



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Lenguaje, temas y estructura del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Bela Bartok

Jorge Alejandro Salazar Ospina

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2015

Lenguaje, temas y estructura del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116 de Bela Bartok

Jorge Alejandro Salazar Ospina

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Dirección Sinfónica

Director:
Guerassim Voronkov

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia
2015

Resumen

Este trabajo presenta un análisis del primer movimiento del Concierto Para Orquesta Sz. 116 del compositor húngaro Bela Bartok en sus aspectos de forma, lenguaje y material temático; a la vez que conforma un documento de estudio, guía para abordar la obra de Bartok desde las dificultades que esta puede presentar en el montaje con la orquesta y en la elaboración de un concepto interpretativo, partiendo del análisis de diferentes concepciones sobre la obra y de sus puntos álgidos. El neonacionalismo de Bartok, movimiento en el cual se enmarca su obra, constituye un hito en cuanto al estudio, clasificación y preservación de la inspiración popular que le rodeó; es entonces este trabajo, fuente de inspiración para iniciativas que profundicen sobre las expresiones folclóricas y reconozcan en ellas, las fuentes de nuevas formas de expresión, apropiándolas y transformándolas, haciendo de ellas objeto de arte y una paleta de recursos que aporta generosamente a la consolidación de nuestra identidad cultural. Este trabajo complementa la información ya existente sobre la obra del compositor y traduce un documento de consulta para directores y teóricos de la música no solo como material de inspiración e información, sino también como práctico soporte en posibles montajes con orquesta de la obra del compositor.

Palabras clave: Bartok, concierto, orquesta, análisis, temas, estructura, lenguaje

Abstract

This work presents an analysis of the first movement of the Concert for Orchestra Sz. 116 of Hungarian composer Bela Bartok in its aspects of form, language, and thematic material; and at the same time it constitutes a study document, guide to approach Bartok's work from the difficulties this may present during the preparation with the orchestra and the elaboration of an interpretative concept, starting from the analysis of different conceptions about the work and its critical points. Bartok's neo-nationalism, a movement in which his work is framed, constitutes a milestone in terms of study,

classification and preservation of the popular inspiration that surrounded it. This work is thus, a source of inspiration for initiatives that dig into folkloric expression and recognize in them the sources for new inspiration, adapting and transforming them, making them objects of art and a palette of resources that generously contributes to the consolidation of our cultural identity. This work complements the information already in existence about the composer and stands as a document of consultation for conductors and theoreticians of music, not only as material for inspiration and information, but also as a practical support in possible orchestra stagings of his work.

Key words: Bartók, concerto, orchestra, analysis, themes, structure, language.

Contenido

	Pag.
Resumen y Abstract.....	III
Introducción.....	1
1. Marco Teórico.....	3
1.1 Biografía.....	3
1.2 Influencias del lenguaje.....	5
2. Análisis del primer movimiento del concierto para orquesta Sz. 116 de Bela Bartok.....	10
2.1 Circunstancias históricas.....	10
2.2 Descripción general de la obra.....	10
2.3 Análisis temático.....	12
2.4 Análisis estructural.....	14
2.4.1 Introducción.....	14
2.4.2 Exposición.....	18
2.4.3 Desarrollo.....	23
2.4.4 Reexposición.....	28
2.5 Lenguaje.....	34
2.6 Análisis interpretativo y de montaje.....	34
2.6.1 Diferentes concepciones sobre la interpretación.....	34
2.6.2 El ensayo.....	40
2.6.3 Puntos de culminación.....	44
3. Conclusiones.....	46
Bibliografía.....	48

Introducción

El presente documento tiene por objeto hacer un análisis estructural, temático y de lenguaje del Primer Movimiento del Concierto Para Orquesta Sz. 116 del compositor húngaro Bela Bartók como uno de los requisitos para optar al Título de Magíster en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia.

La elaboración de este trabajo está motivada por el creciente interés en la música del compositor Húngaro y su estrecha relación con los temas de inspiración popular que componen su obra, traduciendo – en la escena sinfónica – piezas de un alto nivel de dificultad que al ser abordados representan un desarrollo importante en la carrera del director de orquesta, que se ve enfrentado con mucha frecuencia a partituras complejas y montajes de grandes dimensiones en los que sus destrezas como director deben estar a tono con las exigencias de la partitura y las potentes sonoridades de estas grandes obras sinfónicas.

Este trabajo pretende ser documento de referencia para el abordaje y posterior análisis de obras sinfónicas del siglo XX que por su innovación en: forma, ritmo, lenguaje y orquestación, han surtido retos importantes en el acercamiento y relación del director con la partitura.

La obra de Bartok enmarcada dentro de un movimiento neonacionalista sin precedentes en cuanto a lo puro, variado y contundente de su resultado; fruto de una investigación musicológica de vastas dimensiones, constituye una motivación suficiente para reconocer, desde la actividad artística de los directores y compositores colombianos, su folclor, como una fuente inagotable de nutrientes para una mayor consolidación de nuestra identidad en la escena musical sinfónica colombiana y así mismo como inspiración para nuevas tendencias compositivas sedientas de originalidad.

El presente trabajo está compuesto por tres secciones, la primera se refiere al contexto histórico del compositor y las influencias compositivas a las que se vio expuesto; la segunda contiene todo lo estrictamente musical, concerniente al primer movimiento del Concierto para Orquesta Sz. 116 en sus aspectos estructurales, temáticos e idiomáticos; y la tercera y última constituye una reflexión sobre los aspectos interpretativos de la partitura con base en comparaciones entre diversas versiones de importantes directores, un compilado de las características a tener en cuenta para una interpretación bien lograda, y el análisis de posibles dificultades que esta partitura puede surtir al momento del ensayo.

1. Marco Teórico

1.1 Biografía

Bela Bartok nació en Nagyszentmiklós (hoy Sinnicolaul, Rumania), el 25 de Marzo de 1881. Su padre falleció cuando él tenía aún temprana edad y su madre -profesora de piano- viajaba por el país, hecho que exponía a Bartok a gran variedad de música popular; fue iniciado en el piano por su madre a la edad de 5 años y descubrió en él un enorme talento para el instrumento, tanto que a los once años ya tocaba en público. Ingresó al conservatorio de Budapest en 1889 y el primer recital serio de su carrera fue en 1901 al recibir su diplomado interpretando la sonata de Liszt y definiéndose como el único probable sucesor de Dohnanyi, notable pianista y compositor húngaro. Bartok también componía desde niño, por un tiempo interrumpió esta labor para dedicarse al piano, sin embargo fue en 1902 que una audición de “Así habló Zaratustra” de Strauss le conmovió y lo llevo a reactivar su tarea compositiva, esta experiencia motivó la composición de su poema sinfónico “Kossuth”, marcado por una profunda influencia alemana y particularmente de Richard Strauss, luego en 1904 compuso “Rapsodia para piano y orquesta” Op.1 también ligada a la tradición alemana pero con elementos nacionalistas, esta obra acompañaría a Bartok en París donde ganó el segundo premio en composición y fue derrotado en piano por Wilhelm Backhaus en el concurso Rubinstein. En 1905 Bartok conoce a su amigo Zoltán Kodaly y es a partir de este año en el que emprenderá uno de los mayores proyectos de su vida que es la recopilación, transcripción, análisis, clasificación y grabación en cilindros fonográficos de melodías populares húngaras, eslovacas, rumanas, ucranianas, serbocroatas, búlgaras, turcas y árabes (del sur de argelia) en una labor de dimensión y calidad científica sin precedentes. *“Bartok y Kodaly descubrieron que había varias categorías de canción popular húngara:*

el viejo estilo en general con melodía pentatónica; un nuevo estilo, que mezclaba los modos y las escalas heptatónicas; y una categoría en la cual ambos elementos se combinaban".¹

Esta fuerza innovadora de su música provendría entonces de lo que él denominó "música campesina". En 1906 ambos publican su primera compilación de folclor, en 1907 Bartok es nombrado profesor de piano en el conservatorio de Budapest por su creciente reputación como pianista, más su reputación como compositor comenzará a aparecer más tarde. A partir de 1906 Bartok comienza a componer música donde lo popular se exponía en formas universales, escribió: Las Bagatelles (1907), Retratos (1908), Primer Cuarteto para Cuerdas (1908) y un gran número de piezas para piano con un tratamiento más áspero y percusivo. Su ópera de un acto "El Castillo de Barba Azul" (1911), la pantomima ballet "El Príncipe de Madera" (1917) y el ballet "El Mandarín Milagroso" (1919) están dentro de sus obras más importantes; otras obras compuestas entre 1907 y 1922 son: dos sonatas para violín (1921 - 1922) y el Segundo Cuarteto para Cuerdas (1917). Sin embargo ninguno de estos trabajos fueron demasiado populares aunque los académicos europeos se sorprendían ante lo atrevido de su lenguaje; su música era causa de discusión fuera de Hungría porque en su patria, no gozaba de prestigio como compositor, su música era calificada de atonal cuando realmente no lo era, Bartok definió su lenguaje a partir de expansión de las posibilidades de la tonalidad con su sistema axial. Fue hasta 1920 con su Suite de Danzas que logró cierta aceptación y fue esta obra en la que Bartok definió claramente los rasgos característicos de su estilo maduro. En este periodo surgieron los dos primeros "Conciertos para Piano" (1927 y 1931), la "Cantata Profana" (1934), los últimos cuatro "Cuartetos para Cuerdas" (1927, 1928, 1934 y 1939), la "Sonata para Dos Pianos y Percusión" (1938), la "Música para Cuerdas Percusión y Celesta", el "Concierto para Violín N° 2" (1939) y el "Divertimento para Orquesta de Cuerdas" (1940). Estas obras son de sonoridad áspera, contundentes en su impulso y de carácter viril, con marcado aire nacionalista.

Debido a la creciente expansión del nazismo y siendo Bartok un hombre con amplio sentido político, se sintió amenazado y las circunstancias le obligaron a partir de Hungría

¹ Schonberg, Harold. Los grandes compositores Vol. II "Ma non Troppo" Ediciones Robinbooks, s. l., Barcelona (2004) pag.335

en 1939, después de la muerte de su madre a quien cuidó siempre; se trasladó a los Estados Unidos en 1940 y allí pasaría los últimos años de su vida. Allí, trabajó en la Universidad de Columbia recopilando canciones populares, dictando conferencias y dando algunos conciertos en los que interpretaba sus obras, su última aparición en público data del 21 de enero de 1943 donde él y su esposa interpretaron el Concierto para dos pianos (originalmente, Sonata para dos Pianos y Percusión), con la Filarmónica de Nueva York. Durante este tiempo Bartok sufrió de serios quebrantos de salud, padecía fiebre constante y su situación económica no era mejor, La Sociedad Norteamericana de Compositores, Autores y Editores (ASCAP) se encargó de su manutención, Serguei Koussevitzky encargó a Bartok una obra orquestal, el resultado fue el “Concierto para Orquesta” que se convirtió en la obra más popular de Bartok y es la que ocupa este trabajo; compuso para Yehudi Menuhin una “Sonata para Violín”, y para su esposa, el “Tercer Concierto para Piano”. Cuando las condiciones económicas parecían mejorar, gracias a las regalías por sus obras y sus ejecuciones en público, la salud del compositor estaba en decadencia. Intentó terminar el Primer Concierto para Viola y su Tercer Concierto para Piano que salvo algunas notas estaba terminado, sin embargo el 26 de septiembre de 1945 falleció en Nueva York, diciendo en su lecho de muerte las mismas palabras que diría Franz Schubert en la misma situación: “Lástima que debo irme cuando todavía tengo tanto que decir”.

1.2 Influencias del lenguaje

Las corrientes compositivas de la primera mitad del siglo XX vieron surgir - después de Debussy - tres grandes y personales estilos que influyeron la música de la época, cada una de manera tan independiente como enérgica y contundente, Igor Stravinsky, Arnold Schönberg y Bela Bártok. Si Stravinsky representaba el dominio técnico y la lógica en un novedoso lenguaje; Schönberg, la emancipación de la tonalidad mediante nueva filosofía en la composición musical traducida en ruptura con el concepto tradicional de la tonalidad; Bartok representaba la fusión entre el movimiento nacionalista y las técnicas y lenguajes del siglo XIX consolidando una fuerza expresiva intensa.

El carácter de Bartok está bien descrito por Harold Schonberg cuando afirma: *“fue un hombre menudo y frágil, dotado de expresiva fuerza psíquica, dispuesto a seguir de,*

manera inflexible su propio camino aun cuando nunca se ejecutase su música”. “Siempre estuvo dispuesto a enfrentar al sistema en defensa de su música y en defensa de su libertad”.²

Es precisamente esta fuerza interior la que despliega en sus composiciones y la que sustenta años de incansable investigación de la “*melos húngara*” de la cual está teñida toda su obra, Bartok fue y será uno de los etnomusicólogos más importantes de la música por sus investigaciones que, junto a su amigo Zoltán Kodaly, arrojaron grabaciones y publicaciones sobre el estudio y clasificación de una vasta colección de canciones folclóricas de Hungría, Europa del este y los Balcanes. Todo este material se volcará sobre su obra compositiva y afectará su lenguaje y estructura, definiendo así su particular estilo.

Esta consolidación de su lenguaje está también estrechamente ligada a una técnica impecable de escritura y de dominio del lenguaje pianístico y orquestal, dominio que alude a su contacto con la academia y la obra de compositores que constituyeron el andamiaje sobre el cual Bartok construiría su propio y original estilo.

En su boceto autobiográfico para un número dedicado a él, en la revista *Musikblätter des Anbruch*, Bartok escribe refiriendo el resultado de su temprana iniciación en el piano y en la composición: “*de tal manera que a los dieciocho años conocía ya bastante bien la literatura desde Bach hasta Brahms – Wagner, sin embargo, solo hasta el Tannhäuser -. Mientras tanto componía con ahínco bajo la fuerte influencia de Brahms y de la obras de juventud de Dohnányi, cuatro años mayor que yo, y especialmente de su Opus 1*”.³

Después de acabar el bachillerato y por consejo de Dohnányi se trasladó a Budapest a la Real Academia Húngara de Música donde fueron sus maestros, István Thomás en piano y Hans Koessler en composición. “*Inmediatamente después de mi llegada me volqué en el estudio de las obras para mí todavía desconocidas de Richard Wagner (Tetralogía, Tristán, los maestros cantores) así como de las obras orquestales de Liszt.*

² Schonberg, Harold. Los grandes compositores Vol. II “Ma non Troppo” Ediciones Robinbooks, s. l., Barcelona (2004) pag.331

³ Lindlar Heinrich. Guía de Bartok, Alianza editorial S.A. Madrid, 1995 Pag. 14

Desligado ahora del estilo de Brahms, tampoco pude encontrar a través de Wagner o de Liszt, ese nuevo camino que con tanta ansia buscaba".⁴

Bartok, alude a esta etapa de dos años aproximadamente un periodo de infertilidad compositiva.

"en la Academia de Música no pasaba en realidad de ser considerado un pianista brillante. De este estancamiento me sacó como un trueno el primer concierto que se dio en Budapest de Así Habló Zaratustra (1902); mientras que la mayoría de los músicos de Budapest escucharon la obra asustados, a mí me llenó del mayor entusiasmo; por fin veía un camino nuevo. Me volqué en el estudio de las partituras de Strauss y comencé a componer de nuevo".⁵

En 1907, y por consejo de Zoltán Kodaly, compositor y gran compañero en su labor investigativa, Bartok se entrega al estudio de las partituras de Debussy, encontrando giros análogos a la música popular, un nuevo tratamiento del acorde, sus relaciones y el uso de escalas como la de tonos enteros que asumirá en su escritura, tanto como el colorido impresionista.

Otra circunstancia influyó con decidida fuerza en la obra de Bartok, por entonces surgía en Hungría una corriente política chovinista que también influía en el terreno artístico. Se trataba de crear algo particularmente húngaro en la música. Esta corriente dirigió la atención del compositor hacia el estudio de la música popular húngara.

Harold Schonberg cita fragmentos de un artículo escrito por el compositor en la revista alemana "Melos" en 1920: *"Los excesos de los románticos comenzaron a parecer insoportables para muchos", pero ¿hacia dónde volverse?, "este cambio (o más bien llamémoslo rejuvenecimiento) se benefició con la valiosísima ayuda de un tipo de música campesina que hasta ese momento era desconocido"*. En lo mejor de esta música, observó Bartok, *"las formas eran variadas pero perfectas; además la intensidad expresiva resultaba sorprendente y la música estaba desprovista de sentimentalismo y de adornos*

(4) (5) Lindlar Heinrich. Guía de Bartok, Alianza editorial S.A. Madrid, 1995 Pag. 14

superfluos". Aquí, decía Bartok, "estaba el punto de partida ideal de un renacimiento musical".⁶

Bartók constituiría entonces la música campesina como la fuente por excelencia de su inspiración, es en el corazón de la expresión popular en bruto, donde Bartok hallará los temas que constituyen toda su obra, no mediante citas idénticas de sus recopilaciones sino mediante una síntesis y posterior transformación de estas, gracias a su trabajo incansable de análisis y clasificación de su folclor. Fue esta investigación la que le ofreció una paleta infinita de posibilidades, entre otras, la de emanciparse completamente de la autocracia del sistema mayor o menor. Pues esta "*Melos Húngara*" conserva los antiguos modos eclesiásticos, los modos griegos e incluso pentatónicos combinados con una variedad y libertad rítmica sin límites y de configuraciones exóticas.

Este "nuevo" tratamiento de la escala diatónica le permitió liberarse del sistema mayor – menor, dando como resultado un sistema cromático de doce tonos a libre disposición, pero si un compositor deseaba trabajar con este lenguaje lo debía hacer a través del medio tonal, y era este el punto de divergencia entre los atonalistas vieneses y Bartok, quien se mantenía en su lugar al afirmar que la música popular que era tonal no podía conciliar con el atonalismo de Schonberg aunque sin desconocer la complejidad y "extrañeza" armónica a la que las mismas pueden ser sometidas. En su afán por una originalidad total los alemanes manifestaron un profundo desinterés por la tendencia nacionalista a la cual consideraban carente de autenticidad por el uso de materiales "prestados", pero Bartok pensaba que el uso de materiales prestados nada tiene que ver con el resultado artístico de una obra musical. "*Cuando uno examina de cerca el asunto*, señalaba Bartok, *Shakespeare tomó prestado, y otro tanto puede decirse de Moliere, de Bach y de Haendel*".⁷

Se podría concluir que Bartok recibió la influencia en sus inicios de los clásicos, desde Bach hasta Brahms, siendo quizá este último quien teñiría pálidamente sus inicios compositivos. Una segunda etapa más sólida, se traduce en el acercamiento a Wagner y Liszt, etapa que aunque no cuenta con un gran número de obras, si constituye un campo

⁽⁶⁾ ⁽⁷⁾ Schonberg, Harold. Los grandes compositores Vol. II "Ma non Troppo" Ediciones Robinbooks, s. l., Barcelona (2004) pag. 336 - 337

de reflexión y un deseo decidido por una búsqueda más profunda, esta búsqueda empieza a saciarse a su primer encuentro con Strauss, quien constituirá su punto de partida hacia la vertiente nacionalista y en quien encontrará el eco de su carácter recio aunque sin desligarse de la sonoridad de la música alemana. Su definitiva emancipación está constituida por lo que fue la fuente inagotable de su inspiración, su investigación etnomusicológica que le permitió apropiarse a profundidad un lenguaje puro, hasta ese momento desconocido expresado a través de las canciones populares húngaras y posteriormente de los países aledaños, todas teñidas por supuesto de sonoridades exóticas enraizadas en esquemas modales antiguos pero en ritmos variados y sumamente flexibles que solo la expresión popular en su versión más auténtica y natural puede lograr en cuanto está desligada de la academia y se constituye a partir de una inspiración meramente intuitiva. El contacto con Debussy no solo confirmará a Bartok en su empresa sino que lo complementará en lo que fueron sus novedosas sonoridades melódicas, armónicas y rítmicas de un estilo tan original como natural y fluido.

2. Análisis del primer movimiento del concierto para orquesta Sz.116

2.1 Circunstancias históricas

El Concierto para orquesta Sz.116 es una obra de encargo que le hizo la Fundación Kussevitzky a Bela Bartok en memoria de Natalie Kussevitzky, fue compuesto en Saranac lake, Nueva York entre el 15 de agosto y el 8 de noviembre de 1943. La Boston Symphony fue la orquesta encargada del estreno el 1 de diciembre de 1944 bajo la dirección de Serge Kussevitzky. Joseph Szigeti violinista húngaro y compañero de conciertos de Bartok, intercedió ante la Fundación Kussevitzky para el encargo, dada la precaria salud y situación económica del compositor. La intención del editor pretendía una obra de unos quince minutos de duración a modo de suite, intención que se ve latente en la pluma de Bartok según el planteamiento de la obra y así mismo en el estímulo que esta suscitó a los coreógrafos de baile. En enero de 1944, el editor y el New York Ballet llegaron a acuerdos para un ballet sinfónico. Gracias a esto, Bartok hizo una reducción para piano.

2.2 Descripción general de la obra

En la hoja de programa Bartok escribe: *“El título de esta obra sinfónica encuentra su explicación en que algunos instrumentos o grupo de instrumentos están tratados como instrumentos concertantes o como instrumentos solistas. El tratamiento instrumental virtuoso aparece por ejemplo en las partes de fugato en el desarrollo del primer movimiento (instrumentos de metal) o en aquellos pasajes del tema principal del último movimiento que parecen tener una evolución perpetua, que no se detiene (instrumentos de cuerda), pero de forma especial en el segundo movimiento, allí donde los instrumentos suenan por pares sucesivos y nos ofrecen pasajes luminosos”.*

*“Exceptuando el segundo movimiento, con su aire de scherzo, la obra se fundamenta sobre ese paso escalonado de la seriedad del primer movimiento y la canción del lamento del tercero a la afirmación de la vida del final”.*⁸

La obra está estructurada en cinco movimientos, escrita de manera simétrica en torno a la elegía del tercer movimiento así:

Introduzione. Andante non troppo - Allegro vivace

En forma sonata y de construcción simétrica, este movimiento se define a partir de dos temas de carácter contrastante y un tema adicional protagónico en la sección central. El tratamiento de este movimiento es motivico construido básicamente en sistema cuartal y pentatónico. De este movimiento, se ocupa este trabajo en detalle en los capítulos posteriores.

Giuoco delle coppie. Allegretto scherzando

Este movimiento de construcción simétrica tiene 5 partes y se caracteriza en sus dos primeras y dos últimas secciones por el protagonismo de parejas de instrumentos análogos y separados por intervalos paralelos diferentes según su especie así: sexta entre Fagotes, tercera entre oboes, séptima entre clarinetes, quinta entre flautas, y segunda entre trompetas. La sección central es un coral en la sección de metales y el redoblante acompaña en modestas intervenciones con ritmo de marcha, todo el movimiento.

Elegia. Andante non troppo

Es la sección central de la obra, consta de tres partes cuyas primera y tercera sirven de marco a la segunda que canta un tema húngaro semejante al tema de la introducción del primer movimiento pero esta vez ampliado en sus dimensiones de forma y sonoridad, el carácter de este movimiento alude a la música nocturna de Bartok y las atmosferas y colores tienen estrecha relación con la introducción. Su forma es simétrica.

⁸ Lindlar Heinrich. Guía de Bartok, Alianza editorial S.A. Madrid, 1995 Pag. 75

Intermezzo interrotto. Allegretto

Su nombre se debe a la irrupción de una sección central que rompe el ambiente pastoral de la primera sección. Una teoría alude este hecho a la parodia que Bartok hace del tema "Da geh' ich zu Maxim" de la ópera La Viuda Alegre de Franz Lehar. Otra, considera que es una burla directa a manera de carcajada del tema de la marcha de la sinfonía 7 de Shostakovitch. Al parecer, la reclamación con respecto a esta última vino de Peter, hijo de Shostakovitch, gracias a un mal entendido. Lo más factible es que los dos compositores parodiaran el mismo tema de Lehar que gozaba de gran popularidad.

Este movimiento es de forma simétrica y su sección inicial como la final son de ambiente pastoral, muy tranquilo, a manera de canción y con expresivos solos construidos sobre amalgamas rítmicas y melodías pentatónicas y modales.

Finale. Pesante – Presto

Sucesión de episodios de extremo folclorismo y virtuosos pasajes en donde el tutti orquestal despliega sus más grandes y hábiles sonoridades. Construido en forma sonata este movimiento está caracterizado por contrastes entre sus secciones, pomposas y de enérgico ímpetu con las más tranquilas, líricas y cantábiles. Está definido por un tema de carácter puramente húngaro que se somete a inversiones, transformaciones y tratamiento fugado y que se hace claramente presente después de una extensa y enérgica preparación.

2.3 Análisis temático

Primer tema (c.76) ♩. = 83

The musical notation shows the first theme in 3/8 time, marked with a quarter note equal to 83. It is divided into two main sections: **Motivo I** and **Inversión**. **Motivo I** consists of **Célula 1** (measures 1-4) and **Célula 2** (measures 5-8). **Célula 1** has a rhythmic pattern of 1T, 1/2T, 1T, 1/2T. **Célula 2** has a rhythmic value of 4. **Inversión** (measures 9-12) has a rhythmic pattern of 1T, 1/2T, 1T, 1/2T. The notation includes various accidentals (flats and a bar line) and structural groupings indicated by brackets and numbers (5, 4) below the staff.

Está contruido por dos motivos, de los cuales el segundo es la inversión del primero, en su estructura se puede evidenciar el material cuartal sobre el que está construido, así como el fragmento de escala simétrica que compone la primera célula del primer motivo y su inversión en el segundo motivo. Durante el movimiento aún cada célula será tratada con independencia en diversos desarrollos.

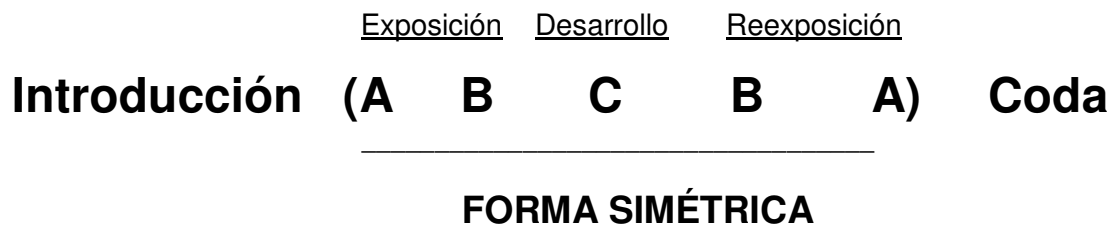
Segundo tema (c.155)

♩. = 70

Motivo I
Inversión

2.4 Análisis estructural

El primer movimiento está compuesto en forma sonata, la peculiaridad y haciendo referencia a las formas simétricas de Bartok, es que la reexposición no empieza con el primer tema como es usual, sino con el segundo, además la afirmación del primer tema en esta sección, es solo eso, una afirmación y sin vacilaciones empieza la coda, dejando entonces la mayor porción de la reexposición a cargo del segundo tema. La estructura general sería tripartita con introducción, así:



2.4.1 Introducción (c.1-75)

Primera sección (c. 1-34)

Esta a su vez se divide en tres partes de igual carácter traducido en un dialogo entre una melodía cuartal de contrabajos y cellos y una atmósfera estática de violines violas que sirven como base a sugerencias melódicas de la flauta.

♩ = 64 (andante non troppo)

Stringendo, Tornando al Tempo I

1 – 11	12 - 21	22 - 34
Contrabajo y Cello: Sistema cuartal con centricidad en pedal de C#. (Fig.1) Violines y Viola: Movimiento simétricos desde el Do unísono hasta la 5aum y viceversa. (Fig.2) Flautas: Movimiento contrario desde el Do hasta la 8dim sin retorno y con ritmo de seisillo de semicorchea. (Fig.3)	El mismo tratamiento anterior pero transportado una cuarta arriba y con ampliaciones melódicas en el material de Contrabajos y Cellos; ligeras variaciones interválicas en las flautas que siguen conservando la esencia de la idea inicial en cuanto ritmo y dirección melódica.	Segunda reiteración de la melodía cuartal pero con disminución de sus figuras rítmicas y ampliación del rango, aunque parte de C # como las veces anteriores, esta vez el pedal se establece en D# constituyendo la base junto con los violines para un material temático de Flauta sola (c.30) sobre el cual se construirán los siguientes temas de la introducción.

Figura 4

Tercera sección (c. 51-75)

Se compone de tres partes: Tema de la introducción, sección central climática de la introducción y la transición a la exposición.

♩ = 73

Poco a poco Acell


51 – 57	58 – 62	63 - 75
Tema	Sección climática	Transición
<p>Viola, Cello y Contrabajo: Arpeggios precedentes que aunque sugieren el sistema cuartal, están adornados con más clases de intervalos donde prevalece el tritono y las segundas menores. Centricidad en G</p> <p>Corno: Contrapunto al tema de violines y maderas, emanado del acompañamiento de arpeggios de los bajos con G como altura central.</p> <p>Flautas, Oboes, Violines: Tema de la introducción en (terceras y sextas paralelas) (Fig.5)</p>	<p>Violines: con Eb como altura central, surge una melodía complementaria de carácter climático de la introducción que sirve de complemento al tema precedente y se mueve en un sistema cromático en el rango del tritono Eb-A.</p> <p>Contrabajo, Cello, Viola: Acompañamiento melódico por grado conjunto entre las alturas Eb-A donde Eb es altura central.</p> <p>Timpani: Apoyo como bajo de las notas del tritono Eb-A Flauta, Oboe, Clarinete, Corno: Pedal de Eb. (Fig.6)</p>	<p>Cuerda y Maderas: Motivo ascendente y repetitivo entre Eb – A</p>  <p>Timpani, Corno: Nota pedal de Eb</p> <p>Trompeta: Nota pedal de A</p>

Figura 5

Figura 5 shows a musical score for measures 49-52. The instruments listed are Flute I, II; Oboe I, II; Clarinet I, II in Bb; Horn I, II in F; Violin I; Violin II; Viola; Voice; and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number 51 is present above the Violin I staff. Performance instructions include "senza sord." (without mutes) and "div. b." (divisi).

Figura 6

Figura 6 shows a musical score for measures 53-58. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number 58 is present above the Double Bass staff. Performance instructions include "uniso." (unison) and "pizz." (pizzicato).

2.4.2 Exposición (c.76 – 231)

Primera Área Temática (c.76-148)

La primera área temática se compone de tres secciones complementarias así: tema principal, sección complementaria de amplia sonoridad con elementos del tema principal, y transición a la segunda área temática.

♩ = 83 (allegro vivace)

76 – 94	95 – 133	134 - 148
Tema principal	Sección complementaria	Transición
<p>Violines: Tema rítmicamente impetuoso con amalgamas entre 3/8 y 2/8. Su construcción es el motivo y su inversión, más una frase conclusiva construida a partir de triadas disminuidas, menores y arpegios de sistema cuartal. Centricidad en F</p> <p>Oboes, Clarinetes , Fagot, Cornos, Viola, Cello y Contrabajo: Acordes secos y ásperos que apoyan la estructura del tema principal</p> <p>Flautas, Oboes y Clarinetes: tres compases de conclusión con el motivo rítmico inicial en semicorcheas (c.91). (Fig.7)</p>	<p>Violines y Violas: Tema de carácter lírico pero complementario del tema principal, construido con la segunda célula del motivo principal.</p> <p>La primera frase (c.95-101), es construida con triadas paralelas en inversión 6/3 sobre un modo eólico de C.</p> <p>La segunda frase conserva la intención melódica de la anterior sugiriendo un tratamiento secuencial, sin embargo la construcción es más libre al combinar sistema de tonos enteros con triadas disminuidas, siempre en tratamiento paralelo de sextas y ahora de tritonos. La dirección melódica ascendente siempre es compensada por una sección descendente y viceversa.</p> <p>Maderas: Contrapunto del tema complementario con la primera célula del motivo principal.</p> <p>Contrabajo y Cello: Notas pedal que definen las centricidades momentáneas de cada frase y hacen esporádicamente la primera célula del motivo principal invertida. (Fig.8)</p>	<p>Trombón: Motivo de construcción cuartal que define la transición a segunda área temática. Altura central C#</p> <p>Flauta, Oboe, Clarinete: Motivo del tema principal descendente, como contrapunto del nuevo motivo del trombón y enlace a la segunda área con solo de la flauta</p> <p>Cuerdas: trino B# / C# de color sombrío y como base colorística de la sección. (Fig.9)</p>

Figura 7

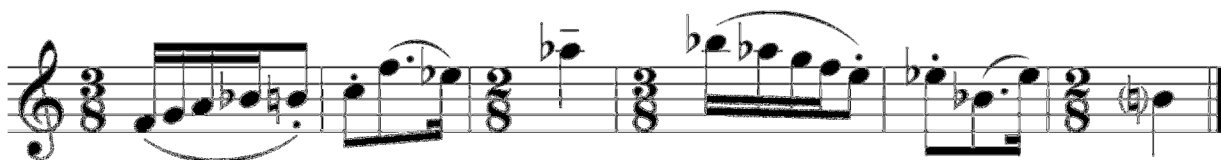


Figura 8

Musical score for Figura 8, showing multiple staves for various instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flts. I, II; Obs. I, II; Clts. I, II in Bb; and Bass. I, II. The second system includes Vlns. I, II; Vla.; Vco.; and D. Bn. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. A box labeled "102" is present above the Flts. I, II staff in the second system.

Figura 9



Segunda Área Temática (c.149-191)

Se compone de dos secciones: La primera sección expone dos veces el segundo tema, primero en Oboe, luego en Clarinetes; la segunda sección complementa el segundo tema y hace la transición al desarrollo.

♩ = 70

149 - 174	175 - 191
Primera sección	
<p>Esta sección comienza con un preludio de 5 compases en un intervalo armónico de quinta C/G en los Cellos, Violines y Cornos que genera el ambiente para lo que será el segundo tema ahora sobre la quinta B/F#, que cargo del oboe canta una melodía estática de dos notas E y F# (c.154) con respuestas semejantes del arpa F# y G, todo con centricidad en B. Al final del tema el oboe canta sobre fragmentos de escalas simétricas hasta generar la sensación de cadencia para dar lugar a la segunda sección. (Fig.10)</p>	<p>Con obstinadas corcheas en el Harpa sobre B, E, F#, lo cual genera sensación de movimiento y dinamiza lo estático de la sección anterior, los Clarinetes a octava anterior, los Clarinetes a octava cantan el segundo tema previamente expuesto por el oboe, conservando el mismo pedal de Cornos, Violines y Cellos en el intervalo armónico de quinta B/F#. (Fig.11)</p>

Figura 10

The image shows a musical score for Figure 10, which is the first section of the 'Segunda Área Temática'. The score is arranged in a system with six staves: Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Horns I and II in F (Hns. I, II in F), Harp I (Harp I), Violin I (Vln. I), and Violas (Vcs.). The Flute I part has a 'simile' marking. The Oboe I part has a 'p, dolce' marking. The Horns I and II part has a 'con sord.' marking and a 'pp' dynamic. The Harp I part has a 'p, distinto' marking. The Violin I part has a 'div.' marking. The Violas part has a 'p' marking and a 'div.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 11

The image shows a musical score for Figure 11, consisting of six staves. From top to bottom, the staves are: Clarinet I/II (Clt. I, II) in A; Horn I/II (Hns. I, II) in F; Harp I; Violin I (Vln. I); Violin II (Vln. II); and Viola (Vcs.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, dolce, p, simile, unis., non div.), articulation (senza sord.), and measure numbers 175 and 181. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8.

192 - 209	210 - 230
Segunda sección	
<p>Flauta, oboe y violines tienen a cargo el complemento de esta sección en la que se invierte el movimiento melódico del segundo tema, el tratamiento aquí es de paralelismos de triada mayor con movimiento secuencial descendente.</p> <p>Clarinete I, clarinete Bajo y arpa tienen a cargo el contrapunto de esta sección en hemiola y amalgamas de 4/8 – 3/8, grados conjuntos y ritmo sosegado acompañante del tema, seguido luego por cellos y violas para la conclusión de esta sección. (Fig.12)</p>	<p>Flautas y oboe I enuncian melódicamente los motivos rítmicos del segundo tema en triadas paralelas mayores y menores concebidas desde movimientos simétricos descendentes (T, 1/2T) (Fig.13)</p> <p>Viola, cello y contrabajo abren esta sección citando el motivo del segundo tema y manteniendo luego pedal de B, para al final de esta sección ser los responsables del breve puente al desarrollo con los elementos rítmicos característicos del segundo tema (c.224) (Fig.14)</p> <p>Corno inglés quien hace su primera entrada en este movimiento, junto a trombones y trompeta I, apoya con breves afirmaciones el motivo del segundo tema (c.215, 218,220).</p>

Figura 12

Musical score for Figure 12, measures 197-200. The score includes parts for Flute I and II (Fls. I, II), Oboe I (Ob. I), Clarinet I in A (Cl. I in A), Bass Clarinet in Bb (B. Cl. in Bb), Harp I (Harp I), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. A box containing the number 198 is placed above the Violin I staff at the beginning of measure 198.

Figura 13

Musical score for Figure 13, measures 217-220. The score includes parts for Flute I and II (Fls. I, II), Flute III (Fls. III), and Oboe I (Ob. I). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The instruction "sempre più tranquillo" is written above the Flute I and II staves. A box containing the number 220 is placed above the Flute I and II staves at the beginning of measure 220.

Figura 14

Musical score for Figure 14, measures 219-222. The score includes parts for Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (D. Bs.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The instruction "sempre più tranquillo" is written above the Viola staff. A box containing the number 220 is placed above the Viola staff at the beginning of measure 220. The measure number 69 is indicated at the end of the system. Dynamics markings include *pp* and *p*.

2.4.3 Desarrollo (c.231-396)

Consta de tres partes, su primera sección está construida con tratamiento canónico de las dos células rítmicas que componen el primer tema, la tercera sección central es tranquila, y está basada en un tema nuevo de análogo carácter a la segunda área temática; la tercera sección se identifica por el desarrollo a través de fugatos del tema de transición, en su versión original y luego invertida, esta sección constituye el ascenso climático más importante de todo el movimiento y así mismo el final súbito del desarrollo.

Primera sección (c.231-271)

♩ = 83 (Tempo I)

231 - 247	248 - 271
Primera sección	
<p>Comienza el desarrollo con la presentación del tema principal a cargo de violines y trompeta, sobre un acorde Dm en los metales, la primera parte del motivo principal, asciende insistente en la cuerda y en la madera construido sobre un fragmento de escala simétrica a partir de D, luego, se repite el tratamiento pero ahora sobre Ebm de los metales y con el mismo motivo en inversión solo en la madera (c.239). (Fig.15)</p> <p>Tratamiento imitativo de la primera célula del primer tema en forma canónica: ascendente en la cuerda y con su inversión descendente en la madera, todo construido sobre un sistema de tonos enteros, de los cuales los cornos hacen las notas largas y apoyan las iniciales de cada grupo de semicorcheas (c.242). (Fig.16)</p>	<p>Canon ascendente del segundo motivo del tema principal en toda la cuerda, construido con sistema cuartal como remembranza del material inicial de la introducción, oboes clarinetes y cornos apoyan con notas largas las iniciales de cada gesto melódico de la cuerda. El último compás de esta sección es punto culminante y freno súbito del movimiento para un cambio abrupto de carácter (c.271). (Fig.17)</p>

Figura 15

Tempo I. (♩ = 88)

Flts. I, II
Oboe. I, II, III
Clas. I, II, III in B \flat
Fasos. I, II
III
I, III
Horn. I, II, III, IV
II, IV
Trpts. I, II in C
Trbs. I, II
Tuba

senza sord.
(senza sord.)
senza sord.
senza sord.

a 3
a 3
a 3
a 2
a 2

f
f
f
f
f
f
f
f

Figura 16

a 2
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

242

Figura 17

The image displays a musical score for a section of a symphony. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes Oboe I & II, Clarinet I & II in Bb, and Bassoon I & II. The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vcllo.), and Double Bass (D. B.). The music is written in a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'tranquillo' with a quarter note equal to 76-70 beats. The score features a variety of musical notations, including melodic lines, harmonic support, and dynamic markings such as 'f' and 'ben marc.'.

Segunda sección (c.272-312)

♩. = 76-70 (tranquillo)

272 – 312
Tercer episodio
<p>Con el carácter y material interválico de la segunda área temática, esta sección contrastante se caracteriza por líricos solos de Clarinete y Corno Inglés en una melodía construida con un gesto melódico ascendente y su inversión. Los líricos contrapuntos y las notas largas que sostienen esta sección están a cargo de la cuerda, la flauta y el clarinete bajo. Centricidad en Db. (Fig.18)</p>

Figura 19

Figura 19 is a musical score for a brass section. It consists of five staves. The top two staves are for Trpts. in C (I and II), and the bottom three are for Trbs. (I and II). The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *f*, *ben marc.*, and *mf*. There are also accents and slurs over various notes.

Figura 20

Figura 20 is a musical score for a brass section. It consists of five staves. The top staff is for Hns. I, III in F, and the next three are for Trpts. in C (I, II, III). The bottom staff is for Trbs. (II, III). The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *f*, *ben marc.*, and *marc.*. There are also accents and slurs over various notes.

Figura 21

Figura 21 is a musical score for a full brass and woodwind section. It consists of ten staves. The top staff is for Picc., followed by Flts. I, II, Obs., Clars. I, II, III in Bb, Bsns., Hns. in F (I, II, IV), Trpts. in C (I, II, III), Trbs. I, II, III, and Timp. The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*. There are also accents and slurs over various notes.

2.4.4 Reexposición (c.396-493)

Se caracteriza por comenzar con el segundo tema, en estructura muy similar a la de la exposición, solo que con unas transiciones más desarrolladas entre sus partes. La exposición del primer tema arroja inmediatamente a la coda, que culmina el movimiento con el tema de transición.

Segunda área temática (c.396-487)

Al igual que en la exposición, se compone de dos secciones de forma análoga a la primera presentación pero ahora con cambios en la orquestación.

♩ = 70 (tranquillo)

396 - 424	425 - 455
Primera Sección	
<p>La reexposición comienza de manera súbita con el carácter sombrío y tranquilo del segundo tema. De manera responsorial, los violines y el clarinete, componen el dialogo que caracteriza al tema II; sobre un pedal de quinta justa A/E en arpa y cornos, más breves pizzicatos del contrabajo que apoyan los comienzos de las frases. (Fig.22) El clímax de esta frase lo encuentra el clarinete en el compás 419 con un posterior descenso a manera de puente hacia la siguiente sección.</p>	<p>Igual a la exposición pero con diferente orquestación, flautas y oboes en duplicación a tres octavas exponen el segundo tema con un acompañamiento de arpeggios en el arpa y cuerdas con pedal en G, la quinta justa sobre la cual está construida esta sección es ahora G/D. Al igual que la sección precedente el pequeño clímax de esta frase, es apoyado por rasgado en el arpa de la triada de Ebmin (c.438) y su posterior y extenso puente hacia la tercera sección a cargo de Flauta Oboe y Clarinete.</p>

Figura 22

The image shows a musical score for Figure 22, consisting of five staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl. I (Clarinet I), Horns II/IV (Horns II and IV), Harp I, Violins I/II (Violins I and II), and D. Bs. (Double Bass). The score is written in a single system and features various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

456 - 466	467 - 487
Segunda sección	
<p>Flauta, oboe, clarinete y posteriormente trompetas y arpa (c.462) presentan el segundo material de la segunda área temática en triadas mayores paralelas al igual que en la exposición, con duplicación de agudas semicorcheas en los violines con sordina y notas largas en corno inglés y clarinete bajo. (Fig.23)</p>	<p>La transición al primer tema está caracterizada por la superposición de los dos motivos del segundo y primer tema respectivamente entre cuerdas, arpa y cornos, con breves y ligadas respuestas en triadas mayores paralelas que aluden al carácter del segundo tema a cargo de flauta y clarinete (c.467 - 475). Desde el compás 476 se introduce decididamente el carácter del tema principal hasta culminar en la siguiente sección. (Fig.24)</p>

Figura 23

Fl. I

Obs. I, II

C. A.

Cl. I
in B \flat

B. Cl.
in B \flat

Trpta.
I, II, III
in C

Harp I

456

4 soli
con sord.

2 soli

Vins. I
(div.)

4 soli div. in 2
con sord.

2 soli

Vins. II

4 soli div. in 2
con sord.

Tutti
div. in 3
sul ponticello

Figura 24

Flta.
I, II, III

Ob. I

Clta. I, II
in B \flat

Bass. I, II

Hrn. I, II, III
in F

Vins. I

Via.

Vca.

D. Ba.

pp

senza sord.

476

accelerando

Tutti
senza sord.

Tema Principal y Coda (c.488-521)

El movimiento termina con una exposición del tema principal que se precipita directamente a la coda donde se conjugan elementos y diseños melódicos correspondientes al tema principal y en un frenético tutti en ff, arroja al tema de transición expuesto por los metales y que tiene a su cargo el cierre del movimiento.

♩ = 83 (Tempo primo)

488 - 493	494 - 513	514 - 521
Tema Principal	Coda	
Todas las cuerdas con apoyo de acordes secos en trombones, tuba y maderas, exponen el tema principal en su versión original pero en compás de 3/8 y sin amalgamas. (Fig.25)	Un arpeggio secuencial descendente de triada disminuida con séptima mayor y triada mayor en la cuerda; escalas mayores ascendentes en la madera como contrapunto y con el carácter típico del primer tema; y los intervalos de 5, 4 y tritono, característicos del tema de transición en los cornos apoyando estas dos texturas, componen esta sección de gran sonoridad e ímpetu conclusivo. (Fig.26)	El movimiento termina con la afirmación del tema de transición, (c.134-141) a cargo de los metales en ff y con apoyo final de la cuerda y la madera afirmando el F como centro y nota conclusiva. (Fig.27)

Figura 25

Musical score for Figure 25, featuring Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in a common time signature and includes dynamic markings such as *cresc.* and *ff*. The Violin I part is marked "ordinario senza sord." and includes a *cresc.* marking. The Violin II part is marked *f, cresc.* and includes a *ff* marking. The Viola part is marked *cresc.* and includes a *ff* marking. The Violoncello part is marked *cresc.* and includes a *ff* marking. The Double Bass part is marked *cresc.* and includes a *ff* marking. The score consists of five staves, each with a clef and a key signature of one flat.

Figura 26

Musical score for Figure 26, featuring Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in a common time signature and includes dynamic markings such as *f* and *ff*. The Violin I part is marked *f* and includes a *ff* marking. The Violin II part is marked *f* and includes a *ff* marking. The Viola part is marked *f* and includes a *ff* marking. The Violoncello part is marked *f* and includes a *ff* marking. The Double Bass part is marked *f* and includes a *ff* marking. The score consists of five staves, each with a clef and a key signature of one flat.

Figura 27

This musical score, labeled 'Figura 27', is a page from a larger work, page 22 of the score. It features a complex orchestration with the following parts:

- Strings:** Violins I and II, Viola, Violoncello (Cello), and Double Bass (D. Bs.).
- Brass:** Trumpets I, II, and III; Trombones I, II, and III; and Tuba.
- Woodwinds:** Flutes I and II; Oboes I and II; Clarinets I and II; Bassoon; and Contrabassoon.
- Percussion:** Timpani (Timp.).

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *cresc.*, *gliss.*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'senza sord.' (without mutes) for the trumpets. Measure numbers 514 and 521 are highlighted in boxes. The page number '22' is located in the bottom right corner.

2.5 Lenguaje

El lenguaje de Bartok se enmarca dentro de los compositores neoclásicos en tanto define sus bases en la tradición, no desecha las formas clásicas ni las reprime, más bien las desarrolla y usa de su discurso para expresar el suyo, Bartok por principio, considera que no se puede fundar algo nuevo queriendo ignorar la tradición, pues esta es para él, la base de su construcción; entonces su lenguaje estará teñido de tonalidad, de su tonalidad, definida por la simetría respecto a la inversión interválica en donde el círculo de quintas define los ejes de simetría que se relacionan con los ejes tonales tradicionales. Podemos definir en Bartok dos fuentes de inspiración: La de inspiración popular fruto de sus investigaciones y clasificación; y la influencia del lenguaje occidental posromántico.

La vertiente popular y de tradición oral, sobre la cual Bartok centró mayormente su atención, arroja elementos característicos en su lenguaje tales como: Modos tetráfonos y pentáfonos, modos heptáfonos tradicionales, inflexiones modales, modalidad sintética, y uso de dominantes.

La vertiente occidental heredaría a Bartok: Cromatismo polimodal, escala cromática, escala de tonos enteros, construcciones por terceras menores y otros intervalos en menor proporción, sistema cuartal, escala octatónica, simetría respecto a la inversión interválica y centricidad.

2.6 Análisis interpretativo y de montaje

2.6.1 Diferentes concepciones sobre la interpretación

El concierto para orquesta de Bartok es quizá su obra sinfónica más interpretada luego de su estreno, vale la pena entonces hacer una comparación de diferentes concepciones sobre el primer movimiento por parte de directores y orquestas famosas que nos puedan dar una idea más clara en cuanto a tempo, sonoridad, balance y en general, en la concepción de una partitura sumamente rica y diversa a la cual se le puede sacar el mejor partido a la hora de tomar las decisiones pertinentes para una ejecución bien lograda.

Lo siguiente traduce un análisis sobre seis versiones de influyentes directores en la historia para dar una visión general sobre lo que puede traducir la diversidad en cuanto a las diferentes formas de concebir el primer movimiento del Concierto para Orquesta de Bela Bartok.

Serge Koussevitzky con la Orquesta Sinfónica de Boston 1944

<https://www.youtube.com/watch?v=K0QXOjTOMr8>

El estreno del concierto para orquesta se realizó en diciembre 1 y 2 de 1944, ninguna de estas versiones fue grabada, Koussevitzky repitió este programa el mismo mes los días 29 y 30, sólo la última fue transmitida y es la que contiene este enlace. Esta versión es muy interesante en cuanto es la cuarta vez que se interpretó el concierto y así mismo porque en el primer movimiento hay ligeras variantes con respecto a la última y posterior publicación en la cual Bartok extendería el Final del IV movimiento por recomendación de Koussevitzky. A continuación se relacionan las variantes con respecto a la partitura publicada y así mismo, decisiones interpretativas del director:

- El acelerando para en el compás 70 y establece aquí el tempo de la transición, no se prolonga hasta el c.75 según sugiere la partitura.
- La coma (respiración) antes del allegro vivace c.76 es omitida.
- El c. 94 parece no ser de 2/8 y el tempo en el compás 95 es más lento con respecto al allegro vivace que tiñe esta sección.
- En el c. 171 no se escucha el glissando del arpa, ni a partir del c.175 las corcheas que acompañan el segundo tema hasta c.188.
- El ritmo de Clarinete en c.190 suena invertido con respecto al publicado.
- Desde el c. 212 al c.223 no suenan las notas del arpa.
- El pochissimo alargando desde el c.390 al c.396 se convierte en esta versión, en molto alargando.
- El acelerando del c.476 no se presenta como tal, sino como un cambio súbito a allegro (tempo I) de c.488.

Algunas versiones posteriores aquí comentadas, darán resultados parecidos, lo que hace intuir que el tratamiento de tempos y ritardandos son decisión del director y no necesariamente cuestiones consignadas en la partitura.

Pierre Boulez con la Filarmónica de Berlín 2003

<https://www.youtube.com/watch?v=wmr0raiouPM>

La Introducción está construida sobre el tempo sugerido en la partitura, bien conectadas sus secciones y muy respetuosa de las sugerencias del compositor, es de destacar el balance orquestal entre el material de trompetas y la cuerda de c.39 hasta c.50 que se funden en un todo sonoro, manteniendo el protagonismo de los metales. La llegada al allegro vivace es frenética, intensa y bien lograda.

La segunda parte de la primera área temática (c.95) es más lenta, confiriéndole el carácter lírico que sin duda posee, Boulez al igual que Koussevitzky parecieran asumir el c.94 de 2/8 como una respiración no rigurosa para asumir un nuevo carácter dentro de la primera área temática.

Segunda área temática a partir de c.149, es tranquila, sin mayores variantes con respecto a lo consignado en la partitura, la interpretación de los solos en esta sección es magistral.

Desde el c.231 al c.271 cabe destacar la preparación de toda la sección hacia el punto climático que supone la tercera corchea del c.271 y también el balance orquestal que permite apreciar las notas largas sostenidas de entre c.258 y 271.

El tranquilo de c.272 destaca bien la jerarquía de los materiales, permitiendo apreciar en diferentes volúmenes una sección lírica bien lograda y respetuosa de los tempos en la partitura.

A partir del c.313 podemos destacar la sonoridad producida por los metales, que como es característico en Boulez no es salvaje (como otras interpretaciones suelen conferir a secciones de este tipo) y logra entonces, un sonido delicado dentro del forte marcato, que tiñe al contrapunto entre los metales de grandilocuente claridad y deja oír todo el material y su relación vertical.

Lo restante del movimiento fluye entre las características interpretativas enunciadas arriba, esta versión constituye un punto de referencia muy importante por el balance orquestal y la fidelidad a la partitura en sus tempos y dinámicas; además de su magistral y meticulosa interpretación.

Zubin Metha con la Filarmónica de los Angeles 1977

<https://www.youtube.com/watch?v=KtGUQDmBDdE>

Su introducción es destacable en cuanto a la atmósfera misteriosa que consigue, su tempo inicial es ligeramente más veloz (80) que el sugerido en la partitura, aunque fluctuante y no riguroso; el material de trompetas de c.39 es agitado, el c.58 aumenta el tempo y en suma, toda esta introducción se precipita sin miramientos al allegro vivace que resulta bastante veloz (98) gracias a los tempos rápidos de la introducción.

Para Zubin Metha el c.94 (2/8) es una gran pausa para un cambio de carácter, el c.95 es el comienzo de una sección de enorme contraste por el tempo relajado que asume y su amplio tratamiento de carácter lírico; con la entrada del trombón en c.134 retoma otra vez el allegro vivace marcando así, claros límites entre las secciones de la partitura.

La segunda área temática transcurre sin mayores libertades ni cambios, más bien se ciñe a la partitura y su interpretación llega a ser un tanto fría, no confiere a esta sección demasiado romanticismo sino que mantiene el ritmo acentuado si ligar, ni llegar a tornarse lírico. El rallentando entre c.205 y 208 es un tanto largo ya que subdivide la marcación afectando ligeramente el flujo natural del tempo.

El retorno a tempo primo y su desarrollo, resulta apretado y no deja apreciar los motivos del tema principal; el tempo muy veloz que transcurre entre (98 – 104) ahoga un poco la sección; El c.272 alcanza una atmósfera lírica, tranquila y muy expresiva, es esta una sección bien construida; el c.313 nuevamente trae consigo un tempo brioso (100) donde el protagonismo de los metales alcanza una buena llegada al clímax de la sección, aunque de forma precipitada; la presentación nueva del segundo tema (c.397), es rápida y con tinte marchante, muy diferente de su presentación original en la exposición.

La coda, como era de esperarse, traduce por su tempo ahora más veloz (104), el resumen de la agitación constante suscitada durante todo el movimiento.

Esta versión puede suscitar interés por lo fluctuante de los tempos lentos sobre todo en la introducción -pues logra mediante esto atmosferas diversas-; y la concepción diferente de la segunda área temática de la exposición con respecto a la reexposición, sin embargo, los tempos rápidos y los acelerandos, rozan los límites del exceso afectando la claridad y muchas veces el natural ensamble de la orquesta.

Georg Solti con la Orquesta Sinfónica de Chicago 1990

<https://www.youtube.com/watch?v=OQb3VUljpa0>

Su introducción es delicada, libre en el tratamiento del tempo el cual es cercano al sugerido en la partitura, el c.35 adquiere más fluidez y tempo un poco más rápido. La sección central de la introducción (c.51) es dramática, se explota muy bien la sonoridad aguda de la cuerda y la transición al allegro vivace (c.63) es moderada, controlada, bien lograda. El allegro es intenso en sonoridad, el tempo es controlado, según lo consignado en la partitura, el c.94 (2/8), es literal y se mantiene la siguiente sección complementaria del primer tema en el mismo carácter. La segunda área temática es claramente construida, el flujo del tempo es estable, los solos, expresivos y los ritenutos en su justa medida; así mismo el contraste entre la sección precedente y el tempo primo de c.231 es contundente, tanto, como su llegada al clímax de c.271; La sección central de metales que empieza en c.313 es de sonoridad brillante, majestuosa, intensa, con una feliz y amplia llegada a su punto culminante en c.396.

Bajo estas características se mantiene esta versión, buen referente para escuchar una interpretación consistente, madura, sobria y fiel a la partitura.

Leopold Stokowski con la Orquesta Sinfónica de Houston

<https://www.youtube.com/watch?v=0V8Mqxt8Y4A>

Es quizá una de las versiones más encantadoras sobre todo, en lo que a libertad en el uso de tempos se refiere y otro tanto a la interpretación diferente de las secciones, el balance permite apreciar muchas líneas que en la mayoría de las versiones se mantienen escondidas, así mismo, las secciones están rápidamente enlazadas sin dan lugar a largos desarrollos de los ritenutos ni las pausas, lo cual la hace un tanto exótica y definitivamente, sólida y bien unida. La introducción comienza lenta, de atmósfera

misteriosa, sin ataduras a los rigores del pulso, más bien fluctuante, inquieta, bien enlazada; el c.35 es más veloz, de tempo estable (78) y buena base para el material de trompetas y el forte dramático y fluido de c.51; La transición al allegro vivace carece de alcanzar su buena culminación, en tanto pierde fuerza el acelerando de manera prematura. El allegro se precipita sin pausa y atiende bien a lo contenido en la partitura sobre tempo y carácter, que se mantiene hasta c.134, en donde el trombón hace una intervención arbitraria, con un tempo bastante rápido del motivo de transición a la segunda área temática.

El carácter del segundo tema no se muestra lírico, más bien danzario, un concepto que en las otras versiones no había caracterizado a esta sección.

El allegro en c.231 es un poco más veloz que el sugerido por la partitura (90), de cuidadosa construcción, mantenido, precipitado en su llegada al clímax y suprimiendo el pochissimo alargando de c.271; lo anterior, lejos de disminuir su encanto, lo refuerza, en tanto salta sin miramientos a la sección tranquila de c.272 que en su principio todavía conserva un tanto de la vivaz energía anterior pero luego, poco a poco va cediendo. La parte central del desarrollo (c.313) se caracteriza por el contrapunto bien balanceado de los metales, las contundentes afirmaciones de la orquesta en perfecto bloque sonoro (c.342, 344, 345) y el mejor ascenso climático al punto culminante de c.396.

La reexposición plantea un segundo tema más fluido y su transición al primer tema y coda, es intensa, sin freno y magistralmente lograda. El final es veloz y contundente.

Esta versión es sin lugar a dudas la más versátil e imaginativa, creo que constituye una versión inspiradora para ir más allá de la partitura y plantear nuevas posibilidades sin alejarse de la idea original.

Sergiu Celibidache con la Filarmónica de Múnich

<https://www.youtube.com/watch?v=M9kNQ10L3W0>

Introducción (♩=46) / Allegro Vivace (♩=68) / Tranquillo c.155 (♩=50)

Los metrónomos expuestos bien podrían ser tempo de lectura en el primer ensayo de una orquesta profesional, pero son efectivamente los tempos de la versión acabada de Celibidache, que construyen una interpretación sumamente particular, bien trabada, que consigue desarrollar las sonoridades de la orquestación y llevarla hasta sus límites de intensidad y lirismo. La dificultad aquí no es de ejecuciones veloces sino todo lo contrario, de un control excesivo del tempo y sus proporciones que sin duda se mantienen magistralmente. Sólo una gran madurez interpretativa puede conseguir la brillante unidad en esta versión evidentemente lenta, que lejos de ser aburrida se muestra más bien majestuosa y traduce un personal homenaje del director a la obra.

2.6.2 El Ensayo

El concierto para Orquesta de Bela Bartok es una partitura de gran dificultad no solo por su ejecución en gran proporción virtuosa sino también por el ensamble que supone la variedad de sus texturas, ritmos y diálogos entre las familias de instrumentos y los solos. En esta sección se pretende hacer un análisis de los sectores de mayor complejidad en sus múltiples variantes como son: Ensamble, afinación, virtuosismo y balance; describiendo las particularidades del ensayo que merecen atención.

La Introducción

La textura principal está en los bajos, cellos y violas; aparte de obtener una buena afinación y color homogéneo, esta sección no demanda mucha dificultad; en segundo lugar están las intervenciones de flautas (c.10, 20, y 30), trompetas (c.39-50) y el forte de cuerdas y maderas (c.51 a 61) en el cual valdría la pena hacer énfasis en la afinación de los violines en los registros agudos; en tercer lugar está el ascenso al allegro vivace que constituye la sección que más ensayo requiere de manera que se construya un acelerando y crescendo graduales desde c.63 hasta c.75.

La exposición

Primera área temática

La marcación de este movimiento puede ser agrupada en esquemas de dos, tres o cuatro según el fraseo de la música. Esto ayudará a una mejor comprensión del todo interpretativo por secciones. La marcación a uno puede llegar a sesgar demasiado la idea musical y evitará consolidar un buen fraseo.

Se ensaya por aparte:

c.76 – 93 Violines I y II / Ritmo y afinación.

c.77 – 93 Oboes, clarinetes, fagot, cornos, violas, cellos y contrabajos.

Con el grupo completo se ensaya el molto ritenuto de c.91 con una marcación a tres y luego el enlace con compás 95 pasando por el estrecho c.94 de 2/8.

c.95 – 134 / Esta sección requiere especial atención a la cuerda en materia de afinación y así mismo de balance para dejar oír las intervenciones del motivo principal que están a cargo de las maderas.

c.134 – 148 / Esta sección debe dar protagonismo al motivo expuesto por el trombón y al enlace que en disminuyendo y modesto ritenuto hace la flauta sola con la segunda área temática.

Segunda área temática

c.149 – 151 / Esta sección traduce un pasaje de música de cámara en donde la orquesta debe hacer ensamble por sí sola, la intervención del director acá debe ser sin demasiadas pretensiones, más bien acompañando el todo orquestal sobre todo en las amalgamas de 4/8 – 3/8 y permitiendo a los solistas (oboes y clarinetes) desarrollar sus líneas sobre el rítmico pero discreto acompañamiento de violines, violas y arpa; las notas largas de cornos serán una sutil sombra en dinámica de P y PP.

c.192 – 230 / Al igual que la sección anterior, el tratamiento para el funcionamiento de esta sección consiste en un trabajo de ensamble y escucha por parte de la orquesta; los pasajes de violines, flautas y oboes merecen trabajo previo de afinación y el contrapunto a esta línea que está a cargo de clarinetes, arpa y luego violas y cellos, puede ser abordado en igual rango dinámico y con trabajo de ensamble donde prevalezca la sonoridad de la nota grave en las duplicaciones a octava (ejemplo c.192-198 en clarinetes ó c.198-207 en violas cellos).

Desarrollo

Es quizá la sección más virtuosa de todo el movimiento, está compuesta por tres partes, la primera c.231 - 271 y la tercera c.313 - 396 requieren un trabajo de ensamble firme y control del balance, es el pulso estable y contundente del director el que dará la pauta para que estas secciones consoliden su aspecto rítmico que es el elemento que las identifica; la parte central c.272 - 312 demanda un trabajo análogo al de la segunda área temática y no va más allá de un ensamble tranquilo en donde todas las líneas del contrapunto se mezclan discretamente para crear el todo que compone esta sección.

En el desarrollo se encuentran tres elementos de suma importancia que son: las células I y II del motivo principal y su inversión, tratadas por separado (ejemplo c.231, 248) y que componen la primera sección; y el motivo de transición también con su inversión que compone la tercera sección, esta a su vez, dividida en dos fugatos.

c.231 – 248 / Ensayar primero con la cuerda y luego con la madera todo el pasaje a un tempo moderado en dinámica mp y verificando la afinación.

c.242 – 248 / Merece claridad rítmica en las entradas de violines, maderas y cellos – violas; por eso es recomendable hacer un ensayo de esta sección primero a tempo moderado y luego allegro vivace siempre apuntando al clímax que supone la primera nota de c.248.

Al ensayar el tutti de c.231 – 248 hay que consolidar el balance dejando oír, los acordes y las notas largas de los metales.

c.248 – 271 / El tratamiento de esta sección ha de ser el mismo de la sección precedente, con la salvedad de que se puede ensayar directamente el tutti a un tempo de (Negra con punto=58-60).

Hay que considerar el pochissimo alargando y la pausa subdividiendo el esquema.

c.313 – 396 / Esta sección merece un tratamiento especial de balance, su textura polifónica demanda una igualdad en el volumen para poder apreciar todo el tejido

contrapuntístico de los metales. Se hará especial énfasis en la grandiosidad del motivo que canta el trombón en c.316 – 323 y en su inversión que aparece en c.342 – 349.

La dirección del grupo de 3 corcheas (c.319) tiene como objetivo el primer tiempo del compás siguiente y los pulsos fuertes han de destacarse para obtener un fraseo correcto de este material, cada entrada de los metales en esta sección imitativa constituye la esencia de la misma y por eso han de prevalecer para dar claridad su tejido imitativo.

Reexposición

c.396 – 466 / Antes de abordar esta sección en su totalidad hay que aclarar las corcheas de arpa, violín I y cellos desde c.425 – 437; dos ligeros ritenutos de enlace del clarinete c.422 – 425 y en c.453 – 456; finalmente se puede hacer la sección completa cuidando el balance especialmente en c.425 – 438 y en c.456 – 465.

c.467 – 487 / Esta sección merece especial atención para consolidar la alternancia de los dos elementos motivicos que la componen, uno referente al primer tema (c.467-469) y otro de ambiente sombrío y tranquilo del segundo (c.470-471); la segunda etapa de esta sección consiste en elaborar el acelerando (c.476-488).

A partir de c.467 se asume el carácter rítmico e impetuoso del primer tema dentro de un tempo moderado, cercano al precedente, con breves y tranquilas “interrupciones” de clarinetes y flautas, el ensayo de esta sección tiene como punto fundamental el pulso firme de la dirección para las intervenciones briosas y así mismo, la correspondiente relajación propia de las “interrupciones”. Para el acelerando es importante ensayar la entrada de violín I en c.478 con anacrusa, pues es la que resulta menos natural gracias al ambiente precedente que deja el c.475. Luego de consolidar esta entrada, se puede ensayar el conjunto desde c.476 haciendo un acelerando paulatino pero firme hasta la exposición del tema principal en c.488.

Coda

c.488-final / La coda es de trabajo lento, un metrónomo moderado puede dar en una primera lectura, la visión general necesaria para el montaje de esta sección que a todas

luces resulta de difícil ejecución. Es importante destacar los acentos que definen la estructura de estos pasajes, mediante una marcación de las amalgamas agrupadas en esquemas de tres desde c.494 – 508 (véase la primera de las cinco células de esta sección en: c.494-496: 3/8, 3/8, 2/8). Antes de abordar la sección completa, es conveniente un trabajo por familias de instrumentos para verificar, afinación de las maderas, ejecución correcta de las escalas, ritmo de los quintillos de corcheas en los oboes (c.511-513) y afinación de la cuerda.

Luego de esto se puede hacer ensayo del tutti en tres fases progresivas de tempo siendo la última la del allegro vivace.

2.6.3 Puntos de culminación

El sentido de la forma es quizá uno de los mayores problemas a la hora de elaborar una buena interpretación del obras sinfónicas de grandes dimensiones, aunque este primer movimiento no es de extensa duración (10 min. aprox.), la relación vertical de sus sonoridades y su densidad acústica supone una obra de vastas dimensiones que merece especial atención sobre todo en el balance de las dinámicas para poder construir un todo bien interpretado y con metas claras. En seguida, una descripción de los “picos sonoros”, de los momentos climáticos de la obra para elaborar un buen sentido de totalidad.

En la introducción (c. 51 – 75)

El forte de c.51 es el comienzo dramático de una sección que asciende a la tercera corchea del c.75 y pasa por una sección central que comienza en c. 58. Se establecen así tres estratos progresivos de sonoridad en donde los dos primeros (c.51, c.58) no deben superar el clímax de c.75.

En el desarrollo (c.231-271)

El punto de culminación de esta primera sección está en la tercera corchea de 271, todo lo anterior apunta a este clímax que se construye decididamente desde c.248.

(c.313-396) La primera corchea de c.396 es quizá el pico sonoro más alto de toda la obra, es el final del desarrollo que ha sido intenso y de gran densidad, así es que todos los contrapuntos de metales que preceden a este clímax ascienden a él, de lo cual se deriva que no se debe abusar al momento de su interpretación, podríamos decir que estos contrapuntos resultan de fácil ejecución y en ese sentido pueden pecar, al estar en los metales, de sonar en exceso, dejando poca expectativa para lo que será el fff de c.390 y su culminación en c.396.

En la coda (c.494-521)

La coda resume con el motivo de transición (ver cornos c.514-519) todo el movimiento, de ahí que la reiteración ff de este motivo resulte decisiva para consolidar el final; aunque en ff, el c.494 y su desarrollo debe apuntar hacia la primera de c.514 en donde los cornos harán su última intervención triunfal seguida de un contundente y explosivo tutti de finalización.

3. Conclusiones

La corriente neo-nacionalista fue motivada por el interés hacia el descubrimiento de nuevos lenguajes en la composición musical, surgidos de la tradición y de la expresión popular; Bartok se constituye en uno de los compositores que definió esta tendencia al construir su obra a partir del análisis de las expresiones populares en un sincretismo con las corrientes occidentales, produciendo una música nueva, exótica, muy original y cargada de nuevas sonoridades y colores.

El concierto para orquesta Sz.116 de Bela Bartok, traduce una obra construida simétricamente en la forma y sus materiales, es constante en Bartok el uso de elementos simétricos como la forma arco, pues la reexposición de la forma sonata en el concierto para orquesta, empieza con el segundo tema en una forma AB / C / BA; Dicha simetría no se dá solamente en la forma macro, también la construcción de los temas es motivica y siempre sus presentaciones van acompañadas de su posterior inversión melódica.

Los temas en Bartok están teñidos del sentimiento popular, si bien, sus temas son contrastantes, los dos temas fundamentales del primer movimiento del concierto para orquesta aluden a materiales rítmicos y melódicos indiscutiblemente populares, la sonoridad propuesta por su orquestación es áspera y sin embargo, ofrece una gran gama de posibilidades en tanto, esta obra traduce un concierto en donde toda la orquesta luce sus posibilidades sonoras solísticas y por familias de instrumentos.

De lo anterior se deducen también las posibilidades de interpretación de su música; gracias a que el concierto para orquesta es una de las obras más interpretadas del compositor, las versiones de diferentes directores tienen todos los elementos que las diferencian ya sea en tempos, enlaces entre las secciones, balance, fraseo, etc. Esto

hace de esta obra un reto interpretativo que inmerso dentro de un estilo relativamente libre, puede reinventarse mediante propuestas interpretativas novedosas de gran originalidad.

La obra de Bartok constituye una inspiración para compositores que quieran desarrollar su ejercicio a partir del uso de elementos folclóricos emanados de su contexto en un afán por consolidar su originalidad y una identidad de su música que haga eco en sus públicos. La música colombiana tiene aún una infinita variedad de posibilidades que puede ser explotada desde la investigación profunda de sus raíces y puede ser aprovechada en la consolidación de una corriente compositiva que fije su norte en la explotación de sus recursos populares y su traducción en la escena sinfónica, carente aún de suficiente repertorio en esta materia.

Bibliografía

LESTER, Joel. Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX (A. Brotons Muñoz & A. Gómez Schneekloth, Trads.) W.W. Norton & Company, Inc. (2005).

LENDVAI, Ernő. Béla Bartók An Analysis of his Music (with an introduction by Alan Bush) Kahn & Averill, London. (2000)

SCHONBERG, Harold. Los Grandes Compositores Vol. II, "Ma non Troppo" Ediciones Robinbooks, s. l., Barcelona (2004)

LINDLAR, Heinrich. Guía de Bartok, Alianza Editorial, S.A. Madrid (1995)

PIERRETE, Mari. BARTOK, Espasa – Calpe, S.A. Madrid (1985)

DE CANDÉ, Roland. Nuevo Diccionario de la Música Compositores, Printer Latinoamericana Ltda., Bogotá D.C. (2003)

LORD, Maria / SNELSON, John. The Story of music, Tandem Verlag GmbH, Slovenia (2008)