

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO  
FACULTAD DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS  
MÁSTER EN INTERPRETACIÓN MUSICAL E  
INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

La Segunda Balada de Liszt:

Una resolución técnica y pedagógica para jóvenes pianistas.

2017

JUAN ALONSO VICENTE BROZAS

Tutor: Javier López de Goicoechea



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO  
FACULTAD DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS  
MÁSTER EN INTERPRETACIÓN MUSICAL E  
INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

La Segunda Balada de Liszt:

Una resolución técnica y pedagógica para jóvenes pianistas.

2017

JUAN ALONSO VICENTE BROZAS

Tutor: Javier López de Goicoechea

## Índice

1. Introducción	1
1.1. Justificación	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Metodología	4
1.4. Estado de la cuestión	5
2. Liszt como pedagogo	7
2.1. La escuela pianística de Liszt	7
2.2. Vida como maestro	8
2.3. Técnica y ejercicios	10
2.4. Escalas	12
2.5. Octavas, arpeggios, acordes y otros	13
2.6. Para estudiar una nueva obra	14
2.7. En clase de Liszt	16
3. El género Balada	21
4. Las Baladas de Liszt	24
4.1. Balada nº 1	25
4.2. Balada nº 2	28
5. Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro	35
6. Análisis técnico, propuesta pedagógica	41
6.1. Episodio 1	41
6.2. Episodio 2	47
6.3. Episodio 3	49
6.4. Episodio 4	59
6.5. Episodio 5	67
7. Conclusiones	76
8. Bibliografía	79
9. Anexos	81

# 1. Introducción

## 1.1. Justificación

La balada nº 2 en Si menor supone, junto a la Sonata en Si menor y *Après une lecture du Dante*, *Fantasia quasi Sonata*, es uno de los trabajos compositivos más ambiciosos y complejos incluidos en el amplio catálogo pianístico de Franz Liszt. Se trata de una de las obras favoritas del autor la cual, aun siendo un claro ejemplo de música de inspiración literaria, no se puede considerar dentro del género de música programática ya que Liszt no añadió al título ninguna referencia a la leyenda en la que parece estar inspirada: el mito de Hero y Leandro. En todo caso, son muchos los grandes pianistas que han asegurado la relación entre la obra y dicho mito.

Como pianista estudiante de Máster me encuentro estudiando los elementos compositivos e interpretativos de esta obra de elevado nivel pianístico –tanto desde el punto de vista técnico como musical– que he incluido en el programa del recital de finalización de estudios.

La figura de Liszt, como eminente pianista y compositor de la época romántica, es sobradamente conocida. Pensador y pedagogo destacado, su inmensa producción pianística jugó un papel de gran importancia en la evolución técnica y musical del instrumento; aspectos todos que serán tratados oportunamente y que en su conjunto han constituido un acicate para la elaboración del trabajo.

Para llevar a cabo dicha elaboración ha sido necesario indagar en ciertos recursos técnicos característicos de su escuela pianística y asimismo, analizar en profundidad su labor como maestro. Y es que, particularmente en Liszt, a menudo resulta inseparable su faceta como compositor e intérprete de su actividad pedagógica.

En cualquier caso, la segunda balada de Franz Liszt resulta una obra de estudio apropiado para alumnos de nivel avanzado dado el amplio abanico de recursos técnicos y musicales que requiere su interpretación; por otra parte, favorece un interesante acercamiento a la literatura pianística del compositor y del repertorio romántico.

Para este Trabajo Fin de Máster he decidido analizar esta balada como complemento a mi estudio interpretativo de la misma. Como parte de dicho análisis, he resuelto proponer una solución técnica y musical a la misma que pueda ser de utilidad a futuros estudiantes; asimismo, espero que sirva para aclarar la relación de la obra con el mito antes mencionado.

Habiendo observado que existen multitud de documentos históricos sobre interpretación musical y estudios sobre obras concretas, pero que convencionalmente sólo describen aspectos de análisis compositivo o escasas indicaciones técnicas y fisiológicas, he considerado de gran interés la realización de un trabajo que lleve más allá los detalles sobre la ejecución, a través del fraseo musical y la planificación de las frases, tal como recomendaba hacer Liszt. Para ello he aplicado los conocimientos adquiridos hasta el momento y en especial los aprendidos este año con el Maestro Giuseppe Devastato. Se debe aclarar que el objetivo del análisis interpretativo es proponer un modelo de trabajo sobre la partitura pero sin condicionar ni limitar la expresión musical, libre, individual y personal de cada intérprete. Considerando que esta sólo es una de las muchas posibilidades en cuanto a interpretación que podrían dársele, este trabajo no ha de tomarse como una indicación o referencia exacta ni única.

Durante la elaboración del trabajo ha surgido la necesidad de incluir como objetivos la investigación de los métodos pedagógicos de Liszt y su figura como maestro de escuela pianística para complementar los conocimientos adquiridos en clase y la experiencia adquirida en el estudio.

## 1.2. Objetivos

El objetivo fundamental del presente TFM es elaborar un modelo de la técnica pianística apropiado a la ejecución de la balada nº 2 de Liszt así como un planteamiento pedagógico para ayudar a jóvenes estudiantes en su aprendizaje.

Como objetivos secundarios nos proponemos los siguientes:

Obtener conocimientos específicos sobre la obra que sirvan de complemento a su estudio pianístico.

Conocer la escuela pianística del virtuoso sobre todo en su faceta pedagógica: tanto sus técnicas de estudio como sus métodos de enseñanza.

Comprender los orígenes y el papel de la balada instrumental así como la contribución del compositor al género.

Comprobar hasta qué punto existe una relación entre el mito de Heros y Leandro y la balada 2 de Liszt y, asimismo, acreditar la influencia que recibe del mismo.

### 1.3. Metodología

En la medida en que el trabajo abarca aspectos tanto de índole histórica como pedagógica y, de manera especial, de técnica pianística, empleamos una metodología mixta o híbrida según la cual: en determinados aspectos priman los procedimientos propios de la historiografía, en otros la metodología pedagógica y en otros, muy especialmente, el análisis musical (análisis formal, melódico, armónico, rítmico, de articulación, etc.) para el que tratamos de profundizar en los aspectos motores (anatómicos y mecánicos) de la ejecución. Particularmente para esto último hemos contado con las inestimables enseñanzas y testimonios de mi maestro, el concertista y profesor Giuseppe Devastato, así como de mi propia experiencia durante su estudio bajo su generosa dirección.

Las fases llevadas a cabo en la realización del trabajo han sido:

1. Compilación de fuentes primarias y secundarias.
2. Estudio pianístico –interpretativo, técnico y pedagógico- bajo la dirección de Giuseppe Devastato.
3. Cotejo y análisis de las fuentes y del proceso del estudio personal.
4. Selección, síntesis e interpretación de la información recopilada.
5. Redacción del cuerpo del trabajo.
5. Elaboración de las conclusiones.

Como fuentes primarias se han empleado partituras tanto manuscritas como de primeras ediciones y Urtext, algunas de las cuales se encuentran en la página web <http://imslp.org/>. Como complemento se incluye parte de la correspondencia de Franz Liszt.

Como fuentes secundarias, han resultado ser una parte esencial los conocimientos adquiridos a través de las clases que he recibido de mi profesor de piano

durante este año académico. Se cuenta también con el testimonio de varios alumnos del compositor, encontrados en diarios de C. Bossier y A. Fay, o la recopilación de W. Dömling, e importantes biografías como la escrita por H. Searle. Por último hay que mencionar autores que analizan la obra de Liszt como F.R. Tranchefort o J. Parakilas.

## 1.4. Estado de la cuestión

Existen estudios previos que abordan la segunda balada de Liszt con un objetivo pedagógico, si bien apenas existen estudios de esta obra o piezas instrumentales en general que profundicen en la técnica específica que requiere en concreto su interpretación.

Por otra parte, existen múltiples biografías del pianista y compositor como “The lives of great composers” de H. C. Schonberg o “Músicos célebres” de F. Clement y libros que aportan información sobre su escuela pianística “Historia de la técnica pianística” de L. Chiantore, “Mis clases con Liszt” A. Fay, “Liszt Pedagogue” de C. Bossier.

Existen muchos antecedentes de estudios sobre obras musicales, algunos de los cuales incluyen la Balada número 2 de Liszt como, por ejemplo, “Interpreting Liszt’s Piano Compositions Through Orchestral Colours” de Megan Yen-Wei Chang, “Liszt, his scholars, and the B-minor Ballade: a study of textural transformation” de Stephen Samuel Armstrong, o “Intentions and Interpretations: Form, Narrativity and Performance Approaches to the 19th-Century Piano Ballade” de Andri Hadjiandreou. La mayoría de este tipo de estudios se centra en aspectos tales como el contexto histórico, el análisis formal, melódico, armónico, rítmico, de articulación, dinámico, de pedalización o digitación, pero no combinan el análisis de aspectos técnicos concretos con el de los diferentes recursos anatómicos disponibles para ellos y al mismo tiempo con una sugerencia interpretativa.

A este respecto, el presente trabajo persigue aportar luz en estas áreas –la anatómica, la mecánica y la motriz–, si bien se combinará y completará con algunos de los análisis antes mencionados.

## 2. Liszt como pedagogo

### 2.1. La escuela pianística de Liszt

El siglo XIX dio lugar a una producción sin precedentes de composiciones para piano, de la que cabe destacar el desarrollo expresivo: la transmisión emocional del intérprete directamente al público. Durante el periodo romántico, el instrumento superó de tal manera sus límites técnicos, tanto mecánicos como interpretativos, que permitió una especialización independiente de las categorías de intérprete y compositor, hasta entonces muy unidas. Al mismo tiempo surgirían las escuelas de interpretación como la del propio Liszt, caracterizada por un empleo orquestal del piano: desde el sonido más sutil hasta la más amplia sonoridad a través de una gran variedad de toques y timbres.

Entre los alumnos de Liszt se encontraban Hans von Bülow, Peter Cornelius, Moritz Rosenthal, Eugéne D'Albert, Emil Sauer y Alexander Siloti y especialmente Karl Tausig<sup>1</sup>. Aunque todos ellos eran grandes intérpretes en la edad dorada del virtuosismo, según Amy Fay, Tausig era uno de los pocos pianistas que podía equipararse al propio Liszt pudiéndolo haber igualado, quizás, en capacidades técnicas. En cierta ocasión se calificó a Tausig como "... el más sublime de los virtuosos actuales".<sup>2</sup>

“Sin embargo me ha reconfortado notar que no es la genialidad de Liszt por sí sola la que le convierte en un intérprete sin parangón. Ha estudiado técnica como quizá ningún otro, aparte de Tausig”.<sup>3</sup>

Liszt quería a Tausig como a un hijo, siendo su muerte un duro golpe para él. “Él será el heredero de mi arte” y “Nunca llegó a mis manos un talento como aquél” había llegado a decir. Cuando el padre de Tausig se lo presentó a Liszt el muchacho tenía 14 años; sin embargo, cansado de los niños prodigio, que según él, nunca llegaban a ser gran cosa, se negó a escucharlo. No obstante, en cierta ocasión, estando Liszt y el padre de Tausig

---

<sup>1</sup> Chiantore, L. (2014) *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, pp.349-353; Searle, H. (1987) *Liszt* (traducción de Marco Aurelio Galmarini). Barcelona: Muchnik Editores p. 27; Fedorchenko, D. (2007). *La evolución pianística a través de las etapas del aprendizaje*. Oviedo: Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”.

<sup>2</sup> Fay, A. (2003) *Mis clases de piano con Liszt*. Madrid: Intervall Press, pp. 60-61.

<sup>3</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. p. 80.

bebiendo y fumando juntos, éste aprovechó para indicar al pequeño que se sentara al piano. El niño arrancó con decisión a tocar la *Polonesa en La bemol* de Chopin, y el maestro se giró rápidamente exclamando a los pocos segundos “Me lo quedo”.<sup>4</sup>

Tausig fue considerado el más parecido a Liszt y el que adoptaría muchas de sus particularidades:

“Su digitación y su peculiar uso del pedal son dos de los secretos de su ejecución, y además él parece sumergirse en los pensamientos más recónditos del compositor y arrastrarlos hasta la superficie, para que puedas verlos brillar uno a uno, como a las estrellas”.<sup>5</sup>

## 2.2. Vida como maestro

La mayor parte de la información hallada sobre sus métodos y principios de enseñanza distinguen dos etapas bien diferenciadas de su vida: cuando era joven y vivía en París y los de sus últimos años en Weimar. Liszt empezó a dedicarse a la enseñanza en 1827. Anteriormente había realizado giras por Francia, Suiza e Inglaterra, de manera que los viajes constantes habían comenzado a afectar a su salud, para cuyo restablecimiento se reunió en Bolonia con su padre. Sin embargo, debido a la muerte repentina de este por una fiebre tifoidea se vio obligado a mantener a su madre para lo cual hubo de interrumpir las giras y emplearse como maestro de piano en París.<sup>6</sup>

El joven Liszt se enfrentaba a la necesidad de establecerse como intérprete y salir del estereotipo de niño prodigio que había sido, pero la enseñanza era lo que le procuraba el sustento, aunque a fuerza de una ingente dedicación. A este respecto, en una carta a M. de Mancy, fechada en 1829, se excusó de una invitación para almorzar, escribiendo: "Estoy tan lleno de lecciones que cada día, desde las ocho y media de la mañana hasta las diez de la noche, apenas tengo tiempo para respirar... hay un alumno que me espera desde hace una hora".<sup>7</sup> Teniendo un horario tan exhaustivo, es lógico que no tuviera

---

<sup>4</sup> Fay, A., (2003). *Mis clases de piano con Liszt*. Madrid: Intervallic Press, pp. 81-82.

<sup>5</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. p. 48.

<sup>6</sup> Searle, H. (1987). *Liszt*, traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Muchnik Editores, p. 19.

<sup>7</sup> Listz, F. (1894). *Letters of Franz Listz*. New York: LaMara, p. 5.

mucho tiempo para pensar en los métodos de enseñanza; su propia técnica era tan instintiva que posiblemente no fuera consciente de cómo hizo las cosas consigo mismo.

En sus clases era usual que recurriera a sus propias demostraciones, y aunque no parece haber tenido un enfoque muy analítico de la enseñanza de la técnica, sí dejó indicaciones de la cantidad colosal de trabajo necesario para lograr un virtuosismo comparable al suyo. Sin embargo, en las 28 lecciones impartidas en París a Valerie Boissier, entre enero y marzo de 1832, se puede recoger un conjunto de indicaciones generales para la adquisición de destrezas técnicas, junto con algunos ejercicios para su realización.

Su etapa de maestro en París se cierra en 1835. Liszt se muda a Ginebra e imparte clases en el su recién fundado conservatorio donde redactaría un manual de técnica pianística que, sin embargo, se ha perdido.<sup>8</sup>

Liszt abre otra etapa como pedagogo en la década de los 50; justamente en la época en que ejercía como director de orquesta en Weimar y ya no necesitaba de las clases para mantenerse. Desde entonces se mostró cada vez menos detallista en las cuestiones técnicas, recurriendo más a las demostraciones prácticas que a la teoría. “No soporta tener que explicar. Creo que aborrece el incordio de hablar alemán, ya que murmulla las palabras y deja las frases a medio acabar”.<sup>9</sup> A ello contribuyó que, debido a su prestigio, pudiera recibir a pianistas de cada vez mayor nivel –de nivel avanzado e, incluso, al final de sus trayectorias–, que le permitían limitarse a trabajar casi exclusivamente sobre la expresión musical.<sup>10</sup>

“Liszt está sitiado por la gente. La gente vuela a su alrededor por docenas y esto le lleva a pensar que su única función es impartir clases. No cobra nada por sus clases, ya que es demasiado excelso para eso, pero si alguien tiene el talento suficiente o le agrada, le permite que acuda a él e interprete algo”.<sup>11</sup>

Lachmund, quien recibió clases de Liszt desde 1882 hasta 1884 afirma que, desde el punto de vista de un pianista o de cualquier músico, no existió un profesor más grande que él, pese a que muchos otros no consideraban que se le pudiera llamar

---

<sup>8</sup> Searle, H. (1987). *Liszt* (traducción de Marco Aurelio Galmarini). Barcelona: Muchnik Editores, p. 22.

<sup>9</sup> Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Liszt*, Madrid: Intervallic press, p. 31.

<sup>10</sup> Searle, H. p.26.

Chiantore, L. (2014). *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza Editorial p. 353.

<sup>11</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. p. 29.

profesor. Él mismo no se consideraba como tal, pero al contrario que todos los demás grandes compositores pudo y quiso asumir ese papel. Ciertamente no era profesor, en el sentido habitual de la palabra, sino que era mucho más: era capaz de influir en los alumnos de manera que éstos pudieran crecer tanto en sus facultades y dotes personales como en su entusiasmo.<sup>12</sup>

El testimonio de Lachmund confirma que el viejo Liszt no aceptaba alumnos cuya técnica no estuviera ya bastante desarrollada, que rara vez dio consejos al respecto, y que no dudaba en despachar si algún nuevo alumno mostraba una técnica defectuosa: “¡Pch! ¡Yo no soy pro-fe-soooooor”. “¡Debe ir a otro sitio! ¡Búsquese algún conservatorio!”.<sup>13</sup> Amy Fay coincide en que a pesar de su carácter comúnmente afable podría mostrarse horrendo, si así lo deseaba.

Por otra parte, según atestiguan gran parte de sus alumnos, Liszt fue un artista y maestro que se diferenciaba de muchos otros en no mostrar un carácter arrogante o prepotente, sino que hablaba siempre de sí mismo con un tono humilde.<sup>14</sup>

“Yo le pregunté si Sophie Menter era alumna suya. Él contestó que no, que no podía atribuirse el mérito de su éxito artístico. Más adelante oí que él había hecho mucho por ella, pero que no decía por ahí que daba clases”.<sup>15</sup>

### 2.3. Técnica y ejercicios

Los ejercicios que Liszt recomendó para el desarrollo de la fuerza y la independencia de los dedos, la flexibilidad de la muñeca, la facilidad y la uniformidad del tacto, etc. no son muy diferentes de los empleados hoy, pero no tenían precedentes en 1831.

Se debe tener en cuenta que la técnica de Liszt presenta en sí misma una importante evolución, desde la primera fase, claramente marcada por los maestros de tradición fortepianística, hasta veinte años más tarde, cuando empieza la composición de su concierto en Mi b con amplias octavas de brazo. De la primera época, el maestro confesó haber tocado el piano durante años en conciertos creyéndose una maravilla

---

<sup>12</sup> Dömling, W. (1993). *Franz Liszt und seine Zeit*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 170-174.

<sup>13</sup> Dömling, W. (1993). Op. cit. p. 174

<sup>14</sup> Fay, A., (2003). *Mis clases de piano con Liszt*, Madrid: Intervall press, pp. 54-55.

<sup>15</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. p. 23.

hasta que descubrió que la utilización de sus dedos no bastaba para expresar todos los sentimientos que albergaba. Observó que a la hora de buscar una sonoridad enérgica tocaba con una tensión excesiva, por lo que tuvo que reinventarse, estudiando la técnica desde el principio. Esto le permitió tocar sin tensión además de resolver dificultades con determinados trinos, octavas y acordes. Sin embargo, la técnica de entonces seguía limitando los dedos a la acción de muñeca, incluso en los pasajes de mayor intensidad sonora: harían falta dos décadas para que Liszt incorporara más segmentos del brazo y la rotación de muñeca.<sup>16</sup>

Aunque personalmente había estudiado todos los libros imaginables de Clementi, Czerny, Kessler, Herz, Moscheles y otros, opinaba que los estudios eran innecesarios siempre que los ejercicios se realizaran conscientemente durante al menos dos horas al día, en todas las tonalidades.<sup>17</sup>

El propio Liszt se entregaba a largas sesiones de ejercitación de los dedos, doblándolos en todos los sentidos para ablandarlos. Él fue el primer pianista atento a una gran preparación muscular que incluía todo tipo de ejercicios y que muestran un carácter atlético alejado de toda pretensión artística, al contrario que otros estudios como los del *Gradus ad Parnassum* de Clementi o tantos otros de Czerny. Junto a esta innovadora tendencia recomienda una práctica, un tanto sorprendente e inusual, que se difundió en las sucesivas décadas: leer para no aburrirse en las largas horas de ejercicios. Algunos como Antoine Marmontel criticaron esta fórmula pero, por otro lado, la autoridad de una figura como Liszt pesa lo suficiente como para al menos reflexionar sobre el sentido de esta práctica.<sup>18</sup>

Como apunta Chiantore, algunos puntos fundamentales de la técnica pianística de Liszt sí pueden encontrarse en tratados anteriores como “dedos flexibles”, “ataque sin sequedad y dureza”, o la “mano muerta” de Rameau (a diferencia de él, Liszt quería que la mano cayera sobre cada nota). Por otra parte la posición de la mano resulta innovadora: con el fin de lograr una mayor calidad del sonido, el dedo se apoya sobre la

---

<sup>16</sup> Chiantore, L. (2014). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 350-351.

<sup>17</sup> Gervers, H. (1970). *Franz Listz as pedagogue*, Journal of research in Music Education, Vol. 18, No. 4, 1970, p. 386.

<sup>18</sup> Chiantore, L. (2014). Op. cit. p. 351,352.

yema en vez de hacerlo sobre su extremidad o sobre las uñas “De este modo, el sonido resulta puro, lleno, redondo y entero, y no ahogado y mezquino”.<sup>19</sup>

Liszt también propuso ejercicios para lograr la mayor expresión sonora posible. Partiendo de fórmulas tan sencillas como sucesiones de notas simples “do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do”, recomendaba a los estudiantes que inventaran sus propias combinaciones y que practicasen la improvisación pasando por todas las modulaciones posibles. Para esta práctica sugirió el siguiente plan:

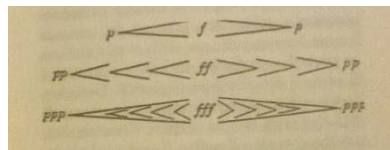


Imagen 1: Ejercicio 1<sup>20</sup>.

Por otra parte, Liszt instó a la sabiduría de *apresurarse lentamente*. Mientras se trabaja en estos ejercicios se debe prestar atención a todo tipo de matices para que su expresión se convierta en un hábito.<sup>21</sup> “No quiere que se estudie como un autómatas, sino que el alma intente siempre expresar algo”.<sup>22</sup>

## 2.4. Escalas

Liszt prevenía a sus alumnos para que no abordaran un gran trabajo de escalas antes de haber adquirido una buena dosis de fuerza física en los dedos, lo que a su juicio podía originar malos hábitos. Para llegar a tocarlas a gran velocidad, las escalas se deben estudiar lentamente al principio, profundizando en cada nota con la ayuda de la muñeca, la mano más extendida que redondeada, deslizando el pulgar debajo y

<sup>19</sup> Chiantore, L. (2014). Op. cit. p. 349, 350.

<sup>20</sup> Bossier, A. (1997). *Listz maestro di piano*. Palermo: Sellerio, p. 103.

<sup>21</sup> Bossier, A. (1997). Op cit. p. 103.

<sup>22</sup> Bossier, A. (1997). Op cit. p. 40.

sosteniendo las manos inclinadas hacia adentro, tal como se indicaba también en el Método de Moscheles: “Cada sonido debe ser fuerte, lleno y pesado”.<sup>23</sup>

Amy Fay dejó constancia del modo en que Liszt tocaba las escalas “his fingers seemed to lie across the keys in a slanting sort of way, and to execute these rapid passages almost without any perceptible motion.” (“Sus dedos parecían cruzar las llaves de una manera inclinada y ejecutar estos rápidos pasajes casi sin movimiento perceptible”).<sup>24</sup>

## 2.5. Octavas, arpeggios, acordes y otros

Liszt recomendó que se repitieran las octavas veinte, treinta y cuarenta veces en la misma nota, atravesando la escala, clasificada de pianissimo a fortissimo. Estos, advertía, deben practicarse enteramente de la muñeca, con la mano muerta y los dedos posados, nunca endureciendo ni forzando con los brazos.

Las octavas de Staccato, por su parte, deben ser atacadas con energía, levantando bien la mano sobre cada una, para adquirir una fuerza libre y flexible para imprimir, finalmente, una gran velocidad y un tono fortissimo. Para este trabajo, ejemplificado en el ejercicio número 2, Liszt indicó el siguiente procedimiento:

Las octavas en escalas cromáticas y diatónicas debían ser tocadas de abajo arriba del piano, de cinco a ocho veces en sucesión, en todas las teclas y con dinámicas variables, que Liszt sugería practicarlas cada mañana.

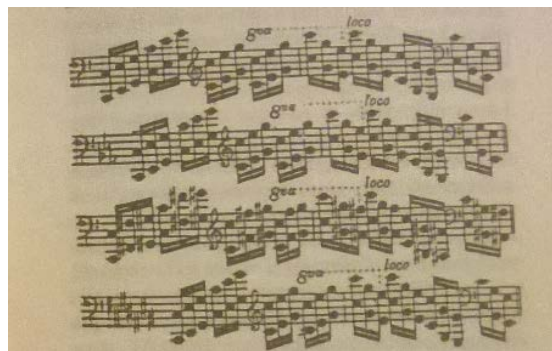


Imagen 2: Ejercicio 2<sup>25</sup>.

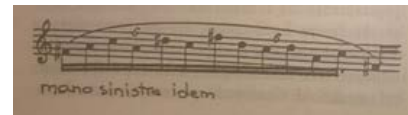
<sup>23</sup> Bossier, A. (1997). Op cit. p. 71

<sup>24</sup> Fay, A. (1886). *Music-study in Germany*, Chicago: A.C. Mc Clurg & Company, p. 291.

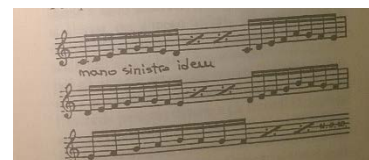
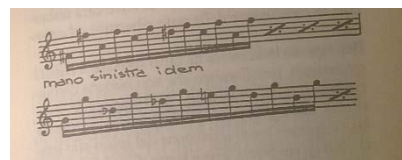
<sup>25</sup> Bossier, A. (1997). *Listz maestro di piano*. Palermo: Sellerio, p. 87

El mismo procedimiento debía aplicarse al estudio de los arpeggios, tanto comunes como rotos, en acordes de tríada y de séptima. En cuanto a los acordes repetidos, los pasos debían ser similares: el estudiante había de comenzar muy lentamente para evitar la rigidez, trabajando siempre desde la muñeca, con toda la fuerza posible y aumentando la velocidad a medida que fuera mejorando la precisión y la agilidad.<sup>26</sup>

Para los cuatro ejercicios que se muestran a continuación Liszt indicaba: estudiar cada mano por separado y ejecutar mediante un crescendo progresivo manteniendo los dedos iguales y conectados. Debe comenzarse lentamente, señalaba, aumentando la velocidad según se adquiere seguridad.<sup>27</sup>



Imágenes 3 y 4: Ejercicios 3 y 4<sup>28</sup>.



Imágenes 5 y 6: Ejercicios 5 y 6<sup>29</sup>.

## 2.6. Para estudiar una nueva obra

Las interpretaciones de Liszt no dependían exclusivamente de la inspiración del momento sino que leía la partitura de antemano y planificaba el fraseo y la respiración

<sup>26</sup> Bossier, A. (1997). *Liszt maestro di piano*, Palermo: Sellerio, pp. 39-40, 68-71 79, 114-117, 119-120.

<sup>27</sup> Bossier, A. (1997). Op cit. pp 116-117

<sup>28</sup> Bossier, A. (1997). Op. cit. p. 116

<sup>29</sup> Bossier, A. (1997). Op. cit. p. 117

de la ejecución. En cierta ocasión analizó un rondo de Czerny, descubriendo la forma de la frase cantándola y luego anotándola. Se aseguraba de marcar todas las indicaciones posibles en la partitura para tener en cuenta tantos matices como fuera posible. Él enseñó que la medida es a la música lo que el ritmo es al verso, y que el latido no debe ser exagerado. La música romántica debe ser animada o retenida de acuerdo con el estado de ánimo, pero los clásicos deben realizarse de una manera más moderada, con más regularidad de tempo. Animó a sus estudiantes a mirar más allá de las barras de compás, y a considerar una frase musical como similar a una declamación.<sup>30</sup>

Uno de los métodos de Liszt conservados a través de Bossier explica cómo abordar una nueva pieza; especialmente recomendaba al alumno leer lentamente alrededor de cinco veces:

- La primera vez, el alumno debía tocar las notas en orden sucesivo pero sin valores rítmicos.
- La segunda vez, había de ocuparse escrupulosamente de la medida de las notas pero también de la respiración de las frases.
- En la tercera lectura tenía que prestar atención a la dinámica, indicada o implícita, así como detalles de articulación, acentuación y similares. (Quería que el bajo y el agudo se estudiaran por separado, buscando cómo matizar cada uno de ellos). En esta fase, de gran trabajo, se requería prestar gran atención a los intervalos y a la intensidad cada uno.
- La cuarta vez estaba dedicada especialmente a los pasajes contrapuntísticos, buscando desde fugados, temas imitativos o melodías ocultas.
- La quinta y última lectura había de estar destinada a decidir aspectos como la velocidad correcta así como a la planificación de acelerandos y ritardandos donde fuera más adecuado.<sup>31</sup>

A pesar de enseñar nuevas partituras a través de este minucioso procedimiento, Liszt, que ya había demostrado grandes facultades para la repentización al piano a los

---

<sup>30</sup> Bossier, A. (1997). *Listz maestro di piano*. Palermo: Sellerio, p 109, 113.

<sup>31</sup> Bossier, A. Op cit. pp. 37-39.

ocho años, cuando estudiara con Carl Czerny, llegó rápidamente a leer a primera vista las composiciones más complicadas.<sup>32</sup>

“Es difícil pasarle las hojas porque lee muy por delante de lo que está tocando y capta cinco compases a la vez con un golpe de vista y uno tiene que adivinar en torno a dónde le conviene que le giren la página”.<sup>33</sup>

## 2.7. En clase de Liszt

Un elemento primordial de toda la enseñanza de Liszt fue su creencia en la fusión de música y poesía. Sostuvo que la poesía proporcionaba el estímulo pero, a partir de ahí, la música podía ir adonde el genio creativo del intérprete quisiera guiarlo.<sup>34</sup> Era usual, a este respecto, que para ilustrar sus explicaciones con mayor claridad leyera un pasaje de algún autor favorito, señalando la conexión entre la música y la literatura.<sup>35</sup>

Esta creencia podría explicar por qué se interesó tan poco por los detalles técnicos y tanto por el matiz expresivo que hizo que la música fuera capaz de decir lo que las palabras eran incapaces de transmitir. Reconoció la importancia del virtuosismo pero, en su visión más madura, no consideró que debía ser objeto de exhibición.<sup>36</sup>

Promotor de las clases grupales, Liszt conocía perfectamente las ventajas que suponía este formato pedagógico tanto para sí mismo como para sus muchos estudiantes. Esta práctica marcó tendencia y sus clases magistrales fueron imitadas por la mayoría de los grandes maestros. Consideraba útil que el alumno recibiera la lección en público, aun cuando esto le produjera angustia o zozobra, “¡Jamás había existido un profesor tan encantador! Y es el primero comprensivo que yo tengo. Uno se siente tan libre con él...”<sup>37</sup>

Aunque Liszt siempre mostraba cierta predilección y mayor disposición hacia sus mejores discípulos, aceptaba escuchar a cualquier alumno cuya elección musical le

---

<sup>32</sup> Dömling W. (1993). Op. cit. p. 157-158.

<sup>33</sup> Fay, A., (2003). *Mis clases de piano con Liszt*, Madrid: Intervallic press, p. 35.

<sup>34</sup> Gervers, H. (1970). Franz Listz as pedagogue. *Journal of research in Music Education*, Vol. 18, No. 4, p. 385.

<sup>35</sup> Bossier, A. (1997). *Listz maestro di piano*. Palermo: Sellerio, p. 73, 81.

<sup>36</sup> Busoni F. (1965). *The Essence of Music*. New York: Dover Publications, p. 93.

<sup>37</sup> Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Liszt*. Madrid: Intervallic Press, p. 32.

interesara. “Siempre dejábamos las partituras encima de la mesa y él las cogía, las examinaba y decía en voz alta lo que le iban a interpretar.”<sup>38</sup> Prestando más atención a que sus alumnos entendieran el carácter de las obras, no le preocupó tanto que las acabaran a la perfección, alentándoles a leer siempre música nueva: “no llevamos la misma pieza más que una vez y sólo la interpretamos una vez de arriba abajo”.<sup>39</sup>

El maestro fallaba una nota en alguna ocasión, lo cual lejos de perturbarle le resultaba divertido. Esto es porque si no acertaba era por haberse mostrado despreocupado, al mismo tiempo que se le ofrecía la oportunidad de salir de la situación y camuflarla. Cierta domingo, durante una *matinée*<sup>40</sup> Liszt mostró su talento para darle la vuelta a las cosas cuando dio un semitono por debajo de la nota en la que debían culminar unos arpeggios ascendentes. Entonces comenzó a improvisar hacia el extremo grave del piano siguiendo a la nota equivocada, ascendiendo de nuevo con ingenio, para concluir una segunda vez en la nota correcta. Liszt hacía gala de su capacidad para improvisar frecuentemente, siendo capaz, por ejemplo, de transformar el final de una pieza con el prelude de la siguiente, entrelazándolas de manera que no se distinguiera claramente la división entre ambas.<sup>41</sup>

Hay un testimonio de sus clases magistrales que hace referencia a su balada n° 2, objeto de estudio del presente trabajo: “¿Quién toca esta balada mía tan soberbia y poderosa?” Al parecer el maestro le pidió a Amy Fay que la interpretara en una *matinée* aun habiéndola estudiado durante poco tiempo, hazaña de la que salió airoso, mereciendo del maestro un “hoy usted se ha cubierto de gloria”. Al parecer, esta obra, junto con su concierto en La M, es una de sus pocas obras por las que mostraba interés si sabía que alguien las tocaba.<sup>42</sup>

Por otro lado, había determinadas obras que no se podían interpretar delante de él, como era el caso de su *Segunda rapsodia*, la *Sonata quasi una fantasia* de Beethoven o *Claro de luna* que, según sus propias palabras, fue su “caballo de batalla” durante su juventud.<sup>43</sup> Tocar en presencia de Liszt obras que resultaran demasiado recurrentes podían incluso hacerlo enojar, como ocurrió en cierta ocasión que Fräulein Gaul le

---

<sup>38</sup> Fay, A. (2003). Op cit., p. 36.

<sup>39</sup> Fay, A., (2003). Op. cit. p. 40.

<sup>40</sup> *Matinée*: recital celebrado por la mañana. Fay, A. (2003). Op. cit. p.34.

<sup>41</sup> Fay, A. (2003). pp. 72-73.

<sup>42</sup> Fay, A. (1886). *Music-study in Germany*. Chicago: A.C. Mc Clurg & Company, p. 255.

<sup>43</sup> Dömling, W. (1993). *Franz Liszt und seine Zeit*, Madrid: Alianza Editorial, p. 175.

presentó un Scherzo. Al parecer, el Maestro estrelló la partitura contra la esquina. Sin embargo, al día siguiente hizo una muestra de arrepentimiento y humildad que sería impensable en otro profesor de música del momento: fue a verla disculpándose por su impaciencia y derroche de temperamento, comprometiéndose a darle no una sino hasta tres clases sobre la obra a modo de penitencia, lo que cumplió a rajatabla.<sup>44</sup>

A pesar de sucesos ocasionales como el anteriormente comentado, Liszt no se caracterizó por la irritabilidad nerviosa que es tan común en otros artistas, sino que solía mostrar una actitud sosegada y amigable. Según atestigua Fay, tenía el don de sacar lo mejor de cada uno y, al contrario que otros maestros, no era usual que mostrara enfado hacia los alumnos. Sin embargo, también era un profesor exigente, y si un alumno le presentaba una obra sin un mínimo estudio previo de la misma corría el riesgo de contrariarle. La ira de Liszt podía resultar bastante desagradable, teniendo en cuenta el contraste que suponía en su personalidad: en una ocasión, un alumno del conservatorio de Stuttgart quiso que le escuchara la sonata *Apasionata* de Beethoven y, tras ciertos errores evidentes de notas, ritmo, etc., el maestro acabó por enfurecer: “Vienes de Stuttgart y tocas así”, a lo que siguió una serie de quejas contra los conservatorios y profesores en general. El propio Liszt parecía la tormenta centelleante que sorprendió a Beethoven la noche en que compuso la sonata. Sin embargo, a continuación volvió a su tono habitual, aclarando que no estaba encolerizado con el estudiante, sino con los conservatorios.<sup>45</sup>

Fue un maestro tan exigente como concienzudo. En una ocasión Liszt insistió a uno de sus alumnos, el Sr. Orth, para que ejecutara de una forma determinada un pasaje particularmente difícil del Allegro de la *Sonata Op. 110* de Beethoven. Tras una serie de intentos invitó al resto de la clase a sentarse al piano y probar suerte con dicho pasaje; ante los errores de la mayor parte de ellos, espetó riéndose: “Ah, sí, cuando me pongo en actitud de pedagogo no me supera nadie”<sup>46</sup>. A continuación relató una anécdota de un antiguo alumno, que para entonces ya era un artista eminente. Este tenía un gran talento pero tendía a la despreocupación; un día tocó el *Concierto en mi menor* de Chopin, pasando a duras penas uno de los pasajes centrales del primer movimiento, denotando una gran falta de estudio; enfadado el Maestro, decidió darle una lección y le obligó a

---

<sup>44</sup> Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Liszt*. Madrid: Intervalllic Press, p. 60.

<sup>45</sup> Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Liszt*, Madrid: Intervalllic Press, pp. 54-55.

<sup>46</sup> Fay A. (2003). Op. cit. p. 68.

repetir las dos páginas de continuo, durante horas, hasta que las tuvo dominadas. El alumno no acudió a la siguiente clase con la disculpa de que se había hecho daño en el brazo tras salir de casa, lo que le impedía tocar. Se presentó a la clase siguiente, con el brazo en cabestrillo pero Liszt, pensando que se trataba de un engaño para evitar tener que tocar le aseguró que ya "... había tenido suficiente para una temporada"<sup>47</sup>. Concluyó la historia sonriendo maliciosamente.<sup>48</sup>

Siloti escribió que a la hora de dar una clase, tenía la costumbre de sentarse junto al alumno o enfrente de él al mismo tiempo que su rostro reflejaba todos los matices que deseaba ver realizados.<sup>49</sup> Según Fay, lo mismo ocurría si era él mismo el que interpretaba la música; su cara cambiaba con cada modulación de la obra y su expresión reflejaba lo que está tocando: "Hay tanta vivacidad en todo lo que toca que parece que lo que se está escuchando fuera algo más que música."<sup>50</sup>

Liszt podía presentar diferentes estados de humor dependiendo del día, lo cual inevitablemente influía en el proceder en la clase e incluso en su calidad<sup>51</sup>: "Si está de humor, tocará, si no, habrá que contentarse con unos cuantos apuntes".<sup>52</sup>

Sin embargo, no se desprendía de un ingenioso sentido del humor con el que siempre arrancaba las risas entre los presentes. Los ejemplos son innumerables: "yo, cuando toco, también lo hago para los oyentes de la galería, para que oigan algo también aquellos que han pagado solo 5 Groschen"; "No mueva la mano Fräulein, parece que estuviera haciendo tortilla"<sup>53</sup>; "Señora mía, éstos no son los juegos de agua en el parque de Villa d'Este; eso ha sido el agua de la colada en el más mísero cuartucho de Villa d'Este; no quiero oírlo."<sup>nota</sup>

Liszt tenía fama de tratar y querer a sus alumnos como si fueran sus hijos, tal vez por el hecho de no vivir en familia; en todo caso, todos, viejos y jóvenes, parece que le admiraban por igual:

---

<sup>47</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. p. 67.

<sup>48</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. pp. 67-68.

<sup>49</sup> Dömling, W. (1993). *Franz Liszt und seine Zeit*. Madrid: Alianza Editorial, p. 174.

<sup>50</sup> Fay, A. (2003). Op. cit. 33.

<sup>51</sup> Bossier, C. (1997). *Liszt, maestro di piano*. Palermo: Sellerio.

<sup>52</sup> Fay, A. (2003). Op.cit. p. 52.

<sup>53</sup> Fay, A. (2003). Op.cit. p. 46.

“... sus alumnos lo adoran, al igual que el resto de la gente, sin duda, pero difícilmente podría ser de otra manera con una persona que emana genialidad en cada momento y que tiene un carácter tan encantador”.<sup>54</sup>

Estos tenían el privilegio de escucharle varias veces por semana, a él, “maestro de maestros”, al que ya nadie se atrevía a pedirle tocar por distinguida que fuera la audiencia, sabedores de que tampoco accedería a tocar por elevado que fueran los honorarios.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Fay, A. (2003). Op.cit. p. 45.

<sup>55</sup> Dömling, W. (1993). Op. cit. p. 174.

### 3. El Género Balada

En primer lugar debemos hablar de la forma musical balada. En la clasificación que propone Joaquín Zamacois en su libro *Curso de formas musicales*, la balada aparece dentro de las composiciones sin características especiales en cuanto a ritmo y forma.

“Abundan las composiciones escritas *sin sujeción a una forma determinada* y sin base en ritmos de danza. En consecuencia, no tienen significación por ninguno de estos extremos, aun cuando ostenten denominaciones de carácter general que han pasado a ser de uso común”.<sup>56</sup>

Así como en la gavota, el vals y la polonesa, el título determina un aire de danza, o en el caso de la sonata, la sinfonía o la fuga determina una estructura, no es el caso en la balada ni en otros muchos tipos de composiciones. Por tanto, no debe concederse demasiada importancia a las denominaciones fantasía, capricho, toccata, pastoral, impromptu, balada, nocturno etc., en cuanto a la relación con el tipo de obra musical que designan.

En el caso de la forma balada, antiguamente se correspondía a un aire de danza y en música tiene el mismo significado que en lírica. Es por tanto, la narración de un asunto de esencia popular, cuyo carácter es tanto épico como poético. En el caso de las baladas vocales, la obra lleva su nombre debido al carácter poético de su texto, pero cuando se trata de una balada instrumental debe suponerse que el compositor elige este título haciendo alusión al estilo que inspira su música el cuál, o bien se refiere a algo concreto, expresamente indicado, o bien, sin que exista ese algo, el autor simplemente quiera indicar que el desarrollo de la composición es a modo de relato de una balada poética.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Zamacois, J. (1997). *Curso de formas musicales*. Cooper City: Span Press Universitaria, p. 229.

<sup>57</sup> Zamacois, J. (1977). Op. cit. pp. 229-233.

Una vez analizada la forma musical de la balada consideramos oportuno hablar de su origen e impacto en el panorama musical. La primera obra instrumental que lleva el nombre del género es la Balada nº1 en Sol menor, publicada por Chopin en 1836.

Así como los títulos genéricos de noveleta y consolación fueron creados por Schumann y Liszt respectivamente, la historia de la balada es uno de los casos típicos de la influencia de Chopin en los géneros de música para piano del siglo XIX y en adelante. Gran parte de su creación ha llevado títulos nuevos o casi nuevos que han sido reutilizados en gran medida por otros compositores (balada, nocturno, barcarola), o que en adelante han sido parte importante del repertorio pianístico cuando no tenían grandes pretensiones (estudio, vals, polonesa, mazurka).

En 1842, tiempo en el que las tres primeras Baladas de Chopin ya habían sido compuestas, se publicó un conjunto de obras variadas para homenajear a Mozart; entre ellas las se encontraba una balada del pianista y compositor Ignaz Moscó. Schumann, al comentar esta balada escribió: “Chopin no doubt was the first to transfer the word ballad into music. Only the word, however, seems new to UK the thing can already be found in Beethoven and Schubert<sup>58</sup>.”

Estas ambiguas palabras sugieren que para él, Chopin no había inventado el género después de todo, pudiendo reconocer el concepto, aunque sin título concreto, en compositores anteriores. Por otra parte, otros compositores coinciden con él en la efusión que tuvieron las baladas desde que Chopin las compusiera y les diera este nombre, incluyendo a sus amigos, alumnos y otros virtuosos cercanos a él. Así mismo coinciden en la inspiración que supuso para el género en cuanto a la concepción narrativa.

Desde que Chopin inició el género, las baladas que fueron compuestas por otros autores -como por ejemplo la Balada op. 6, Nº 2 de Clara Wieck, publicada en el mismo año que la primera compuesta por Chopin- evolucionaron sin apenas semejanzas con las de este. Algunas de las características de sus cuatro baladas, como lo es la compleja estructura de sus temas principales, apenas han llegado a ser imitadas por baladas posteriores.

---

<sup>58</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 91.

De esta manera, mientras que el término balada en la música de piano siempre ha evocado sobre todo a Chopin -como ya le sucediera a Schumann en 1842, y desde entonces el nombre ha sido muy recurrente- el desarrollo del género y sus características nunca han sido circunscritos a la obra de Chopin.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Parakilas, J. (1992). pp. 91-93.

## 4. Las Baladas de Liszt

Para profundizar en los conocimientos de la segunda balada de Liszt, hemos considerado oportuno estudiar la aportación del compositor al género en su conjunto.

Según Searle,<sup>60</sup> Liszt escribió un importante volumen de obras con formas propias de Chopin alrededor de 1848, aparte de sus evocativos y brillantes “Trois études de concert.” Entre las obras chopinianas se encuentran dos polonesas, una *berceuse* (en dos versiones), la “Mazurka” brillante, revisiones de antiguos valeses y dos baladas, cuyo análisis es el que nos interesa. Hay una mención de Searle a la balada nº 2 que, recordamos, es el objeto de estudio del presente trabajo: “En particular la segunda balada es de un intenso dramatismo<sup>61</sup>.”

Según Parakilas, las dos Baladas de Liszt son algunos de los trabajos que responden más directamente al ejemplo de las de Chopin (de las cuales hemos hablado previamente); son obras que tratan de evocar la estructura narrativa de una balada. Todas las baladas que se encuentran en esta tendencia tienen una estructura musical compleja en la que temas, en diferentes compases, se van integrando principalmente por mera yuxtaposición.<sup>62</sup>

Como dice Tranchefort, las dos Baladas compuestas por Liszt no forman parte de su repertorio para piano más famoso. Por otro lado, considera que no alcanza un perfeccionamiento pianístico auténtico si son comparadas con las de Chopin.

“Tanto una como otra parecen cultivar una problemática propia al compositor, la de un deseo de concentración e interiorización contradicho por el virtuosismo concertante... Sin embargo, la Segunda Balada merece escucharse atentamente, aunque sea de un espíritu evidentemente diferente a las de un Brahms”.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Searle, H. (1987). *Liszt*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Muchnik Editores p. 58.

<sup>61</sup> Searle, H. (1987). Op. cit. p. 58.

<sup>62</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 93.

<sup>63</sup> Tranchefort, F.R. (1990). *Guide de la musique de piano et de clavecín* (traducción de Eduardo Rincón). Madrid: Altea, pp. 472-473.

## 4.1. Balada nº 1

### *Edición*

Titulada “Canto del cruzado”, la Primera Balada de Liszt, en Re bemol mayor, empezó a ser compuesta en 1845, durante una gira de conciertos por Francia del músico. Por aquel entonces acababa de separarse de la Condesa Marie d’Algout y el dolor por el suceso se refleja en los títulos de otras obras de ese momento (*Litanies de Marie* y *Consolaciones*).

“Si jávais à vous parler de moi, je ne pourrais vous dire que ce que vous savez: c’est que je suis mortellement triste, et que mes seules heures passables ce sont mes heures de travail... Ce matin j’ai fait 5 o 6 pages qui ne me déplaisent point j’appellerai cela peut-être *Dernières illuisions*”.<sup>64</sup>

En la época que Liszt compuso esta balada ya era conocedor de las cuatro publicadas por Chopin. El 25 de marzo de 1849 pidió a Kistner una copia de la edición de la balada terminada, tras enviarle el manuscrito a Leipzig. Ésta, a su vez fue, enviada a Meissonnier quien publicó una segunda edición en mayo, ya con el título “Canto del Cruzado” que al parecer no le dio Liszt.

La balada está dedicada al Príncipe Eugen de Wittgenstein. Eugen era sobrino de la princesa polaca Carolyne Sayn-Wittgenstein, quien fue compañera sentimental de Liszt desde 1847 hasta su muerte.

Se conserva un borrador original en la Bibliothéque Nationale de París, cuyas muchas correcciones revelan un arduo trabajo del compositor hasta su publicación en 1849 en la capital francesa.<sup>65</sup>

### *Análisis temático y formal*

Con una forma tripartita, esta balada contrasta sus temas con cambios de compás, y aunque el preludio que la encabeza se mantiene en 4/4, ya en sus únicas dos frases se aprecia la búsqueda del contraste rítmico (ver imagen 1).

<sup>64</sup> Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann) Munich: G. Henle Verlag, prólogo: Carta del 21 de diciembre de 1845 a un amigo anónimo, supuestamente Louis de Ronchaud.

<sup>65</sup> Liszt, F. (1996). Op. cit. prólogo.

Preludio

Imagen 1. Balada n°1 de Liszt, compases 1-11, Preludio.<sup>66</sup>

Comenzando con una línea melódica ascendente de ritmo estable pero expresivo, esta es respondida por un animado motivo *vivo* en ritmo anacrúsico. Parakilas<sup>67</sup> considera el análisis de este preludio, no como el de una sinfonía clásica; al tener contraste por sí mismo, la línea melódica inicial que se repite oculta sutilmente las partes fuertes del compás y crea apenas contraste cuando aparece por tercera vez en 3/4 para dar lugar al tema principal A (ver imagen 2).

12 Andantino, con sentimiento \*)

<sup>66</sup> Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann). Munich: G. Henle Verlag. Todos los fragmentos mostrados de la Balada n°1 de Liszt pertenecen a esta edición.

<sup>67</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 99.



Imagen 2. Balada n°1 de Liszt, compases 12-21. Inicio del tema A.

Como señala Tranchefort<sup>68</sup>, se trata de un tema algo ostentoso que comparte la supremacía con el tema B, *Tempo di Marcia* cuyo ritmo parece ser anticipado por el *vivo* del *preludio* (ver imagen 3).



Imagen 3. Balada n°1 de Liszt, compases 63-67. Inicio del tema B.

Más adelante es reexpuesto el tema A, ahora *con forza e bravura*; evidentemente, posee un carácter opuesto al inicial mientras que el motivo de *marcha* culmina los últimos compases con un brillante *acelerando*.

Wagner y Parakilas<sup>69</sup> coinciden en tratar esta balada en tres partes, siendo la principal el preludio. La problemática que conlleva su análisis se debe no solo a la reaparición del *vivo* del preludio en la parte central, sino a la proyección de los temas de las dos primeras partes cuyo carácter es cada vez más agitado, hasta alcanzar una gran velocidad en lo que parece ser la resolución del enfrentamiento rítmico que los temas muestran desde el preludio. Al parecer, Liszt ha seguido, a su modo, el ejemplo de Chopin en cómo culminar una balada, teniendo más proximidad con la tercera de éste.

<sup>68</sup> Tranchefort, F.R. (1990). *Guide de la musique de piano et de clavecín* (traducción de Eduardo Rincón). Altea, pp. 473.

<sup>69</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 100.

## 4.2. Balada nº 2

### *Edición*

Esta segunda balada también tiene relación con el Príncipe Eugen Wittgenstein, ya que está dedicada a su cuñado el Conde Karl von (Charles de Linange), marido de su hermana y hermanastro de la reina Victoria de Inglaterra. Esta sería una de las últimas obras publicadas por Kistner, en 1854, que hasta el momento había sido la editorial más requerida por Liszt. Se conserva una carta del 12 de mayo de 1853 a Hans von Bülow, en la que Liszt anuncia que ha terminado de escribir la segunda balada y la Sonata en Si menor. Algunos datos hallados en el autógrafo parecen confirmar que las dos obras fueron compuestas casi al mismo tiempo.

El autógrafo, que es el único manuscrito conservado de esta balada, resulta muy revelador. La primera página, con el título de *2me Ballade*, hace de envoltorio para la obra entera. Dicha cobertura, añadida a posteriori, pertenece al mismo papel en el que Liszt escribió su Sonata en Si menor. En el manuscrito se pueden apreciar ciertos bocetos de canciones folklóricas de la mano del virtuoso violinista húngaro Ede Reményi (1828-98), el cual llegó a Weimar el 12 de junio de 1853 en compañía de Johannes Brahms y permaneció en la casa de Liszt como huésped alrededor de tres semanas.

También se aprecia en este autógrafo la costumbre de Liszt por reconsiderar con frecuencia sus textos musicales, incluso poco tiempo antes de la publicación. Por otra parte, el autógrafo y la primera edición<sup>70</sup> difieren drásticamente en ciertos pasajes. Esto quiere decir que una fuente diferente (ya sea una segunda copia autógrafa o un manuscrito del copista con correcciones del mismo Liszt) pudo haber servido como original para la impresión. Es frecuente en la música del compositor que el autógrafo conservado no revela siempre la etapa final de la composición.

---

<sup>70</sup> Fuente: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP13453-Liszt\\_-\\_S171\\_Ballade\\_No2\\_kistner\\_mono.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP13453-Liszt_-_S171_Ballade_No2_kistner_mono.pdf) (última consulta a 27/05/2017)

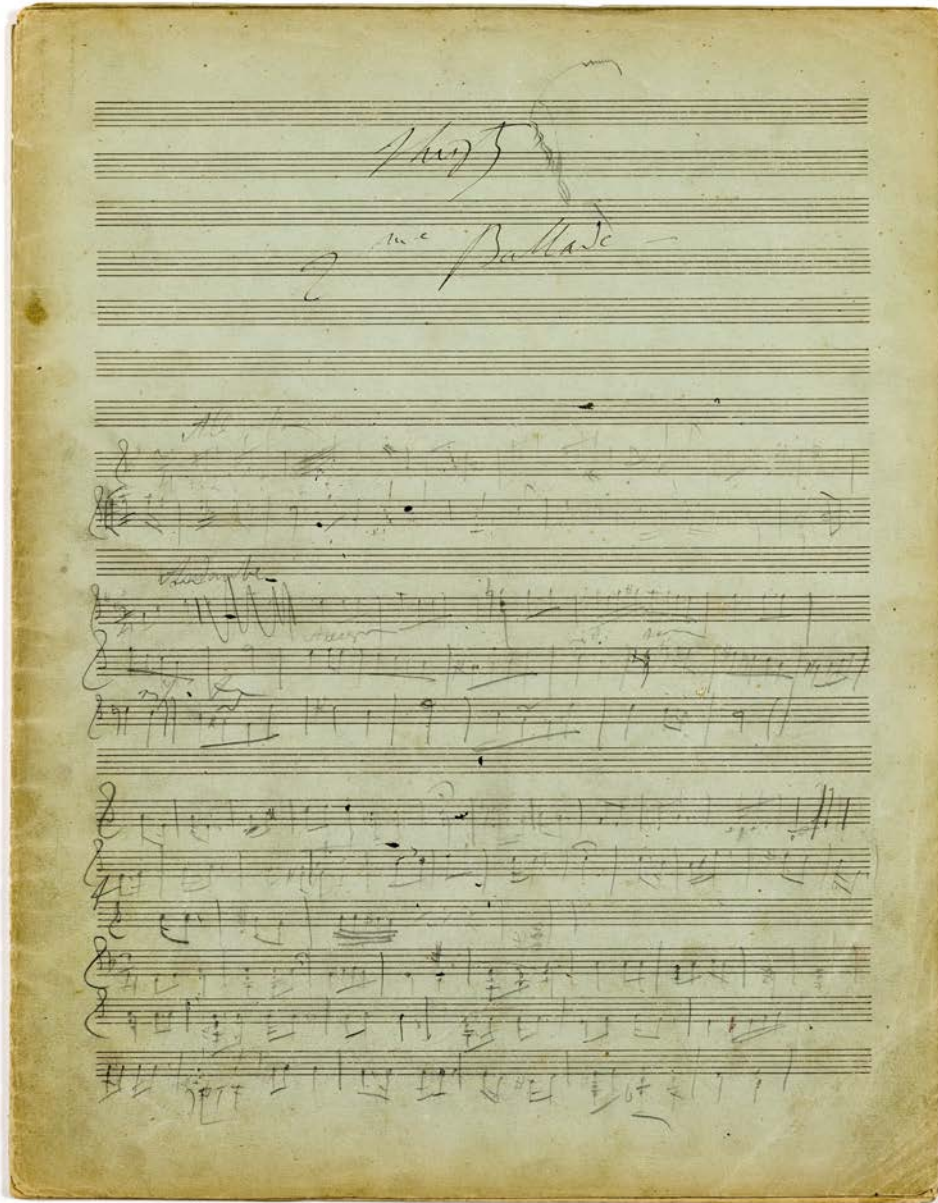


Imagen 4. Portada del manuscrito de la segunda Balada de Liszt.<sup>71</sup>

Por ejemplo, al comienzo del último episodio hay un pasaje que en la primera edición ocupa los compases 254-262 que, sin embargo, no aparece en el manuscrito. En la primera edición también hay cambios en el reparto de manos como es el caso del compás 234. Pero los cambios más llamativos se dan seguramente en la cadencia.

Liszt escribió en total tres finales para esta pieza: dos concluyen la obra de forma brillante, *fortississimo*, y un tercero *pianississimo*, que Karl Klinworth describió

<sup>71</sup> Fuente: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP69219-PMLP02178-Liszt\\_-\\_S171\\_Ballade\\_No2\\_\\_MS\\_.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP69219-PMLP02178-Liszt_-_S171_Ballade_No2__MS_.pdf) (última consulta: 27/05/2017).

una vez como “desapareciendo tiernamente.” Los dos finales brillantes se conservan en el autógrafo. El primero (M. 301a-329a) fue desechado por Liszt y no se conoció hasta 1992, cuando James Parakilas lo reprodujo en su monografía sobre la balada en el siglo XIX. El segundo final (M. 301b-337b) fue dedicado a su alumno Karl Klindwoth (1830-1916) al cual Liszt le regaló el manuscrito en Weimar en 1853. Aunque este final no está tachado en el autógrafo no fue publicado hasta que el periódico Die Musik dedicó un apéndice a Liszt en el Volumen 13 (1905-6), donde fue denominado erróneamente como “el original, previamente inédito final de la Segunda Balada en Si menor.” El tercer final, el *pianississimo*, no se encuentra en manuscrito alguno. Liszt, habiendo considerado los dos finales brillantes poco prácticos, reelaboró el final una tercera vez (301-316); una decisión compositiva muy remarcable que llevó a cabo también en la sonata en Si menor.<sup>72</sup>

### *Análisis temático y formal*

“No such balance or ambiguity characterizes Liszt's Second Ballade: it is one of his largest, most powerful piano works, fully narrative, or programmatic, in nature. In this work Liszt gives no nod to the lyrical tradition of piano ballades, but embraces a conception of the genre as ambitious as Chopin's”.<sup>73</sup>

Como indica Parakilas, esta balada es una de las obras para piano más potentes y extensas de Liszt; con duración de casi el doble a la de la Balada 1, alberga además una mayor complejidad musical y pianística. Mientras que Tranchefort trata su forma como una sonata en seis grandes partes, Parakilas prefiere dividirla en cinco episodios<sup>74</sup>, opción por la que nos hemos decantado.

Consta de tres temas principales que, al igual que en la primera balada, tienen grandes contrastes no solo de carácter sino también de ritmo y compás. El primero (Tema A), en 6/4, es una melodía en valores largos y frecuentes grados conjuntos que

<sup>72</sup> Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann) Munich: G. Henle Verlag, prólogo.

<sup>73</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 101.

<sup>74</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 111.

no realiza grandes saltos. En su primera aparición conforma los compases 3-17 y tiene un carácter inquietante y sombrío, en parte dado por el movimiento cromático del acompañamiento. Éste, que se repite casi invariablemente bajo la melodía, da comienzo a la obra -dos compases antes que la melodía- otorgándole una de las grandes diferencias que tiene respecto a baladas compuestas anteriormente. Curiosamente en esta melodía no aparece sensible alguna y también destaca el uso de la apoyatura, recurso que aparecerá reiteradamente en la obra.

The image displays the musical score for the beginning of the second ballade by Liszt, measures 1-8. The score is in G major and 4/4 time, marked "Allegro moderato". It shows the piano accompaniment with a chromatic bass line and the melodic line starting in measure 3. The melodic line is marked "marcato" and features a series of chords and a long note in measure 5.

Imagen 5: Balada n°2 de Liszt, compases 1-8. Inicio del tema A.<sup>75</sup>

El Tema B, que aparece por primera vez en los compases 24-34, se presenta en 4/4 con una figuración más breve. Es un motivo muy lírico en la tonalidad de la

<sup>75</sup> Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann). Munich: G. Henle Verlag.

dominante que aporta gran claridad y está construido principalmente por arpeggios. Otra característica inusual de esta balada es la repetición, casi nota por nota, de los Temas A y B un semitono más bajo con lo que intenta aportar variedad a la repetición tradicional de una sonata, aunque, según Parakilas, esta innovación ha sido descrita como poco afortunada: “not a very happy innovattion”.<sup>76</sup>

The image shows three systems of musical notation for the beginning of Theme B in Liszt's Second Ballade. The first system (measures 24-26) is marked 'Allegretto' and 'dolce'. It features a piano accompaniment with arpeggiated chords and a melodic line with various ornaments and fingerings. The second system (measures 27-30) includes dynamic markings 'poco cresc.' and 'dim.'. The third system (measures 31-34) is marked 'molto' and 'smorz.' (ritardando), with a final measure marked 'pp' (pianissimo). The score includes numerous fingerings, slurs, and other performance instructions.

Imagen 6: Balada n°2 de Liszt, compases 24-34. Inicio del tema B.

El tema C *a piacere* no aparece antes de los compases 135-142, en el tercer episodio. Tras un *Allegro deciso* que desarrolla el tema A en toda su amplitud, de una

<sup>76</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 102.

manera casi violenta, introduce un carácter opuesto que tiene una gran exuberancia armónica y melódica. Las transformaciones y desarrollo que va caracterizando a los temas A y B durante la obra no son alcanzadas por las del tema C, pero lo consideramos tema principal dadas sus numerosas apariciones.



Imagen 6: Balada n.º 2 de Liszt, compases 135-138. Inicio del tema C.

En las siguientes tablas se recoge la estructura de la obra en cinco episodios, tras haber realizado un análisis a la edición Henle Verlag<sup>77</sup>.

	Episodio 1		Episodio 2		Episodio 3			
	1-23	24-35	36-58	59-69	70-112	113-134	135-142	143-152
Compases	1-23	24-35	36-58	59-69	70-112	113-134	135-142	143-152
Material temático	Tema A	Tema B	Tema A	Tema B	Enlace	Tema A transformado	Tema C	Tema B
Indicaciones de tempo y compás	Allegro moderato 6/4	Allegretto o 4/4	Allegro moderato 6/4	Allegretto 4/4	Allegro deciso	Allegro deciso	A piacere	Tema B transformado Enlace
Tonalidad	Si m	Fa # M	Si b m	Fa M	Fa # m	Fa # m	Re M	Re M y sol M

Tabla 1. Estructura de la Balada n.º 2 de Liszt. Episodios 1-3.

<sup>77</sup>. Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann). Munich: G. Henle Verlag.

	Episodio 4				Episodio 5			
Compases	162-206	207-224	225-233	234-253	254-268	269-283	284-305	305-316
Material temático	Tema A	Tema A clímax	Tema C	Tema B	Tema A transfigurado	Tema C	Tema A transfigurado	Tema B
Indicaciones de tempo y compás	4/4		Rubato	Allegretto	Allegro moderato 6/4	Un poco più mosso 4/4	6/4	Andantino 4/4
Tonalidad	Sol m Do # m	Modulación	Si M	Si M Mi b M	Si M	Fa #	Si M	Si M

Tabla 2. Estructura de la Balada nº2 de Liszt. Episodios 4-5.

## 5. Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro

No mucha gente parece conocer la interpretación de la Segunda Balada a través del mito de Hero y Leandro. Sin embargo, Parakilas<sup>78</sup> sí menciona que varios pianistas han considerado que la obra está inspirada en dicha historia. El pianista chileno Claudio Arrau, el cual estudió con Martin Krause (discípulo de Liszt) fue uno de ellos, y como escribe Horowitz<sup>79</sup>, según él la relación de esta balada y el mito era sobradamente conocida en el círculo de Liszt.

En primer lugar es oportuno hablar del mito. Se estima que tiene un origen helenístico, a partir del siglo III a.c. y que su primera aparición literaria es en las *Heroidas* de Ovidio (Siglo I a.C.), en las cartas 17 y 18: “El mito de Hero y Leandro no se relaciona con ningún ciclo heroico concreto sino que, como tantas otras historias, vive independiente del resto”<sup>80</sup>.

El mito se desarrolla en el estrecho del Helesponto. Hero era una bella y joven sacerdotisa de Afrodita de Sesto, en la costa europea, y Leandro, un joven de Ábidos, en la costa asiática, ambos separados por 1295 metros de mar. Los dos coinciden en la festividad en honor de Venus y Adonis en la ciudad de la joven, y Leandro, que se enamora al instante, la seduce tras varios intentos. Dada la condición de sacerdotisa de ella y la prohibición de sus padres, acuerdan verse en secreto. Cada noche él cruzaría a nado el estrecho, guiado por una lámpara que ella encendería en lo alto de su torre. Su plan se lleva a cabo durante un tiempo. Cierta noche de tormenta, Leandro se lanza a su peligroso viaje una vez más, pero la lámpara se apaga. Perdido, lucha contra un mar embravecido, invoca a Venus, Poseidón y Bóreas pero fallece ahogado. Por la mañana

---

<sup>78</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades whithout words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, p. 112.

<sup>79</sup> Horowitz, J. (1984). *Arrau*, Buenos Aires: Javier Vergara, p. 169.

<sup>80</sup> Franco, M. J. (1994). El mito de Hero y Leandro: Algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el siglo de oro español. *Verba Hispánica*, nº 4, pp. 65-82: p. 65.

Hero presente lo ocurrido y al divisar su cuerpo sin vida en la playa se suicida saltando por la ventana.<sup>81</sup>

Según Arrau el mito se corresponde con la música de la Segunda Balada.

“Según recuerdo, la música sigue el mito original. Todas las noches, Leandro nadaba a través del Helesponto para visitar a Hero, y regresaba a nado en la mañana siguiente. En la música, usted realmente puede percibir que la travesía se torna más corta y más difícil cada vez. En la cuarta noche, él se ahoga. Luego, las últimas páginas son una transfiguración”.<sup>82</sup>

Los temas A y B muestran una relación de interdependencia a lo largo de la obra; aparecen siempre como dos ideas opuestas y complementarias la una junto a la otra. Arrau<sup>83</sup> considera el tema A la representación de Leandro y el tema B la de Hero, de manera que considera un tema masculino y otro femenino como es usual desde la sonata clásica. Asimismo, podemos considerar que los dos temas son a la vez dos fuerzas que se alternan en la historia: el peligro que implica cruzar a nado el estrecho de noche a la par que un amor prohibido (tema A) frente a la felicidad que conlleva el reencuentro amoroso (tema B).

En total Leandro, haría cuatro viajes para cruzar el Helesponto<sup>84</sup>:

En la primera presentación de los dos temas (1-35), el acompañamiento cromático, ascendente y descendente, representa el leve oleaje, de un mar aún tranquilo.

En el segundo viaje (36-69), opina Arrau<sup>85</sup>, la interpretación debería ser más amenazante; sin embargo quizás Liszt ya tenía esta intención al bajar un semitono la tonalidad del primer episodio en la repetición que constituye el segundo episodio.

En la tercera noche de viaje ya se podría hablar de una tormenta remarcada con la aparición de octavas partidas.

---

<sup>81</sup> Franco, M. J. (1994). El mito de Hero y Leandro: Algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el siglo de oro español. *Verba Hispanica*, nº 4, pp. 65-82: pp.65-66.

<sup>82</sup> Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara. p. 169.

<sup>83</sup> Horowitz, J. (1984). *Op. cit.* p. 169.

<sup>84</sup> Ovidio, P. (1884). *Las Heroidas*. Cartas 17 y 18. Madrid: Luis Navarro.

<sup>85</sup> Horowitz, J. (1984). *Op. cit.* p. 170.

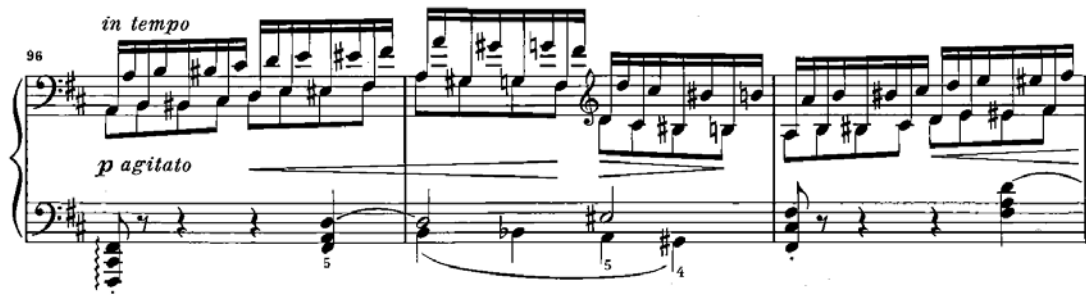


Imagen 1: Balada n.º 2 de Liszt, compases 96-98. Mar tormentoso por primera vez.

Estas representan olas mucho mayores y, por lo tanto, no deben interpretarse como un rígido ejercicio sino con cierta ondulación. Por suerte, Leandro se salva esta vez alcanzando el otro lado. Es aquí (compás 135) donde aparece por primera vez el tema C, que representa el alivio de ambos tras el peligro, y en el que Hero reconforta a Leandro que aún está recuperando el aliento. De esta manera, el tema C se ha interpuesto entre el tema de Leandro y de Hero, que regresa a continuación.

En la cuarta travesía se produce una tormenta aun mayor que la anterior (compases 162-215), en la que Leandro hace un último esfuerzo.

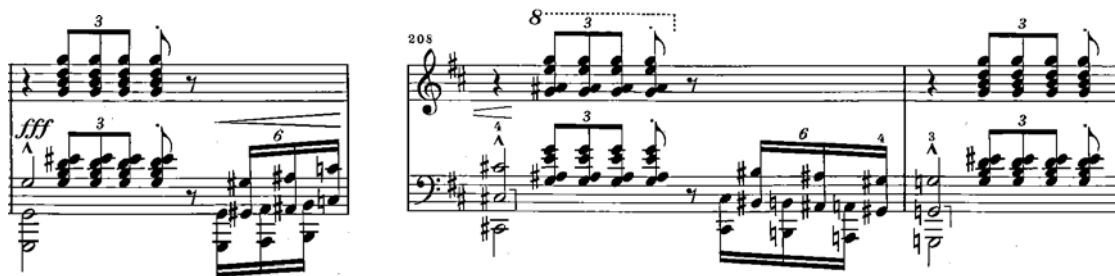


Imagen 2: Balada n.º 2 de Liszt, compases 207-209. Momento de mayor tensión del tema A en la cuarta travesía.

Pero con una dramática escala cromática doble descendente finalmente es vencido por el mar y parece ahogado.

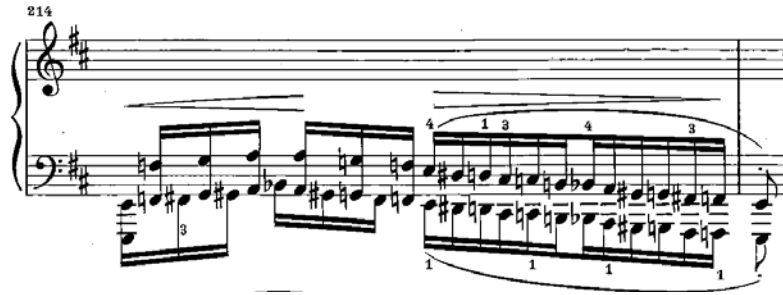


Imagen 3: Balada n°2 de Liszt, compases 214-215. Muerte de Leandro.

El tema C, que aparece de nuevo *appassionato*, simboliza la ansiedad de Hero, que se teme lo peor e incluso intuye la muerte de su amante con anticipada tristeza.

En la siguiente aparición del tema de Hero (234-255) surgen las “campanas fúnebres” como dice Arrau<sup>86</sup>. Aquí parece tomar conciencia de lo sucedido; esta vez el tema B se debe ejecutar “de una manera totalmente diferente...incorpórea.”



Imagen 4: Balada n°2 de Liszt, compases 234-237. Campanas fúnebres en el bajo del tema B.

A continuación empieza el episodio 5 (compás 245) con la transfiguración del tema A, *cantabile*. Éste, ahora en tonalidad mayor, tiene un carácter y significado muy diferentes a los de las anteriores apariciones. Con un mayor lirismo, sirve para recordar a Leandro, como una visión. La muerte de Hero no parece tener representación en la música.

<sup>86</sup> Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara, p. 172.



Imagen 5: Balada n°2 de Liszt, compases 254-255. Tema A transfigurado.

Mientras se va alternado con el tema B, esta idea seguirá sufriendo transformaciones cada vez más grandiosas hacia el clímax (compases 292-297).

Imagen 6: Balada n°2 de Liszt, compases 292-293. Clímax

En este punto se indican dos posibles ejecuciones (ossia), la que más se adecúa al mito es la de escalas ascendentes, que se relacionan más con el agua, frente a la de acordes, que resulta demasiado triunfal para el momento de la historia. Lo mismo ocurre a la hora de escoger una Coda. Si preferimos adecuarnos al desenlace de la historia, los dos primeros finales *fortissimos* resultan demasiado grandiosos, siendo el tercero, *pianississimo*, una corrección acertada por parte de Liszt. Aquí culmina la obra el tema de Hero, que va ralentizando hasta el último suspiro. Probablemente, ella se rinde en este momento asumiendo la muerte.

Como dice Parakilas<sup>87</sup>, esta Balada ha sido de gran influencia para el conjunto del género, especialmente en el grupo de las baladas compuestas por alumnos de Liszt y su círculo. Para ellos fue la Segunda Balada de Liszt la que más abrió el género, adoptando el título “balada” para diferentes modelos de obras para piano narrativas. Si el “poema sinfónico” fue el nombre predominante para las obras programáticas orquestales a finales del siglo XIX, la “balada” lo fue para las obras programáticas para piano.

---

<sup>87</sup> Parakilas, J. (1992). *Ballades without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press, pp. 113-114.

## 6. Análisis técnico, propuesta pedagógica

El siguiente análisis, además de tener en cuenta lo apuntado en los apartados anteriores, toma como referencia fundamental la experiencia adquirida en las clases de piano recibidas en el presente curso académico y, asimismo, el estudio pianístico personal de la Balada nº 2 de Liszt. La propuesta interpretativa a la que llegamos es solo una de entre las muchas posibles; no ha de tomarse como una indicación exacta ni única sino como una referencia a tener en consideración.

Para una mejor comprensión del análisis y de la propuesta pedagógica hemos añadido indicaciones a la partitura de la obra. Especialmente, se han indicado aspectos relativos a la estructura aunque, también, a la dirección del fraseo, a la dinámica (con flechas e indicaciones de agógica), a los clímax y microclímax (con círculos) y a otros elementos que consideramos relevantes (con recuadros).

### 6.1. Episodio 1

#### *Tema A (compases 1-20)*

Este pasaje mantiene una continuidad en cuanto a textura así como respecto del reparto entre ambas manos. En primer lugar, la mano derecha lleva la voz cantante en la línea superior; esta debe destacarse sobre el resto de los elementos por lo que técnicamente Giuseppe Devastato recomienda el empleo de una postura curva del dedo a la vez que su musculatura debe permanecer firme, para transmitir el peso de la mano. Para este fin, también se requieren ligeras elevaciones y caídas de ésta, más o menos acentuadas según la dirección del fraseo.

La misma mano intercala inmediatamente por debajo un acompañamiento a contratiempo de relleno pero, en este caso, la acción de los dedos ha de ser una consecuencia de la mecánica de la melodía debiendo estar relajados, produciendo un toque muy ligero y prácticamente inaudible en el conjunto.

14

**Episodio 1**

**ZWEITE BALLADE**  
Graf Charles de Linange gewidmet  
Erschienen 1854

**TEMA A**  
Allegro moderato

**DIRECCION/DINAMICA**

*marcato* **PP**

**MICROCLÍMAX**

**PP**

El último elemento de esta textura es el acompañamiento que lleva la mano izquierda en forma de rápidas escalas cromáticas ascendentes y descendentes. Este acompañamiento, que le da en gran medida el carácter tumultuoso característico del tema A, requiere un toque ligero porque, de lo contrario podría emborronar el sonido fácilmente; es decir, entorpecer su dirección e, incluso, tapan a la melodía. Por ello, la técnica propuesta consiste en el apoyo de la mano sobre el teclado en suspensión y el empleo de una articulación a partir de los nudillos de manera que la musculatura del antebrazo y del brazo no participen en la mecánica. La palma debe controlar el peso, que debe ser mínimo, mientras que los dedos no deben llegar al fondo de la tecla, sino solo a la mitad.

15

**A**

**A**

**A**

**A**

*crescendo*

**CLÍMAX (A)** **ENLACE**  
Lento assai

*rinforz. molto* *molto rit.*

**F**

**TEMA B**  
Allegretto

*dolce*

*una corda*

**pp**

El efecto logrado debe ser un murmullo que, en contraste con la melodía, ha de mostrarse mucho más clara. Una opción interesante es otorgar a sus dos primeros compases una intensidad media reduciéndola al pianísimo justo al final, al dar paso a la melodía.

Para determinar la dirección de las frases musicales de la balada, conviene analizar su estructura y los puntos culminantes, además de buscar su sentido a través de la declamación (tal como hiciera Liszt<sup>88</sup>). Este procedimiento es de gran ayuda tanto en esta obra como en tantas otras en las que se puede relacionar la melodía con la voz

<sup>88</sup> Véase el capítulo: *Liszt como pedagogo*; apartado: *Técnica y ejercicios*.

humana, planificar una dinámica en forma de arco en torno al clímax de la frase (microclímax).

Respecto del tema que nos ocupa, se puede considerar que está formado por dos frases de ocho compases y una cadencia de dos. Del primer al segundo compás, el acompañamiento parte desde el más mínimo pianísimo para ir creciendo en intensidad muy levemente en cada escala ascendente y decreciendo en las descendentes. Desde el tercer compás, la dirección de intensidad crece acorde a la melodía hasta el Si del quinto compás el cual se muestra como un punto dominante respecto a los anteriores. La melodía debe partir de menos intensidad en el sexto compás para culminar en el Sol del compás número siete, el cual reforzado como apoyatura, es el más intenso de esta frase (el Fa en el que resuelve debe ser débil en comparación con la apoyatura) y a partir de su leve sonido apagarse progresivamente. Los compases del nueve al once introducen una secuencia (Do, Re Mi y Fa como culminación) que será repetida en los compases del trece al quince llegando a una intensidad mayor que en la primera ocasión, Ya que para obtener una buena dirección del fraseo es tan importante el punto de partida como el de llegada: tras la culminación del Fa, el Do que inicia el compás número nueve debe retornar al pianísimo.

Se recomienda, para el caso, el empleo del pedal de una corda en todo el pasaje hasta este momento: tanto para ayudar la subida de intensidad de la segunda secuencia como para servir de apoyo en la dirección musical de todo el Tema A. Dicha secuencia repetida dirige la melodía que asciende hasta un Mi en el compás número diecisiete que, a la vez, culmina con un arpegio de la mano izquierda (por lo tanto fundiendo las ideas musicales de ambas manos) y que constituye el clímax del tema A. Este desaparece con un motivo en el que varios arpegios descendentes en los compases dieciocho al veinte se deben ejecutar con un gran diminuendo hasta el piano para preparar el enlace consecuente.

### *Enlace (compases 21-24)*

Este pequeño coral en valores largos consta de una textura homofónica que da la oportunidad de proyectar un sonido lleno de armónicos. Mientras que la mano derecha aporta la mayor parte de la armonía con un tiple invariable, el interés es notable en el

bajo de la mano izquierda, tanto en octavas como con notas dobles. Para destacar la nota más grave se debe inclinar la mano ligeramente hacia la izquierda. Por otro lado, la disposición de la mano derecha es clave para obtener un sonido adecuado: a pesar de las amplias extensiones de los acordes, la palma de la mano debe permanecer relajada y libre, lo cual permite también destacar mejor el bajo y favorece en general a la dirección de la frase.

En el caso de que la extensión de los acordes de la mano derecha dificulte la realización de manera placada, en lugar de ello se pueden arpeggiar. No obstante, es preciso tener en cuenta el riesgo que supone ralentizar la música: al contrario que el acorde que está expresamente escrito en arpeggio y que cierra la primera parte del enlace, estos arpeggios opcionales deben ser ágiles y anticipados, coincidiendo su nota superior con el bajo. Igualmente sugerimos una diferenciación de estos con el arpeggio que sí aparece indicado en el compás número veintidós, desplegado lentamente con el signo de calderón.

Si tenemos en cuenta que el enlace se puede dividir en dos compases de pregunta y dos de respuesta, esta última funciona como un eco, con lo cual es apropiado ejecutarla más piano que la pregunta y utilizar el pedal de una corda desde la anacrusa del compás veintitrés para lograr un cambio de timbre y un sonido más débil.

### *Tema B (24-34)*

La resolución técnica de este pasaje resultará relativamente sencilla si aplicamos los mismos principios físicos que en el anterior: Tratándose de un tema en el que ambas manos realizan melodías arpegiadas de carácter cantado, la buena proyección del sonido y sus armónicos al completo son el punto principal de éste; ello se consigue solamente con la musculatura de la palma de la mano relajada. En este caso, el tema B puede verse como un dueto vocal acompañado cuyos planos sonoros principales son la voz superior de la mano derecha y la voz superior de la izquierda. En un tercer plano se sitúan sus respectivos acompañamientos, en ritmo contrastado y de presencia intermitente en la mano izquierda.

En este caso, el tema B está formado por una frase de tres compases y otra de ocho. En el compás veinticuatro debemos partir de un pianísimo que no supere en

intensidad al final del enlace anterior, a partir del cual se desarrollan las voces. Los arpeggios trazan líneas paralelas que ascienden y descienden repetidamente, y si se aplica la direccionalidad característica del canto, a la manera de Liszt, la intensidad va pareja: si las melodías ascienden crece la dinámica y viceversa. En esta frase el punto de mayor tensión es el Si sostenido del compás veintiséis que se apoya y resuelve en Do sostenido.

16

27 *pp*

*poco cresc.* *dim.*

**CLÍMAX (B)**

31 *molto* *smorz.* *pp*

*tre corde*

La segunda frase imita a la primera, una octava baja, y la desarrolla en línea ascendente. Para su ejecución se puede asumir una mayor intensidad general que en la anterior al ser una insistencia; no obstante, lo más importante es retomar un pianísimo de partida para no perder la dirección de la frase así como para poder cerrarla de nuevo con la mínima intensidad. En este caso tomamos como clímax de frase (y de todo el tema B) el tresillo de negras descendente La sostenido-Fa sostenido-Re del compás treinta y uno por ser la culminación de su repetición previa.

## 6.2. Episodio 2

Como hemos mencionado anteriormente, el segundo episodio es una repetición casi idéntica del primero, solo transportada un semitono descendente.<sup>89</sup> No obstante, esta manera de innovar en la clásica repetición de la exposición conlleva una dificultad añadida dado que no permite mantener digitación de la primera obligando al intérprete a estudiar de nuevo esta, con una orografía irregular del teclado a la que debe adaptarse la mano. Los principios físico-técnicos requeridos en el segundo episodio, sin embargo, son los mismos que hemos aplicado al primero.

### *Tema A (compases 36-55)*

El cambio de tonalidad que en sí mismo introduce el tema A nos aproxima a la parte más tumultuosa de la obra<sup>90</sup>; no obstante, con nuestra ejecución podemos contribuir a llevar el carácter a un punto más turbulento que en el episodio número uno, o quizás llevar la dinámica general a mayor intensidad.

Hay que hacer notar, en todo caso, que existe un pequeño añadido en la melodía del tema A con respecto a su primera aparición: un La, seguido de un Sol sobre el que

<sup>89</sup> Véase el capítulo *Las baladas de Liszt*; apartado: *Balada n° 2*.

<sup>90</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

se apoya, que además aparece acompañado de un regulador que indica crescendo en el compás número cuarenta y cinco. Parece que este recurso tiene como función reiterar la secuencia Do, Re, Mi, Fa, ya mencionada en el episodio uno y que por lo tanto debe proyectar la dirección del tema A hacia un clímax más fuerte que en esa primera aparición.

### *Enlace (compases 56-59)*

Además de la ya citada transposición a un semitono inferior, la única diferencia destacable respecto a su equivalente en el primer episodio es su arpeggio final en el compás cincuenta y siete, que podemos permitirnos desplegar con cierta calma, dada su anterior aparición, para lo que, además, la cadencia se presenta con un calderón.

### *Tema B (Compases 59-69)*

De nuevo las diferencias son mínimas: únicamente es notorio el arpeggio del segundo La-Si de la mano derecha en el compás sesenta y seis. Podemos interpretar por el contexto del final del episodio que pretende reforzar el *smorzando* de los compases, es decir, exagerando el *diminuendo* y el *ritardando*.

The image displays two systems of musical notation for Liszt's Second Ballade. The first system, starting at measure 65, features a complex melodic line with numerous fingerings (e.g., 5 2 1 1 1, 5 2 1 1 1, 5 2 1 1 1, 5 2 1 1 1, 5 2 1 1 1, 5 2 1 1 1) and dynamic markings including *diminuendo molto*, *smorz.* (circled), and *pp*. The second system, starting at measure 70, is marked *Allegro deciso* and *mf*, with a handwritten **ACENTO** above a specific note. The system concludes with a **ENLACE** section marked *f*, featuring a triplet of notes and a bass clef with a 'v' symbol below it.

### 6.3. Episodio 3

#### *Enlace (compases 70-112)*

A la hora de analizar la textura de este enlace y la técnica requerida para su ejecución, es apropiado hacer una segunda división.

Primera parte:

Del compás setenta al noventa y cinco encontramos un pasaje bien diferenciado que combina dos elementos nuevos con otro ya expuesto: En primer lugar, un nuevo ritmo de marcha desde el compás número setenta hasta el primer tiempo del número setenta y dos, seguido por el ya conocido motivo de acompañamiento del tema A en los dos primeros episodios, que culmina con un nuevo motivo de tresillo de notas repetidas.

19

**PILCADO**

**F** **pp** **mf** **p** **ff**

*marcato*

*più cresc.*

**FF**

*rinforzando molto*

**F**

*marcato*

En el ritmo de marcha se puede optar por tocar cada una de las notas simultáneas con una mano, en vez de ejecutar ambas con la mano izquierda, de manera que facilite el salto al acorde final. Técnicamente, se debe partir de una articulación solo de dedo, que permanece curvo y con la musculatura firme, añadiendo progresivamente peso con el antebrazo para culminar el salto al acorde final con un ataque de brazo completo; todo ello favoreciendo una gran crecida dinámica en solo dos compases.

El motivo de semicorcheas ascendentes, esta vez presente en ambas manos, se resuelve como en sus anteriores apariciones: con una articulación únicamente de dedos.

Sin embargo, de acuerdo con la dirección de la frase, se debe añadir profundidad al teclado en las últimas y, cada vez que reaparece, volver a una dinámica de *pianissimo*.

Los tresillos y el acorde final, que son el culmen de estos elementos, requieren de mayor peso que los anteriores, con una técnica completamente de brazo. El salto sobre el acorde final favorece la máxima proyección de sonido del conjunto y debe realizarse como un empuje en el teclado. Al mismo tiempo, el revote de dicho empuje nos debe llevar, de nuevo, al ritmo inicial. Devastato apunta que esta forma de optimizar el movimiento es la clave para afrontar pasajes de grandes saltos, frecuentes en la balada. Para planificar correctamente la gestualidad no hay que dejar de prestar atención, en este sentido, a los acentos de apoyo frente a los picados que muestra la partitura.

Estos tres elementos conforman un modelo de dos compases que se repite cuatro veces, cada uno con una dirección de fraseo hacia delante y con una culminación relativamente fuerte, y que entre los tres guardan igualmente una jerarquía de forte, mezzo-forte y fortissimo. Reforzados por la inestabilidad armónica, cada serie crea más ansiedad en el pasaje, mientras que mano derecha e izquierda se van separando por movimiento contrario y abarcando cada vez más registro del teclado. A continuación, en el compás setenta y nueve, el modelo suprime el motivo de semicorcheas, comprimiéndose y dando la sensación de aceleración; y esto mismo se repite en el compás ochenta con mayor tensión armónica. Una nueva compresión en el compás ochenta y uno toma la forma de insistentes acordes de gran potencia que culminan en el ochenta y dos con una cascada de arpeggios de semicorcheas fluctuantes que constituyen el clímax del resto del enlace para desembocar en un nuevo pasaje. Aquí, ambas manos requieren de una técnica en la que domina la fuerza muscular del antebrazo, pero se deben destacar con más peso los acordes de la mano izquierda.

De los compases ochenta y seis al noventa y cinco se presenta una textura marcada por un acompañamiento de tresillos repetidos en la izquierda con bajo en la mano izquierda, y en la derecha una variante de la melodía del tema A.

No obstante, ahora, en la mano derecha, con las indicaciones de *marcato* y *rinforzando* se debe utilizar un mayor peso con la ayuda de la muñeca y el antebrazo, respectivamente. Los puntos dominantes se aprecian fácilmente puesto que están indicados en la partitura con acentos; de todos ellos el más importante es el del compás

número noventa, desde el cual la dirección de la frase desciende para reparar finalmente un nuevo pianísimo en el compás noventa y cuatro. (Nótese la aumentación rítmica desde el compás noventa y dos hasta el noventa y cinco).

20

88

marcato

rin./s.

89

rin./s.

decrecendo

96

in tempo

p agitato

99

crescendo

102

21

105 *tempestuoso*

108 *crescendo*

**TEMA A**

111 *ff*

114

117 *ff*

La mano izquierda, por otro lado, emplea una articulación de dedo en los tresillos, que deben ser *pianissimos* y al mismo tiempo destaca el bajo con articulación de muñeca, siguiendo la dirección de fraseo de la mano derecha.

Segunda parte:

Del compás noventa y seis al ciento trece, si bien encontramos nuevos elementos técnicos, aparece una textura que nos recuerda al tema A en los dos primeros

episodios: melodía con acompañamiento. Sin embargo, el reparto con ambas manos, aquí se alterna: del compás número noventa y seis al ciento cuatro el acompañamiento le corresponde a la mano derecha y las voces de la melodía a la mano izquierda, al contrario que en los compases del ciento cinco al ciento doce.

El interés de este pasaje es debido, sobre todo, a la introducción de octavas partidas a modo de acompañamiento en vez de escalas cromáticas, para lo cual emplearemos una técnica de “rotación de muñeca” circunstancia que obliga a un estudio atento y paciente. El propio Liszt deja constancia en la escritura de cómo ejecutarlas con eficacia, al reforzar la primera de cada semicorchea con otro signo corchea en la voz inferior. En la práctica, se debe apoyar el peso en la primera nota con un dedo pivote (aunque no debe llegar al fondo de la tecla: una ejecución pesada haría imposible que la mano avanzara y el pasaje fluyera), el pulgar en la mano derecha y el quinto dedo en la izquierda, y que el opuesto surja como consecuencia del primero; es decir, como un revote casi inaudible. Esto permite ejecutar las octavas partidas a la gran velocidad que requieren, si se comienzan a estudiar en la mitad de tiempo se necesita y se incrementa progresivamente.<sup>91</sup>

En las voces principales es la voz superior la que canta; sin embargo, las secundarias tienen un interés que podemos por destacar. A este respecto, dependiendo de la elección que se tome, se optará por una técnica únicamente digital o bien por aplicar peso de muñeca, incluyendo también peso del antebrazo en los puntos de clímax.

La dirección de las frases también es fácilmente reconocible por los reguladores que hacen continuos movimientos de *crescendo* y *diminuendo*, y por la dirección ascendente o descendente de la mano derecha (tanto cuando lleva el acompañamiento como cuando lleva la línea principal) la cual también se corresponde con la dirección natural de la melodía si la entonamos con la voz. Hay que hacer hincapié en la importancia de comenzar las frases musicales desde el *pianissimo* para proyectar más dirección hasta los clímax e igualmente buscarlo al cerrarlas; sin embargo, el clímax de este fragmento se da, precisamente, al final de frase, dando comienzo al tema A y concluyendo todo este enlace.

---

<sup>91</sup> Véase el capítulo *Liszt como pedagogo*; apartado: *Técnica y ejercicios*.

*Tema A transformado (compases 113-128)*

El nuevo tema A presenta la misma melodía y fraseo que en los dos primeros episodios, salvo por un añadido final (compases 127 y 128); no obstante, de acuerdo con el carácter de tormenta<sup>92</sup>, los recursos técnicos y compositivos más decisivos son sacados del enlace anterior: los potentes acordes de brazo armonizan toda la melodía, los arpeggios presentes en los compases ciento trece, ciento quince, ciento diez y siete y ciento diez y ocho, así como el ritmo de marcha que inició el enlace previo aparece como acompañamiento en todo el tema alternándose con las octavas partidas con la misma función.

De este modo, y habiendo sido explicada la técnica y el sentido de la frase de este tema previamente, solo queda recalcar la importancia de comenzar el canto desde el mayor *pianissimo* posible, como dice Devastato, aunque esta vez el ámbito del tema sea *forte*, y alcancemos una sonoridad casi máxima en la obra. Aquí los reguladores también coinciden con la dirección natural de una entonación vocal.

---

<sup>92</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

22

120

123

**AÑADIDO**

126

**ENLACE**

129

*espressivo*

*m.g.*

*m.d.*

*ritenuto*

**TEMAC**  
*a piacere*

135

*cantando*

*p*

### *Enlace (compases 129-134)*

En esta ocasión, el tema coral no es calmado desde un principio, sino que hace de puente entre la turbulencia del tema A previo y el venidero tema C, con lo que la técnica pasa progresivamente de un toque más profundo a una relajación de la bóveda palmar logrando un sonido dulce y proyectado. Estos cambios de toque están muy marcados por los cambios armónicos.

En cuanto a la planificación de la melodía, se construye en torno el clímax del Fa en el compás ciento treinta y uno, claramente marcado por un acento y por ser la nota más aguda.

### *Tema C (compases 135-142)*

Quizás es el más simple de los pasajes de la balada, pero también uno de los que tienen mayor carga emotiva. Bajo las indicaciones de *a piacere, cantando*, la técnica a emplear debe ayudarnos a cantar la melodía y, al mismo tiempo, a obtener la mejor calidad de sonido para ambas manos. Para ello, el maestro Giuseppe Devastato recomienda lo siguiente: la mano debe tener una posición aparentemente armada, es decir, con la palma y los dedos curvos y con firmeza muscular; sin embargo, desde los nudillos, los dedos deben presentar una relajación completa. El resultado es una melodía semejante a la voz humana que nos permite imprimir más fácilmente una dirección a la frase.

La frase que lo forma consta de pregunta y respuesta, de cuatro compases los dos, y de mayor importancia la segunda, que reitera la misma idea. La intensidad acompaña a la melodía según asciende o desciende, y los clímax los encontramos en ambos casos en el primer pulso del tercer compás como apoyaturas (Fa-Mi y La-Si, respectivamente).

### *Tema B (compases 143-152)*

La misma técnica nos servirá para este nuevo tema B, presentado en forma de acordes, y asimismo para su acompañamiento que, en esta ocasión, consta de un bajo y de un nuevo tipo de relleno en ritmo de tresillos.

Por un lado, la mano derecha debe ser muy ligera para destacar la voz superior; se puede ayudar rotando la muñeca ligeramente a la derecha. También es recomendable, en la fase de estudio, tocar los acordes lenta e individualmente para ayudar a repartir el peso de la mano y timbrar la melodía.

139 23

**TEMA B**  
Allegretto

143 dolce

147 poco rall.

151 sempre dolce

155 piu diminuendo

Por otro lado, la mano izquierda combina el movimiento rotatorio de los tresillos con saltos ocasionales para alcanzar el bajo. Estos saltos no deben ser precipitados, sino que deben verse como un modo de conducir la melodía a través del *rubatto*; de lo contrario, precipitar el movimiento puede provocar un sonido demasiado duro.

Aunque con alguna variación, la dirección melódica este tema B se corresponde con lo ya expuesto anteriormente manteniendo los clímax establecidos. Cabe destacar que Liszt lo escribe esta vez en un compás de 4/4 en lugar de 3/4 como en las dos ocasiones anteriores; sin embargo, hace las separaciones oportunas entre las semifrases para no alterar la acentuación, como implicaría repetir el diseño melódico idéntico. Asimismo, reordena la construcción de la estructura, resultando dos frases de cuatro

más cuatro y una de tres, que sirve de enlace. Según la tesitura y la función armónica podemos interpretar que en cada una de las dos frases, el segundo grupo de cuatro compases debe tener más intensidad dinámica que el primero, con un carácter de insistencia, y que, por otra parte, la segunda frase es más apaciguada que la primera; aquella ejerce más tensión con su función de dominante. En el compás ciento cincuenta y ocho tenemos un *piú diminuendo* que nos llevara al pianísimo de la última frase que, a la vez, busca la sensación de *ritardando* con la aumentación rítmica; este efecto se puede reforzar reteniendo los cuatro pulsos del compás cada uno un poco más que el anterior.

En la frase-enlace de los compases ciento cincuenta y nueve al ciento sesenta y uno encontramos un Sol en el bajo que sobresale por la profundidad que aporta a la textura, dada su baja tesitura. Para destacarlo recomendamos el empleo de un dedo fuerte y de fácil control como es el tercer dedo, y no con una musculatura relajada ni demasiado tensa, sino firme. En esta frase, la melodía, variante del tema B, la lleva la mano izquierda, que parte de la misma técnica del Sol bajo; por su parte, la izquierda, acompañando, debe mantener la técnica de “palma firme” y “dedos libres desde los nudillos”.

La dirección de esta frase también es muy clara, sin un clímax destacado, decrece de nuevo, aún más pianísimo, y en el compás ciento sesenta y uno recurre de nuevo al *ritardando* por aumentación rítmica, tal como habíamos indicado para el compás ciento cincuenta y ocho.

## 6.4. Episodio 4

### *Tema A (compases 162-206)*

Este tema se presenta dos veces con la forma ya expuesta anteriormente pero, en esta ocasión, con dos nuevas texturas que buscan el máximo empleo orquestal del piano y sus toques más intensos para conducirnos a la tempestad definitiva<sup>93</sup>: clímax absoluto de la obra.

---

<sup>93</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

24

159

*pp* *pp un poco marcato*

161

*mf* **PP**

163

165

167

*crescendo*

**Episodio 4**  
**TEMA A**

La primera exposición (compases 162-175) cuenta con una melodía en forma de acordes desplegados en la mano derecha ya que, en esta ocasión, el relleno se asimila con la melodía en lugar de ir a contratiempo como en los episodios 1 y 2. En la izquierda encontramos el acompañamiento ligero de semicorcheas, como en dichos episodios.

En cuanto a técnica, aunque está casi todo dicho, cabe aclarar que para los acordes desplegados de la mano derecha utilizamos la “palma de la mano relajada y libre” como en el enlace-coral de los compases veintiuno al veinticuatro. Lo mismo ocurre con la dirección de las frases la cual se ejecuta de manera similar a los anteriores temas A.

25

Como interpretación personal podemos tener en cuenta que el episodio número cuatro es el de mayor tensión y proyección direccional, con lo cual podemos pensar en el inicio de este primer tema A en *pianissimo* y no en *mezzoforte* como se indica para el pasaje completo; no obstante, debemos efectuar un *crescendo* hacia esta intensidad, incrementando progresivamente la intensidad media de los pasajes que conducen al clímax (compases 207-214).

El enlace de los compases 176-180 tiene la función de transportarnos progresivamente a la segunda exposición del tema, de mayor carácter dramático. Está construido con rápidas “octavas partidas” sobre acordes en forma de apoyatura que

refuerzan la dirección de frase; esta crece y decrece de acuerdo al movimiento serpenteante de las octavas, de nuevo desde el *pianissimo* hacia el *forte* consecuente.

La segunda exposición (compases 181-194), más poderosa, cuenta con las “octavas partidas” a modo de acompañamiento en la mano izquierda y con la melodía en forma de “acordes de antebrazo”. Es especialmente importante dar la dirección vocal ascendente y descendente, pues realizarlo todo *forte* produce una mezcla de sonido además de hacer perder el sentido de la frase y, posiblemente, generar una tensión muscular excesiva.

El enlace de los compases 195-205 comienza con la misma técnica y dirección que el enlace descrito previamente (compases 176-179). Sin embargo, introduce en el

compás 199 un recurso técnico decisivo: las octavas de brazo alternadas. En este caso, Liszt escribe “octavas alternadas” de semicorchea en la mano derecha como respuesta a la melodía de la izquierda, derivada del acompañamiento del tema A.

The image shows a page of musical notation for Liszt's Second Ballade, measures 189 to 203. The score is in G major and 2/4 time. It features the right and left hands. Measures 189-190 show the right hand playing octaves (marked 'V') and the left hand playing a melodic line. Measures 191-192 show the right hand playing chords and the left hand continuing the melody. Measure 193 is marked 'A'. Measure 194 is marked 'A'. Measure 195 is marked 'ENLACE' and 'PP' with arrows pointing to the right hand. Measure 196 is marked 'FF' with arrows pointing to the right hand. Measure 197 is marked 'mp'.

Por tanto, lo que debe hacerse en primer lugar es otorgar menos peso a la mano derecha, a pesar de la intensidad del *crescendo* y el *fortissimo*, con un toque ligero y muy cercano al teclado.

En segundo lugar, y como en todos los pasajes previos, se deben planificar bien los puntos fuertes que van conduciendo al resto. En este caso, se encuentran cada dos pulsos, reforzados por acordes y acentos, en *crescendo* hasta el compás 203. A partir de aquí añade octavas también a la mano izquierda y el movimiento melódico se vuelve

descendente, en todo caso, aún en *crescendo*: se acerca el momento más *forte* y dramático de la obra.

The image displays a page of musical notation for the second ballade of Liszt, covering measures 199 to 224. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Handwritten annotations include 'stringendo' at measure 199, 'crescendo molto' at measure 201, and 'TEMA A, CLÍMAX' at measure 205. The piece concludes with a final chord at measure 224.

### *Tema A, clímax (compases 207-224)*

En este momento se presenta una textura plenamente orquestal en la que ambas manos comparten las funciones de bajo y melodía armonizada, recordando a los rápidos desplazamientos del enlace de los compases 70-112. Siendo un pasaje de máxima turbulencia<sup>94</sup>, también recupera el ritmo de tresillos de dicho enlace en las voces superiores, mientras que en el bajo encontramos unas octavas partidas aún más

<sup>94</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

precipitadas que las anteriores. Especialmente en estas, debemos enfocar un mayor apoyo en ambos pulgares, tratando de mantener la relación de la mano derecha supeditada a la mano izquierda.

The image shows a page of musical notation for the second ballade by Liszt, spanning measures 210 to 214. The score is in G major and 2/4 time. It features complex textures with octaves and chords. Key markings include 'rinforzando molto' at measure 213, 'ENLACE' at measure 214, and 'TEMAC' at measure 217. Performance instructions include 'rit.', 'p', 'mf', 'rallentando', 'rubato', and 'passionato'.

Como se indica con acentos y reguladores, los clímax secundarios se encuentran en el primer pulso de cada compás, mientras la frase sigue creciendo. En los compases 213 y 214 el motivo de “octavas alternadas” se prolonga en una última línea ascendente hasta el clímax absoluto (segundo pulso del compás 213) para, a continuación, descender y decrecer rápidamente, fusionándose ambas manos en una escala doble que se pierde en el *pianissimo*, con un posible *ritardando*.

*Enlace (compases 215-224)*

Derivado del enlace (compases 129-139), los que van del doscientos quince al doscientos veinticuatro se construyen en forma de dos frases de 5 compases en la que la segunda tiene la función de eco de la primera, bajando la intensidad al *pianísimo*. En el resto de los aspectos, tanto de técnica como de dirección, este enlace coincide con el ya descrito previamente.

30

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

*delicatamente*

*legato*

*pp*

*p*

*smorz.*

*dolce placido*

### *Tema C (compases 225-233)*

En este episodio el tema C presenta algunas diferencias con el tema C del episodio número tres. El hecho de reforzar la melodía con acordes y en ocasiones duplicarla con la mano derecha indica que esta vez requiere más sonoridad, de acuerdo con carácter *appassionato* indicado. Además, añade una cadencia en los compases 131-133 a través de una amplia escala descendente, que no debe ser virtuosística ni precipitada, sino libre, que incita al *smorzando* con la aumentación rítmica final.

### *Tema B (compases 234-253)*

Partiendo del tema B del episodio 3, aquí se emplea la técnica de “melodía armonizada” que empleaba para la mano derecha, pero ahora repartido entre las dos manos, añadiendo la dificultad en el cruce de ambas. Por otro lado, se prescinde del relleno intermedio y en el bajo se responde al ritmo de la melodía<sup>95</sup>.

En la construcción de las frases también es muy similar al tema B previo, construidas en 8, 8 y 4 compases en vez de 8, 8 y 3.

## 6.5. Episodio 5

### *Tema A transfigurado (compases 254-268)*

Liszt presenta el tema en un tipo de textura que no había aparecido en toda la obra, añadiendo una técnica nueva (aunque rítmicamente apenas varía y mantiene la dirección de frase). Por otra parte, lo reescribe en modo mayor, y cambia el carácter respecto a todos los episodios anteriores, mucho más lírico<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

<sup>96</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

31

**mp**  
**Epicodio 5**  
**Allegro moderato**  
**cantabile**  
**TEMA A**

\*) Siehe Bemerkungen.    \*) See Comments.    \*) Cf. Remarques.

*l'accompanimento sempre piano*

Tanto la mano izquierda como la derecha participan en el acompañamiento, ya sea a través de los bajos o de relleno armónico, en forma de semicorcheas, o recordando al acompañamiento del tema B. Éste acompañamiento tiene una textura alta, por encima de la melodía, que queda entre el bajo y el relleno.

La técnica introducida para destacar esta melodía es el “canto de pulgar”, es decir, que la melodía se reparte entre los pulgares de ambas manos. Muscularmente, los antebrazos están suspendidos; ambas manos presentan una bóveda palmar relajada de igual manera que los dedos encargados del acompañamiento están completamente libres. Por otra parte, los pulgares cantantes han de estar firmes para proyectar más el sonido.

32

262

265

267

**TEMA C**

269 un poco più mosso

271

Esto no quiere decir que estén con una tensión máxima, la cual produciría un sonido excesivamente duro, indefinido y poco *cantabile*<sup>97</sup>.

El tema A se enuncia dos veces, empleando ocasionalmente en la segunda (compás 262) el doblaje de la melodía en octava; además, el acompañamiento toma una forma más amplia, señal de reivindicación e insistencia y de que, desde ahí en adelante, la textura de los temas se torna cada vez más amplia.

<sup>97</sup> Véase el capítulo *Liszt como pedagogo*; apartado: *Técnica y ejercicios*.

33

272

8

275

8

*crescendo e accelerando*

**DESARROLLO TEMA C**

277

8

279

8

*precipitato*

*rinforzando*

**PP**

281

8

*rinforzando*

**FF**

### Tema C (compases 269-283)

El tema C aparece por primera vez sin estar precedido de un enlace con el tema A, y presenta un carácter mucho más agitado. Esto ocurre no sólo por la indicación de *un poco più mosso*, *crescendo e accelerando*, sino también porque introduce un acompañamiento más veloz en la mano izquierda, en semicorcheas. La técnica aquí empleada es similar al acompañamiento del tema A previo, con la muñeca flexible y los

dedos libres para un sonido ligero. La mano derecha presenta una melodía armonizada como en la aparición previa de este tema.

Por otro lado, en consonancia con la mayor agitación a la que se dirige el tema, esta no concluye en la segunda frase como anteriormente, sino que añade un pequeño desarrollo (compás 277) que añade tensión con la subida de tesitura y la progresión armónica que, tras llegar a un microclímax en el compás 280, culmina el tema con una serie de octavas alternadas descendente a modo de cadencia y que, concluyendo en el compás 285, no solo sirve de clímax de todo el tema sino que prepara la sonoridad en *fortissimo* del tema siguiente. Comenzar estas octavas en *pianissimo*, al tiempo que son retenidas, permitirá dar una amplia dirección de frase en *crescendo* y *acelerando* hacia su conclusión. También se puede retener un poco el tempo en el último de los acentos indicados para darle más énfasis y realizar una *accelerando* final.

#### *Tema A transfigurado (compases 284-301)*

A continuación el Tema A aparece con amplias texturas orquestales diferenciadas por dos frases, cada una con un añadido cadencial.

Desde el compás doscientos ochenta y cuatro hasta el doscientos ochenta y nueve, ambas manos comparten la misma función desplazándose rápidamente entre la melodía armonizada y un acompañamiento de rápidas semicorcheas en escalas ascendentes y descendentes. Para los potentes acordes que cantan la melodía se deben utilizar las técnicas descritas en el episodio número cuatro. En las semicorcheas, con la técnica ya explicada en el primer episodio, es interesante partir de un gran piano en contraste con los acordes y realizar una amplia curva dinámica en *crescendo* y *diminuendo*, pudiendo tomar un poco de tiempo en los últimos dos compases (nótese el aumento del número de semicorcheas en estos grupos).

En los compases doscientos noventa y doscientos noventa y uno encontramos una serie de octavas picadas en la mano izquierda. Ya que se deben ejecutar diferentes octavas seguidas a gran velocidad, es recomendable utilizar una técnica de “rebote de muñeca” en la que el antebrazo y el brazo únicamente acompañan a la mano, sin añadir su propia fuerza a la de dicha articulación.

Por otra parte, en la mano derecha, encontramos una serie de “acordes partidos” cuya técnica es semejante a la de las “octavas partidas” las cuales requieren igualmente de una rotación de muñeca.

34 **TEMA A**

284 *ff* *grandioso*

286

288

289 **CADENCIA** *più rinforzando*

291

La dirección de frase de esta pequeña cadencia debe proyectar un crescendo, especialmente en el compás final (291), e igualmente se puede reforzar esta sensación reteniendo levemente el tempo al principio para realizar un “acelerando” a continuación.

Desde el compás doscientos noventa y dos hasta el doscientos noventa y siete nos encontramos con la elección de dos transformaciones diferentes del tema A<sup>98</sup>. Para un mayor acercamiento a la historia del mito de Hero y Leandro, hemos optado por el

<sup>98</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro*.

pasaje “Ossia” en el que son protagonistas un conjunto de largas escalas ascendentes derivadas del tema A inicial, cargadas de un notable simbolismo acuático.

Dichas escalas, a pesar de ser el mayor interés de estos compases, no tienen la función de canto sino de acompañamiento, y son tocadas por ambas manos o bien por solo la mano derecha.

The image shows a page of musical notation for 'TEMA A', page 35. The title 'TEMA A' is written in bold at the top left. A box labeled 'Ossia' is placed above the first system. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'III'. The second system is marked 'fff' and 'grandioso'. The score features long ascending and descending scales in both hands, often with arpeggiated accompaniment. The page number 35 is in the top right corner.

A pesar de que en general deben ser muy ligeras para dejar cantar a la melodía (en forma de acordes, en ambas manos o solo en la mano izquierda), deben tener en cada compás un nuevo comienzo *pianissimo* y una llegada relativamente más brillante. En conjunto, siguen la dirección de frase usual del tema A de modo que la última escala ascendente desemboca en unos arpeggios similares a los que aparecen en el primer enlace del tercer episodio, en primer lugar, ascendiendo un poco y rápidamente descendiendo

hacia una nueva coda. Devastato recomienda hacer un reparto entre ambas manos, añadiendo progresivamente más peso para llevar la dirección de frase hasta el final de esta parte.

36 **CADENCIA**

298

300 **pp** **TEMA B** *sf* *ritenuto e diminuendo **FF** *Andantino**

302 *dolce espressivo* **pp** *una corda*

304 **pp** **smorzando**

306 **pp**

El principio de esta pequeña cadencia (compases 298-299) cuenta con octavas y acordes a contratiempo, de nuevo con técnica de “rebote de muñeca” e, igualmente, empiezan *pianissimo* la frase para proyectar el *crescendo*.

Este continúa en los dos siguientes compases a través de una serie de “octavas alternadas” en movimiento contrario, que abren la sonoridad al máximo partiendo de la zona central del teclado hasta sus extremos.

### *Tema B (compases 302-316)*

Para concluir la balada, se hace necesario elegir entre tres posibles finales<sup>99</sup>. Nosotros, de igual modo que Arrau, hemos optado por el tercero en consonancia del sobrio refinamiento compositivo que prefirió Liszt.

En este caso, el tema B recuerda bastante a su primera aparición en cuanto a textura y figuración. Sin embargo, los tres primeros compases son fragmentos del tema que se van sucediendo hasta alcanzar la tésitura de la frase definitiva. No obstante, aunque melódicamente asciende, al ser precedido por un pasaje de brillantez y aproximarse a un final *pianissimo*, es recomendable optar por un progresivo *diminuendo*. Al concluir la frase principal del tema en *Andantino* (compases 305-310), se acentúa el *smorzando* y se enuncia la frase final, a modo de respuesta, mientras que se aumentan los valores rítmicos para concluir la obra *morendo* y *pianissimo*; como Hero asumía su final.

---

<sup>99</sup> Véase el capítulo *Relación de la Segunda Balada con el mito de Hero y Leandro* y, asimismo, el capítulo *Las baladas de Liszt*.

## 7. Conclusiones

Tras un detallado estudio de la obra, objeto del presente trabajo, al mismo tiempo que su estudio pianístico, he llegado a las siguientes conclusiones:

La balada nº 2 de Liszt, publicada en 1854 y dedicada al Conde Charles de Linange, está en gran medida relacionada con su sonata en Si menor no solo porque comparte la misma tonalidad, sino que, tal vez, por haber sido compuestas al mismo tiempo, ambas están condicionadas por las mismas circunstancias emocionales y de intereses técnicos e interpretativos del autor. En todo caso, se trata de una de las piezas pianísticas más destacables de su catálogo para este instrumento.

A pesar de no ser una de las obras más conocidas del repertorio del compositor, es una obra de gran extensión y complejidad, tanto técnica, como emocional y compositivamente. A este respecto, favorece el estudio de una amplia gama de recursos técnicos y musicales por lo que resulta de gran interés para estudiantes de piano de alto nivel, al tiempo que permite conocer muchos aspectos estilísticos del compositor y del repertorio romántico para piano.

A la hora de interpretar una obra de inspiración literaria es de vital importancia conocer no sólo la partitura, sino los conceptos que evoca, los elementos extramusicales en los que se proyecta y que de alguna manera le dan vida. Este conocimiento permite al intérprete aproximarse de una manera más íntima a las ideas que el compositor quiso plasmar en su obra lo que, a su vez, le aporta información sobre el carácter y el significado de la música.

Por lo tanto, se puede decir también que el conocimiento de todos los aspectos que rodean al proceso de composición son una herramienta esencial para comprender al compositor y su obra.

Aunque para la composición de la balada nº 2, Liszt toma como inequívoca fuente de inspiración el mito de Hero y Leandro, al no dejar una indicación clara en la partitura que haga referencia a esta fuente, y al no seguir la historia de forma literal, no se incluye como ejemplo de su música programática. Por otra parte, esta apasionada

leyenda contiene un relato que combina las emociones de un amor sincero y la desesperación absoluta que conforman el carácter de la composición de Liszt. Los dos primeros temas que representan estas emociones se repiten cíclicamente a lo largo de la obra, no existe el uno sin el otro. La aparición del tercer tema es un reflejo evidente del cambio que acontece en la trama.

Si bien la técnica pianística no varía esencialmente, una vez conocida la fuente de inspiración literaria y la carga emocional que conlleva la comprensión de todos los aspectos que rodean el proceso creativo, el estudiante puede proyectar una mayor y más fidedigna intensidad emotiva interpretativa. El estudio de los pormenores del proceso creativo permite, en primer lugar, adquirir una idea de interpretación próxima a la intencionada por el compositor para, después, poder acometer una interpretación personal con las emociones propias de cada uno.

A partir del estudio personal de la obra y la información previamente recopilada podemos resumir los principios del estudio pianístico de la balada en las siguientes pautas de estudio:

- Analizar la dirección de las frases: localizar el punto culminante de cada frase, planificar una dinámica en forma de arco en torno a los clímax, buscar la relación del canto vocal de la melodía.
- Recreación en lento de los movimientos y la gestualidad, especialmente en los pasajes que presentan grandes saltos.
- Diferenciar los diferentes segmentos implicados de las extremidades superiores y el estado de su musculatura en la práctica:
  - a) Canto melódico (tema A): postura curva del dedo, su musculatura debe permanecer firme, para transmitir el peso de la mano.
  - b) Acompañamiento a contratiempo (tema A): consecuencia de la melodía, los dedos están completamente relajados, produciendo un toque muy ligero y prácticamente inaudible.
  - c) Escalas (tema A): apoyo de la mano sobre el teclado en suspensión, empleo de una articulación a partir de los nudillos, descartando la musculatura del antebrazo y del brazo. Las teclas no deben bajar por completo.

- d) Coral (enlace): la palma de la mano debe permanecer relajada y libre para proyectar las vibraciones de los armónicos.
- e) Ataque de antebrazo/brazo (octavas y acordes fuertes): aumento de peso según la intensidad requerida
- f) Rotación de muñeca (octavas y acordes partidos): refuerzo de la primera de cada dos notas, o bien con el pulgar o bien con el meñique.
- g) Canto melódico (tema C): la mano debe tener una posición aparentemente armada, es decir, con la palma y los dedos curvos y con firmeza muscular; sin embargo, desde los nudillos, los dedos deben presentar una relajación completa.
- h) Diferencia de pesos en cada mano (octavas alternadas): apoyos en la mano izquierda en puntos climáticos, menos peso en la mano derecha
- i) Canto de pulgar (tema A transfigurado): antebrazos suspendidos, bóveda palmar relajada, dedos del acompañamiento libres, pulgares firmes para destacar en el registro medio.
- j) Rebote de muñeca (octavas partidas): el antebrazo y brazo únicamente acompañan a la mano, sin añadir su propia fuerza a la de dicha articulación.

Con la realización del presente Trabajo Fin de Máster he obtenido una amplia e importante gama de conocimientos sobre la técnica relativa a la escuela pianística de Liszt –y en concreto la que se refleja en la balada nº 2–, tanto en aspectos de técnica interpretativa como anatómo-fisiológicos. Todos estos conocimientos plasmados han dado lugar a la propuesta pedagógica en cuanto a esta obra, dando por concluidos los objetivos planteados.

## 8. Bibliografía

- Bossier A. (1997). *Listz maestro di piano*. Palermo: Sellerio.
- Busoni, F. (1965). *The Essence of Music*. New York: Dover Publications.
- Chiantore, L. (2014). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dömling, W. (1993). *Franz Liszt und seine Zeit*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fay, A. (1886). *Music-study in Germany*. Chicago: A.C. Mc Clurg & Company.
- Fay, A. (2003). *Mis clases de piano con Liszt*. Madrid: Intervallic press.
- Fedorchenko, D. (2007). *La evolución pianística a través de las etapas del aprendizaje*. Oviedo: Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner”.
- Franco, M. J. (1994). El mito de Hero y Leandro: Algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el siglo de oro español. *Verba Hispánica*, nº 4, pp. 65-82.
- Gervers, H. (1970). Franz Listz as pedagogue. *Journal of research in Music Education*, Vol. 18, nº. 4.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Liszt, F. (1996). *Ballades* (ed. de Rena Charmin Meller y Erns-Günter Heinemann). Munich: G. Henle Verlag.
- Ovidio, P. (1884). *Las Heroidas*. Cartas 17 y 18. Madrid: Luis Navarro.
- Parakilas, J. (1992). *Ballades whithout words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*. Portland: Amadeus Press.
- Searle, H. (1987). *Liszt* (traducción de Marco Aurelio Galmarini). Barcelona: Muchnik Editores.
- Tranchefort, F. R. (1990). *Guide de la musique de piano et de clavecín* (traducción de Eduardo Rincón). Madrid: Altea.
- Zamacois, J. (1997). *Curso de formas musicales*. Cooper City: Span Press Universitaria.

Manuscrito de la balada nº 2 de Liszt:

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP69219-PMLP02178-Liszt\\_-\\_S171\\_Ballade\\_No2\\_\\_MS\\_.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP69219-PMLP02178-Liszt_-_S171_Ballade_No2__MS_.pdf) (última consulta: 27/05/2017).

Primera edición de la balada nº 2 de Liszt:

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP13453-Liszt\\_-\\_S171\\_Ballade\\_No2\\_kistner\\_mono.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP13453-Liszt_-_S171_Ballade_No2_kistner_mono.pdf) (última consulta a 27/05/2017)

## **9. Anexos**

Como anexo se incluye la grabación en CD sobre la clase de la Balada (Juan Vicente “clase” Anexo TFM), como resumen de algunos aspectos aprendidos en las clases con Giuseppe Devastato respecto de esta obra.