervivencia y adaptación del más fuerte. Lo mismo ocurrió con los nativos en el oeste de Norteamérica, quienes explotaron y dominaron las praderas, bosques y montañas hasta que el hombre europeo colonizador llegó a su encuentro.

Las formas de trabajo de los obreros fueron cambiadas radicalmente, la mayor parte de los procesos de producción se volvió estandarizada y automatizada. De tal forma que había una producción en serie de un molde establecido. Después de que llegó la máquina de vapor, el humano se volvió una extensión de la máquina; seguía siendo un componente importante para la producción pero para el obrero era imposible seguir el ritmo incansable que las máquinas podían llevar. Esto generó un entorno peligroso de trabajo y la explotación de hombres, mujeres y niños, con el afán de producir cada vez más en detrimento de la salud de los obreros. Los gases tóxicos generados por las máquinas y encerrados en las fábricas generó un ambiente hostil aparte de los peligros a los que se exponían al estar cerca de tantas máquinas.

Liszt, al tanto de estos asuntos sociales, escribió la obra *Lyon* en honor al levantamiento de los trabajadores en esa ciudad (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980). Así como también la revolución de Julio de 1830 lo

inspiró para hacer un bosquejo de una sinfonía revolucionaria, basada en los hechos de los “tres días de gloria”, llamados así por haberse llevado a cabo en tres días del mes de Julio de 1830, una revuelta de las clases media y popular en contra del rey . (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980).

Podemos decir que el siglo XIX fue un punto importante para las libertades e independencias tanto en Europa como en América. Se fueron delimitando las naciones, los pueblos y los estados. Así mismo se estaba gestando un cambio en la figura que los músicos representaban en la sociedad. Liszt publicó ensayos en la *Revue et gazette musicale* de París en los cuales argumentaba la mejora de la posición del artista como un servidor superior a la de miembro respetado de una comunidad (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980).

## **Romanticismo.**

La propuesta artística del período romántico se contrapone a la estética de los periodos previos. Al respecto, en el capítulo “El romanticismo musical en Alemania” de la *Enciclopedia de la música* (Hamel, F., & Hürlimann, M. 1970) se plantean lo siguiente:

Al afecto rígido del barroco y la pasión refrenada del clasicismo, el romanticismo opuso como factor nuevo el ambiente oscilante, de una gran sensibilidad sugestiva. El artista romántico descompone el empuje de las grandes pasiones en emociones sensitivas cada vez más precisas, disuelve el individualismo inquebrantado en sus componentes psicológicos. (p. 252)

Con lo rígido del barroco se refiere a la escritura de las voces y las reglas que hay que seguir armónicamente. En la pasión refrenada del clasicismo se denota la abstención del ímpetu del artista, se cuida más la forma y contenido sobre cualquier emoción desenfrenada mientras el romanticismo busca llevar los límites de estos conceptos al máximo.

El romanticismo parece caracterizarse por la dislocación de la forma, es decir, por la libertad en el desarrollo del discurso musical, que abandona los antiguos moldes (Diccionario de la música labor, 1951,p. 1906). Las limitaciones que aparecen en la sinfonía clásica comienzan a desvanecerse pasando de una estructura de cuatro movimientos claramente delimitados en cuanto a estructura y velocidad (como en el caso de Beethoven) a la sinfonía de un movimiento o poema sinfónico. Esta forma de sinfonía fue desarrollada por Liszt, partiendo de una referencia literaria o pictórica para la expresión de las emociones contenidas. En total son 13 poemas sinfónicos que Liszt escribió donde mezcló la antigua sinfonía de programa y la forma de un solo movimiento. En el poema sinfónico de Liszt, toda la obra se había convertido en una serie ininterrumpida de desarrollos. “Con ello se suspendió cualquier norma constructiva; la ley que rigió desde entonces las construcciones musicales se derivó, en cada caso especial, de las particularidades del argumento poético” (Hamel, F., & Hürlimann, M., 1970. p. 252).

Se puede observar el aporte de nuevas armonías y formas de resolver las conducciones de voces como son: el continuo rompimiento de las tonalidades o

cromatismos que en el clasicismo no eran tan comunes o recurrentes y que la mayoría de las veces cumplían una función meramente de modulación y no tanto como expresión de la pasión, como lo ha sido en el romanticismo.

Si en el clasicismo se trató de refinar y perfeccionar las formas para que el contenido tuviera un sentido, podemos pensar que en el romanticismo el contenido determina la forma. Es decir, que si el espíritu del artista tenía algo que expresar y exteriorizar, hacía uso de los recursos a su alcance para maximizar esa pasión moldeándolos o mutilándolos para que encajaran con su perspectiva.

Beethoven, es un punto clave de inflexión entre el clasicismo y el romanticismo, ya que fue él quien crea más o menos el prototipo de la concepción musical romántica con su *Sinfonía pastoral*. El lema que encabeza la citada sinfonía «más expresión del sentimiento que descripción» caracteriza agudamente la nueva situación ideológica en la historia musical a principios del siglo XIX (Hamel, F., & Hürlimann, M., 1970. p. 252).

### **Periodo en Weimar (1848-1861)**

La última y más grande serie de conciertos mundiales de Franz Liszt, terminó en 1847, en Ucrania, en la ciudad de Elisabetgrad, donde el sueño de terminar con la vida de minstrel itinerante se hizo realidad (Walker, A., 1989. p.3).

La idea de instalarse permanentemente en Weimar tenía muchas atracciones para Liszt. Esta ciudad era uno de los más grandes centros culturales de Alemania, la ciudad de Goethe y Schiller que podía jactarse de un siglo relacionado con el arte. Tenía un teatro y orquesta, sus propios poetas, pintores y una academia de científicos. La ciudad más cercana llamada Jena, poseía una universidad. Y lo más importante, Weimar gozaba el patronazgo de la gran duquesa Maria Pawlowna, hermana del zar Nicolas I de Rusia. La triple alianza entre corte, teatro y academia era difícil de resistir. Además Weimar era una ciudad pequeña y ofrecía un puerto tranquilo para las tormentas del mundo.

Además de todo existieron otras ventajas como la llegada a la ciudad de las primeras vías del ferrocarril. Esto dió a Liszt un acceso inmediato a todas partes de Alemania. Estas son muchas razones de peso por las que Liszt vió en Weimar una

oportunidad histórica, no solo para revivir la música de la corte, sino para regenerar la vida cultural de los antiguos dominios de Turingia.

Liszt tenía un gran interés por el castillo Wartburg, ya que en este histórico lugar estuvieron grandes personalidades como santa Elisabeth y Martín Lutero, donde tradujo la biblia. Este castillo simbolizaba la antigua Alemania para Liszt. Sabía que si la cultura de Turingia tenía que ser regenerada, este castillo tenía que ser restaurado también sin importar el costo. Este proceso fue llevado a cabo finalmente a mediados de 1840 por Carl Alexander. En 1850 Liszt propuso abrir la gran sala del castillo para festividades musicales. Es en este periodo cuando compone la mayoría de sus trabajos orquestales, su carrera como director de orquesta y donde comenzó a dar sus clases magistrales acerca de la interpretación en el piano. (Walker, A., 1989. pp. 6-8)

Dentro de todo este contexto existía un lado contrario a la historia, en esta pequeña ciudad se habían asentado los descendientes de grandes personalidades que pretendían mantener el glorioso pasado. Y fueron conocidos orgullosamente como los «viejos Weimar». Liszt tuvo que enfrentarse a una parte de la sociedad conservadora y bien acomodada que no quería ni pretendía ningún cambio, sino todo lo contrario. Por lo tanto, tuvo que buscar la alianza con artistas que compartieran sus ideales, con los cuales se hacía llamar los «nuevos Weimar». Fue durante este periodo que el compositor encontró nuevos sonidos orquestales y sustituyó viejas formas por otras nuevas. Esto generaba un cierto rechazo hacia Liszt, ya que presentaba un desequilibrio en las costumbres y formas de Weimar; porque es ahí donde Liszt vivió durante muchos años con la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein quien se separó de su esposo para vivir junto a Liszt. Esto debió significar una gran amenaza para una sociedad que buscaba preservar la tranquilidad e historia de glorias pasadas. Además, en esos tiempos el adulterio era castigado con prisión; Liszt se hacía cargo de que, en su caso, las leyes no se endurecieran gracias a las amistades que tenía.



## **Alphonse de Lamartine.**

Nació el 21 de Octubre de 1790 en Mâcon Francia. Fue un poeta y político que con su literatura tuvo mucha influencia en los movimientos revolucionarios, aunque muchas veces se sintió ofendido por sus contemporáneos, ya que estos no reconocían ni veían con mucha importancia sus logros ni aspiraciones dentro de lo político. Era más bien conocido por su fase de poeta, según comenta Whitehouse H. en su libro *The Life of Lamartine*. En el campo de la política era donde precisamente quiso brillar, y lo poético era su parte de recreación. Siempre trató de separar su poesía de su política (Whitehouse, H).

Existe una colección de poemas, escrita por Lamartine en 1830 llamada *Harmonies poétiques et religieuses*, la cual contiene una relación muy estrecha y enigmática con el ciclo para piano que Liszt escribió con el mismo nombre, misma que en su primera edición dedicó a Lamartine.

La recopilación de poesías de Lamartine se divide en cuatro libros formando un total de más de sesenta poemas. Todas las piezas del ciclo de Liszt fueron inspiradas en el primer libro, con algunas excepciones. (Extracto del poema *A los cristianos en tiempos de prueba*, anexo 1).

### ***Harmonies poétiques et religieuses.***

Liszt siempre mostró un gran espíritu religioso, proveniente de una familia católica, la fe y creencia eran parte de su vida. A la edad de entre los 15 y 16 años, mientras viajaba de un lugar a otro, concierto tras concierto y de ciudad en ciudad, Liszt llevaba una especie de diario donde escribía pensamientos, frases, oraciones y citas textuales religiosas, sobre todo del libro llamado *Imitación de Cristo* escrito por Tomás de Kempis. Tenía una fuerte atracción hacia lo místico, incluso su padre tuvo que confiscar algunos de sus libros religiosos.

En París, Liszt desde su juventud estuvo fuertemente ligado a la alta sociedad y a las grandes personalidades que impulsaron al romanticismo. También comenzó a asistir a las reuniones de los seguidores de Henri de Saint-Simon, los cuales formaban una secta político-religiosa también conocida como "Sansimonismo".

Después de la revolución de 1830, se gestó una gran necesidad y sentimiento por la ética social; en este contexto la música y las artes tenían que elevar a las personas hacia Dios. Los músicos y religiosos fueron considerados al mismo nivel y con una devoción trascendental.

Otra relación íntima que marcó a Liszt durante este periodo fue la de Félicité Robert de Lamennais y su libro: *Palabras de un creyente: el dogma de los hombres libres*, con el cual Liszt finalmente encuentra su misión religiosa como artista dentro de la sociedad contemporánea y donde la música representa un medio perfecto para lograr la realización de estas ideas.

Liszt expresó una nueva visión de una música nueva y humanitaria en un artículo extenso de 67 páginas publicado por la *Gazette musicale* de París, donde él se proclamaba junto a sus colegas como sacerdotes del arte: “abran camino para estos nuevos mensajeros, estos artistas tienen fe en el arte y saben que esa fe mueve montañas. Honestamente lo creemos así como también creemos honestamente en Dios y en la humanidad” (Citado en International Franz Liszt Piano Competition of Utrecht. min. 4:39 traducción personal).

Sobre esta perspectiva de Liszt «el sacerdote del arte» debemos de posicionar su obra *Harmonies poétiques et religieuses*, una colección de diez piezas publicadas entre 1845 y 1853. Liszt tomó el nombre de la obra homónima escrita por el poeta francés Alphonse de Lamartine con quien compartió muchas de sus ideas románticas y religiosas durante sus años en París.

En el caso de Lamartine a diferencia de Liszt, se puede hablar de una espiritualidad más que de una creencia en particular. Aunque Liszt venía de una familia enteramente religiosa, tenía su propia concepción mística; esto lo hizo saber en una carta escrita a Marie d'Agoult, donde le expresaba que su dios no era el de ella, sino que él conocía al dios del amor.

En la introducción a estos poemas se manifiesta la tensión entre la visión religiosa y poética de las cosas que es muy característico de Liszt.

[...] Existen almas meditativas que la soledad y contemplación invenciblemente se elevan a las ideas infinitas ya sean de religión. Hay corazones rotos por el sufrimiento, repudiados por el mundo, los cuales se refugian en sus pensamientos, en la soledad de su alma, por la esperanza, para sufrir, para rezar. (Fragmento de la introducción. Traducción personal)

En 1834 Liszt aparece por primera vez como un compositor maduro y original con las piezas *Harmonies poétiques et religieuses* (primera versión 1835 en Ginebra ) y *Apparitions*, ambas piezas bastante poéticas que contrastan fuertemente con la brillantez de las primeras fantasías (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980).

Esta obra es un ciclo de diez piezas que aparecen ordenadas de la siguiente manera:

1. Invocation
2. Ave Maria
3. Bénédiction de Dieu dans la solitude
4. Pensée des morts
5. Pater Noster
6. Hymne de l'enfant à son réveil
7. Funérailles (October 1849)
8. Miserere, d'après Palestrina
9. Andante lagrimoso
10. Cantique d'amour

Las piezas que fueron compuestas en Woronice son *Invocation*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, consideradas grandes obras maestras pianísticas de Liszt por muchos intérpretes.

Según cita Alan Walker (1989), Liszt, en una carta escrita a Baron von Gutmansthal el 25 de Octubre en Woronices, escribe lo siguiente: “el trabajo del que principalmente me ocupo es el de terminar mi obra *Harmonies poétiques et religieuses*, la cual tendrá 120-150 páginas y entregaré a la editora en invierno” (traducción propia).

Las piezas *Ave Maria*, *Pater Noster* e *Hymne de l'enfant* son transcripciones de obras corales escritas en 1846, mientras que *Penseé des morts* es una versión totalmente re trabajada de la composición individual llamada *Harmonies poétiques et religieuses* (1834). Cuando el ciclo fue finalmente publicado en 1852, fue dedicado a Jeanne Elisabeth Carolyne. Tal vez por el origen sentimental, este fue el trabajo que le dio más placer tocar frente a sus amigos durante los años en Weimar (Walker, A., 1989. p.50).

Es interesante agregar que Liszt eliminó cuatro piezas de este ciclo. Dos de ellas son *Hymne de la nuit* e *Hymne de matin*. Las otras dos *La Lampe du temple* y *Litanies de Marie* permanecen inconclusas (Walker, A., 1989. p.49).

## **Funérailles (1848-1849) y los levantamientos sociales.**

El 22 de febrero de 1848, un violento suceso sacudió las calles de París. Varias tropas fueron llamadas y para el anochecer cuarenta manifestantes habían sido ejecutados por las armas. Los manifestantes se esparcieron en la guardia nacional cuya lealtad al trono francés estaba derrumbándose. En un lapso de 48 horas un grupo de atacantes rodeó el palacio real. Confrontando la inminente guerra civil, Louis-Philippe (el “rey ciudadano”) abdicó a favor de su nieto de nueve años y huyó a Inglaterra. Alphonse de Lamartine estuvo a la cabeza de un gobierno provisional, y después de algunas escenas tormentosas en el Hotel de Ville, donde los radicales se reunían, la república fue proclamada. El sufragio universal fue introducido, y de la noche a la mañana el electorado pasó de doscientos mil a nueve millones. El gobierno aseguró dar un empleo a cada ciudadano. Para junio de ese mismo año se había hecho claro que el partido radical de Lamartine había prometido más de lo que podía cumplir. A raíz de eso se desató la guerra civil llamada “días de junio”.

Un veterano llamado Cavainac se encargó de esperar y sofocar a los rebeldes, matando a más de mil quinientos y otros más arrestados. El movimiento obrero fue parado y el gobierno de Lamartine colapsó.

El Manifiesto Comunista de Marx tomó inspiración de este fervor revolucionario escribiendo las siguientes palabras: “Los trabajadores no tienen nada que perder en esta revolución más que sus cadenas... trabajadores del mundo, unirse!” (traducción propia).

Estos eventos revolucionarios de Francia inspiraron a los trabajadores de Viena. Y el 13 de marzo de 1848 tomaron las calles y pelearon contra las tropas de los Habsburgo. Los enfrentamientos fueron tan atroces y sangrientos que los guardias de la realeza fallaron en mantener sus filas. Miles de revolucionarios pelearon, y el odiado Metternich fue forzado a refugiarse en Inglaterra, como Louis-Philippe antes que él.

A raíz de este éxito obtenido por los trabajadores de Viena, Hungría comenzó a pensar en romper los lazos que por siglos la habían tenido atada a Austria. Aprovechando el momento histórico, Hungría demandó una serie de reformas al emperador de Austria, Fernando II emperador de Austria (Fernando V como rey de

Hungría), las cuales fue obligado a aceptar. Dos días después, el emperador aceptó los términos y Lajos Batthyány fue nombrado primer ministro independiente de Hungría. Estas fueron las semillas que sembraron los conflictos de 1848-49.

El 14 de abril de 1849 Kossuth hizo pública la declaración de independencia húngara, uno de los momentos más importantes en la historia de Hungría. La declaración es una espectacular pieza de literatura, diseñada para despertar la consciencia de la nación. Kossuth acusa a los monarcas austriacos de crímenes contra la humanidad.

Tal era la situación que se vivía cuando Liszt y Carolyne emprendieron el viaje hacia Weimar en Abril de 1848. Luego de estar solo unos días allí viajaron a Viena, la ciudad de Beethoven, donde el ambiente estaba lleno de un espíritu revolucionario y donde el levantamiento de Hungría era popular entre las clases trabajadoras de Viena. La pareja continuó con una serie de viajes a diferentes ciudades y una de esas fue Raiding, donde Liszt había nacido.

Liszt dejó un tributo a los eventos ocurridos en octubre de 1849 con su obra *Funérailles*. Inspirada en memoria de los húngaros que habían muerto en la revolución (principalmente al primer ministro Lajos Batthyány y los trece generales húngaros que fueron ejecutados el 6 de octubre). Esta obra no es simplemente la expresión de un dolor personal sino un símbolo del sufrimiento universal vivido por la humanidad cuando perecen los héroes que los defendieron (Walker, A., 1989. pp. 58-75).

## Mirada espiritual y simbólica. Formas y figuras.

Según Walker, la introducción evoca unas campanas funerarias, las cuales van subiendo de volumen por acumulación de sonido y a la vez por la dirección hacia los agudos que va tomando el motivo inicial, generando así una tensión y expectativa hacia una resolución inminente.

Franz Liszt  
(Komponiert 1849.)

**Introduzione.**  
**Adagio.**

The image shows the beginning of Franz Liszt's 'Funeral March' in E-flat major. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line for the left hand. The tempo is marked 'Adagio' and the mood is 'Introduzione'. The music starts with a heavy, marked bass line in the left hand, indicated by 'f pesante' and 'sempre marcato'. The right hand enters with a melodic line marked 'mf'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings like 'f pesante', 'mf', and 'sempre marcato', and performance instructions like 'Ped.' and 'sempre marcato'.

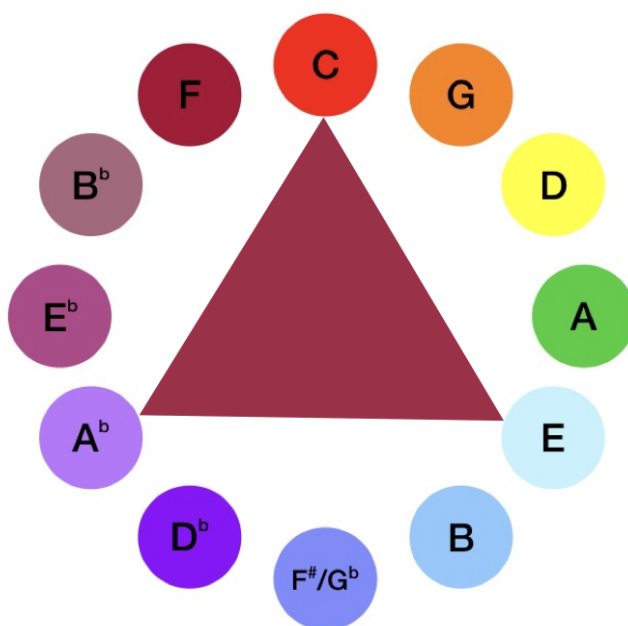
Es interesante marcar que la obra comienza en el segundo tiempo pesante y marcado, lo cual da una sensación de movimiento junto con la entrada del motivo que también es sincopado. Esta sección podría representar el avance de los grupos de rebeldes que van con paso firme sin temor, sin nada que perder, a luchar por su libertad. A la vez que la disonancia que se genera en el tenor (reb) y el bajo (do) puede representar ese aire de tensión que se vivió en esos momentos.

Las campanas culminan en una fanfarria al estilo trompeta:

The image shows a musical score for a fanfare section. It features two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line for the left hand. The music is marked 'fff' (fortissimo) and includes a 'Ped.' marking. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the right hand plays a melodic line. The score includes a 'Ped.' marking and a '\*' symbol. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music is characterized by a strong, fanfare-like quality.

Después comienza una parte totalmente diferente, una especie de marcha fúnebre con un motivo de tres notas en la mano izquierda (tema A, lab, mi, do) tomando en cuenta los puntos de llegada, los tiempos fuertes y las semicorcheas sólo como notas de paso. Este motivo forma un acorde aumentado y a su vez un triangulo, si tomamos el círculo de 5tas para mostrar visualmente la conexión que

existe entre las notas del motivo. Esto es particularmente interesante ya que Liszt contaba con una gran espiritualidad. Ya desde su juventud había sentido ciertas inclinaciones por la carrera eclesiástica; en la última fase de su vida, en 1865, recibió las órdenes sacerdotales en Roma, para dedicarse desde entonces preferentemente a la composición de música religiosa (Hamel, F., & Hürlimann, M., 1970. p. 269).



Hay una gran cantidad de gestos humanitarios que Liszt mostró a lo largo de su vida, dando conciertos o dinero en beneficio de algunas instituciones o causas como: el hospital general de Praga (1840), el fondo de pensión para músicos de Leipzig (1840), el fondo para la construcción de la catedral de Colonia (1842), las víctimas del gran incendio de Hamburgo (1842), el fondo para los huérfanos de Moscú, entre otros. Existía un fuerte deseo de Liszt por compartir los bienes materiales con los menos privilegiados (Walker, A., 1989. p.6).

Como vimos anteriormente en la pintura de Turner, esta contiene grandes simbolismo, aunque la imagen y la forma estén un tanto difuminadas, es por eso que me parece que la disonancia que se genera con el acorde aumentado dentro de la obra de Liszt tiene un significado simbólico aún más fuerte y espiritual.

A lo largo de la historia el triángulo ha guardado una conexión con lo espiritual y divino, se ha representado a las trinitades divinas (padre, hijo, espíritu



santo). En los pueblos antiguos, las pirámides representan la conexión de la tierra con el cielo. En algunas filosofías se habla del cuerpo, mente y espíritu.

Es por eso que me parece interesante recalcar esta estrecha relación que existe entre los triángulos formados con las notas de los motivos, las secuencias armónicas, tanto el número de veces que aparecen y la forma en general esta obra en particular tiene con los triángulos y el número tres, como veremos más adelante.

Otro aspecto interesante es que Liszt siempre hace algún cambio o modificación justo en el tercer momento de lo que está desarrollando, por ejemplo en la introducción, podemos ver el mismo elemento presentado una vez, repite y luego en la tercera vez hace un cambio. A lo largo de la obra podemos apreciar estos ciclos de tres elementos que se van haciendo cada vez más grandes como lo iremos viendo.

The image shows a musical score for the introduction of Franz Liszt's 'Adagio' in E-flat major, Op. 10, No. 3. The score is in 3/4 time and features a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody is marked 'mf' and 'sempre marcato'. Three cycles of a motif are highlighted with red boxes and numbered 1, 2, and 3. The left-hand accompaniment is marked 'f pesante'. The title 'Introduzione. Adagio.' and the composer 'Franz Liszt (Komponiert 1849)' are also visible.

Toda esta dinámica la repite en tres ciclos de de tres cada uno y después viene un cambio, donde aparece un motivo haciendo alusión a una marcha fúnebre en fa menor donde anteriormente mencionamos la aparición del motivo con acorde aumentado y donde se puede ver la simetría de las notas en el círculo de quintas.

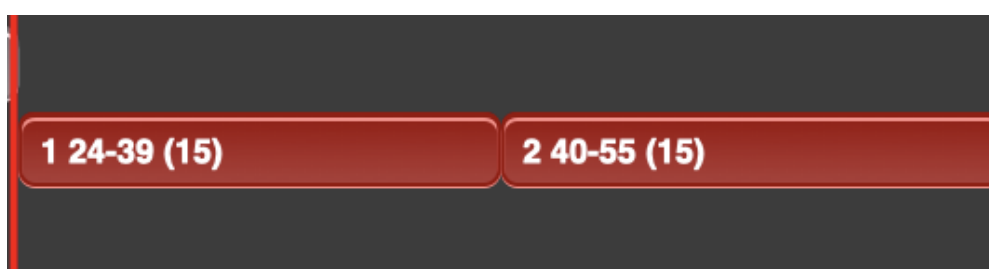
En el siguiente ciclo tenemos el mismo motivo, esta vez en si bemol menor, las notas transportadas en la mano izquierda son: reb, la, fa. Esto genera una disonancia ya que se forma un acorde aumentado. Si marcamos esas notas en el círculo de quintas encontramos nuevamente un triángulo.



Dentro de toda esta sección genera ciclos de tres cada uno y como lo venía haciendo con las demás secciones, en esta justo en el tercer ciclo entra un nuevo tratamiento del motivo. Vuelve a entrar en fa menor pero esta vez el motivo se encuentra en la mano derecha con octavas, en este punto la sonoridad se vuelve más densa debido a que se cubre un mayor rango de notas y frecuencias.



Hasta este momento tenemos dos secciones que podemos ver representadas en la siguiente imagen, la primera parte donde comienza el tema de la marcha fúnebre es del compás 24 al 39 con una duración de quince compases, luego tenemos la otra sección en donde tenemos ahora el tema en la mano derecha pero en octavas. Toda esta segunda sección abarca desde el compás 40 al 55, también con una duración de quince compases. Esto hace ver la perfecta simetría de las secciones y el cuidado de Liszt en cuanto a la proporción.

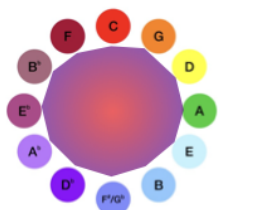


Siguiendo la misma dinámica de cambiar a algo nuevo cada tercer ciclo, podemos esperar que después de estas dos secciones encontraremos una sección diferente, y efectivamente así pasa.

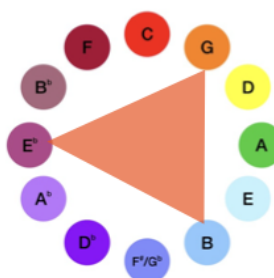
Justamente entra aquí una parte nueva, un tema marcado como lagrimoso el cual está ahora en lab (tema B), la tonalidad relativa mayor de fa menor, en la cual estaba el anterior motivo. Ahora presenta un nuevo tema también de tres notas, do, fa, mi b, el cual también forma un acorde aumentado, si tomamos al bajo de lab como tónica. En este caso la figura que se forma quedaría de la siguiente manera:

Volvemos a encontrar un triángulo con este motivo, si tomamos como base el lab, la nota con la que empieza el motivo que es do, y fab o para fines prácticos mi natural. Este motivo se repite dos veces y la tercera vez presenta una variación que cubre por completo todas las notas del círculo de quintas, tomando en cuenta las notas de la melodía en la mano derecha y los cromatismos que genera a lo largo del pasaje la mano izquierda.

Después de estos cromatismos comienza el segundo ciclo, solo que esta vez aparecen una serie de variaciones pero la base permanece casi exactamente igual hasta que en los últimos compases hace una especie de cadencia para pasar a la siguiente sección, que como podemos ver es un cambio necesario por la dinámica que ha llevado hasta este momento en donde en el tercer ciclo cambia.



Ahora tenemos al motivo en el contralto y esta vez se forma un sol# aumentado, aquí ya ha cambiado de lab a su enarmónico. En este caso también utilizamos mib en lugar de re# para representar el triángulo en el círculo.



He utilizado una nomenclatura para marcar cada uno de los ciclos que se ven presentando. En este caso aparece el número 1.3 encerrado en un círculo, el cual representa la primera vez en aparecer esta frase en el tercer ciclo.

Ahora encontramos la frase transportada formando un acorde de fa aumentado en los primeros dos compases para resolver en un acorde de reb en el último compás. Aquí existe una relación de terceras. Esto es un ejemplo claro de cómo la armonía diatónica tradicional se transforma en lo que Stefan Kostka

llamaría en su libro *Materials and techniques of Twentieth-Century Music* (2006), en una mezcla entre lo diatónico y cromático. Kostka habla acerca de la armonía cromática, y en concreto acerca del cromatismo de tercera. Este cromatismo consiste en dos acordes que contienen la misma cualidad, es decir que sean mayor o menor, y que además sus notas fundamentales estén a una distancia de tercera mayor o menor.

**EXAMPLE I-1 Chromatic mediant relationships**

The image displays two staves of musical notation illustrating chromatic mediant relationships. The top staff shows major triads: G (G-B-D), B (B-D-F#), G (G-B-D), Eb (Eb-G-Bb), G (G-B-D), Bb (Bb-D-F), G (G-B-D), and E (E-G-B). The bottom staff shows minor triads: g (g-b-d), b (b-d-f), g (g-b-d), eb (eb-g-bb), g (g-b-d), bb (bb-d-fb), g (g-b-d), and e (e-g-b). The relationships between adjacent triads are chromatic mediant relationships, where the root moves by a third and the quality remains the same.

Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, p.3

Usualmente, dentro del cromatismo de tercera, no existe un acorde de paso que haga la función de transición de un acorde a otro ya que el enlace se da de manera fluida por la nota en común. Una relación de tercera entre triadas agrega gran color y expectativa al sonido. Otra característica de este tipo de armonía cromática es que se da una sensación de tonalidad suspendida y enarmonía para resolver de diferente manera. Esto llegaría a desarrollarse en gran grado con la música de Wagner, el cual va conectando acorde tras acorde en series y secuencias que parecen no tener una tonalidad definida ni final, pero que cada transición se siente fluida.

En este pasaje se aprecian estos elementos, una sensación de tonalidad suspendida, casi profetizando el sonido de Debussy. Con estos triángulos que se forman, prácticamente tiene esos puntos para resolver y en este caso resolvió a reb.

Y en tercer ciclo realiza un cambio para llegar una vez más al tema B en lab, pero esta vez en octavas y con una gran textura sonora. Re expone el tema B en lab, con octavas en los extremos que dan soporte a toda la armonía y podríamos hasta pensar que es este precisamente el punto climático de la obra junto con la

siguiente sección, tanto por la gran textura sonora que posee como por la posición que tiene en general este tema en la obra.

Sin contar la introducción podemos observar que tenemos al tema A el cual hace su aparición 2 veces, luego entra el tema B que también hace una serie de variaciones pero en esencia contiene la misma rítmica, variando las notas es por eso que solo tomo en cuenta al tema B como si apareciera solo dos veces. Una manera de apreciar esta forma es contar toda la introducción como un solo bloque, al tema B con dos bloques y el tercero con 3 partes similares con algunas variantes.



Siguiendo con esta forma y patrón, hasta este momento tenemos un Tema A, Tema B, por consiguiente en el patrón vamos a encontrar un cambio que es precisamente lo que vemos a continuación.

Lo interesante y curioso de esta sección es que es justamente el tercer momento de cambio y toda la sección se caracteriza por los tresillos al estilo polonesa de Chopin. Aunque parezca una cita textual de la polonesa heroica de Chopin opus 53, y que justamente en ese mismo año y mes haya muerto; esto no está comprobado, así que la idea de esta conexión parece más una maquinación romántica.

Esta sección se encuentra en reb, y encontramos a la mano izquierda marcando una secuencia de notas que genera una sensación de movimiento y podemos observar que justamente el tema C no entra en el primer compás, si no que espera precisamente dos compases completos y en el tercero entra el primer acorde de la mano derecha.

Es la primera vez que aparecen los tresillos y es justo en el tercer ciclo, después de haber presentado tema A y tema B.

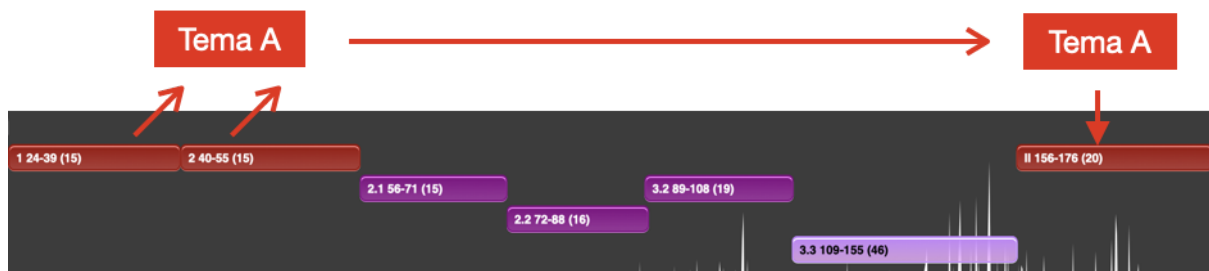
Tresillos por primera vez y justo en el tercer ciclo de la forma en general

The image shows a musical score for 'Tema C'. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the bass part. The piano part starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood markings are 'poco a poco più moto' and 'sotto voce ma un poco marcato'. The bass part starts with a bass clef and the same key signature. The tempo/mood marking is 'sempre staccato'. The score is divided into three measures. The first measure has a circled '1' above it. The second measure has a circled '2' above it. The third measure has a circled '1' above it. The notes in the piano part are highlighted in purple. The notes in the bass part are also highlighted in purple. The notes in the bass part are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The notes are grouped into three groups of four notes each, labeled '1', '2', and '1' below them. A purple oval on the right side of the score contains the text 'Tema C'.

Aquí tenemos una vez una secuencia con relación de tercera, comienza primero en reb mayor y después cambia a la mayor para después pasar a fa mayor. Lo interesante aquí es que los tres acordes tienen la misma calidad de acorde mayor, están separados cada uno con una tercera mayor de distancia y a parte si tomamos en cuenta cada una de las tónicas vemos que se forma un acorde aumentado independientemente de donde comencemos a organizar las notas. Reb, la, y fa, pueden ser un acorde aumentado (reb aumentado, la aumentado o fa aumentado), creando una vez más una relación de tercera y una figura más de triángulo dentro del círculo de quintas. A estas alturas está de más decir que es justamente en el tercer momento donde entran cada cambio de acorde.

Después termina con dos acordes que no tienen relación de tercera pero que funcionan como especie de cadencia para dar lugar a la nueva sección que es la reexposición de la macha fúnebre, o sea el tema A. Estos acordes son mi b y re.

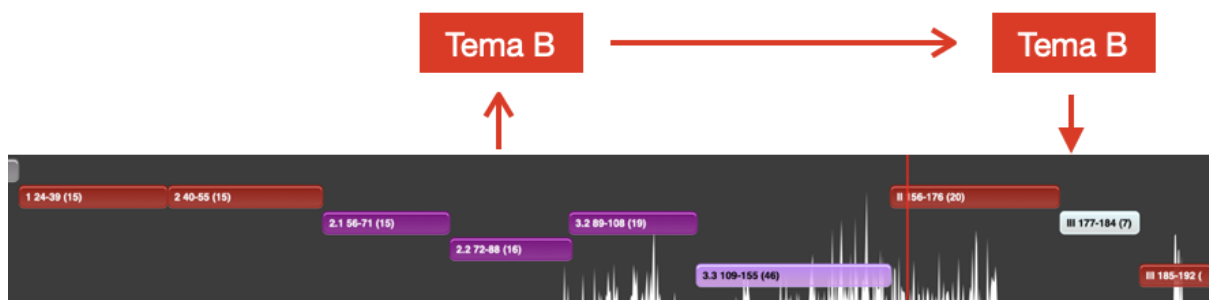
Si vemos el mapa donde hemos puesto la aparición de los temas tenemos otro dato interesante, vemos que después de haber presentado dos veces el tema A, la tercera vez lo presenta hasta el final:



Esta nueva exposición del tema aparece ahora con octavas en la mano derecha y con una gran textura de sonido y en la misma tonalidad que al principio, fa menor. Prácticamente tiene el mismo patrón que al principio solo que con más voces sonando esta vez y formando los mismos triángulos. Hay una diferencia de cinco compases porque aquí hace una pequeña cadencia para entrar a la exposición del tema B.



Después tenemos en el mapa de temas lo siguiente: la aparición del tema B pero esta vez en mi mayor, con lo cual tenemos otra vez una relación armónica de tercera ya que la primera vez que apareció fue en lab, si utilizamos enarmónicos vemos que existe dicha relación.



Es interesante notar que el tema de esta sección vuelve a la posición del primer triángulo que apareció en el tema B solo que esta vez la tonalidad es distinta.



**E**

*Più lento.*

*dolcissimo*

Tema B tercer ciclo

*lagrimoso*

*dolce*

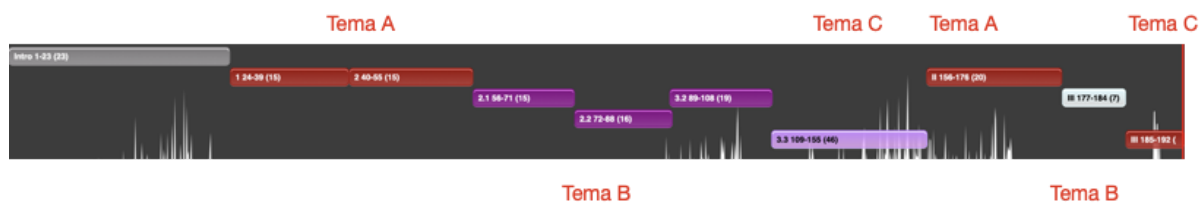
*pp una corda*

Tema B Lacrimoso

Y ya en la última sección podemos encontrar una especie de continuación del tema C que estaba en tresillos. Haciendo la función de cadencia que va generando tensión para terminar con un acorde de reb aumentado en doble fuerte y una vez más suenan dos acordes que podrían ser de fa menor excepto porque les falta la tercera y en el tercer momento hace un cambio y solo mete la mano izquierda en octava. Incluso hasta el final siguió el mismo patrón de uno, dos, cambio.

Esta sería la estructura general de la pieza donde se pueden apreciar cada una de las secciones muy bien delimitadas, tomando una forma interesante, sobre todo por el simbolismo que se pudiera tomar en cuenta en la recurrente aparición de los triángulos en cada uno de los temas con acorde aumentado y el uso del número

tres que prácticamente es utilizada como una herramienta compositiva y a partir de la cual está estructurada la obra.



## **Conclusiones**

Liszt no expresó abiertamente todas las situaciones que influenciaron a esta obra, pero al hacer este análisis podemos encontrar una relación. Con esto no pretendo hacer ninguna comprobación, más bien propongo una forma distinta de aprender esta obra. Tanto en el aspecto compositivo y de interpretación, es decir, propongo una mirada amplia y clara de la estructura de la obra para identificar la parte que interpretamos; pudiendo así tener un mejor discurso musical y evitar perdernos entre disonancias que podrían llegar a confundirnos.

Tomando en cuenta los contextos sociales, políticos y relaciones personales de Liszt, podemos crear una idea de interpretación que ayude a definir y transmitir claramente el mensaje y a tomar decisiones acerca de las dinámicas que utilizaremos para mantener un balance de sonidos. Esto es importante, ya que permite delinear nuestra interpretación con bases justificadas, una postura personal que aporte musicalmente a nuestra propuesta pianística.

Con imágenes claras para cada una de las partes, por ejemplo la introducción que parece una marcha de personas hacia un lugar que desemboca en las campanas de una iglesia, o el momento lacrimoso del tema central donde se recuerda a las personas que murieron en estas batallas, puede facilitar el trabajo del intérprete tanto en la ejecución como en la memorización. Eso es lo que a mí me funcionó y espero que a las demás personas también les funcione.

Me parece interesante el contenido de esta pieza, ya que no solo encontramos cuestiones musicales como la forma, los motivos, la manera de presentar cada sección, sino que también posee un gran contenido histórico condensado en cada nota, ya que no aporta solo en lo musical sino también en lo cultural. Es una obra con contenido valioso en todos los sentidos que aporta mucho a la persona que la estudia e interpreta de una manera holística, en todo su conjunto.

## Referencias.

- Andrade, G. (2009). *El darwinismo y la religión*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- A&E Mundo. (1999). *Milenium. Siglo XIX 1800-1900. El siglo de la Máquina*. [Video]. YouTube <https://youtu.be/fQ1LGMAxhrs>
- Carenco, C. (2017). “De la situation des artistes, et de leur condition dans la société (1835)”. *Notice du Dictionnaire des écrits de compositeurs*. Recuperado de: <https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/2471>
- Cymascope. (s/f) *Cymatics: A short introduction*. Cymascope. Recuperado el: 6 de mayo de 2022 de <https://cymascope.com/cymatics-intro/>
- Findeisen, F.(2015). *The addiction formula: A holistic approach to writing captivating, memorable hit songs. With 317 proven commercial techniques and 331 examples*. Netherlands: Albino Publishing.
- Hamel, F., & Hürlimann, M. (1970). “El romanticismo musical en Alemania”. En *Enciclopedia de la música* (Vol. 1, 371) México: Grijalbo.
- International Franz Liszt Piano Competition of Utrecht. (18 de mayo, 2019). *Liszt – Harmonies poétiques et religieuses, s173 by Andrea Bonatta*. Nander Cirkel (edición y cámara). [Video]. YouTube. [https://youtu.be/EbPaQPew\\_sQ](https://youtu.be/EbPaQPew_sQ)
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. United States of America: Pearson Prentice Hall.
- Lamartine, A., (2013). *Harmonies pœtiques et religieuses*. Freeditorial Publishing House. Recuperado de <https://freeditorial.com/es/books/harmonies-poetiques-et-religieuses>
- Pena, J., Anglés H. (1954). *Diccionario de la música labor*. 1951: Labor.
- Walker, A. (1989). *Franz Liszt, The Weimar Years 1848-1861*, Vol. II. United States: Alfred A. Knopf.

Whitehouse, H. (1918). *The Life of Lamartine*, Vol. I. United States: The Riverside Press Cambridge.

Wilkinson, Kathryn. (2016). *Signos y símbolos, guía ilustrada de su origen y significado*. México: Dorling Kindersley.

## **Anexo 1 extracto del poema**

Aux chrétiens dans les temps d'épreuves  
Pourquoi vous troublez-vous, enfants de l'Évangile?  
À quoi sert dans les cieux ton tonnerre inutile,  
Disent-ils au Seigneur, quand ton Christ insulté,  
Comme au jour où sa mort fit trembler les collines,  
Un roseau dans les mains et le front ceint d'épines,  
Au siècle est présenté?

Ainsi qu'un astre éteint sur un horizon vide,  
La foi, de nos aïeux la lumière et le guide,  
De ce monde attiédi retire ses rayons;  
L'obscurité, le doute, ont brisé sa boussole,  
Et laissent diverger, au vent de la parole,  
L'encens des nations.  
Et tu dors? et les mains qui portent ta justice,  
Les chefs des nations, les rois du sacrifice,  
N'ont pas saisi le glaive et purgé le saint lieu?  
Levons-nous, et lançons le dernier anathème;  
Prenons les droits du ciel, et chargeons-nous nous-même  
Des justices de Dieu.

Arrêtez, insensés, et rentrez dans votre âme;  
Ce zèle dévorant dont mon nom vous enflamme  
Vient-il, dit le Seigneur, ou de vous ou de moi?  
Répondez; est-ce moi que la vengeance honore?  
Ou n'est-ce pas plutôt l'homme que l'homme abhorre  
Sous cette ombre de foi? ... (Lamartine, 2013 ,pp.3)

### **[A los cristianos en tiempos de prueba**

¿Por qué estáis turbados, hijos del Evangelio?  
De qué sirve vuestro trueno inútil en los cielos,  
Dicen al Señor, cuando vuestro Cristo insultó,  
Como el día en que su muerte sacudió los montes,

Una caña en sus manos y su frente ceñida de espinas,  
Al siglo se presenta ? Como una estrella apagada en un horizonte vacío,  
La fe, de nuestros antepasados la luz y la guía,  
De este mundo tibio retira sus rayos;  
Las tinieblas, la duda, han roto su brújula,  
Y han hecho divergir, en el viento de la palabra,  
El incienso de las naciones. ¿Y estás durmiendo?  
Y las manos que llevan tu justicia,  
Los príncipes de las naciones, los reyes de los sacrificios,  
¿No empuñaron la espada y limpiaron el lugar santo?  
Levantémonos y lancemos el último anatema;  
Tomemos los derechos del cielo y carguémonos de las justicias de Dios.  
Deténganse, necios, y vuélvase a su alma;  
Este celo devorador con que mi nombre os inflama  
¿Viene, dice el Señor, o de vosotros o de mí?  
Responder; ¿La venganza me honra?  
¿O no es más bien el hombre lo que el hombre aborrece  
bajo esta sombra de fe? ...] (Lamartine, 2013 ,pp.3. Traducción propia)