

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



La Sonata en si menor de Franz Liszt
La culminació de la forma sonata

Treball de Fi de Grau presentat per
Sergi Ramajo Sardà
Tutor/s
Aurèlia Pessarrodona Pérez

Bellaterra, juny 2026

Índex

1. Presentació del treball

1.1 Introducció

1.2 Objectius

1.3 Metodologia

2. Estat de la qüestió

3. Context

3.1 Context històric

3.2 La forma sonata al romanticisme

3.3 Antecedents musicals

4. *Sonata en si menor*

4.1 La gran forma

4.2 Ambigüetat tonal

4.3 Temes

4.4 Altres recursos

5. Impacte posterior

6. Conclusions

7. Bibliografia

8. Annexos

8.1 Nomenclatura

8.2 Aclaracions i ús

8.3 Quadre detallat

1.1 Introducció

La *Sonata en si menor* S178 (1853) de Franz Liszt constitueix una de les obres més estudiades i analitzades del repertori pianístic occidental, tant per la seva extraordinària profunditat conceptual i expressiva com per la singularitat i complexitat del seu plantejament formal. La motivació que fonamenta aquest treball sorgeix de l'interès per les possibilitats d'expansió de la forma sonata i per l'estudi dels mecanismes mitjançant els quals aquesta estructura pot ser desenvolupada fins als seus límits sense comprometre la seva coherència interna. En aquest sentit, la forma sonata es configura com un model estructural de gran solidesa que, malgrat la seva naturalesa aparentment tancada, ofereix un ampli marge per a la innovació i l'experimentació compositiva. Aquesta dualitat resulta equiparable a l'evolució del llenguatge harmònic durant el Romanticisme, període caracteritzat per una progressiva ampliació dels recursos tonals i expressius sense arribar a la dissolució definitiva del sistema tonal tradicional.

1.2 Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball consisteix a examinar els límits de la forma sonata a partir de l'anàlisi de la *Sonata en si menor*. Més concretament, es pretén determinar fins a quin punt Liszt fou capaç d'ampliar, transformar i reinterpretar els principis estructurals heretats de la tradició sense arribar a desarticular-los. Igualment, s'analitzarà la manera com el compositor assimila les principals tendències esteticomusicals presents a l'Europa de mitjan segle XIX i com les integra en una proposta artística d'elevada ambició formal i expressiva. Aquesta aproximació permetrà valorar de quina manera Liszt explota les possibilitats inherents a la forma sonata per construir una obra caracteritzada per una notable complexitat estructural i una remarcable unitat orgànica.

Els objectius específics de la investigació resulten indispensables per a la comprensió tant de la macroestructura de l'obra com de les innovacions que aquesta incorpora dins del panorama musical del seu temps. En primer lloc, es procedirà a la contextualització històrica, estètica i biogràfica de la composició. Amb aquesta finalitat, s'examinaran les principals corrents esteticomusicals vigents durant la primera meitat del segle XIX, amb una atenció particular als debats ideològics i artístics desenvolupats en l'àmbit germànic, així com al posicionament estètic adoptat pel mateix Liszt. De la mateixa manera, es considerarà el moment vital i creatiu en què l'obra fou concebuda, atès que els processos de creació artística acostumen a mantenir una estreta relació amb les circumstàncies personals, intel·lectuals i professionals dels seus autors. Com afegit també es vol destacar com de transcendent és aquesta obra, dins del repertori pianístic, i més concretament com Liszt explora la tècnica pianística i les possibilitats d'aquest instrument.

En segon lloc, s'analitzarà la concepció de la sonata per a piano durant el període romàntic amb l'objectiu de situar l'obra de Liszt dins del seu marc històric i estètic. Per

tal d'assolir aquest propòsit, es prendran com a referència diverses composicions de figures destacades del període, entre les quals sobresurten Frederic Chopin, Robert Schumann i Johannes Brahms. L'estudi de les seves aportacions permetrà comprendre amb major precisió l'evolució de la sonata pianística al llarg del segle XIX i el context en què s'inscriu la proposta lisztiana.

Un cop establert aquest marc contextual, s'examinaran diverses obres anteriors que presenten elements susceptibles d'ésser relacionats amb la *Sonata en si menor*. Entre aquestes, la *Wanderer Fantasie* de Franz Schubert destaca per la seva concepció de la gran forma i per la recerca d'una unitat estructural de llarg recorregut; la Sonata núm. 26 *Les Adieux*, op. 81a de Ludwig van Beethoven presenta afinitats significatives pel que fa al llenguatge musical i al tractament formal; finalment, la Sonata núm. 2, op. 35 de Frederic Chopin constitueix un precedent especialment rellevant per la seva profunditat expressiva i per la transcendència que adquirí dins del repertori pianístic romàntic.

Posteriorment, es durà a terme una anàlisi de la *Sonata en si menor*, iniciant-se amb l'estudi de la seva estructura global i dels procediments compositius emprats per Liszt en la construcció de la macroforma. Aquesta anàlisi permetrà determinar fins a quin punt el compositor expandeix els límits convencionals de la forma sonata i desenvolupa una concepció estructural innovadora basada en la transformació temàtica i en la integració orgànica dels diferents materials musicals. Igualment, s'abordaran els aspectes harmònics més significatius de l'obra, amb una atenció particular a aquells procediments que evidencien una clara voluntat d'ampliació dels recursos tonals tradicionals. Finalment, mitjançant una taula analítica detallada, s'exposarà l'organització i l'evolució dels principals materials temàtics, incidint especialment en els processos de transformació, variació i recontextualització que articulen el discurs musical i garanteixen la cohesió interna de l'obra.

Per concloure, s'inclourà una breu aproximació a la recepció crítica i a la influència exercida per la *Sonata en si menor* en la literatura pianística posterior. A través de l'estudi de diverses sonates compostes després de la seva publicació, es valorarà l'impacte que aquesta obra exercí sobre l'evolució del gènere i la seva contribució a la redefinició de les possibilitats estructurals, expressives i discursives de la forma sonata durant la segona meitat del segle XIX i especialment les primeres dècades del segle XX.

1.3 Metodologia

La metodologia emprada ha estat fonamentalment analítica i s'ha basat en la consulta de fonts primàries, especialment l'edició de la *Sonata en si menor* de Franz Liszt publicada per Bärenreiter, així com en l'estudi d'una àmplia selecció de gravacions recollides a la bibliografia d'aquest treball. Paral·lelament, s'han consultat diversos llibres, articles acadèmics i treballs d'investigació amb l'objectiu de construir el marc

històric, estètic i musicològic que envolta l'obra, així com d'incorporar diferents perspectives sobre la seva anàlisi formal.

Entre les aportacions teòriques utilitzades, ha tingut una especial rellevància el mètode analític desenvolupat per Hepokoski i Darcy al llibre *Elements of Sonata Theory* (2006). Aquest enfocament ha resultat particularment útil tant per a l'elaboració de la nomenclatura emprada com per a la classificació dels diferents materials temàtics. A més, el seu sistema posa en relleu la importància de les transicions entre les diferents seccions i grups temàtics, un aspecte especialment significatiu en la *Sonata en si menor* de Liszt, atès que aquestes contribueixen de manera decisiva a la cohesió estructural i harmònica de l'obra.

L'aplicació d'aquest mètode ha permès elaborar una taula analítica (vegeu els annexos), que ofereix una representació detallada i global de l'estructura de l'obra, tot facilitant la identificació de les seves principals articulacions formals i dels processos de transformació temàtica que la caracteritza.

2. Estat de la qüestió

Aquesta obra ha estat, des del moment de la seva publicació, un objecte d'estudi per als analistes, ja que va plantejar una manera molt innovadora de concebre la forma sonata, degut a la combinació d'una forma amb tanta transcendència i antiguitat amb el llenguatge romàntic propi de Liszt.

Pel que fa a la macroforma de la *Sonata en si menor*, destaquen especialment les aportacions de Kenneth Hamilton (1996) i Alan Walker (2005). Aquests autors són citats de manera recurrent en gran part de la bibliografia consultada sobre l'obra, fet que evidencia la rellevància de les seves contribucions a l'estudi de la sonata. Igualment, cal esmentar altres analistes destacats, com Humphrey Searle (1954), les aportacions del qual han tingut una influència significativa en la recepció analítica de l'obra.

Els estudis d'aquests autors se centren principalment en l'anàlisi de l'estructura global de la sonata i en les diverses interpretacions formals que aquesta admet. Entre les qüestions més debatudes destaca l'organització dels materials temàtics dins de l'exposició. Així, alguns autors opten per numerar els diferents temes en lloc de classificar-los segons la distinció tradicional entre tema principal i tema secundari. De la mateixa manera, existeixen discrepàncies quant a la delimitació formal de l'exposició. Hamilton i Walker, per exemple, ofereixen lectures diferents d'aquesta secció, ja que interpreten de manera diversa el fet que la tonalitat principal de si menor no queda clarament afirmada fins al compàs 32.

Malgrat aquestes divergències interpretatives, els seus treballs resulten fonamentals per comprendre la dimensió estructural de l'obra i la complexitat dels seus processos

formals. Així mateix, proporcionen eines analítiques que permeten abordar la sonata des d'una perspectiva global i entendre millor les relacions entre els diferents materials temàtics i les diverses seccions formals.

Tots aquests autors han aportat el seu punt de vista i la seva anàlisi personal de l'obra, mitjançant diverses taules i esquemes que intenten mostrar, d'una manera visual, la gran forma que utilitza Liszt. Posteriorment, s'han localitzat diversos treballs d'investigació, especialment elaborats per estudiants vinculats al món pianístic, ja sigui com a intèrprets o com a docents. És el cas de Daniel Alzate (2020), que, en el seu treball d'investigació, estableix un paral·lelisme entre l'estructura formal de la *Sonata núm. 28*, op. 101 de Beethoven i la *Sonata en si menor* de Liszt. També resulta interessant el treball de recerca de Marta Menezes (2012), en el qual es torna a relacionar la sonata de Liszt amb una altra obra del repertori pianístic, en aquest cas la *Sonata op. 1* d'Alban Berg.

Hi ha una altra perspectiva analítica que no s'ha abordat dins d'aquest treball: l'anàlisi hermenèutica dels temes presents a la sonata, que dona lloc a interpretacions programàtiques de l'obra. Aquesta qüestió obre un camp d'estudi extraordinàriament ampli i, al mateix temps, difícil de verificar documentalment. Malgrat les nombroses interpretacions que han relacionat la sonata amb personatges com per exemple, Faust, Mefistòfil o Déu, Liszt mai no va confirmar explícitament aquestes hipòtesis. De fet, durant aquells mateixos anys, el compositor va escriure *Eine Faust Symphonie* S.108 (1854), una obra en què la relació amb el text de Goethe és explícita i inequívoca, fet que contrasta amb l'ambigüitat interpretativa de la *Sonata en si menor*.

De tota manera, es tracta d'una qüestió que no es pot ignorar, ja que aquest tipus d'estudis sobre l'obra abasta una part molt significativa de la bibliografia existent.

Com una breu introducció respecte aquest apartat, convé destacar alguns dels estudis que s'han dut a terme en relació amb aquesta qüestió. Entre aquests, sobresurt l'article de Paul Merrick (2011), en el qual es defensa que els principals temes de la *Sonata en si menor* constitueixen una representació de Faust, Gretchen i Mefistòfil. Una part important d'aquest tipus d'anàlisi sosté que la concepció dels temes de l'obra està directament inspirada en l'univers literari de Goethe, del qual Liszt era un profund coneixedor. Aquesta influència es posa de manifest en les nombroses composicions que el músic va dedicar a aquest autor, tant en l'àmbit pianístic com en el simfònic, entre les quals destaquen la *Eine Faust-Symphonie* i els quatre *Mephisto Waltz*.

Així mateix, Liszt ja havia compost una de les seves obres més ambiciosos per a piano sol, la *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata* S.161 (1849), en la qual indica explícitament que la inspiració prové de la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri. Aquest fet reforça la idea que les referències literàries constitueixen una font d'inspiració habitual dins del seu procés creatiu.

D'altra banda, altres interpretacions, com la proposada per Jonathan David (2011), suggereixen que Liszt va concebre la sonata com una obra de caràcter autobiogràfic.

Segons aquesta lectura, la composició reflectiria la relació del compositor amb Déu i els conflictes derivats de la tensió entre les seves profundes conviccions religioses i una vida personal marcada per una intensa activitat social i artística. Des d'aquesta perspectiva, l'obra esdevindria una representació simbòlica dels conflictes interns del mateix Liszt i de la seva recerca espiritual.

En aquesta mateixa línia interpretativa, autors com Tibor Szász (1984) han establert paral·lelismes entre la sonata i l'obra literària *Paradise Lost*, de John Milton. Tanmateix, totes aquestes aproximacions comparteixen una mateixa limitació metodològica: es fonamenten principalment en interpretacions subjectives derivades de les impressions que l'obra pot suscitar, sense que existeixin proves documentals concloents que permetin corroborar-les de manera definitiva.

Entre les diverses lectures hermenèutiques proposades, n'hi ha una que resulta especialment rellevant, tant per la seva originalitat com per l'acceptació que ha tingut entre una part de la crítica i dels intèrprets. Es tracta de la interpretació formulada per David Brown (2003), que s'allunya considerablement de les lectures relacionades amb Goethe i planteja una narració basada en el relat bíblic del Jardí de l'Edèn. Segons aquest autor, la coherència del discurs musical permet establir una correspondència simbòlica entre els principals materials temàtics de la sonata i diversos personatges i elements presents en els textos bíblics.

D'acord amb aquesta proposta, el primer tema principal, caracteritzat pel seu caràcter solemne i majestuós, representaria Déu. El segon tema principal, de naturalesa més dramàtica i impetuosa, simbolitzaria Llucifer; a més, es tracta del tema que experimenta un major nombre de transformacions al llarg de l'obra, circumstància que Brown relaciona amb l'evolució del personatge dins del relat bíblic. El tercer tema principal representaria la serp, a causa de la seva naturalesa més inestable i canviant.

Pel que fa als temes secundaris, l'autor proposa que el primer simbolitza l'home, essent el menys alterat al llarg de l'obra; el segon representaria la dona; i el tercer correspondria al mateix Jardí de l'Edèn, caracteritzat per una escriptura musical contemplativa, estàtica i de gran serenitat expressiva.

Aquesta interpretació sembla resultar especialment coherent durant la primera meitat de la sonata, tant en la presentació dels diferents temes com en les seccions de desenvolupament, on es construeix el conflicte dramàtic. No obstant això, a mesura que l'obra avança i els materials temàtics reapareixen transformats dins del procés de reexposició, es fa evident que aquesta lectura no pot considerar-se una explicació objectiva de l'obra, sinó més aviat una interpretació personal sustentada en determinades analogies simbòliques i narratives.

Per tant, com s'ha pogut comprovar, s'han fet nombrosos estudis d'aquesta obra des de diferents perspectives, però, inclús en els estudis enfocats a la forma d'aquesta Sonata, no es comenta ni s'arriba a la conclusió que aquesta obra sigui una culminació de la forma sonata, idea principal i pilar fonamental d'aquest treball. Aquesta culminació es dona no només per la macroforma de l'obra, sinó també pel desenvolupament que fa Liszt dels

propis temes i pel seu ús recurrent al llarg de l'obra, donant-li així un sentit cíclic. S'arriba a un punt en què l'obra sembla un conjunt de temes desenvolupats i reexposats amb llibertat, però que, en realitat, s'insereixen dins d'una gran forma, la qual dota l'obra de coherència i sentit estructural.

3. Context

3.1 Context històric

El 2 de febrer de 1853, Franz Liszt va completar la seva *Sonata en si menor*. En aquell moment de la seva trajectòria vital i artística, residia a Weimar, ciutat on s'havia establert l'any 1848. Durant aquesta etapa, el compositor havia abandonat progressivament la seva brillant carrera com a pianista virtuós per dedicar-se principalment a la composició. Aquest canvi d'orientació artística es reflecteix en algunes de les seves obres més significatives, entre les quals destaquen els seus dos concerts per a piano, *Eine Faust Symphonie* i la major part dels seus poemes simfònics, compostos entre 1848 i 1857.

El context cultural de l'època estava marcat per una Alemanya que encara no havia assolit la unificació política i que es trobava dividida en un conjunt heterogeni de regnes, ducats i principats semiautònoms. Alguns d'aquests territoris, com Weimar, eren de dimensions reduïdes, però mantenien una intensa activitat cultural i un fort sentiment d'identitat pròpia (Macdonald, 2019, p. 13). A més, només havien transcorregut uns anys des de les revolucions de 1848, fet que contribuïa a configurar un clima de transformació política i cultural. En aquest context, el panorama musical es trobava en un moment de canvi profund, caracteritzat per l'aparició de dues tendències estètiques clarament diferenciades.

L'anomenada «guerra dels romàntics» es trobava aleshores en el seu moment de màxima intensitat. Aquesta confrontació estètica derivava de dues concepcions oposades sobre la naturalesa i la funció de la música. Els principals centres d'aquesta disputa eren les ciutats de Leipzig i Weimar. D'una banda, els compositors i crítics vinculats a Leipzig defensaven el concepte de «música absoluta», fonamentat en els principis formals i estructurals associats a l'herència beethoveniana i desvinculat de qualsevol element extramusical. D'altra banda, els representants del cercle progressista de Weimar, liderats per Liszt, promovien allò que denominaven la «música del futur», una concepció estètica que propugnava la integració de la música amb altres disciplines artístiques, especialment la literatura. Tot i les seves diferències, ambdós corrents reivindicaven la figura de Beethoven com a referent fonamental de la cultura musical alemanya.

Per comprendre millor aquest context, és pertinent fer una breu referència a alguns dels compositors més destacats implicats en aquest debat estètic i cultural. Entre els representants de Leipzig sobresortien Robert i Clara Schumann. Robert Schumann es trobava en els darrers moments de la seva activitat creativa, ja que va deixar de

compondre el febrer de 1854 després d'un intent de suïcidi que va comportar el seu ingrés immediat en una institució psiquiàtrica (Macdonald, 2019, p. 14). Clara Schumann, per la seva banda, continuava desenvolupant una intensa carrera concertística amb l'objectiu de sostenir econòmicament la seva família. Durant aquest període, els Schumann van establir una estreta relació amb el violinista Joseph Joachim, de vint-i-dos anys, i amb Johannes Brahms, que aleshores només en tenia vint. Resulta especialment rellevant assenyalar que Brahms va compondre les seves úniques sonates per a piano precisament l'any 1853.

Mentrestant, a Weimar, Liszt encapçalava el cercle progressista i concentrava els seus esforços en la composició. Richard Wagner, en canvi, es trobava exiliat arran de la seva participació en els esdeveniments revolucionaris de 1848. Tanmateix, fou durant aquest període quan va reprendre la seva activitat compositiva després d'un llarg silenci, iniciant el projecte que acabaria convertint-se en una de les empreses creatives més ambiciosos de la història de la música: *Der Ring des Nibelungen* (Macdonald, 2019, p. 13). Més al sud, Hector Berlioz també havia reprès la composició, mentre que Giuseppe Verdi es trobava a punt de culminar la seva coneguda «trilogia popular».

Aquest breu recorregut permet situar els principals focus creatius i les diferents sensibilitats estètiques presents en el panorama musical europeu de mitjan segle XIX. És en aquest context de profundes tensions ideològiques i de transformació del llenguatge musical romàntic que Liszt va completar la seva *Sonata en si menor*, una de les obres més representatives de la seva maduresa artística.

No es coneix amb exactitud la motivació de la composició, però és pot deduir que Liszt volia escriure una gran obra per a piano dedicada a Robert Schumann, com una resposta professional i cordial de la *Fantasia* Op 17 (1836) que Schumann li havia dedicat a Liszt, però com diu Szoba (2017) “fue un gesto recíproco que Schumann, lamentablemente, ya no pudo apreciar” això sumat al moment personal que vivia Liszt a Weimar centrat exclusivament en la composició es van donar els elements per la creació d'aquesta obra.

No obstant l'obra va tenir defensors i detractors, de les opinions més conegudes destaquen les de Clara Schumann, que va escriure al seu diari el 25 de Maig de 1854:

Hoy Liszt le envió a Robert una sonata dedicada a él y varias cosas más, junto con una carta amistosa. ¡Pero son horribles! [Johannes] Brahms me las tocó, pero me dejaron completamente destrozado... Esto no es más que puro ruido: ni una sola idea coherente, todo confuso, ¡ya ni se distingue una secuencia armónica clara! Y todavía tengo que darle las gracias; es realmente espantoso. (Szoba 2017)

Pel que fa a la recepció inicial de la *Sonata en si menor*, aquesta va generar opinions profundament divergents entre els seus contemporanis. En relació amb Johannes Brahms, s'ha difós l'anècdota segons la qual es va quedar adormit mentre escoltava Liszt

interpretar la sonata abans de la seva publicació (Taylor, 1986, p. 190). Malgrat la veracitat discutida d'aquest episodi, resulta especialment significativa la seva capacitat pianística, ja que pocs mesos després va ser ell mateix qui va interpretar l'obra davant de Clara Schumann, fet que evidencia un coneixement profund d'una partitura d'elevada complexitat tècnica i musical.

Les crítiques més severes van provenir dels sectors conservadors. Entre aquestes destaca la de Eduard Hanslick, un dels admiradors de Johannes Brahms i una de les figures més influents de la crítica musical del segle XIX, qui va arribar a afirmar que: «El que haya escuchado esto, y le haya agradado, no tiene salvación posible» (Taylor, 1986, p. 190). Aquest tipus de valoracions reflecteixen el rebuig que una part de la crítica manifestava envers les innovacions formals i estètiques associades a l'anomenada «música del futur».

L'estrena oficial de la *Sonata en si menor* va tenir lloc el 27 de gener de 1857 a Berlín, interpretada per Hans von Bülow, deixeble de Liszt i marit de la seva filla Cosima —que posteriorment es convertiria en l'esposa de Richard Wagner. Tal com s'ha assenyalat anteriorment, l'obra va ser rebuda inicialment amb una certa reserva i escepticisme. No obstant això, amb el pas dels anys va assolir un reconeixement progressiu fins a consolidar-se com una de les composicions més importants del repertori pianístic. Al llarg del segle XX es va convertir en una de les obres més enregistrades per pianistes de prestigi internacional i, encara avui, continua sent considerada una de les fites interpretatives més exigents i representatives de la literatura pianística romàntica.

3.2 La forma sonata al romanticisme

Durant la dècada de 1830 i 1840, autors com Czerny amb el seu tractat *Escola de composició Pràctica* (1848) o Marx *La doctrina de la composició musical* (1837-1847) van establir les bases teòriques i analítiques de la forma sonata clàssica. Aquestes bases continuen essent emprades en l'àmbit pedagògic, especialment en els conservatoris, per a l'anàlisi del repertori clàssic. Cal destacar que conceptes fonamentals com exposició, desenvolupament i reexposició van ser sistematitzats amb posterioritat a la mort de Ludwig van Beethoven, figura que tradicionalment es considera el punt de culminació del classicisme.

No obstant això, convé fer una breu explicació de la forma sonata. En primer lloc, cal remarcar que aquesta forma va sorgir a partir del conflicte tonal i de la necessitat de dotar les obres d'un major sentit dramàtic. La relació entre la tònica i la dominant constitueix l'eix fonamental d'aquest procés i es configura com una relació binària. Per aquest motiu, Charles Rosen (2010) afirma que la forma sonata «és una forma binària de tres parts».

Aquesta relació també és present en la *Sonata en si menor* de Liszt. Tot i les nombroses modulacions que apareixen al llarg de l'obra, el tercer tema secundari s'estableix en la

tonalitat de la dominant de la tonalitat principal. Aquesta tensió tonal no es resol definitivament fins a les darreres pàgines de la sonata, moment en què es completa el recorregut tònica-dominant-tònica.

De manera general, la forma sonata pot entendre's com un procés dramàtic fonamentat en les relacions tonals (Rosen, 2010). No es tracta d'una estructura rígida ni d'un model estrictament predeterminat; al contrari, ofereix un ampli marge per a l'expansió formal i l'experimentació compositiva. Durant el Classicisme, la tonalitat era concebuda com l'element articulador fonamental del discurs musical, de manera que el recorregut tonal esdevenia un dels principals factors de cohesió de l'obra.

Dins d'aquest esquema, l'exposició genera tensió mitjançant l'abandonament de la tonalitat principal; el desenvolupament desestabilitza i transforma el material presentat prèviament, mentre que la reexposició resol aquesta tensió amb el retorn a la tonalitat inicial. Aquest procés configura una estructura dramàtica que proporciona als compositors un marc especialment flexible per al desenvolupament del discurs musical. En aquest sentit, la forma sonata incorpora de manera inherent un mecanisme de tensió i resolució que la converteix en una eina expressiva de gran eficàcia.

Aquesta interpretació respon, a grans trets, a la concepció tonal i dramàtica defensada per Rosen. Altres autors, com William E. Caplin, adopten una perspectiva més orientada a l'anàlisi formal. Tal com exposa a *Classical Form*, les diferents seccions d'una obra compleixen funcions específiques dins del discurs musical i contribueixen a l'articulació de la seva estructura global (Caplin, 1998).

En el context del segle XIX, la forma sonata per a piano experimenta un procés d'expansió i transformació significativa, tant des del punt de vista formal com expressiu. Cada compositor adopta estratègies pròpies, fet que evidencia una progressiva flexibilització del model clàssic. Un concepte important sobre el que treballaven els compositors al romanticisme és la forma lliure. Dins de les lleis científiques de la forma sonata clàssica, els autors romàntics volien anar més enllà, sentien la necessitat de trencar o reformar les parets d'una estructura amb uns paràmetres tan endreçats com els de la sonata, però encara que trenquessin aquestes parets l'estructura general seguia existint. Un cas paradigmàtic és el de Frédéric Chopin, que en la seva *Sonata núm 2* Op 35 (1839) i en la *Sonata núm 3* Op 58 (1846) introdueix una concepció formal que pot interpretar-se com a binària amb reexposició, en contrast amb l'esquema ternari clàssic. Per la seva banda, Franz Liszt porta aquesta flexibilització formal a un nivell superior, fins al punt que la *Sonata en si menor* podria ser una síntesi i culminació d'aquest procés evolutiu.

Pel que fa a l'organització formal, un dels trets més destacats de les sonates romàntiques és l'expansió del nombre de moviments. La majoria de les sonates del primer romanticisme adopten una estructura en quatre moviments, en contrast amb el model predominant de tres moviments en les sonates de Wolfgang Amadeus Mozart. Tot i que Joseph Haydn i el mateix Beethoven ja havien incorporat ocasionalment el quart moviment —present en aproximadament un terç de les 32 sonates de Beethoven—, aquesta configuració esdevé progressivament estàndard en el període romàntic. Aquesta expansió física ve donada per l'expansió harmònica, com s'explica al llibre

Paisajes del romanticismo musical (Casablanco, 2020, p.216-229) a partir de la *Sonata* D.958, *Sonata* D.959 i *Sonata* D.960 de Schubert, on es busca una relació de I i III/VI, envers de I i V/relatiu, tot i que en Beethoven a les sonates per a piano nº21 *Walstein* Op 53 (1804) i nº23 *Appassionata* Op 57 (1806) ja es troben aquestes relacions harmòniques.

Aquest allunyament progressiu respecte del centre tonal implica la necessitat de transicions més extenses i elaborades, fet que comporta un augment de la durada global de les obres i una intensificació del conflicte harmònic. Així, l'expansió formal i l'expansió harmònica esdevenen fenòmens interdependents.

En relació amb els temes principals de les sonates, veiem que estan ben contrastats sent el primer tema concís i fàcilment reconeixible durant els primers moviments de les sonates romàntiques, fins i tot en compositors com Chopin, més inclinats cap a l'escriptura de línies melòdiques àmplies. Com es pot veure a l'exemple 1, el tema principal al compàs 8 en la tonalitat de si bemoll menor de la *Sonata* núm 2, Op 35 de Chopin, aquesta cèl·lula es va repetint constantment durant el moviment evocant una sensació d'angoixa i proximitat a la mort. A l'exemple 2, l'anacrusa i caiguda del primer compàs de la *Sonata* núm 3 Op 58 es mostra una cèl·lula que Chopin inverteix, fa polifonia imitativa, i condueix algunes transicions.

Aquest tractament intensiu de la cèl·lula temàtica també es manifesta en altres compositors romàntics, com Robert Schumann (*Sonata* núm. 1, op. 11, 1835) i Johannes Brahms (*Sonata* núm. 1, op. 1, 1853). (vegeu respectivament als exemples 3 i 4), Schumann després d'una llarga introducció insisteix amb diferents tipus de textura amb aquesta idea rítmica, per part de Brahms utilitza el tema principal en alguns moments contrapuntístics de transició i durant el desenvolupament.



Ex. 1 Chopin *Sonata* nº2 Op 35, primer moviment c.9



¹ En tots els exemples proposats, el pentagrama superior estarà en clau de sol en segona i el inferior en clau de fa en quarta, sempre que no s'indiqui lo contrari

Ex. 2 Chopin *Sonata n^o3* Op 58, primer moviment c.1



Ex. 3 Schumann *Sonata n^o1* Op 11, primer moviment c. 55-57



Ex. 4 Brahms *Sonata n^o1* Op 1, primer moviment c.1

En contraposició als temes principals, caracteritzats per la seva concentració i fàcil identificació, els temes secundaris en les sonates romàntiques presenten una major

expansió melòdica. Aquests solen articular-se mitjançant estructures de tipus antecedent-conseqüent i, en nombrosos casos, assumeixen una funció de repòs dins la nova tonalitat establerta. Així, el tema secundari no només actua com a element de contrast, sinó també com a espai de relativa estabilitat abans de l'articulació del tancament de l'exposició i la posterior transició cap al desenvolupament.

Un altre factor a comentar és el psicològic. Escriure una sonata pels autors romàntics era tot un repte, ja que tots ells estaven sota l'ombra de Beethoven, que havia deixat un llegat de 32 sonates per a piano. A partir d'aquí, tots els autors que són posteriors van disminuir considerablement la producció de sonates per a piano (exceptuant Schubert, que va escriure 21), Robert Schumann en va fer 3, igual que Felix Mendelssohn, Johannes Brahms o Frédéric Chopin; Carl Maria von Weber en va escriure 4. Ja a finals del romanticisme, Sergei Rajmàninov i Pyotr Ilyich Txaiovski en van escriure 2 cadascun. Entrat el segle XX, Alexander Scriabin i Sergei Prokofiev van ser els compositors més destacats en aquest gènere, amb un total de 10 sonates cadascun.

3.3 Antecedents musicals

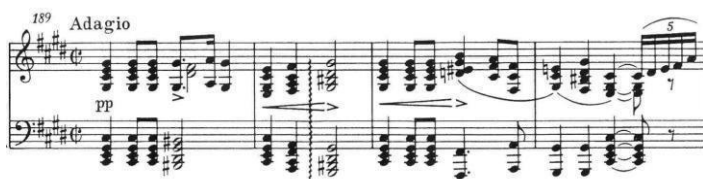
Hi ha tres obres per a piano que mostren antecedents de la *Sonata* de Liszt: La *Wanderer Fantasie* (1822) de Schubert, la Sonata per a piano núm. 26, op. 81a, *Les Adieux* (1810) de Beethoven i la Sonata núm. 2, op. 35 (1839) de Chopin. Aquestes tres obres anticipen l'arquitectura, el llenguatge i el transfons de l'obra.

L'antecedent més clar, en quant a l'arquitectura de la construcció de la *Sonata en si menor*, és la *Wanderer Fantasie* de Schubert, escrita 31 anys abans que la *Sonata* de Liszt. Schubert va escriure una obra de 4 moviments, que s'interpreten sense pausa (tot i que hi ha canvis molt diferenciats de tonalitat i caràcter entre els moviments). Schubert utilitza una gran frase inicial, (al contrari de Liszt, que construeix l'obra a partir de cèl·lules musicals) amb una extensió de 17 compassos, que reapareix amb la mateixa progressió harmònica en el primer, tercer i quart moviment. D'aquesta manera, Schubert articula l'obra a partir de la variació contínua d'un mateix material temàtic, explorant-ne diferents possibilitats expressives i d'escriptura.

A l'exemple 5, es poden apreciar els primers 3 compassos de la *Wanderer*, Schubert obre aquesta monumental obra amb un motiu rítmic que de seguida progressa amb una *appoggiatura* sobre el segon grau deixat un acord de dominant en forma de pregunta, que en els compassos següents resoldrà en la tònica. El segon moviment (exemple 6) presenta un contrast més acusat respecte als altres moviments; tanmateix, manté una base rítmica i uns trets d'escriptura similars als del primer moviment, tot i adoptar un caràcter més introspectiu. Al tercer moviment (ex.7) Schubert presenta el Scherzo recuperant la forma harmònica del primer moviment, amb l'*appoggiatura* cap al II grau de l'últim compàs. El final de la fantasia es presenta com una fuga, que Schubert la presenta octavada amb una acceleració del ritme harmònic, fet que contribueix a incrementar el dinamisme i la tensió final de la peça.



Ex . 5 Schubert *Wanderer Fantasie* D760, c.1-3



Ex. 6 Schubert *Wanderer Fantasie* D760, c. 189-192



Ex. 7 Schubert *Wanderer Fantasie* D760, c 241-247



Ex. 8 Schubert *Wanderer Fantasie* D760, c 598

La manera en que presenta Liszt els temes principals de la seva *Sonata* té un clar precedent en Ludwig van Beethoven. Hi ha moltes obres de Beethoven en què, a partir d'una cèl·lula musical, es construeix tot un moviment (l'exemple més conegut és la Simfonia núm. 5 de Beethoven). Tanmateix, la Sonata per a piano núm. 26, op. 81a, *Les Adieux*, (1810) presenta una particularitat destacada: el tema inicial té una profunditat i una connotació expressiva, molt singular en la literatura pianística. Els tres primers acords, que evoquen una trompa, estan associats a la paraula "Lebewohl" (en alemany, "adeu"). Beethoven no només li atorga aquest significat, sinó que també titula cadascun dels tres moviments amb idees altament evocadores: l'adeu, l'enyorança i el retorn. Així, Beethoven no es limita a descriure imatges o idees, sinó que evoca sentiments i impressions d'una manera concisa i profundament personal. Franz Liszt heretarà aquest llenguatge expressiu per a la presentació dels temes principals en la seva Sonata. Vegeu al ex.9 els dos primers compassos de la Sonata nº 26 Op 81 de Beethoven, aquests tres acords descendents tenen la connotació de la paraula "*Lebewohl*".



Ex. 9 Beethoven *Sonata nº26 "Les adieux"* Op 81, primer moviment c.1

Pel que fa a les obres pianístiques descriptives i programàtiques, trobem un exemple destacat en la Sonata núm. 2, op. 35 (1839) de Frédéric Chopin, amic de Franz Liszt. Sense una intenció explícitament programàtica, Chopin va configurar la seva segona sonata

com un veritable relat al voltant de la mort, un tema que li era especialment proper a causa de la seva malaltia, la tuberculosi.

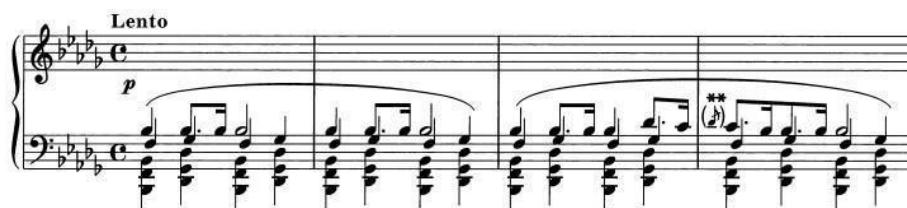
En aquesta obra, el compositor polonès fa un pas més enllà respecte a Ludwig van Beethoven, que tendia a evocar impressions personals, i construeix una representació molt més concreta i gairebé narrativa d'una idea tan cercada en l'art com és la mort. Així, Chopin aconsegueix una dimensió expressiva d'una gran força dramàtica, que transcendeix la simple evocació per aproximar-se a una veritable i més concreta descripció musical. A l'exemple 10 es pot observar l'inici del desenvolupament del primer moviment tractant el tema principal, que s'estableix en fa sostingut menor, una tonalitat molt allunyada de la tònica (si bemoll menor), aquest tema evoca l'angoixa d'una persona que està esperant la mort. A l'exemple 11 es veuen els dos primers compassos del Scherzo, on es mostra un relat de la mort trucant a la porta, amb aquest tema (quatre corxeres i negra) més rítmic que melòdic. El tercer moviment (vegeu exemple 12) adopta l'estil d'una marxa fúnebre, constituint un dels moments més explícitament descriptius de l'obra. El caràcter lúgubre i solemne recrea la imatge d'un enterrament. Dins d'aquest mateix moviment, a l'inici de la secció central (exemple 13) apareix una melodia d'una gran senzillesa i delicadesa que contrasta amb el material precedent; aquesta secció pot interpretar-se com una evocació de l'ascens de l'ànima. Finalment, el quart moviment (exemple 14) presenta una escriptura singular, caracteritzada per l'absència d'un desenvolupament harmònic convencional. Les dues mans es desplacen a l'uníson en un moviment continu, generant una textura etèria i enigmàtica que suggereix una imatge sonora assimilable al vent sobre una tomba, concloent així el relat implícit de l'obra.



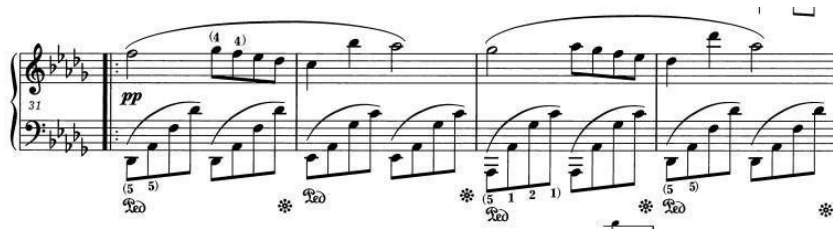
Ex. 10 Chopin *Sonata n.º2* Op 35, Primer moviment, c.105



Ex. 11 Chopin *Sonata n.º2* Op 35, segon moviment, c. 1



Ex. 12 Chopin *Sonata n.º2* Op 35, tercer moviment, c. 1-4



Ex 13 Chopin *Sonata n^o2 Op 35*, tercer moviment, c. 31-34



Ex. 14 Chopin *Sonata n^o2 Op 35*, tercer moviment, c. 1-2

4. Sonata en si menor

4.1 La gran forma

Primerament, es tractarà l'estructura de la Sonata de Liszt. S'han fet diverses anàlisis (Searle (1954) Kentner (1975) Walker (2005) o Hamilton (1996)), però on els diferents estudis coincideixen és en la següent afirmació: "Liszt ha compuesto una sonata a través de otra sonata" (Alzate, 2020, p. 41).

Aquesta idea respon al fet que l'obra presenta, d'una banda, una gran forma sonata constituïda per quatre moviments integrats en una unitat contínua, diferenciabls principalment pels canvis de tempo indicats a la partitura. D'altra banda, aquesta macroestructura es veu articulada o superada per una forma sonata pròpia del primer moviment, amb les seves seccions d'exposició, desenvolupament i reexposició. Paral·lelament, Liszt va tractant i desenvolupant els temes principals d'una forma cíclica. Així doncs, "Gran parte de la estructura de la obra se genera a partir de un pequeño grupo de giros" que se metamorfosean a lo largo de toda la Sonata" (Alzate, 2020, p. 41).

En l'anàlisi elaborada es poden distingir sis temes que Liszt utilitza de manera recurrent i orgànica al llarg de l'obra. Aquests sis temes es divideixen en dos grups, seguint el model clàssic d'anàlisi establert a mitjan segle XIX: tres temes principals i tres temes secundaris. Els sis temes apareixen reexposats, i el conflicte tonal dels secundaris es tanca al reexposar-los en la tònica. La justificació d'aquesta divisió temàtica es desenvolupa en l'apartat dedicat a la sonata romàntica.

Forma sonata de primer moviment

Exposició C. 1-346	Desenvolupament C. 347-452	Reexposició C. 453- 760
-----------------------	-------------------------------	----------------------------

Gran forma sonata

Primer moviment C. 1-330	Moviment lent C.331-452	Scherzo C. 453- 532	Finale C. 533-760
-----------------------------	----------------------------	------------------------	----------------------

4.2 Ambigüitat tonal

A part de la seva estructura, Liszt presenta la seva sonata “sin referencia a ninguna tonalidad definida” (Walker 2011 p.78). Liszt, el primer acord de tònica que presenta ho fa en primera inversió (c.14) que tanca amb una semicadència amb un acord disminuït. De fet és al c.32, on veritablement s’instal·la la tonalitat de si menor és per això que autors com Walker, en la seva anàlisi considerin fins al c.31 com una introducció i l’exposició comenci al c. 32. Tanmateix, des d’un punt de vista estructural, Liszt presenta ja en la primera pàgina els tres temes principals de la *Sonata*, aportant una informació temàtica extraordinàriament condensada i específica, difícilment atribuïble a la funció tradicional d’una simple introducció. Tal i com s’analitza en aquest text hi ha diverses hipòtesis sobre l’inici tonal de la *Sonata*:

¿En qué tonalidad comienza la Sonata? La mayor parte de los músicos dirían que en sol menor, pero el la bemol de la escala “cingara” que aparece en el final del tercer compás no pertenece a esa tonalidad. Louis Kentner, en cierta ocasión, propuso la interesante hipótesis de que la Sonata comienza en realidad en do menor, porque retrospectivamente la escala descendente tiene el aspecto de una preparación de la dominante. Pero puesto que el acorde de tónica de do menor no aparece por ninguna parte, hemos de aceptar que la ambigüedad tonal creada por Liszt tiene algún propósito especial. Y cuando llega el momento, le permite afirmar la tonalidad de la tónica de la obra, si menor, de manera tan abrupta que parece como si alguien hubiera encendido la luz (c. 32). (Walker, 2011, p.78)

Encara que la *Sonata* es presenti amb certa ambigüitat tonal (ja que tampoc fa referència a la tonalitat en el títol de l’obra) en paraules del propi Liszt en algunes de les seves cartes “se refirió a ella de manera bien concreta como “mi Sonata en si menor””(Franz Liszt Briefe 1905, vol 8 p. 256). Autors com Tovey sostenen que hi ha una clara diferència entre passar per una tonalitat i estar en una tonalitat, deixant clar que per l’establiment d’una tonalitat es necessari que aquesta es prepari per mediació de la dominant. (Walker 2011

p.79) Aquest fet es manifesta especialment en els temes secundaris, els quals són preparats mitjançant una insistència sobre la dominant, a diferència dels temes principals que apareixen sense cap preparació prèvia.

4.3 Temes

Liszt, en quinze compassos presenta el que serà la base de la seva Sonata. El primer tema (exemple 15) que apareix va precedir d'un motiu rítmic molt significatiu, un motiu de dues notes octavades, sobre la nota sol que és el VI grau sobre la tonalitat principal. L'escala descendent és una escala "zíngara" aportant una impressió pensativa i melancòlica (Hamilton 1996, p.36).

En contraposició el segon principal (vegís al exemple 16) és un *f* amb una textura octavada, típica del llenguatge de Liszt, amb els ritmes puntellats i el salts disminuïts donant grandiositat i dramatisme. Aquest és el tema que més vegades surt, i el més transformat en tota l'obra. El tercer dels temes principals (exemple 17) està caracteritzat per l'articulació amb el *marcato* sobre la nota re, aquest és el segon dels temes més utilitzat de Liszt en l'obra. Els tres temes són molt contrastats i posseeixen un llenguatge pianístic ben diferenciat: el primer busca una profunditat sonora en un registre molt greu; el segon és més explosiu, amb un llenguatge típicament lisztia, com són les octaves; i el tercer és marcadament percussiu. A partir d'aquests temes, Liszt anirà transformant i construint l'arquitectura de l'obra. Al compàs 32 (exemple 18) Liszt per primer cop presenta la tònica. Per autors com Walker, aquí comença l'exposició ja que és el primer cop que surt la tònica ja establerta.

Els temes secundaris apareixen encara dins l'exposició, quan el conflicte entre els principals ja ha estat establert, i Liszt arriba als dos primers secundaris mitjançant transicions harmòniques molt clares. El primer dels secundaris (exemple 19) el podem trobar quan Liszt estableix el relatiu de la tonalitat, Re major, amb uns acords molt voluminosos per donar grandiositat.

El segon secundari (exemple 20) arriba també en una transició cap a Re major després de que Liszt hagi intercalat una variació del segon principal,. Aquest secundari és el més líric ja que ha de tenir distància amb el secundari que el precedeix, i és el que té l'estructura harmònica més clara, fent un antecedent/conseqüent de 4 compassos

El tercer tema secundari (exemple 21), però, apareix al final de l'exposició en la tonalitat de la dominant i actua com a nexa d'unió entre el que es podria denominar el primer moviment i el moviment lent. Després d'haver afegit al conflicte els altres secundaris, aquest és el més uniforme dels sis temes presentats, la melodia no té una estructura definida, simplement va encadenant idees melòdiques.

Durant el desenvolupament es pot apreciar la capacitat de transformació de temes (exemples 22 i 23) com Liszt varia el segon principal i el segon secundari respectivament.

D'una manera natural, el moviment lent conclou en la reexposició de l'obra, amb el primer tema principal (exemple 24) lleugerament modificat, utilitza la mateixa escala "zíngara", però a partir de la nota fa sostingut, és a dir Liszt canvia el punt de partida de l'escala descendent.

A continuació, Liszt desenvolupa un *fugato* a partir dels temes principals segon (exemple 25) i tercer (exemple 26), es pot veure la combinació dels dos temes (exemple 27). Un cop desenvolupat el *fugato*, repeteix algunes seccions transitives utilitzades a l'exposició per arribar a la reexposició dels dos primers secundaris en la tonalitat principal. A la reexposició no hi ha tanta distància entre el primer i el segon secundaris (exemples 28 i 29 respectivament), perquè el conflicte tonal s'està començant a resoldre. Es dona una secció conclusiva amb el *Presto*, arribant clímax de l'obra, abans de la reexposició del tercer secundari (exemple 30), també en la tònica.

Liszt tanca l'obra presentant els temes principals en ordre invertit. El tercer principal repetit de manera obsessiva a l'última pàgina de l'obra (exemple 31), començant així la Coda de la *Sonata*. L'última variació del segon principal, (exemple 32) per primer cop aquest principal apareix en el relatiu major de l'obra. Per concloure, Liszt escriu el primer principal (exemple 33) per primer cop apareix en la tònica o en el seu defecte, l'escala "zíngara" descendent comença per la tònica, la nota si; Per tant, la Sonata acaba de la mateixa manera que havia començat. Aquest fet dona peu a entendre que la gran forma creada per Liszt és una forma cíclica, molt buscada pel romanticisme musical, es poden veure en obres de gran magnitud com a la *Eine Alpensinfonie* Op 64 (1915) de Richard Strauss. Per tant, Liszt porta al límit no només la gran forma, sinó també la transformació temàtica, i ho fa amb un èxit remarcable (Searle, 1987).

Exposició



Ex.15, Liszt *Sonata en si menor* c.1-3



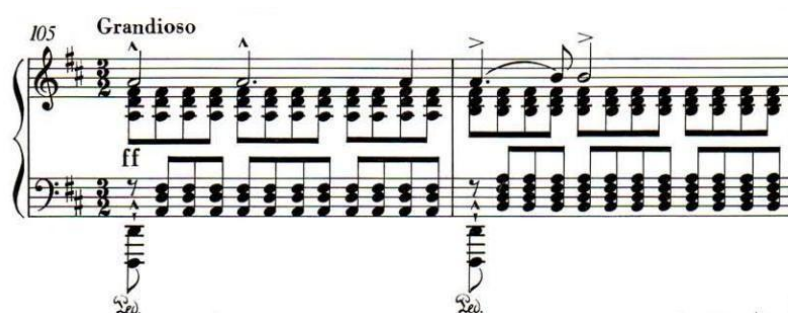
Ex. 16, Liszt Sonata en si menor c.8-10



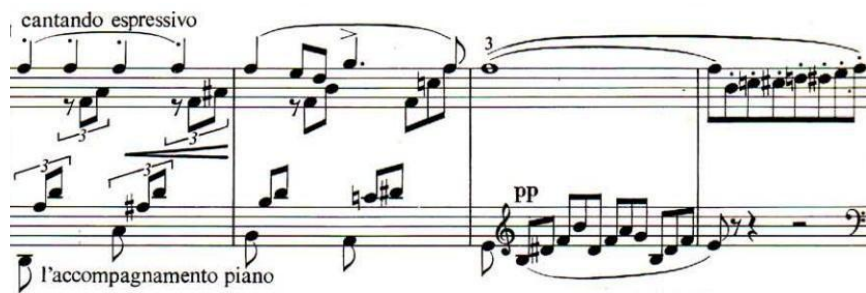
Ex. 17, Liszt Sonata en si menor c. 14-15



Ex. 18, Liszt Sonata en si menor c.32-33



Ex. 19, Liszt Sonata en si menor c. 105-106

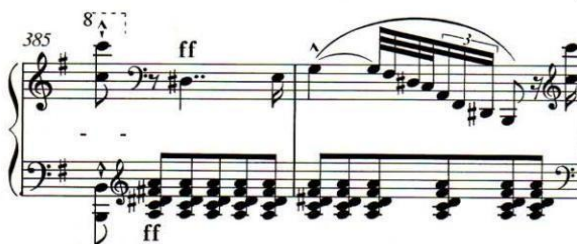


Ex. 20, Liszt *Sonata en si menor* c. 153-156



Ex. 21, Liszt *Sonata en si menor* c. 336-340

Desenvolupament



Ex. 22 Liszt *Sonata en si menor* c. 385-386



Ex.23 Liszt *Sonata en si menor* c. 433-434

Reexposició



Ex. 24 Liszt *Sonata en si menor* c. 454-458



Ex. 25 Liszt *Sonata en si menor* c. 460-462



Ex. 26 Liszt *Sonata en si menor* c.466-467



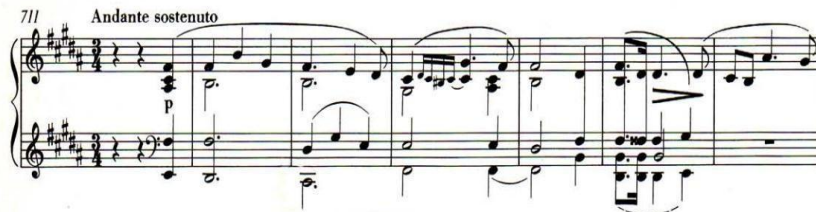
Ex. 27 Liszt *Sonata en si menor* c. 474-477



Ex. 28 Liszt *Sonata en si menor*, c. 600-601



Ex. 29 Liszt *Sonata en si menor* c. 616- 619



Ex. 30 Liszt *Sonata en si menor* c. 711-717



Ex. 31 Liszt *Sonata en si menor* c. 729-730



Ex. 32 Liszt *Sonata en si menor* c.737-738



Ex. 33 Liszt *Sonata en si menor* c. 750-751

4.4 Altres recursos

De cara a entendre com Liszt utilitza la forma sonata, s'ha considerat necessari formular una sèrie de conceptes explicant com alterna i transforma els diferents temes al llarg de la *Sonata*, es pot observar que la taula inclosa als annexos recull una sèrie de conceptes analítics que resulten especialment útils per a l'estudi d'una obra d'aquestes dimensions i complexitat. Entre aquests elements, cal destacar les transicions que el compositor desenvolupa després de la presentació dels temes principals. En la majoria dels casos, aquestes transicions es construeixen a partir del material temàtic dels mateixos temes principals o, alternativament, d'una cèl·lula musical de dimensions reduïdes.

Amb la denominació de *transicions harmòniques*, son totes aquelles transicions que impliquen un procés de modulació o de desplaçament harmònic significatiu. La seva extensió i elaboració justifiquen l'ús d'aquesta terminologia específica, especialment si es considera que Liszt incorpora dins d'aquestes seccions elements derivats dels mateixos temes, utilitzant-ne fragments o transformacions parcials. Paral·lelament, també apareix un altre tipus de transició, anomenada *transició cromàtica* (exemple 34), emprada principalment per connectar seccions de menor extensió o, fins i tot, per enllaçar dues transicions harmòniques consecutives. Aquest recurs resulta coherent amb l'estètica compositiva de Liszt, en la qual el cromatisme ocupa un paper fonamental.

Un altre procediment que el compositor utilitza per articular les grans seccions de l'obra és el recitatiu, un recurs habitual en la seva producció pianística que actua com un espai de distensió dins de la tensió dramàtica acumulada. Dins la *Sonata* es poden distingir dos

tipus principals de recitatiu: el *recitativu cadencial* i el *recitativu virtuosístic*. El primer apareix especialment durant el desenvolupament i exerceix una funció marcadament dramàtica (exemple 35). Es caracteritza per la seva profunditat expressiva i per presentar una estructura harmònica definida. El segon, en canvi, s'aproxima a la imitació del *bel canto* que també es pot observar en l'obra de Chopin, especialment en els nocturns. La seva característica principal és l'escriptura amb notes petites integrades dins d'un mateix compàs (vegeu l'exemple 36).

Pel que fa a les idees motíviues, és possible distingir tres categories principals: les cèl·lules musicals, els motius rítmics i els motius melòdics. La idea motívica, tal com es presenta al quadre analític, correspon a una cèl·lula que Liszt recupera en moments puntuals de l'obra. A diferència del que succeeix en les transicions, aquestes cèl·lules es mantenen clarament reconeixibles per a l'oient (exemple 37) i esdevenen objecte de diverses modificacions i desenvolupaments posteriors.

El motiu rítmic, en canvi, constitueix un element singular dins de l'obra, ja que només n'apareix un exemple clar. Es tracta de la figura que precedeix el primer tema principal al compàs inicial (exemple 38). Aquest gest, sovint descrit com un «cop de timbal», reapareix en diferents moments previs a les successives reaparicions del primer tema principal (exemple 39).

Finalment, el motiu melòdic, introduït durant el desenvolupament (exemple 40), presenta una extensió excessiva per ser considerat una simple cèl·lula musical. Per aquest motiu, s'ha classificat com una entitat independent, que posteriorment és recuperada a la reexposició.

Un altre dels recursos són les transformacions temàtiques que fa Liszt, en aquest sentit, s'han identificat dos tipus principals de variació. El primer correspon a la transformació temàtica, entesa com una modificació profunda que altera substancialment el caràcter i la configuració original del tema. Un exemple clar es troba en la transformació del segon tema principal (exemple 41). En aquest passatge, Liszt substitueix l'escriptura en octaves de la versió original per una textura de melodia acompanyada, reduint considerablement la intensitat sonora i el dramatisme associats al model inicial. Paral·lelament, hi incorpora un tractament harmònic absent en la seva primera aparició. La combinació d'aquests elements, juntament amb la indicació *dolce con grazia*, converteix un tema de caràcter enèrgic en una melodia d'un lirisme marcadament *cantabile*.

Un procediment similar es pot observar en la transformació del segon tema secundari (exemple 42). Inicialment, aquest es presenta com una melodia senzilla, estructurada segons un esquema clar d'antecedent i conseqüent, sostinguda per un acompanyament d'una funcionalitat harmònica evident. Posteriorment, Liszt conserva la idea melòdica essencial però hi afegeix acords, introdueix una articulació *staccato* i transforma l'acompanyament en un passatge octavat, generant una textura de caràcter polifònic.

D'altra banda, s'ha adoptat el terme *variació harmònica* per designar aquelles modificacions que no impliquen una transformació profunda del material temàtic. Aquesta categoria inclou les diferents aparicions dels temes en contextos harmònics o

tonals diversos, així com les versions que incorporen petites alteracions d'escriptura sense modificar-ne substancialment la identitat. Un exemple representatiu es troba en les variants del segon tema principal (exemples 43 i 44). En el primer cas, Liszt presenta una nova versió del tema en Mi bemoll major i hi afegeix un arpegi de setena disminuïda en el moviment descendent. Tot i aquestes modificacions, la identitat del tema es manté plenament recognoscible. De manera similar, a l'exemple següent, el compositor conserva una textura molt propera a la de la presentació inicial i hi incorpora únicament alguns procediments imitatius.

Aquest mateix fenomen es pot observar en les diverses aparicions del segon tema secundari (exemple 45). Malgrat el canvi tonal i l'enriquiment de l'acompanyament, així com el reforç de la línia melòdica mitjançant octaves, no es produeix una alteració substancial del material original. Finalment, cal mencionar una variació del primer tema principal (exemple 46), la classificació de la qual admet diverses interpretacions. En aquest treball s'ha considerat una variació harmònica, tot i que també podria entendre's com una transformació del caràcter i de l'escriptura del mateix tema.

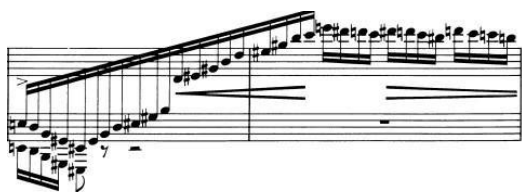
En qualsevol cas, sembla evident que Liszt utilitza freqüentment aquestes variacions temàtiques com a mecanismes de transició i d'articulació formal entre les grans seccions de l'obra. Per aquest motiu, la taula analítica proporciona una visió global que facilita la comprensió de les relacions internes que estructuren la Sonata.

L'àmbit de les variacions com en el de les transicions, ja que, tal com s'ha assenyalat anteriorment, una part considerable de les transicions de l'obra deriva directament del material temàtic. Entre aquests recursos destaca el procediment d'*extensió*, que Liszt aplica en diverses ocasions al primer tema principal (exemple 47). També el de l'*inversió*, com el que fa a la reexposició del segon tema principal (exemple 48), aquí podem observar com Liszt utilitza tècniques compositives pròpies del barroc, deixant entreveure la seva habilitat contrapuntística i polifònica. En relació a aquesta textura, es pot veure (exemple 49), com Liszt constantment fa una combinació dels temes, en aquest cas del segon i tercer principal.

Una altra qüestió que planteja l'anàlisi realitzada és la divisió interna dels temes, ja que Liszt, dins de les variacions que aplica als materials temàtics, sovint treballa només una part interna del tema. Aquesta fragmentació no s'ha observat de manera sistemàtica en diversos treballs i estudis dedicats a la *Sonata*.

És cert que els dos primers temes secundaris presenten una divisió relativament clara, especialment el segon, que es fonamenta en una clara relació d'antecedent i conseqüent. En canvi, el tercer tema principal presenta una estructura més amorfa, tot i que també se n'han pogut delimitar les parts internes. En el cas dels temes principals, aquesta segmentació resulta més complexa.

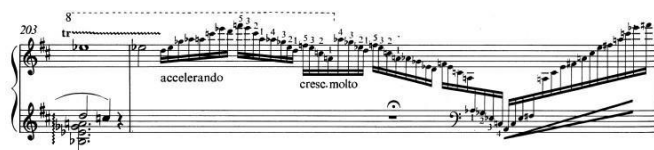
Per aquest motiu, en l'anàlisi s'han subdividit el segon i el tercer tema mitjançant les denominacions de prefix i sufix, amb l'objectiu d'identificar-ne les diferents parts. En nombroses ocasions, Liszt desenvolupa únicament una d'aquestes seccions internes del tema. Tal com es pot observar (exemple 50), en aquest cas Liszt utilitza el prefix del segon dels temes principals.



Ex. 34 Liszt *Sonata en si menor* c. 236-237



Ex. 35 Liszt *Sonata en si menor* c. 293-295



Ex. 36 Liszt *Sonata en si menor* c. 293-295



Ex. 37 Liszt *Sonata en si menor* c. 115



Ex. 38 Liszt *Sonata en si menor* c.1



Ex. 39 Liszt *Sonata en si menor* c.88



Ex. 40 Liszt *Sonata en si menor* c.336-337



Ex. 41 Liszt *Sonata en si menor* c. 125-127



Ex. 42 Liszt *Sonata en si menor* c. 263-264



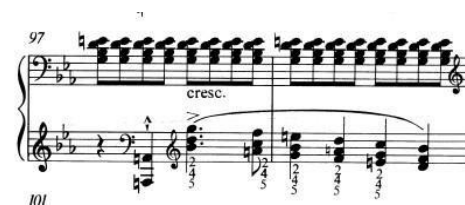
Ex. 43 Liszt *Sonata en si menor* c. 25-26



Ex. 44 Liszt *Sonata en si menor* c.67-68



Ex. 45 Liszt *Sonata en si menor* c. 349-351



Ex. 46 Liszt *Sonata en si menor* c.97-98



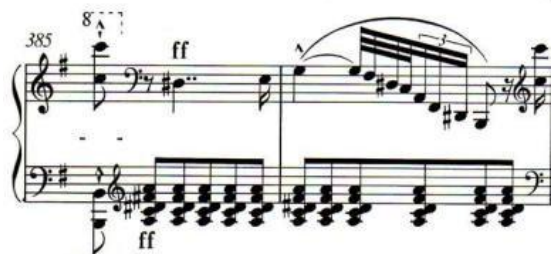
Ex. 47 Liszt *Sonata en si menor* c. 89-92



Ex. 48 Liszt *Sonata en si menor* c. 513-515



Ex. 49 Liszt *Sonata en si menor* c. 32-33



Ex. 50 Liszt *Sonata en si menor* c. 385-386

5. Impacte posterior

S'ha pogut constatar la magnitud d'aquesta obra i la manera com Franz Liszt va portar fins als seus límits una forma tan consolidada com és la forma sonata. La *Sonata en si menor* evidencia la posició intermèdia que ocupa el compositor entre dues tendències estètiques pròpies del romanticisme: d'una banda, la continuïtat de la tradició formal clàssica i, d'altra, la recerca d'una concepció més lliure i flexible de la forma musical. No obstant això, malgrat la seva ambició estructural i innovadora, l'obra no va generar un impacte significatiu ni entre el públic ni entre els músics de l'època, i la seva transcendència no va ser immediata en el moment de la seva composició.

L'anàlisi de la producció pianística posterior permet observar que pocs compositors van adoptar directament el model formal plantejat per Liszt. Compositors com Johannes Brahms, amb les seves sonates Op. 1, Op. 2 i Op. 5 (1853), o Edvard Grieg, amb la Sonata Op. 7 (1865), van desenvolupar les seves obres dins dels paràmetres de la sonata romàntica tradicional, sense mostrar una influència especialment notable de la proposta lisztiana. De la mateixa manera, les sonates per a piano de Pyotr Ilyich Txaikovski (Op. 80, 1865, i Op. 37, 1878), Richard Strauss (Op. 5, 1881) o Sergei Rajmàninov (Op. 28, 1908, i Op. 36, 1917/1931) continuen vinculades al model de sonata romàntica heretat del segle XIX, tot incorporant-hi, això sí, els respectius llenguatges personals de cada autor. Txaikovski i Strauss, ho fan des de una perspectiva més simfònica, amb una escriptura amb una clara textura orquestral, Rajmàniòv o Grieg, amb el seu llenguatge, ho fan des de una perspectiva més pianística, especialment les sonates de Rajmàninov exploren les possibilitats de l'instrument.

Tanmateix, sí que es pot establir una possible línia de continuïtat entre la Sonata de Liszt i la tendència, especialment desenvolupada durant les primeres dècades del segle XX, d'escriure sonates concebudes com un únic moviment de caràcter cíclic. En aquest context, destaquen les sonates núm. 1 (1909) i núm. 3 (1917) de Sergei Prokofiev.

El plantejament de Prokofiev es més "clàssic" que el de Liszt, ja que aquestes obres son de joventut, però sí que les dues obres experimenten un concepte d'unitat, ja que només

tenen un únic moviment, que està escrit amb un moviment de forma sonata i els temes es van desenvolupant i transformant durant l'obra, el mateix que igualment rellevant és la Sonata per a piano, Op. 1 (1908) d'Alban Berg, amb un llenguatge més abstracte es poden identificar com els temes que Berg utilitza es van desenvolupant, però dins d'una forma de exposició, desenvolupament i reexposició, aquesta és una obra que sintetitza elements de la tradició romàntica tardana i el llenguatge expressionista de principis del segle XX. Altres exemples són les diverses obres per a piano de Nikolai Medtner, entre les quals la *Sonata reminiscenza*, Op. 38 (1925), i la *Sonata tragica*, Op. 39 núm. 5 (1920).

Amb tot, les obres que probablement presenten una relació més estreta amb la *Sonata en si menor* són les darreres sonates d'Alexander Scriabin. Aquestes comparteixen amb l'obra lisztiana la concepció unitària i cíclica de la forma; tanmateix, el llenguatge de Scriabin respon a una evolució compositiva pròpia, basada especialment en l'ús del denominat "acord místic" com a element generador del material temàtic. En aquestes últimes sonates Scriabin utilitza els temes gairebé com si fossin 'leitmotiven' amb una connotació significativa al darrere, com és el de la Sonata nº7 Op 64 *Messe Blanche*. En canvi, Liszt articula la unitat de l'obra des d'una perspectiva més estructural i formal, plantejant una concepció expansiva de la gran forma sonata que anticipa algunes de les transformacions formals desenvolupades durant el segle XX.

6. Conclusions

Pel que fa als objectius plantejats en aquest treball, es considera que el principal ha estat assolit satisfactòriament. L'anàlisi realitzada ha permès demostrar com Liszt explora i amplia els límits tradicionals de la forma sonata. Tot i el tractament lliure propi del llenguatge romàntic, l'obra manté diversos elements estructurals associats a aquest model formal, com ara una exposició clarament definida dels materials temàtics, l'establiment d'un conflicte tonal i la seva posterior resolució sobre la tonalitat principal. Així mateix, la concepció cíclica de l'obra contribueix a reforçar la seva unitat formal i a dotar-la d'una coherència interna singular.

Entre els objectius secundaris, també s'ha aconseguit contextualitzar adequadament l'obra dins del marc històric i cultural en què va ser concebuda. En aquest sentit, s'ha analitzat el moment especialment transcendental que vivia la música europea al voltant de l'any 1853, així com la posició que ocupava Liszt dins d'aquest panorama. Igualment, s'han estudiat les circumstàncies personals del compositor, que en aquells anys havia abandonat la seva activitat com a pianista concertista per dedicar-se principalment a la composició. Aquest canvi coincideix amb la creació d'una gran obra per a piano que, a més, va ser dedicada a Robert Schumann, fet que sovint s'ha interpretat com una resposta simbòlica a la *Fantasia*, op. 17, que Schumann havia dedicat anteriorment a Liszt.

Un altre dels objectius secundaris consistia a identificar possibles antecedents de la *Sonata en si menor*. Tot i que no es poden establir relacions de filiació directa, l'estudi comparatiu ha permès assenyalar determinades afinitats amb obres de Beethoven, Schubert i Chopin, especialment pel que fa a determinats procediments formals, harmònics i pianístics.

De la mateixa manera, tampoc no ha estat possible corroborar plenament la idea de la sonata com a culminació de la tècnica pianística lisztiana. Sens dubte, es tracta d'una obra d'una enorme exigència tècnica i interpretativa; no obstant això, cap de les fonts consultades estableix aquesta obra com el punt culminant de l'evolució tècnica del compositor. En aquest sentit, obres com els *Douze Études d'exécution transcendante* (1851) semblen representar de manera més evident una exploració sistemàtica de les possibilitats físiques, sonores i expressives del piano.

Finalment, l'últim objectiu consistia a examinar la repercussió posterior de la *Sonata en si menor* dins la història de la música. L'estudi realitzat ha permès identificar alguns exemples de la seva influència en compositors posteriors i assenyalar, especialment, certes connexions amb les obres tardanes d'Alexander Scriabin. Tot plegat confirma la importància de la sonata no només com una de les obres fonamentals del catàleg lisztà, sinó també com una composició que va contribuir decisivament a l'evolució del llenguatge pianístic i formal de finals del segle XIX i principis del XX.

7. Bibliografia

Argerich, M. (1971). *Liszt: Piano Sonata in B minor, S.178* [Enregistrament]. Deutsche Grammophon.

Arrau, C. (1970). *Franz Liszt: Sonata per a piano en si menor* [Enregistrament]. Philips Records.

Benito, L. (2004). *Sonata en si menor de Liszt: quiebra motívica y quiebra actoral*. Música y Educación.

[https://www.academia.edu/27620307/La Sonata en Si Menor de Liszt quiebra mot%C3%ADvica y quiebra actoral M%C3%9ASICA Y EDUCACI%C3%93N Octubre 2004 .pdf](https://www.academia.edu/27620307/La_Sonata_en_Si_Menor_de_Liszt_quiebra_mot%C3%ADvica_y_quiebra_actorial_M%C3%9ASICA_Y_EDUCACI%C3%93N_Octubre_2004.pdf)

Brendel, A. (1981). *Sonata in si menor, S.178* [Enregistrament]. Philips.

Capaz, M. (2012). *Liszt i Berg: sonates per a piano*. Institut Politècnic de Lisboa.

<https://repositorio.ipl.pt/bitstreams/f52caf85-1568-4493-a009-7ad4a>

Casablanças, B. (2020). *Paisatges del romanticisme musical: solitud i desarrelament, nit i somni, quietud i èxtasi*. Galaxia Gutenberg.

Cortot, A. (1929). *Sonata per a piano núm. 2 en si menor, S.178* [Enregistrament]. His Master's Voice.

Dömling, W. (1993). *Franz Liszt i el seu temps*. Alianza.

Echeita, G., & Serrano, G. (2019). *Educació inclusiva: el somni d'una nit d'estiu*. Octaedro.

Grimaud, H. (2008). *Liszt: Piano Sonata in B minor, S.178* [Enregistrament]. Deutsche Grammophon.

Hamilton, K. (2008). *Liszt: Sonata en si menor*. Cambridge University Press.

Hamelin, M.-A. (2011). *Sonata in si menor, S.178* [Enregistrament en directe].

Jankélévitch, V., Schwab, F., & López, J. (2014). *Liszt: ...* [Referència incompleta en l'original].

Kim, Y. (2020). *La sonata de Liszt*. Temple University.

<https://scholarshare.temple.edu/server/api/core/b>

Llort, V. (2011). *Franz Liszt: geni i rei*. Zona.

Longyear, R. M. (1974). The text of Liszt's B minor sonata. *The Musical Quarterly*, 60(3), 435–450. <https://www.jstor.org/stable/741542>

Macdonald, H. (2019). *Música el 1853: la biografía d'un any*. Acantilado.

Mathewa, D., & Martín, J. (1986). *La música per a teclat*. Tauro.

Pogorelich, I. (1981). *Sonata in si menor, S.178* [Enregistrament]. Deutsche Grammophon.

Rana, B. (2024). *Liszt: Piano Sonata in B minor, S.178* [Enregistrament]. Warner Classics.

Rattalino, P. (1988). *Història del piano: l'instrument, la música i els intèrprets*. [Editorial no identificada].

Richter, S. (1976). *Sonata en si menor, S.178* [Enregistrament en directe]. Melodiya.

Sitwell, S. (1955). *Liszt*. Dover Publications.

Szabo, Z. (2017, 18 d'abril). Descifrando las obras maestras musicales: la Sonata per a piano en si menor de Liszt.

Targa, M. (2017). *Musiktheorie im 19. Jahrhundert: 11. Jahreskongress de la Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), Berna 2011*. Argus.

Walker, A. (1993). *The Weimar years*. Faber & Faber.

Wilson, F. (2019, 22 d'agost). La obra maestra definitiva de Liszt: la Sonata per a piano en si menor. *Interlude*. <https://interlude.hk/liszts-ultimate-masterpiece-b-minor-pianosonata/>

Zimerman, K. (1990). *Sonata in si menor* [Enregistrament]. Deutsche Grammophon.

8. Anexos

8.1 Nomenclatura

Temes

Principal.

P1

P2 P3

Secundari

S1 S2

S3

Transicions

Th: Transició harmònica Tc:
Transició cromàtica

Recitatus

Rc: Recitativu cadencial

Rv: Recitativu virtuosístic

Idees/Motius

Im: Idea motívica

Mm: Motiu melòdic

Mr: Motiu rítmic

Altres elements

V: variació

Vh: variació harmònica

Ex: Extensió

e: evolució

c: combinació

i: inversió

Pf: Prefix de Principal

S: Sufix de Principal

(lletra): Subpart de

secundari a:

Anacrusa de tema

Elements de compàs

A: Anacrusa de compàs

8.2 Aclaracions i ús

-La present nomenclatura ha estat elaborada específicament per a l'anàlisi d'aquesta obra, atesa la seva estreta relació amb el llenguatge propi del compositor.

-En aquells casos en què no apareguin els temes complets, sinó únicament fragments, idees o motius, aquests es designaran com a *transició harmònica* (th).

-Es denominaran *idea/motiu* seguit d'un número aquells elements que presentin identitat pròpia i que reapareguin en més d'una ocasió al llarg de l'obra.

-La secció denominada "Altres elements" s'utilitzarà exclusivament per a aquells materials que no es puguin classificar dins de les categories anteriors.

-El terme *variació* (v) s'emprarà quan es produeixi un canvi significatiu de registre, textura i/o harmonia.

-El terme *variació harmònica* (vh) s'utilitzarà quan els temes apareguin fragmentats o presentin modificacions harmòniques i/o melòdiques, mantenint, però, una textura i un caràcter similars als de la seva exposició inicial.

-L'enumeració dels compassos inclourà la caiguda i s'anotarà amb la lletra "A" en aquells casos en què hi hagi anacrusa dins d'una secció.

-L'anacrusa del tema "a" s'utilitzarà de manera excepcional com a element preparatori del P2 als compassos 8 i 460.

-Les variacions harmòniques (vh) s'enumeraran entre parèntesi quan es produeixin dues o més variacions consecutives amb una mateixa textura.

8.3 Quadre detallat

Mr 1		P1		Mr 1		Vh P1		Mr 1	
C. 1		C. 2-3		C. 4		C. 5-6		C. 7	
a. de P2		P 2			P 3			Vh P 3	
		Pf de P2		Sf de P2		Pf de P3			
C. 8		C. 9 - 11		C. 11 - 13		A C 14		C. 14 – 15	
								A C. 16 -17	
Th	P2	P3	Th			Th	Th	P2	
Im 1	Vh P2	Vh P3	c Pf P 2 i P 3		e c Pf P 2 i P 3		Im 2	Im 1	Vh (1) P2
A C. 18 – 24	C. 25 - 29	C. 30 – 31	C. 32 – 35		C. 36 – 39		C. 40 – 44	C. 45 – 54	C. 55-59
									C. 59- 61

P2		P2		Mr 1	P1	Mr 1	P1	P1	
Vh (2) P2	e. Vh (2) P2	Vh (3) P2	e. Vh (3) P2		Vh (1) ex P1		Vh (2) ex P1	Vh (1) P1	e (transitiva) Vh 2 P1
C. 61 - 65	C. 65 - 66	C. 67- 71	C. 71 -80	C. 81-82	C. 83-86	C. 87-88	C. 89-92	C. 93 - 94	C. 95 – 100

P1		S 1		e S1	Im 3	e Im 3	P2
Vh P1	e, Vh P1	(a)	(b)				vh Pf P2
C. 101-102	C. 103-104	C. 105-106	C.107-108	C.109 113	A C.114	A C.115-119	C. 120-124
P2		P2		P3	P3	Th	
V 1 P2	e V 1 P2	V 1 (2) P2	e vh pf P2			sf P3	
C. 125- 130	C.130-132	C.133-138	C. 139-140	C.141-142	C. 143-144	C. 145-148	

TH	S2		e S2	S2	S2	th	
	a	b		vh (a) S2	vh S2	Vh pf P2	e vh pf P2
C.149-152	C.153-156	157-160	C. 161-164	C. 165-170	171-178	C. 179-182	C. 183-186

Th	S2	Rv	Rc	Rv	th		th	
	vh				V2 P2	e V2 P2	V2 (2) P2	e V2 (2) P2
C.187-190	C.191-196	C.200	C.201-203	C.204	C.205-208	C.209-212	C.213-216	C.217-220

Th			Th	Tc	P2		P2	
Vh (1) pf P2	Vh (2) pf P2	Vh (3) pf P2			Vh pf P2	e Vh pf P2	Vh (2) pf P2	e Vh (2) pf P2
C. 221-222	C.223-224	C.225-226	C.227-232	C.233-238	C.239-242	C.243-246	C.247-250	C.251-254

Th	Th	Th	Th	Th		
vh (a) S2	vh (2) (a) S2	vh (a) S2		V2 P1	V2 (2) P1	V2 (3) P1
C.255-258	C.259-262	C.263-269	C.270-276	C.277-279	C.280-282	C.283-285

P2		Im 3	Rc	Im 3	Rc	Rc	P3
vh P2	e vh P2						Vh P3
C.286-290	C.290- 296	C.297-300	C.301	C. 302-305	C.306	C.307-310	A C.311

Rc	P3	Th	Th		S3			
		Vh Pf P2	c ex P2 i vh P3	e c ex P2 i vh P3	(a)	(b)	(c)	(d)
C.312-313	A C.314	C.315-318	C.319-324	C.325-330	C.331-334	A C.335338	C. 339-341	A C.342-348

S2	Mm 1			S1		S1	
Vh S2	Mm1	e Mm1	Vh S1	e vh S1	Vh (2) S1	e vh (2) S1	
C.349-355	C.356-359	C. 360-362	C.363-366	C.367-375	C.376-379	C.380-384	

P2		P2		V S3		V (2)d S3
Vh pf P2	e vh pf 2	Vh (2) pf P2	e vh (2) pf P2			
C. 385-386	C. 387-388	C. 389-390	C. 390-394	C. 395-407	C.408-409	410-415

Mr1	Vh P1	Mr1	a, P2	P2	P3
				Vh	Vh
C. 456	C. 457- 458	C.459	C.460	C.461-465	A.466

e P3	P2	P3		e P3	P3	P2	
	vh	vh			vh	vh	
C. 467-469	C.470-474	A C.475		C. 476-477	A C.478-479	C. 480-484	
P3	e vh P3	P2		P2	P3	P3	
vh		Vh P2	pf e vh pf P2	Vh	Vh	Vh P3	e vh P3
A C.485	C. 486-492	C.493-494	C. 495-496	C. 497-501	A C.502-503	A C.503504	C. 505

P3	P2		th	P2	P2		P3
Vh	i P2	e i P2		Vh pf P2	Vh P2	pf e vh pf P2	vh
C. 506-508	C.509-513	C.514-518	C.519-522	C.523-524	C.525-526	C.527-530	C.531-532

th	S2		th	Mr 1	P1
	Vh (a) S2	e vh (a) S2			vh
C. 416-432	C.433-434	C.435-445	C.446-452	C.453	C.454-455

P3	Th	P2	P1	P2	P1	P2
Vh		Vh	Vh	Vh	Vh	Vh
C. 563-565	C. 566-568	C. 569-570	C. 571-572	C. 573-574	C. 575-576	C. 577-578

Th		Th	Th	Th	P1	Mr1
c Pf P 2 i P 3	e c Pf P 2 i P 3	Im 2	Im 1		Vh	
C. 533- 536	C. 537-540	C. 541- 545	C. 546-551	C.552-556	C. 557-559	C. 561-562

P1	Th	Th	Th	Th	Th
vh		Vh Pf P2	Vh P1	Vh Pf P2	Vh P1
C. 563-565	C. 566-568	C.569-570	C.571-572	C.573-574	C.575-576

Th	Th	Th	Tc	P3	E vh P3
Vh P1	e vh P1			vh	
C. 577-578	C. 579-581	C. 582-590	C. 591-594	C. 595	C. 596-597

Ex P3	S2	Im 2	e Im 2	S2	Mm1
C. 598-599	C. 600-608	a C. 609	C. 610-615	C. 616-623	C. 624-629

Rc	Th	v S2	v P3	e v P3	v S2
C. 630	C. 631-633	C. 634- 641	C. 642	C. 643-649	C. 650-652

e V S2	Th	P1	P1	Th	S1 (a)
		vh	vh		vh
C. 653-663	C. 664-672	C. 673-674	C. 675-676	C. 682-699	C. 700-701

e vh S1 (a)	S3	P3	e vh P3	v S2	Th
C. 702-710	C.711-727	C. 728	C.729-736	C. 737- 743	C. 744-748

P1	e vh P1	CODA
vh		
C.750-751	C.752-754	a C. 754-761