

ANÁLISIS DE LA PIEZA “IL PENSEROSO” DE FRANZ LISZT

Análisis del contexto histórico

La pieza pertenece a la obra *Années de Pèlerinage* de Franz Liszt, título que traducido al español significa “Años de peregrinaje. Se trata de un conjunto de tres suites para piano solo, referenciadas como S.160, S.161 y S. 163 en la catalogación de obras del compositor romántico y que entre todas totalizan veintiséis piezas. Esta obra encierra algunas de los rasgos característicos del estilo musical de Liszt, combinando los momentos más virtuosos y esplendorosos con los más íntimos y sentimentales. Además suponen un ejemplo y síntesis de su trayectoria artística, pudiendo apreciarse, como si del transcurrir de las experiencias vitales y viajes que rodearon su composición, un viraje hacia su madurez musical, siendo el tercero de los libros, compuesto años después de los otros dos, un ejemplo de su evolución desde un estilo jovial y virtuoso hasta la mayor experimentación armónica que caracterizó su estilo tardío.

Esta pieza pertenece a la segunda de las suites, llamada *Deuxième année*, catalogada S. 161 y dedicada a Italia. Fue publicada en 1858 y se tiene su inspiración en los recuerdos del viaje que hizo junto a Marie d'Agoult por Italia entre los años 1837 y 1839. En las piezas que integran este cuaderno vemos que hay una evolución de su pensamiento musical de Liszt. Trasciende en ella lo paisajístico y toma como referentes la literatura, la pintura y la escultura, con claras alusiones a Petrarca, Dante o Rafael. En concreto, *Il penseroso* está inspirado en el conjunto escultórico que Miguel Ángel hizo para el cenotafio de Lorenzo de de Medici y concretamente a la figura en actitud pensativa que representa al estadista y gobernante florentino.

Análisis formal y armónico

Formalmente, podemos encontrar en la pieza, que es de pequeño formato y duración, cuatro partes diferenciadas, que se pueden identificar con claridad por el movimiento armónico, la repetición melódica y patrones rítmicos del bajo. Se trata de dos secciones, basadas en el mismo material melódico, y una coda final.

A (cc. 1-22).

B (cc. 23-39).

CODA (cc. 40-48).

Tonalmente, la pieza está en Do# menor, estableciéndose un viaje armónico en el que las diferentes tonalidades están organizadas a partir de la relación de tercera, sea esta mayor o menor – con lo que se generan sonoridades dispares y alejadas entre sí, pero a la vez estrechamente relacionadas entre sí. En la primera sección vemos como de la tonalidad principal, y tras su reafirmación en sendas frases y procesos cadenciales que la reafirman (cc. 1-8), se modula a tonos lejanos como Mi menor, Sol menor (faltaría Sib menor, para completar la división simétrica de la escala en intervalos de 3ª menor). Liszt logra esto por medio de diseños melódicos cromáticos, uso de acordes simétricos (disminuidos -formados por terceras menores- o aumentados -terceras mayores-), que proporcionan un gran abanico de tonalidades a las que poder modular, y de notas comunes entre las distintas armonías, con la consiguiente sensación de continuidad y unidad, a la vez que relaciones armónicas inesperadas mediante el recurso armónico al que Jean-Pierre Bartoli denominó “sintaxis de las notas vecinas”. En la segunda sección, en cambio, la tonalidad por la que pasa, tras la vuelta a Do# menor, es Fa Mayor, que está a distancia de 3ª mayor. De nuevo lo consigue por medio de movimientos conjuntos en las distintas voces y gracias a un bajo por corcheas que mayoritariamente se caracteriza por sus cromatismos (ambos recursos propios de la sintaxis de las notas vecinas). En esta segunda sección de la composición, lo que debería ser la inflexión al tono de La (siguiendo la lógica que estableció en la primera parte, de dividir la octava simétricamente, en este caso mediante terceras mayores Do# m, Fa M y La), está sustituido por un cambio en la textura musical, presentando la armonía una sucesión de quintas, con acordes de séptima de dominante con novena, y que en los compases 36 y 39 muestran cadencias perfectas sobre la tonalidad principal. De manera como si el acontecimiento de la aparición de Fa M trastocara la lógica interna de la composición, aportando elementos nuevos. En este sentido, todas las modulaciones simétricas de la primera parte han sido a tonos menores, mientras que en esta segunda parte se realiza a un tono mayor (Fa M). Sin embargo cuando la luz y la cadencia rutilante (plagal) en Fa M mayor tiene lugar, la música cambia su discurso y la cadencia se realiza de manera

mucho más clara (series de séptimas y novenas). Es significativo también de los principios estéticos que describiremos a continuación, que los intervalos y las tonalidades a los que se modulan son menores primero y mayores posteriormente, en un sentido general de crecimiento hacia el punto culminante, representado armónicamente por la cadencia plagal en Fa M. El último fragmento es una Coda, que a modo de epílogo cierra la pieza con la reafirmación de Do# menor.

Liszt hace uso de algunos de los rasgos característicos del romanticismo musical, muy conectados con conceptos estéticos de la época, pero también con el contexto sociocultural de la época en sentido más amplio:

- La idea del desarrollo continuo.

Relacionado con el devenir de los avances y progresos de la humanidad, que se vieron acentuados en el siglo XIX con las revoluciones sociales e industriales decimonónicas.

- La originalidad.

Se suele asociar a las obras de los artistas del siglo XIX como reflejo de su mundo interior que experimentaban, pero a través de ellas muchos también perseguían la originalidad, y la esencia de las composiciones de la música de esta época también reside, en algunos casos, en la búsqueda de la música absoluta o pura a través de obras musicales instrumentales que no contienen ningún elemento extra musical, es decir, que no contienen relación con ningún texto.

- La estructura musical como organismo con una red autónoma de funciones.

La autonomía estética de las obras, que las hace independientes en algunos casos, como hemos dicho, de elementos extramusicales, se consigue por medio del uso de una estructura compositiva (tonalidad, armonía, textura, elementos melódicos, sonido, etc.) en la que no existe ningún elemento superfluo ni puesto al azar. Todos contribuyen al conjunto de la composición, y por tanto al mensaje estético que transmite el artista.

Análisis pedagógico

Atendiendo al análisis de la obra para interpretarla debemos:

- Tener presente el **elemento extramusical** que inspira la pieza. En este caso el referente es la escultura de M. Ángel en actitud pensante. La quietud que transmite la escultura o incluso el propio proceso de esculpir la piedra se ven reflejados en la pieza para la que Liszt elige un tempo lento (meditativo) con elementos rítmicos repetitivos (como el cincel que una y otra vez se hunde en el mármol para arrancar de la piedra la obra que lleva dentro).
- Uso de octavas y acordes en posición abierta así como de acentos y sfz que imponen el uso del **peso del brazo**.
- La tesitura que se mueve por el registro medio y grave impone un control y balance de los planos sonoros para lo que resultará útil contralar el **timbrado de voces**.
- El **fraseo** escrito en la partitura por Liszt suele articularse en 8 ó 4 tempos generalmente.
- El **arco dinámico** se mueve desde el mezzoforte al pianísimo. Lo que impondrá que los ataques se realicen más cerca de las teclas para tener un mayor control sobre la velocidad que se imprime a las mismas.
- Uso de los **pedales**. Aunque contamos con algunas referencias de Liszt sobre el pedal de resonancia no debemos olvidar que han ido variando a través de las distintas ediciones y que el piano de Liszt no era exactamente el piano moderno actual. Por ello, la pedalización de la pieza deberá ser el resultado de un cuidadoso análisis de los elementos que la componen. Sin entrar en detalles podríamos decir que en el caso de la pieza analizada el empleo del pedal de resonancia se verá muy determinado por los cambios armónicos y que también será muy útil el uso del pedal rítmico para resaltar los acentos y sforzandos. En el caso del pedal una corda sabemos que Liszt solía utilizar el término “deux pedales” para indicar el uso del pedal celeste junto al de resonancia. En el caso de la obra analizada en ningún caso aparece esta anotación, no obstante, debido al carácter meditativo, lento y sumamente expresivo de la obra podría contemplarse su uso para buscar un mayor contraste tímbrico entre pasajes.

Contemplando tanto el análisis formal, armónico, contextual y técnico podríamos decir que esta pieza se puede programar en los últimos cursos de las EE. PP de música (quinto o sexto). Aunque esto es algo orientativo ya que la elección del repertorio siempre estará determinada por las características y necesidades del alumno.

Así, teniendo en cuenta el Decreto 241/2007 de 4 de Septiembre y la Orden de 25 de Octubre que desarrolla el currículo de las Enseñanzas Profesionales de Música en Andalucía, con la siguiente obra nos plantearíamos los siguientes:

OBJETIVOS

- Conocer y aplicar los criterios interpretativos propios del romanticismo.
- Desarrollar la expresividad
- Controlar diferentes usos del pedal de resonancia
- Valorar la música romántica como parte del patrimonio artístico universal.

CONTENIDOS

El romanticismo. La escritura de Liszt. El uso del peso del brazo. Uso de los pedales. Digitación. Recursos tímbricos. Música descriptiva.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada será activa y significativa partiendo del propio nivel de conocimientos del alumno y relacionando lo trabajado en clase con otras materias para dar así un enfoque interdisciplinar y globalizador a nuestras enseñanzas.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

- Hacer un uso adecuado de la digitación.
- Interpretar la obra teniendo en cuenta los criterios interpretativos propios del período.
- Aplicar con corrección el pedal de resonancia.
- Tocar la obra con fluidez y valor artístico.