

Instituto Universitario Nacional del Arte
Departamento de Artes Musicales y Sonoras
“Carlos López Buchardo”

Tesina de Graduación
Licenciatura en Artes Musicales con Orientación Piano

“Análisis de los elementos folklóricos utilizados en las *Improvisaciones sobre melodías campesinas húngaras op.20* de Béla Bartók”

Tesista:
Clarisa A. Falcone

Tutora:
Sandra Federici

Programa de Concierto

Zoltán Kodály (1882-1967)

9 Piezas para Piano op.3 (1909)

- I. Lento
- II. Andante poco rubato
- III. Lento-Andante
- IV. Allegretto scherzoso
- V. Furioso
- VI. Moderato triste
- VII. Allegro giocoso
- VIII. Allegretto grazioso
- IX. Allegro commodo, burlesco

Béla Bartók (1881-1945)

Improvisaciones sobre melodías campesinas húngaras op.20 (1920)

- I. Molto moderato
- II. Molto capriccioso
- III. Lento, rubato
- IV. Allegretto scherzando
- V. Allegro molto
- VI. Allegro moderato, molto capriccioso
- VII. Sostenuto, rubato
- VIII. Allegro

Edvard Grieg (1843-1907)

Concierto en la menor para piano y orquesta op.16 (1868)

- I. Allegro molto moderato
- II. Adagio
- III. Allegro moderato molto e marcato

Pianista acompañante: Ivana Rabellino

Índice

Introducción.....	4
Primera Parte	
Breve historia de Hungría.....	7
Segunda Parte	
Biografía de Béla Bartók.....	13
Tercera Parte	
Elementos técnicos del Folklore húngaro	
I. <i>El Estilo Antiguo</i>	19
II. <i>El Estilo Reciente</i>	21
III. <i>El Estilo Mixto</i>	23
IV. <i>Los Verbunkos</i>	24
Cuarta Parte	
Análisis de los elementos folklóricos húngaros en las <i>Improvisaciones op. 20</i>	
I. <i>Primera Improvisación</i>	25
II. <i>Segunda Improvisación</i>	28
III. <i>Tercera Improvisación</i>	33
IV. <i>Cuarta Improvisación</i>	35
V. <i>Quinta Improvisación</i>	36
VI. <i>Sexta Improvisación</i>	39
VII. <i>Séptima Improvisación</i>	42
VIII. <i>Octava Improvisación</i>	45
Conclusión.....	51
Apéndice.....	53
Bibliografía.....	56

Introducción

A partir del siglo XIX surge en la música culta una corriente nacionalista, algunos de sus representantes fueron compositores como Liszt (*Rapsodias húngaras*), Brahms (*Danzas húngaras*), Chopin (*Polonesas*), Dvorák (*Danzas Eslavas*), Grieg (*Danzas folklóricas noruegas*), entre otros.

Si bien siempre la música académica hasta ese momento había estado influenciada por la música popular en mayor o menor grado, estos compositores comenzaron a incluir en sus obras de manera intencional y premeditada elementos y materiales folklóricos en busca de una pertenencia a dicha corriente estética. En muchos de los casos los compositores sólo tenían una vaga idea de la música campesina de sus países o no la tenían en absoluto.

Las composiciones “húngaras” de Liszt y Brahms, por ejemplo, están basadas en la música instrumental gitana (a la que Bartók daba el nombre de “popularesca”) y no en las canciones campesinas.

Fueron Kodály y Bartók quienes por primera vez a principios del siglo XX iniciaron un estudio científico del folklore de Hungría y otros países de Europa Oriental, sumergiéndose de lleno en esta tarea, realizando recolecciones de melodías campesinas en las aldeas, entrevistando a los pobladores, efectuando registros fonográficos, inclusive hasta viviendo con ellos por determinadas cantidades de tiempo. Luego anotaron, analizaron y clasificaron estas melodías para finalmente editarlas y publicarlas.

En su artículo “¿Qué es la música popular?” Bartók escribe: “*debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos*”¹, a su vez realiza una distinción entre ésta y la música “popularesca”². De ambas divisiones de la música popular, la campesina fue el objeto de estudio de Bartók, y la que luego incorporó en muchas de sus composiciones.

¹ Béla Bartók, “¿Qué es la música popular?”, en Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo veintiuno editores, 1981, p. 66-67

² Bartók la define como “*aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores dilettantes, pertenecientes a la clase burguesa[...]. Estas melodías no son para nada conocidas por la clase campesina*” op.cit. p.66

Acerca de la influencia de la música campesina sobre la culta, Bartók expone tres clases de interrelación: el primer caso ocurre cuando se introducen melodías campesinas o fragmentos de ellas en alguna obra y el compositor se limita a agregar acompañamientos. De este modo, es posible que la melodía sea solamente una cita y lo más importante sea el acompañamiento o bien que éste actúe como mero marco en donde se destaca la tonada. Una forma más elaborada y profunda consiste en que ambos elementos estén tan relacionados y fundidos entre sí que no haya predominancia de uno sobre el otro y conformen un todo. En cualquiera de estos casos lo primordial es “*que la materia musical con la que se reviste la melodía esté empapada de su mismo carácter[...]*Las melodías y todos los agregados que se le hacen deben dar entonces la impresión de una unidad indivisible”.³ El segundo caso se da cuando el compositor utiliza una melodía inventada por él mismo, pero que reúne todas las características de una tonada campesina. Finalmente, el tercer caso se presenta cuando un compositor no cita ni inventa una melodía sino que se propone “recrear la atmósfera” de la música folklórica de su país.

En el presente trabajo analizaremos las *Improvisaciones sobre melodías campesinas húngaras op.20* con el objetivo de identificar cada una de las tonadas campesinas originales utilizadas en las 8 piezas que conforman la obra. Determinaremos las cualidades de cada una de ellas y a qué categorías pertenecen, se observarán las adaptaciones y transformaciones que les aplicó Bartók. También destacaremos los procesos compositivos más importantes de cada pieza y cómo fueron vinculados con las melodías populares. Arribaremos en las conclusiones a cuál de las tres clases de interrelación antes descritas pertenecen las *Improvisaciones*.

La primera parte del trabajo incluye de manera breve la historia de Hungría, para comprender los cambios políticos, geográficos y culturales que atravesó el país a lo largo de los años. En la segunda se presenta una biografía de Béla Bartók, con los hechos más relevantes de su vida personal y profesional. En la tercera se exponen las características y elementos técnicos del folklore húngaro. Finalmente en la cuarta y última parte se realiza el análisis de las *Improvisaciones op.20*. Para elaborar este trabajo se efectuó un relevamiento de datos bibliográficos y un análisis exhaustivo de las partituras. Se ha incluido también un apéndice con cuadros y mapas que sintetizan lo expuesto en las

³Béla Bartók, “*La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna*”, en op. Cit. p.92

secciones anteriores.

Primera Parte

Breve historia de Hungría

Los antecesores del pueblo húngaro se encuentran en una comunidad prehistórica de tribus Ugrofinesas que vivían cerca del río Karma, a mitad de camino entre el norte del río Volga y los montes Urales, alrededor del año 500 A.C. Los Ugrofineses se dividieron en varias tribus, entre ellas los Ostyaks, los Voguls y los Magiares, éstos últimos, antecesores de los húngaros.

La tribu Magyar cae en la influencia de la raza búlgara, ellos los ayudaron a avanzar en las áreas de la política, las artes marciales y la organización social.

Alrededor del año 830 D.C. Los búlgaros-magiares son dominados por los Khazars, otra raza turca. El reinado fue bastante corto debido a una revolución, por este motivo los húngaros (magiares, búlgaros y avars) fueron forzados a ocupar territorio eslavo.

Es en la región de la “Gran Moravia” donde los húngaros se establecerán. La dinastía Árpád se convertirá en la primera de Hungría, una organización de clanes y tribus, encabezadas por unos 40 a 50 jefes.

Esteban I, primer rey cristiano en ser coronado en el año 1000, implementó una organización por comarcas, encabezadas por un *ispán* (gobernador de provincia), formó una sociedad feudal, centrada en el palacio y la actividad rural, instituyó el uso de la moneda y estableció impuestos comerciales y el diezmo.

Luego de dos siglos de feudalismo, el crecimiento en la industria de la artesanía y el comercio causó un influjo de trabajadores desde el territorio sur eslavo hacía tierras húngaras, a lo que se sumó la expansión hacía el norte y este de las regiones eslovenas, rutenas y rumanas, lo que llevó a que la población húngara creciera hasta casi los dos millones de habitantes. Hacia el fin del reinado Árpád, la música instrumental progresa cada vez más.

En 1241, los tártaros invaden y hacen retroceder el límite del territorio húngaro hasta el Río Danubio. El rey Béla IV fue forzado a compartir sus tierras con los Barones, para esta época la forma de vida centrada en el el castillo feudal es reemplazada por urbes libres de obligaciones feudales.

En 1301, Andrés III, el último rey de la dinastía Árpád, muere y es sucedido por Carlos I de Anjou (dinastía francesa). Durante este período Hungría asume la categoría de potencia y los músicos prosperan. Para 1321, gracias a los esfuerzos de este rey la esclavitud y la servidumbre son abolidas.

En 1437, Alberto de Habsburgo (emperador y rey de Bohemia) se convierte en el primer Habsburgo en obtener la corona húngara, para conseguirlo renunció a ciertos derechos en compensación por los favores brindados por los Barones. Esto resultó beneficioso en los años que siguieron ya que Hungría fue capaz de resistir las invasiones turcas y serbias.

Luego de un período de conflictos por las tierras entre campesinos y nobles, en 1514 las fuerzas turcas debilitan a las húngaras y ocupan Buda. Transilvania se convierte en un Principado bajo las órdenes de Turquía. El oeste (Transdanubia) y la parte noroeste del país forman parte del Imperio de Habsburgo bajo el nombre del “Reino de Hungría”.

Seguidamente de la conquista turca, muchos Barones húngaros se van a residir a Viena, adoptan costumbres austríacas y se convierten en una clase aristocrática medio germanizada, se les proporcionan cargos en el gobierno y oficinas en la Armada húngara.

El protestantismo reemplaza a la Iglesia Católica como religión dominante, gracias a los predicadores en lengua húngara. Esto despierta un sentimiento de nacionalidad entre las regiones del oeste dominadas por los germanos, y desencadenan un desenvolvimiento de la poesía lírica y el verso patriótico. Se piensa que la formación técnica de la música húngara tal como la conocieron y recopilaron Bartók y Kodály comienza a gestarse entre los siglos XV y XVI.⁴

En 1685 los turcos comienzan a retraerse del territorio central y este, que será

⁴ Emilio Haraszti, “*La música húngara*”, Buenos Aires, Editorial Shapire, 1953, p.18

recuperado por el Emperador Leopoldo I. La colonización de los distritos Magiares por varias nacionalidades dan por resultado un clima de mayor diversidad social. De las varias insurgencias, la más importante será el influjo germánico en los países del este. Otros movimientos notables incluyen la colonización eslovaca de Hungría central y sur, la entrada rutená por el Noreste y la entrada rumana en el área transilvana. Hacia 1740 la población Magyar era del 45%, para 1800 disminuye al 39%

Luego de la derrota de la Rebelión Rákóczi en 1771, la monarquía Habsburgo estableció un periodo de paz. No habrá otro disturbio civil en la nación por casi un siglo, excepto una breve interrupción por las fuerzas napoleónicas en 1809. Esto permitió una gran reconstrucción en las áreas de la literatura y la educación.

Durante el fin del reinado de Francisco I y los primeros años del reinado de Francisco V, Hungría sufrió una modernización impulsada no por su soberano austríaco sino por la aristocracia húngara, luego de un siglo y medio de ocupación turca y guerras independentistas la nación se encontraba retrasada en muchos aspectos. Así a inicios del siglo XIX comenzó una modernización industrial y se dió un impulso literario y cultural, donde el idioma y la historia húngara fueron enaltecidos y cultivados.

Los nobles, especialmente el Príncipe Nikolaus I de Esterházy y los compositores de las afueras de Hungría comenzaron a tomar en cuenta la música y las costumbres húngaras. En 1825 se funda la Academia Húngara de Ciencias, será una de las primeras instituciones académicas fundadas por húngaros nativos y no por la monarquía de los Habsburgo.

En 1844 Ferenc Erkel compone la música del Himno Húngaro, la letra había sido escrita en 1823 por Ferenc Kölcsey.

El siglo XIX causó una reforma de la música identificada como distintiva húngara. En particular, el estilo *verbunkos* emergerá y será incorporado en el himno húngaro, junto con el estilo de danza *czárdás*.

Hacia la mitad del siglo XIX, notables compositores hicieron viajes a Hungría, incluyendo a Wagner y Mahler, quien fué Director Musical de la Royal Opera House de

Hungría en 1884. Liszt fue un húngaro nativo, pero no hablaba la lengua materna. Sin embargo, sus contribuciones al avance de la música húngara, particularmente la instrumental, fueron de gran importancia. Brahms también contribuyó a establecer una primera (aunque no auténtica) identidad folklórica, gracias a sus *Danzas Húngaras*.

Todos estos cambios fueron impulsando el estallido del nacionalismo húngaro, avivando las ansias de independizarse de los Habsburgo para establecer una república independiente gobernada por la nobleza, con cabida también para los que no pertenecieran a ella. Este cúmulo de sentimientos, hechos y personajes convergieron en ebullición y en 1848, ante la Revolución alemana de 1848-1849, Hungría se unió en desobediencia al Imperio Austríaco.

La revolución fue un intento fallido, sin embargo abrió el debate para la creación del imperio Austro-Húngaro, en 1867 se firma un acuerdo conocido como el Compromiso Austrohúngaro (*Ausgleich*). Este pacto entre el emperador y la nobleza magiar devuelve a Hungría el gobierno constitucional parlamentario, basado en un escasísimo censo y una amplia autonomía interna, quedando el Estado dividido en dos partes que comparten únicamente tres ministerios, y el ejército, que queda controlado por el emperador. Las ciudades de Óbuda, Buda (en la orilla oeste del Río Danubio) y Pest (en la orilla este) fueron unificadas en 1873 y se convirtieron en Budapest, la capital de la nación.

Con el fin de la 1ª Guerra Mundial y la firma del Tratado de Trianon en 1920, Hungría sufrió pérdida de territorio y de ciudadanos, como así también una reorganización en su sistema político. En total, de un territorio en vísperas de la guerra mundial de 325.000 kilómetros cuadrados el nuevo Estado independiente sólo conservó 93.036, mientras que Rumanía obtuvo 103.093, Checoslovaquia 61.633 y Yugoslavia 63.092. Respecto a las antiguas fronteras austrohúngaras, el nuevo Reino de Hungría, restaurado tras la contrarrevolución encabezada por el antiguo almirante austrohúngaro, Miklós Horthy perdió el 63,5% de su población, incluyendo a un millón de magiares incorporados a Checoslovaquia, 1,7 a Rumania y 500.000 a Yugoslavia. De los 9.945.000 habitantes de lengua magiar, más de 3.000.000 quedaron en los países vecinos.⁵

En el período de entre guerras, los historiadores escribieron una serie de 5

⁵"*Tratado de Trianon*". (2013, 22 de marzo). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 04/06/2013, desde http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tratado_de_Trianon&oldid=65533620.

volúmenes de la historia de Hungría, cuatro de ellos fueron completados por Gyula Szekfű quien remarcó la importancia de la influencia occidental mientras otros historiadores llamaron a la restauración de los valores húngaros. Entre las principales críticas hacía los pasados 100 años, muchos afirmaron que la dinastía Habsburga lo único que pretendió fue la explotación de la nación Húngara.



En los comienzos de la II Guerra Mundial, Hungría fue inicialmente neutral. Sin embargo la ocupación germana de 1944 causaría una convulsión en la sociedad húngara, la nación fue forzada a participar en la guerra anti soviética, y más de medio millón de judíos protegidos fueron deportados a Auschwitz.

Bartók se muda a Estados Unidos en 1940 en desacuerdo con el régimen fascista, falleciendo en 1945 sin haber podido regresar a su tierra natal.

En los años siguientes a la Guerra, surgirán un variado número de partidos políticos locales que apoyaban diferentes ideologías, incluyendo el Stalinismo y el Marxismo.

La URSS ocupó el país finalizada la Segunda Guerra Mundial, el Partido Comunista se convertirá en el partido oficial gobernante y un número importante de liberales y pensadores huirán del país en los años posteriores.

En 1989 , los líderes socialistas y comunistas fueron derrocados, a raíz de esto Hungría se convirtió en la "República Democrática de Hungría" permaneciendo con este

régimen político hasta nuestros días.

Segunda Parte

Biografía de Béla Bartók

“He conocido hasta ahora varios cientos de compositores, pero no creo que ninguno de ellos sea capaz de acercarse a Bartók en la sensibilidad y sinceridad musical. En su presencia se percibe ineludiblemente que se trataba de una personalidad extraordinaria”.

Aaron Copland.

Béla Viktor János Bartók nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklos (hoy en día Sînnicolau Mare, Rumania), una ciudad situada en una región en la confluencia de las culturas húngara, eslovaca y rumana. Su padre, Béla, quien falleció en 1888, era director de la escuela de agronomía local, poseía cierto talento musical: tocaba el piano, había estudiado violonchelo y hasta llegó a componer algunos bailes⁶. Su madre era Paula Voit, maestra, fue la responsable de las primeras lecciones de piano de Béla a la edad de 6 años, durante toda su vida guardó un profundo cariño hacia su madre.



En una serie de cartas destinadas a su nieto, Paula narra la incipiente vocación musical del niño: *“Advertimos que ya a una edad muy temprana le gustaba el canto y la música. La niñera solía cantarle canciones y él escuchaba en estado de arrobamiento.[...] A los 3 años le regalaron un tambor, cuando me sentaba al piano marcaba el tiempo sin errores, si yo pasaba de un compás de 3/4 a otro de 4/4 él dejaba de tocar por un momento y luego seguía con el tiempo exacto[...] A los cuatro años tocaba en el piano con un dedo las canciones folklóricas que sabía, conocía cerca de cuarenta melodías...”*⁷

A raíz de la temprana muerte de su padre, la familia tuvo que mudarse varias veces buscando el mejor empleo para su madre y la mejor educación musical para Béla, en 1891 lo envían con su tía a Nagyvárad (ahora Oradea, Rumania) donde recibe clases de un maestro de música llamado Kersch.

⁶ Béla Bartók, *“Autobiografía”*, en op.cit., p.37

⁷ Cartas a Béla Bartók (h), 14 de junio de 1921, en Malcom, G., *El mundo de Bartók*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004, p.18

En 1892 regresa a su casa en Nagyszöllös donde sucede su primera aparición pública tocando el *Allegro* de la *Sonata Waldstein* de Beethoven y una de sus primeras composiciones *El curso del Danubio*.

En 1894 la familia se muda a Pozsony (actual Bratislava, Eslovaquia), donde comienza a tomar clases de piano con László Erkel (hijo de Ferenc Erkel) allí estudia este instrumento y armonía hasta los 15 años.

En 1899 siguiendo el consejo de su amigo Dohnányi, se inscribe en la Academia de Música de Budapest, donde toma clases de piano con István Thomán (uno de los más notables alumnos de Liszt en Budapest) y de composición con János Koessler.

En el verano de 1904 Lidi Dósa (niñera de una familia de Budapest) acompañó a sus vacaciones a la familia para la cual trabajaba, Bartók se encontraba vacacionando en el mismo lugar cuando la escuchó cantar, en una entrevista que le realizaron años después dió este testimonio: “...yo estaba en el retiro de verano. Nuestras habitaciones eran contiguas. Oía a Bartók practicando todo el tiempo, y una vez él me escuchó cantar. Le cantaba al niño... La canción le gustó a Bartók y me pidió que la cantara de nuevo porque quería anotarla. Después de ponerla por escrito, se sentó al piano y la tocó. Me llamó y me preguntó si la estaba tocando correctamente. Era exactamente como yo la había cantando.”⁸ Se cree que este fue el puntapié inicial de su interés por la música folklórica.

En 1905 conoce a Zoltán Kodály, juntos recopilaron miles de cantos no sólo del folklore húngaro sino también rumano, eslovaco, y de otros países vecinos. Trabaron una amistad de por vida, fue el único hombre con quien Bartók sintió que podía compartir sus preocupaciones y entusiasmos, y con quien pudo contar en épocas de adversidad. Para ese entonces Bartók ya había escrito un poema sinfónico de importancia *Kossuth*, una *Sonata para violín*, un *Quinteto con piano*, del mismo período son la *Rapsodia para piano y orquesta op.1* y la *Primera suite*.

En 1906 publica conjuntamente con Kodály una colección de veinte canciones folklóricas, las primeras diez armonizadas por él y las restantes por el otro compositor.

⁸ Entrevista a Lidi Dósa, Malcom, G, *op.cit.*, p.79

Ambos insistieron en preservar la integridad y originalidad de su investigación. El prefacio a la edición reiteraba su filosofía que rezaba que la música campesina que habían recolectado era el verdadero folklora de Hungría. *“La canción folklórica húngara debería tener su lugar entre las grandes obras de música del mundo[...], esto será únicamente posible cuando las canciones producidas y fabricadas en masa que se disfrazan de húngaras sean sacadas de circulación. Con respecto a la interpretación, todo aquel que conozca la manera campesina de cantar o hable el húngaro podrá hacerlo sin errores. El discurso rítmico es la guía para no fallar, no deberán imponerse hábitos rítmicos extraños a los autóctonos.”*⁹

En 1907 es nombrado profesor de piano del Conservatorio de Budapest, éste fue el principal soporte económico durante mucho tiempo, en ese mismo año descubre la música de Debussy gracias a Kodály, quien le sugirió que profundizara sus estudios en este compositor.

En 1909 se casa con su primera esposa Márta Ziegler con quien mantuvo su matrimonio durante 14 años, fruto de éste nace su hijo Béla en 1910.

Hacia 1913, Kodály y Bartók ya habían recogido cerca de 3000 canciones folklóricas, pero la recepción hacia su trabajo había sido más que fría. Durante los años que siguieron continuaron sus investigaciones e intentaron varias veces sin éxito publicar los resultados con la Sociedad Kiszfaludy, la sociedad líder de Hungría promotora de la literatura húngara y de la música folklórica.

Durante esta etapa compone la *Segunda Suite para Orquesta op.4*, las *14 Bagatelles op.6*, el *Primer Cuarteto de Cuerdas op.7*, su única ópera *El Castillo de Barba Azul*, el ballet *El príncipe de madera op.13*, estas composiciones no fueron bien recibidas ni en su país ni en el extranjero, excepto por pequeños grupos de músicos jóvenes. Esto desilusionó por completo a Béla e hizo que se retire de la vida musical húngara.¹⁰ Sin embargo en 1917 obtiene un éxito notable en Budapest con su ballet, lo que alienta a las autoridades a montar al año siguiente su ópera.

9 Kodály, Z. y Bartók, K., *“Magyar Népdalok”*, Budapest, Rozsnyai Károly, p.3

10 Malcom, G., *op. cit.*, p.35

Durante la Primera Guerra Mundial los viajes de recopilación folklórica se ven afectados, sólo es posible recolectar material por algunas zonas de Hungría, esta situación le provoca una profunda angustia. En los años que dura la guerra se dedica a ordenar y clasificar grandes cantidades de material folklórico, esto influye notablemente en sus composiciones, esta etapa revela una fusión de las diversas fuentes encontradas en sus obras anteriores con una presencia mayor de los elementos de música popular.

Desde 1920 la figura de Bartók se torna más popular tanto en los escenarios nacionales como en los internacionales, hace giras por casi toda Europa como así también por Estados Unidos. En 1923 se casa con Ditta Pásztor, junto a ella realizará varias giras y conciertos para dos pianos, será quien lo acompañe hasta el final de su vida. Su segundo hijo Peter nace en 1924, para su formación pianística Bartók escribirá los seis volúmenes del *Mikrokosmos*. De esta etapa algunas de sus obras son: *Improvisaciones para piano op.20*, la *Primera y segunda sonata para violín*, la *Suite de Baile*, la *Sonata para piano*, el *Primer y segundo concierto para piano*, el *Tercer y cuarto cuarteto para cuerdas*, y la *Cantata profana*, entre otras.

En su condición de etnomusicólogo estuvo dedicado más a la transcripción y al análisis que a la recolección, preparó numerosos volúmenes de música húngara, rumana y eslovaca, aunque sólo un volumen dedicado a la música folklórica húngara (*A magyar népdal*, Budapest 1925, Berlín 1925, Londres, 1931) tuvo difusión internacional.

En 1926 hace su primera presentación radial interpretando composiciones de Beethoven, Scarlatti, Debussy y también obras propias.

Unos años más tarde dicta una conferencia en el congreso mundial sobre música folklórica en Praga, luego será premiado junto a Alfredo Casella, con el primer premio en el concurso de cuartetos de cuerda de la Musical Fund Society de Filadelfia por su *Tercer cuarteto para cuerdas*. Ese mismo año realiza por primera vez grabaciones en gramófono de sus propias obras en Budapest.¹¹

En 1934 deja su cargo como profesor de piano en el Conservatorio de Budapest y

¹¹ Algunas de estas grabaciones aún se conservan, varios sellos discográficos (Pearl, Naxos) han editado cds con grabaciones de Bartók tocando sus propias obras, o interpretando obras de otros compositores. Cabe destacar la edición del sello Pearl, Bartók plays Bartók: Bartók at the piano 1929-1940, lanzada en 1995.

se dedica a trabajar como etnomusicólogo en la Academia de Ciencias de Hungría, dos años más tarde dará su discurso inaugural con una disertación sobre “Liszt y la música húngara”.

Pál Gergely, quien trabajaba en la oficina de la Secretaría General de la Academia de Ciencias húngara relata los años de trabajo de Bartók allí: [...] *trabajaba de la mañana a la noche, con su fonógrafo y sus partituras, tenía dos colaboradores que intervenían en el ordenamiento del material.[...] Bartók y Kodály tenían proyectada la creación, con el apoyo de la Academia, de un Instituto de Música Folklórica de Europa Oriental.[...] Realizó una expedición a Turquía (1936).[...] En 1937, con la colaboración de Zoltán Kodály examinó las transcripciones para decidir qué cantidad de material estaba en condiciones de publicarse: casi 4000 páginas impresas.[...] Las tareas de recolección y clasificación no se detuvieron cuando Bartók viajó a Estados Unidos en 1940. Los miembros del subcomité de música folklórica continuaron trabajando bajo la supervisión de Kodály.*¹²

El avance del nazismo en la década del '30 en Europa del Este era algo que a Bartók preocupaba por demás, hacia 1938 decide comenzar a enviar a Estados Unidos gran parte de sus manuscritos más valiosos (éstos se encuentran aún hoy en el Archivo Bartók de Nueva York), tras la muerte de su madre realmente sintió la necesidad de emigrar de Hungría.

Durante una gira de conciertos en Estados Unidos junto a su esposa entre abril y mayo de 1940, evaluó la posibilidad de establecerse en este país. Ya en noviembre se instala en Nueva York, recibe un doctorado honoris causa de la Universidad de Columbia.

Al principio las posibilidades de realizar conciertos y giras por ese país fueron muy satisfactorias, en 1941 él y su esposa realizaron actuaciones de costa a costa, incluso la Universidad de Columbia le otorgó una beca de investigación para trabajar sobre la música folklórica serbo-croata que se extendió hasta 1942. A partir de este año su salud se deteriora y comienza a sentir los primeros síntomas de una enfermedad que luego le diagnosticaron como leucemia, ya no tiene tanto trabajo como pianista y lo afecta muchísimo anímicamente la crisis mundial.

12 Malcom, G., *op. cit.*, p.225-229.

En 1943 brinda su último concierto público junto a su esposa, debido a su mala situación económica la Sociedad Norteamericana de Compositores, Autores y Editores se hace cargo de su tratamiento médico.



Los años restantes hasta su muerte fueron muy productivos, compone el *Concierto para orquesta*, la *Sonata para violín solo*, el *Tercer concierto para piano* y el *Concierto para viola* (Bartók deja estos últimos dos bastante avanzados, luego de su muerte los completa Tibor Serly), además completa su manuscrito sobre canciones serbo-croatas (publicado en 1951) y realiza una revisión final de su estudio sobre la música folklórica rumana (publicado en 1967-75).

Ya en agosto 1945 durante sus vacaciones en Saranac Lake, Bartók decide volver a Nueva York porque su salud empeora. El 15 de septiembre su médico lo transfiere al Hospital West Side, donde muere el 26 de septiembre, a los dos días se realiza su funeral es sepultado en el cementerio de Ferncliff, en el condado de Westchesrer.

Tres años después de su muerte las autoridades húngaras lo distinguen con el prestigioso premio Kossuth y ese mismo año se realiza en Budapest el Festival Internacional Bartók.¹³

En 1988 el gobierno húngaro y sus dos hijos Béla y Peter, piden que sus restos sean exhumados y repatriados a Budapest, donde se le realiza un funeral de estado el 7 de julio, desde ese entonces descansa en el Cementerio Farkasréti, junto a su esposa Ditta, quien había fallecido en 1982.

¹³ Peter Laki, *"The Gallows and the Altar: Poet Criticism and Critical Poetry about Bartók in Hungary"*, en Peter Laki ed., *Bartok and His World*, United States of America, Princenton University Press, 1995, p.94

Tercera Parte

Elementos técnicos del Folklore húngaro

I.El Estilo Antiguo

Como hemos visto en el capítulo que reseñaba la historia de Hungría, diversos pueblos de diferentes razas han pasado por el suelo húngaro, sus influencias se han cruzado y hasta mezclado completamente. La música primitiva húngara revela una mezcla de elementos musicales procedentes de las tribus tártaras del norte, que vivían en el círculo de la cultura mongol-china, las tribus tártaras del sur, ligadas a la cultura árabe-persa, y las tribus caucásicas y turcas, tanto en su rítmica como en su sistema de escalas, en su morfología como en las particularidades de su técnica.¹⁴

Muy poco material ha quedado de esa época (aproximadamente sólo el 9% de las melodías recogidas son de este tipo). Kodály y Bartók han reunido a la música de esta etapa bajo la clasificación de *Estilo Antiguo*.

Una de las principales características de estas melodías es la utilización de escalas **anhemitónico-pentatónicas**, es decir, una escala menor natural pero con el segundo y sexto grados removidos.



En algunas melodías podemos observar que el ámbito se extiende desde una segunda mayor por debajo de la tónica hasta una tercera menor por encima de la superior.



¹⁴ Emilio Haraszti, op.cit., p.17

También es posible encontrar melodías en donde se omite el séptimo grado¹⁵



Bartók explica en su artículo “*La Música Popular Húngara*” que esta escala no puede sostener las cadencias dominante-tónica, ya que la dominante no cumple tal función.

En este tipo de melodías no solo la tercera y la quinta son consideradas consonancias, sino también la séptima, y generalmente cada una de las cinco notas es consonante respecto de cada una de las otras.¹⁶

Es posible encontrar el sexto y el segundo grado como notas de paso, dando como resultado los modos eólico, dórico o frigio. Es muy usual ver en la línea melódica saltos de cuarta, como así también los giros melódicos descendentes.

Estas melodías tienen una estructura estrófica no arquitectónica, consistentes en cuatro versos melódicos isométricos, cada verso corresponde a una estrofa diferente del texto, siempre el primer y el último verso son diferentes. Bartók clasifica estas melodías según su estructura estrófica en seis categorías: ocho o doce sílabas en cada línea melódica, seis sílabas, siete sílabas, once sílabas, diez sílabas y nueve sílabas.

Parlando, ♩ = 192



Ke - mény kő - szik - lá - nak köny - nyebb meg - ha - sad - ni,
Mint két é - des szív - nek... egymás - tól meg - vál - ni M
Mi - kor két é - des szív egy - más - tól meg - vá - lik,
Még... az é - des méz es ke - se - rű - vé vá - lik.

15 Zoltán Kodály y Ferenc Bónis, “*The Selected Writings of Zoltán Kodály*”, London, Boosey & Hawkes, 1974 p.11

16 Béla Bartók, “*La música popular húngara*”, op.cit., p. 107

En el ejemplo anterior podemos apreciar una melodía en la escala pentatónica Sol-Sib-Do-Re-(Fa), donde vemos la supresión de la última nota. Con una estructura de doce sílabas con forma ABBC.

En el *Estilo Antiguo* podemos distinguir dos categorías con relación al tempo y la interpretación: el “*parlando-rubato*” y el “*tempo giusto*”. La primera es usualmente asociada con melodías cuyos textos contienen una connotación de tristeza, pena y dolor. La principal característica de este estilo es la libertad rítmica, que deriva principalmente del lenguaje húngaro, en el que las vocales se dividen en cortas y largas, éstas últimas tienen aproximadamente el doble de duración de las primeras. Cada palabra tiene su acento en la primer vocal, por lo que no existe la anacrusa en el lenguaje húngaro. El tempo en la interpretación suele ser lento y las melodías están muy ornamentadas.

El “*tempo giusto*” utiliza, a diferencia del *parlando-rubato*, un tempo más estricto, es comunmente usado en piezas rápidas de danza, posee menor cantidad de ornamentaciones por tratarse de melodías que se ejecutan de una manera más ágil. Éstas se relacionaban con temas alegres y no siempre tenían texto, eran ejecutadas por cornamusistas o por campesinos músicos.¹⁷

II.El Estilo Reciente

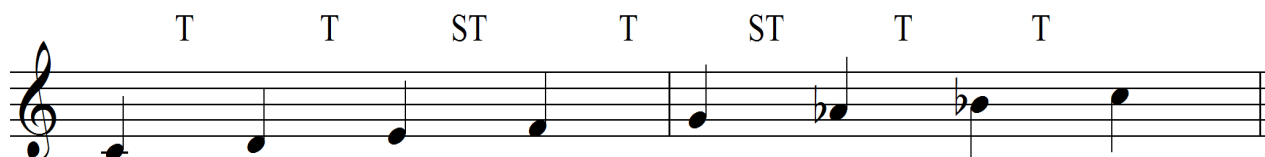
El *Estilo Reciente* comienza su historia aproximadamente en el siglo XVIII, durante el Imperio Habsburgo, cuando se produce una mayor inclinación hacia la cultura Europea Occidental.

Se diferencia del Estilo Antiguo debido a su forma ascendente, cerrada, de estructura cupular, series melódicas largas y su amplio registro.¹⁸ Estas nuevas melodías ya no se basan principalmente en las escalas pentatónicas sino que incorporan un mayor uso de los modos, inclusive la escala mayor, pueden contar inclusive con semicadencias a la quinta o a la tónica.

¹⁷Béla Bartók, op. cit, p.108

¹⁸ Ágnes Dobszay, “*Historia de la música húngara*”, Informaciones sobre Hungría, Ministerio de Relaciones Interiores de Budapest, n°2001/1, Fecha de consulta 09/11/2013 de <http://www.mfa.gov.hu/NR/rdonlyres/032D7512-554D-4893-A036-A9328B7B5F4D/0/zenespa.pdf>, p.1

Es muy usual encontrar también una escala heptatónica que consiste en un primer tetracordio en modo Mayor y un segundo tetracordio en modo menor, dándonos como resultado una la siguiente escala:



Una característica significativa de estas melodías es el tempo invariable (“*tempo giusto*”), un ritmo “puntillado adaptable” formado por las células rítmicas $\text{♩} \text{||} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, una estructura estrófica arquitectónica constituida por cuatro incisos melódicos, generalmente de forma AABA o ABBA.

La forma de categorización es similar a la del *Estilo Antiguo*, pero se añaden los conceptos de isorítmico, heterorítmico (pero isométrico) y heterométrico.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar una melodía del *Estilo Reciente* en Modo Mayor, con una construcción arquitectónica AABA.

Tempo giusto

Nin - csen szebb a ma - gyar lyány - nál.
 Ve - kony 'kar - csú dē - rē - - ká - - nál;
 O - lyan vé - kony, mint a nád - szál,
 Ma - ga jar a le - gény u - - tán.

19Béla Bartók, op cit., p.112

La ornamentación característica perteneciente al *Estilo Antiguo* no tiene un rol preponderante en estas nuevas melodías, a lo sumo aparece algún portamento o adorno en una sola nota a lo largo de toda la pieza.²⁰

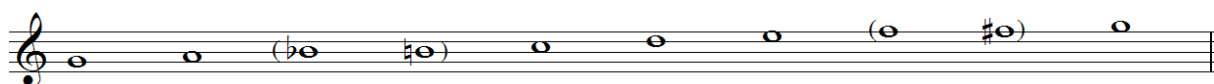
Bartók hace mención al nuevo rol social de estos cantos, los cuales se ejecutan a coro durante los trabajos colectivos, la marcha y el retorno en grupo a la aldea. Asegura que tanto el *Estilo Antiguo* como el *Estilo Reciente*, deben considerarse como productos culturales exclusivamente húngaros.

III. Estilo Mixto

En su artículo “*La Música Popular Húngara*”, Bartók señala una tercera categoría que corresponde a las melodías que no poseen un estilo homogéneo, e incluye a la música popular extranjera y a canciones húngaras que han adoptado elementos foráneos.

Uno de los casos más usuales son las melodías transdanubianas, Bartók se interesó mucho por las tonadas de esta región desde el principio de su carrera como recolector, entre 1906 y 1907 presentó casi quinientas canciones de once pueblos de esta zona y hacia 1921 había transcrito alrededor de ochocientas más de los registros fonográficos hechos por Béla Vikár y Ákos Garay.²¹

La característica más prominente de las melodías de esta región es que tanto el tercer como el séptimo grados pueden estar ascendidos o descendidos, y no necesariamente deben mantenerse de la misma manera en cada estrofa de la canción. Estas alteraciones están inspiradas en melodías extranjeras que poseen tonalidades mayores.



20 Katalin Paksa, “*New Regional Features in the Hungarian New-Style Songs*”, en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 1/2 (2002), p. 94, fecha de consulta: 19/09/2013 desde <http://www.jstor.org/stable/4148925>

21 I. Olsvai, “*West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works*”, en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1/4, Bence Szabolsci, Septuagenario (1969), p.333, fecha de consulta: 19/09/2013 desde <http://www.jstor.org/stable/901289>

En el siguiente ejemplo podemos observar como el séptimo grado se encuentra ascendido en las dos primeras frases de la melodía y natural en la última.

Felsőiregh (Tolna), 1907.

4. Kály-ha vál-lán az i - ce, he-le..... a Bő - zse,
 Du - ná - rul fuj a szél; Ha Du - ná - rul fuj a szél,
 (refrain)
 sze-gény em-bert miu-dig ér Du - ná - rul fuj a szél.

IV. Los Verbunkos

Originalmente los *Verbunkos* (derivado de la palabra *Werbung* en alemán) eran unas danzas de reclutamiento usadas por el ejército Habsburgo entre los años 1715 y 1849, para captar jóvenes que quisieran formar parte del servicio militar. Era característico de la coreografía que los ellos dieran saltos e hicieran chasquidos con los tacos de sus botas (*bokázó*).

La música era interpretada por bandas gitanas, comprendía dos secciones, una lenta *Lassú* y una rápida *Friss*. Es de resaltar su característico ritmo puntillado ternario, una ornamentación virtuosa y el uso del intervalo de segunda aumentada.

Hacia el siglo XIX el estilo *Verbunkos* se convirtió en una pieza de danza autónoma y sus elementos característicos también se introdujeron en la música vocal²², comenzó a ser usado por compositores húngaros como Ferenc Erkel y Mihály Mosonyi. En 1938 Bartok incluye en el primer movimiento de su obra "*Contrastes*" el estilo *Verbunkos*.

²² Ágnes Dobszay, op.cit., p.6

Cuarta Parte

Análisis de los elementos folklóricos húngaros en las *Improvisaciones op. 20*.

En septiembre de 1920 Bartók envió a su editor, una de las piezas que más tarde incluiría en las *Improvisaciones*, le indicó que ya había escrito seis del mismo estilo y que le enviaría las demás cuando tuviese completas alrededor de doce o quince. Bartók utilizó melodías campesinas húngaras como base para estas piezas, algunas habían sido recolectadas por él mismo en sus viajes de años anteriores, otras pertenecían a los registros fonográficos realizados por Béla Vikár, Ákos Garay y László Lajtha, sobre estas tonadas simples ideó acompañamientos y episodios de lo más complejos.

Finalmente la obra terminada comprendió ocho piezas, es probable que el título sea una referencia a la práctica usual en el folklore instrumental de improvisar sobre una melodía conocida.

A continuación haremos un análisis de cada una de las fuentes originales de las *Improvisaciones* para determinar las características folklóricas que poseen, en cuál categoría fueron clasificadas cada una de ellas y cómo Bartók las adaptó y transformó en pos de las necesidades de cada pieza. A su vez detallaremos los procesos compositivos más relevantes que utilizó Bartók para completarlas.

I. Primera Improvisación

La melodía campesina proviene de Felsőiregh, Tolna y fue recogida en el año 1907. Esta melodía pertenece al *Estilo Antiguo*, originalmente se encuentra en el modo dórico.

Felsőiregh (Tolna), 1907.

1. 

1. Sü - tött án - gyom ré - test, Nem et - tem be - lű - le;
2. U - tán - na ja bá - csi Uj gal - lé - ros szűr - be,



1. Le - vit - te ja ker - be Ró - zsás kesz - ke - nő - be.
2. Meg - csol - kol - ta gyán - gyit A ker' kö - ze - pé - be.

Tiene 4 secciones diferentes entre sí A-B-C-D, de 6 sílabas cada una. La primera y la última de ellas evidencian una línea melódica descendente, característico del *Estilo Antiguo*. Le corresponde el carácter de “*tempo giusto*”.

Bartók utiliza esta melodía en Do dórico para su primera *Improvisación*, aparece por primera vez de los compases 1 a 4 en la mano izquierda, con un acompañamiento de 2°M que coinciden con los finales de los dos tetracordios de la escala de Do dórico (Mib-Fa; Sib-Do), esto produce unas 5°J implícitas (Fa-Do; Mib-Sib) intervalo característico del folklore húngaro. A su vez la melodía campesina también comienza y termina con estos intervalos.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'Molto moderato. (♩=44-46)'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several annotations: 'pp' (pianissimo) in a circle, 'dolce' (softly), 'poco rall' (slightly slower), and 'Final tetracordios' pointing to specific notes. A callout box with a triangle points to the beginning and end of the melody in the left hand, with the text 'La melodía comienza y termina con estos intervalos.' There are also circles around specific notes in the right hand.

La melodía aparece por segunda vez en la pieza sin ninguna trasposición pero con unas notas de adorno en forma de arpeggios de 5°J, a su vez la mano derecha armoniza la melodía con 3°M y m con notas ajenas al modo, dando como resultado la siguiente progresión armónica: Fa M, Mib m, Do m, Fa M, Sol m, Sib m, Fa, Mib M, Sol M, Mib m, Do m. Recordemos en este punto lo que escribió Bartók en su artículo “*La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna*” sobre la armonización de melodías populares: “*Por paradójico que parezca, sostengo sin titubear que una melodía, cuanto más primitiva es, menos requiere una fiel armonización para su acompañamiento[...]. En las melodías primitivas no se encuentra referencia alguna a una concatenación estereotipada de triadas[...]. Este hecho significa una gran libertad de movimiento que permite dar vida a las melodías en los modos más diversos y aún recurriendo a los acordes de las tonalidades más lejanas.*”²³

²³ Béla Bartók, “*La influencia de la música campesina sobre la música culta moderna*”, en Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo veintiuno editores, 1981, p. 93

Bartók da sustento a esta armonización de la melodía dórica con el uso de la *escala octatónica*.²⁴ La aparición de la nota Solb en el segundo tiempo del compás 5 nos presenta un conjunto octatónico 1 parcial (Re)-Mib-(Fa)-Solb-Sol-La-Sib-Do, como nos muestra el siguiente gráfico los conjuntos octatónicos 1 y 2 se intercalan en el acompañamiento de la segunda exposición de la melodía.

La tercera y última aparición del canto campesino se produce en la mano derecha, en octavas, los acordes arpegiados en el acompañamiento del compás 9 producen una ampliación de los adornos de 5°J del segmento anterior y además muestran por primera vez la “célula Z” en la obra (en su trasposición Z-8/2).²⁵

24El emparejamiento de 2 acordes de séptima disminuida nos dará como resultado una escala de ocho notas basada en alternancias regulares de tonos y semitonos (*escala octatónica*). Sólo existen 3 posibilidades de emparejamiento de los acordes de séptima disminuida: Do-Re-Mib-Fa-Fa#-Sol#-La-Si (*escala octatónica 0*), Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La-Sib-Do (*escala octatónica 1*) y Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-Sib-Si-Do# (*escala octatónica 2*)

25La célula Z, consta de 2 díadas de 4°J superpuestas, la segunda se construye por sobre la primera a distancia de semitono (ej:do-fa;fa#-si) Existen 6 trasposiciones de la célula Z, Bartók la ha utilizado en muchas de sus composiciones. Para identificar a cada una de estas células se utiliza el número que corresponde a cada uno de los sonidos fundamentales de cada díada. (Siendo Do=0, Do#-Reb=1, Re=2, etc.)

Desde el compás 9 hasta el segundo tiempo del 10, la melodía en Do dórico conjuntamente con el acompañamiento nos revelan el único conjunto octatónico completo de esta improvisación Do-Re-Mib-Fa-Solb-Lab-La-Si.

The image shows a musical score with two systems. The first system is labeled 'octatónico 0 completo' and the second is 'octatónico 1 parcial'. The score includes a melody line and a piano accompaniment line with dynamics markings 'mp' and 'mf'.

Los compases 13 a 16 cierran la primera *Improvisación* con una coda derivada del final de la melodía popular.

II. Segunda Improvisación

La melodía proviene de Hottó, en el distrito de Zala. Se encuentra dividida en 4 secciones (A-B-C-D), de las cuales las primeras dos se encuentran en modo mixolidio y las restantes dos en modo dórico. Cada una de las secciones tiene 7 notas, el carácter de esta pieza está dado por el hecho de ser una danza. Por estas características esta melodía pertenece al *Estilo Antiguo*.

Hottó (Zala)

con el sib se produce un cambio de modo de mixolidio a dórico

Bartók aprovecha esta bimodalidad original de la melodía y la utiliza de la misma manera en la *Segunda improvisación*. El diseño formal de ésta consta en una primera exposición del tema en Do mixolidio/dórico (compases 1 a 9), un primer episodio (compases 10 a 13), una segunda aparición del tema en Mi mixolidio/dórico (compases 14 a 22), un segundo episodio (compases 23 a 29), una tercera exposición en Lab mixolidio/dórico (compases 30 a 37), un tercer episodio (compases 38 a 41), una

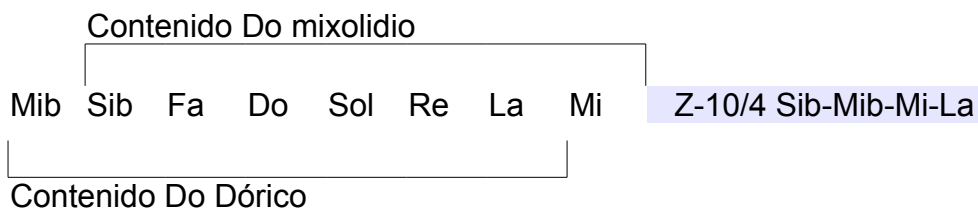
recapitulación en Do mixolidio/dórico (compases 42 a 49) y una coda (compases 50 a 54). Siempre el tema campesino se encuentra presentado por la mano derecha.

En esta pieza la “célula Z” se encuentra “disimulada” en las estructuras medias y de fondo, la estructura bimodal de la melodía nos ofrece dos tritonos, en el caso de la melodía en Do mixolidio/dórico son Mi-Sib y La-Mib, reordenándolo Sib-Mib-Mi-La nos encontramos con Z-10/4.

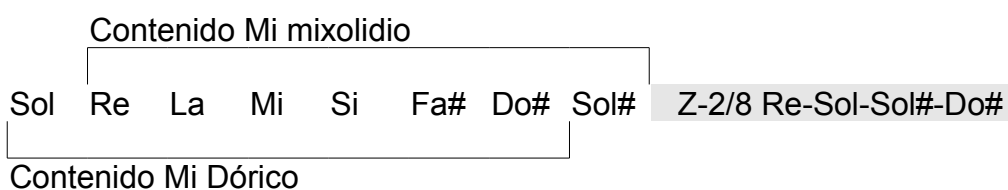
Sucesivamente en cada exposición de la tonada desde otro de los modos nos introduce dos nuevos tritonos y por ende una nueva “célula Z”, así en la melodía Mi mixolidio/dórico se encuentra contenida Z-2/8 (Re-Sol-Sol#-Do#) y en Lab mixolidio/dórico encontraremos Z-6/0 (Solb-Si-Do-Fa).

En el siguiente cuadro se establecen las relaciones entre ambos modos y las células Z resultantes, las notas de los modos se han reordenando según el ciclo de 5° J para una mejor comprensión.

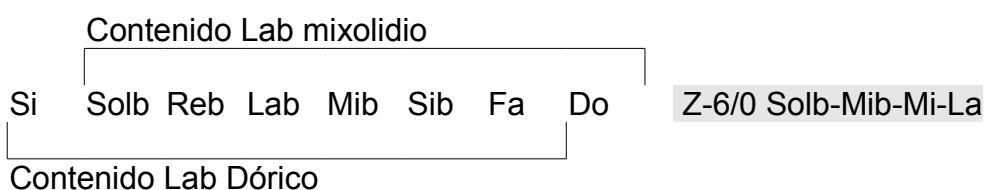
Fragmento 1 (compases 1 a 9)



Fragmento 2 (compases 14 a 22)



Fragmento 3 (compases 30 a 37)



Con respecto al acompañamiento que escribió Bartók para estas melodías, nos introduce en una nueva mezcla bimodal en la primera parte de la melodía mixolidia, al añadir un séptimo grado elevado, lo que nos da como resultante un acompañamiento en modo jónico.

El primer fragmento con el Si natural nos da una resultante de Do mixolidio/jónico.

Molto capriccioso. (♩ = 63)
 Do mixolidio (sib)
 ff pesante
 Do jónico (si natural)
 accelerando sempre

El segundo fragmento incorpora el Re#, resultando en Mi mixolidio/jónico.

Tempo I. (♩ = 63)
 Mi mixolidio (re natural)
 ff mf
 Re jónico (re#)
 accelerando

Por último el tercer fragmento en Lab mixolidio incluye en el acompañamiento el Sol natural, resultando también Lab jónico.

a tempo (tranquillo) (♩ = 100)
 Lab mixolidio (con solb)
 p
 Lab jónico (con sol natural)

De esta nueva mezcla bimodal surge un nuevo tritono del modo jónico y por ende nuevas relaciones con el tritono del modo mixolidio, formando nuevas células Z implícitas.

Las células Z resultantes son las expresadas en el siguiente cuadro:

Fragmento 1 (compases 1 a 5)

Contenido Do mixolidio

Sib Fa Do Sol Re La Mi Si Z-11/5 Si-Mi-Fa-Sib

Contenido Do Jónico

Fragmento 2 (compases 14 a 18)

Contenido Mi mixolidio

Re La Mi Si Fa# Do# Sol# Re# Z-3/9 Re#-Sol#-La-Re

Contenido Mi Jónico

Fragmento 3 (compases 30 a 33)

Contenido Lab mixolidio

Solb Reb Lab Mib Sib Fa Do Sol Z-7/1 Sol-Do-Reb-Solb

Contenido Lab Jónico

De esta manera en las tres exposiciones del tema campesino tenemos implícitas las 6 trasposiciones de la célula Z.

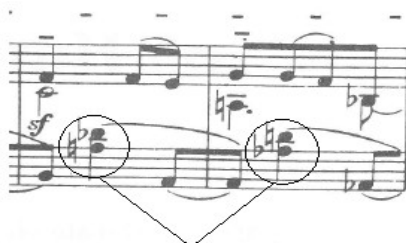
Con respecto a los episodios, el primero (compases 12 y 13) culmina con una escala octatónica 0 incompleta (Si#-Re-Re#-Mi#-Fa#-(Sol#)-La-Si).

La# reemplaza al Sol#

Las notas sombreadas corresponden a la escala octatónica

El Sol# que falta en la escala es reemplazado por un La#, lo que implica una

célula a' (La-La#-Re-Re#)²⁶. Esta célula ya había aparecido al comienzo de la primera exposición en el acompañamiento de la mano izquierda, en su trasposición Lab-La-Reb-Re (compases 5 y 6). Estas primeras apariciones de la célula a' son un anticipo de lo que pasará en la *Tercera Improvisación*, en donde la célula Do#-Re-Fa#-Sol surgirá en primer plano como soporte armónico de la tonada campesina.



Primera aparición de la célula a' en la obra

El final del segundo episodio de la pieza (compases 25 al 30) está escrito exclusivamente con la escala octatónica 2 que aparece de manera parcial: Re-(Mi)-(Fa)-Sol-Lab-Sib-Si-(Do#).

Por último el tercer episodio regresa a la escala octatónica 0, ahora omitiendo el Re#, pero con la aparición del Sol#, omitido en el primer episodio, otra vez aparece la nota cromática La#, que no pertenece a la escala.



La escala octatónica 0 se extiende hasta el primer tiempo de la cuarta exposición, resultando Do-Re-(Re#)-Fa-Fa# Sol#-La-Si, esta vez aparece el Sol# pero se omite el Re#, el La# sigue siendo una nota cromática ajena al conjunto octatónico

26 La célula a' es una variante secundaria de la célula Z, consta de dos díadas de 4^oJ, la segunda se construye un semitono por arriba de la nota fundamental de la primer díada ej: do-do#-fa-fa#.

III. Tercera Improvisación

La melodía campesina de la *Tercera Improvisación* no fue recogida por Béla Bartók, sino por Ákos Garay en Kórógy, Szerém. Es el típico ejemplo de melodía descendente del cual hemos hablado en el capítulo que describía las características del folklore húngaro.

Tiene 4 secciones de 6 sílabas cada una A-B-A5-B5, siendo éstas últimas dos transportadas una 5ª J descendente con relación a las dos primeras. Se caracteriza por ser una de las melodías del tipo con mayor libertad rítmica, siendo su estilo *parlando-rubato*. Se encuentra en modo eólico, se encuadra dentro de la categoría del *Estilo Antiguo*.

Kórógy (Szerém)²⁾

3.



1. Im-hol ke-re-ke-dik Egy fe-ke-te föl - hó.
2. Állj meg hol-ló. állj meg. Hadd ü-ze-nek tő - led
3. Ha kér-dik, hol va-gyok, Mondd, hogy he-teg va - gyok,



1. Ah-ban tol-lász-ko-dik Sár-ga-lá-bú hol - ló.
2. A-pám-nak, a nyámnak. Jegy-bé-li mát-kám - nak.
3. Győ-ri te-me-tő-be Nyo-god-ni a - ka - rok.

Podemos apreciar en la partitura los adornos característicos del estilo parlando rubato, Bartók conserva esta cualidad de la melodía, de hecho la indicación de tempo de la pieza es Lento, rubato, pero no conserva los adornos.

Tampoco conserva el modo eólico, utiliza una escala heptatónica propia del estilo reciente, mezcla de Modo Mayor y modo menor. La primera y la tercera exposición (compases 3 a 15 y 32 a 38 respectivamente) de la melodía se encuentran en Re M-m, mientras que la segunda exposición (compases 18 a 25) en Fa M-m.



Re M-m

Fa M-m

La pieza comienza con una célula a' como base armónica de la tonada campesina (compases 1 a 9).



Luego esta célula reaparecerá en la coda de la pieza en forma de acordes arpegiados (compases 40 a 46)



Bartók introdujo en esta *Tercera Improvisación* un elemento que toma mucha importancia en el segundo episodio de la pieza (compases 25 a 30), el acorde simétrico Re-Fa#-La#²⁷, este acorde deriva de la escala de Re M-m, siendo La# enarmonía del Sib. Aparece por primera vez de manera arpegiada en el quintillo y luego más adelante de manera plaqué en todas sus inversiones.

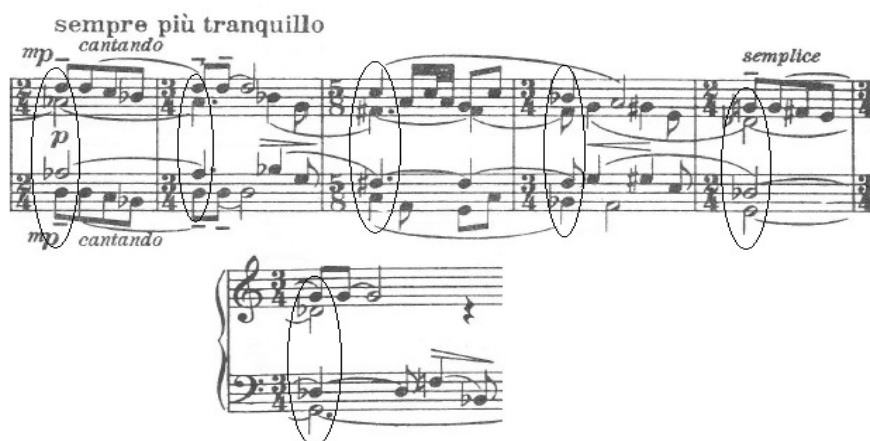


27 Este acorde es simétrico por constar de dos 3° M respecto de su eje de simetría fa#. (re-fa#/fa#-la#), Bartók utiliza frecuentemente acordes y escalas con propiedades simétricas en sus composiciones.

A su vez una segunda tríada aumentada derivada de la escala Fa M-m, Fa-La-Do# (como enarmónico de Reb) aparece en el último tiempo del compás de 3/8. Este episodio culmina en el compás 30 con una exposición lineal de este acorde.



Otra característica importante de la tercera y última exposición de la tonada es la aparición de dobles tritonos, que se muestran de manera significativa por primera vez en toda la obra y que luego en las *Improvisaciones Quinta y Octava*, volverán a tener protagonismo.



IV. Cuarta Improvisación

La melodía original de esta pieza fue recogida en Felsőiregh, Tolna, en el año 1907, debido a características que demuestran influencias extranjeras, Bartók la clasificó dentro del *Estilo Mixto*.

Este tipo de melodías de la región de transdanubia son las que pueden llevar el tercer y séptimo grados ascendidos o descendidos, aquí en las dos primeras estrofas vemos el Fa#, la última concluye con el Fa natural. Estructuralmente la tonada consta de 6 secciones A-A-B-A5-A5-B5 (teniendo A 7 sílabas y B, 6), posee tempo de danza.

Felsőiregh (Tolna), 1907.

4.

En la pieza la melodía aparece en dos ocasiones, la primera vez Bartók la introduce sin modificación alguna (compases 1 a 12), aquí la tonada está dividida en 2 partes de 2+2+2 compases cada una. Siendo la segunda parte expuesta una 5ª J por debajo de la primera.

En su segunda aparición (compases 17 a 29) la tonada comienza a partir de Fa^b (que nosotros tomaremos por enarmonía como mi) y hace un cambio de direccionalidad al trasponerla una 3ª m ascendente justo en la mitad de la primera parte. Quedando así un esquema melódico de 3+3 compases en vez del ya expuesto 2+2+2. La segunda parte de la tonada comienza una 4ª J por encima de la primera, y sigue el mismo esquema de 3+3.

V. Quinta Improvisación

La tonada campesina de la *Quinta Improvisación*, al igual que la *Segunda*, fue recogida en Hottó, en el distrito de Zala. Es una tonada propia del *Estilo Antiguo*, con una

subestructura pentatónica anhemitónica, en donde vemos que el segundo grado (La) solo aparece una vez y en forma de nota de paso. Tiene tempo de danza y consta de 4 secciones de 6 notas cada una.



Esta melodía aparece 5 veces de forma invariable en la *Quinta Improvisación* lo que cambiarán serán los acompañamientos y la ornamentación.

Formalmente la pieza se organiza de la siguiente manera:

Fragmentos	Compases
Introducción	1-4
1° Exposición del tema	5-12
2° Exposición del tema	13-21
1° Episodio	22-26
3° Exposición del tema	27-34
4° Exposición del tema	35-42
2° Episodio	43-47
5° Exposición del tema	48-57
Coda en forma de canon	57-68

Como la melodía original es pentatónica, Bartók omite el VI grado modal al principio de la pieza, creando una ambigüedad entre los modos Sol eólico y Sol dórico. Finalmente el modo se esclarece al principio de la 2° exposición del tema con el Mib de la ornamentación, dejando claro que el modo de la *Improvisación* es Sol eólico.



En el primer episodio se suceden unas díadas de 4°J, Sol-Sib y Re-Fa, que forman un acorde simétrico de séptima menor y a su vez contienen las notas de la subestructura pentatónica principal (Sol-Sib-Do-Re-Fa), luego les siguen las díadas La-Re y Fa-Do, que forman otro acorde de séptima menor (Re-Fa-La-Do) que reordena simétricamente las notas del modo Sol eólico. De esta manera Bartók logra un reordenamiento simétrico de las 6 notas de la tonada campesina (Sol-La-Sib-Do-Re-Fa). Finalizando el episodio estas 4°J se suceden creando una sensación de modulación al salirse del ámbito del modo Sol eólico, desembocando en dos díadas de 5°J (Sib-Fa y Si-Fa#), a partir de aquí las siguientes dos exposiciones del tema serán armonizadas en su mayoría con sucesiones de 5°J, en vez de los semitonos utilizados en las dos primeras.

The image shows a musical score for piano with two staves. The first staff is marked *stringendo* and *sempre f*. The second staff is marked *rallentando* and *a tempo* (with a tempo marking of $\text{♩} = 92$). There are annotations in Spanish: "Acordes de séptima menor que nos dan un reordenamiento simétrico de las notas de la tonada" pointing to circled chords in the first staff, and "Armonización de la tonada con 5°J" pointing to circled chords in the second staff. A "5°J" label is also present between the staves.

La pieza cierra con las figuras finales de la tonada repetidas en una coda en forma de canon a la 6ªm, que como resultado hace que las melodías de ambas manos queden a una distancia de tritono.

The image shows a musical score for piano with two staves. The first staff is marked *cresc. f*. The second staff is marked *sempre stringendo sin al fine*. The score ends with *ff secco*. There are annotations in Spanish: "sempre stringendo sin al fine" and "ff secco".

VII. Sexta Improvisación

La tonada campesina original de la *Sexta Improvisación* es la única netamente pentatónica. Por contener influencias extranjeras, Bartók la ha catalogado en el grupo de las “*Mixtas*”, junto con la melodía de la *Cuarta Improvisación* son las únicas dos tonadas de este tipo que fueron utilizadas en toda la obra.

Contiene 4 secciones no isométricas A-B-C-C, de las cuales las primeras dos tienen 7 sílabas cada una y las últimas dos 11 sílabas cada una. Originalmente la melodía es del estilo rítmico “tempo giusto”, fue recogida en el distrito de Czík-Gyimes.

Csikgyimes (Csik)¹⁾

6. 
Jaj is - te - nam, ezt a vént Hogy kell meg - ő - lel - ni még!
Ha ő - reg és, ha ő - reg és, ha vén és.
At - tól ne - ki, at - tól ne - ki csak még és!

De todas las melodías campesinas utilizadas por Bartók en sus *Improvisaciones* la n° 6 es la que sufre mayores transformaciones y readaptaciones.

En la introducción (compases 1 a 5) se esboza en la mano izquierda la sección A de la tonada, para luego continuar con la escala pentatónica Mib-Solb-Lab-Sib-Reb.

La primera exposición completa del tema ocurre entre los compases 6 a 11 de la mano derecha, Bartók toma la célula rítmica del quintillo de C y readapta toda la melodía a esta figuración, además da la indicación poco rubato y ornamenta la melodía, tal como si quisiera convertirla al *Estilo Antiguo*.

poco rubato fin al segno S
♩ = cca 60

p leggiero
 (fco)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the piano part, featuring a melodic line with several five-finger patterns (marked with a '5' and a slur) and a fermata. The lower staff is the left hand part, starting with a piano dynamic marking (*p*) and the instruction *leggiero*. It contains a rhythmic accompaniment with some rests and a final chord marked with a fermata.

La segunda aparición del tema ocurre entre los compases 12 a 19 en la mano izquierda, la tercera y última entre los compases 20 a 26, otra vez en la mano izquierda pero traspuesto 2 octavas hacía abajo. La pieza termina con una coda de 6 compases en donde, al igual que en la introducción toma la parte A de la tonada folklórica.

Poco a poco accelerando sin al fine.

p *cresc.*

poco marcato, sempre più pesante

mf

Oscin

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the piano part, showing a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) and a dynamic marking of piano (*p*). The lower staff is the left hand part, featuring a rhythmic accompaniment that becomes more pronounced, with a dynamic marking of mezzo-forte (*mf*) and the instruction *poco marcato, sempre più pesante*. The system concludes with a fermata. The word 'Oscin' is written above the final measure of the lower staff.

En su libro "La música de Béla Bartók", Antokoletz plantea una nueva definición del término "centro tonal", como el "establecimiento de una determinada zona sonora mediante la organización simétrica de un conjunto de notas respecto a un eje de

simetría"²⁸, esta definición junto con la tradicional, son relevantes en la música de Bartók y en la *Sexta Improvisación* se hace presente.

Como ya hemos dicho la melodía campesina se encuentra en la escala pentatónica de Mib, en los dos primeros compases de la introducción la mano derecha alterna los acordes de tónica de Do Mayor y dominante (enarmónicamente (Sol)-Si-Re), toda la introducción presenta la alternancia de las 12 notas entre las 5 de la escala pentatónica en la izquierda y las 7 restantes en la mano derecha.

En la primera exposición de la tonada, cuando la melodía pasa a la mano derecha, la mano izquierda expone en el acompañamiento los acordes de tónica y dominante de Solb menor (compases 6 y 7), el resto del acompañamiento de este fragmento retorna a Do M, culminando en el compás 11 con el acorde de Mib Mayor, siendo éste el punto cadencial principal. Se establece así un esquema simétrico entre las dos tonalidades y el modo pentatónico, en donde ambas se encuentran separadas del modo por una tercera menor.

En la segunda exposición de la tonada, los compases 12 a 14 del acompañamiento vuelven a Do Mayor (con excepción de los tresillos cromáticos), los compases 15 y 16 exponen unas tríadas de Do Mayor-menor, que en los compases 17 y 18 cambiaran a La Mayor-menor. Así se forma otro eje simétrico La-Do-Mib

²⁸ Antokoletz, Elliott, "La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX", España, Idea Música, 2006, p.173

Do Mayor

c.13

Mib pentatónica

poco ritardando - - - - - Tempo I.

Do mayor-menor (♩ = 108) La Mayor-menor

mf espr. *p* *p semplice*

De estos dos conjuntos simétricos derivados de las exposiciones 1 y 2 del tema se determinan cuatro tonalidades equidistantes La-Do-Mib-Solb.

Luego la tercera exposición del tema y la coda volverán como en la introducción a contener la melodía campesina en la pentatónica Mib y el acompañamiento en Do Mayor.

VII. Séptima Improvisación

La melodía campesina de la *Séptima Improvisación* fue recogida por Béla Vikár, es de Lengyelfalva, Udvarhely. Originalmente pertenece al estilo rítmico parlando rubato, caracterizado por la fluctuación del tempo y la abundante ornamentación de la melodía.

Lengyelfalva (Udvarhely) 1)

7.

va-ló, Hn Nem a - - pád - - tól

va - ló, [a] kan - ca - lá - ris - tá - tól.

Como podemos observar la tonada cuenta con cuatro secciones A-B-C-D, de 6 sílabas cada una. Esta melodía tiene la característica de ser bimodal, las secciones A y B se encuentran en modo eólico, mientras que C y D debido al descenso del segundo grado se transforman a modo frigio. Por todas estas características Bartók la cataloga dentro del *Estilo Antiguo*.

Bartók dedicó esta pieza a la memoria de Claude Debussy, ya hemos hablado de la gran influencia que tuvo este compositor en él, que se ve reflejada en esta dedicatoria.

El esquema formal de esta *Improvisación* es el siguiente:

Fragmentos	Compases
1° Exposición del tema	1-11
1° Episodio	12-15
2° Exposición del tema	16-21
2° Episodio	22-28
Coda con material del tema	29-33

Bartók utilizó para esta pieza la bimodalidad de la tonada original eligiendo los modos Do eólico-frigio, la primera parte de la exposición nos demuestra una ambigüedad modal al no poseer la tónica (en la melodía campesina está evidenciada con la primera nota de adorno).

Do eólico

Do frigio

* à la memoire de Claude Debussy.

En esta primera exposición, las construcciones verticales que acompañan la tonada nos revelan una interacción entre los modos ya mencionados y la escala octatónica 0.

El primer acorde en aparecer en el último tiempo del compás 2 contiene las notas Lab-Si-Do-Mib, o sea un acorde de Lab Mayor-menor, es introducida de esta manera la nota Si (alteración cromática del séptimo grado eólico Sib) creando un conflicto entre el modo Do eólico (Do-Re-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib-Do) y la escala do menor armónica (Do-Re-Mib-Fa-Sol-Lab-Si-Do).

La segunda construcción vertical de los compases 5 y 6 (La-Si-Do-Re) incorpora dos nuevas notas, La y Si (alteraciones cromáticas del sexto y séptimo grado eólico) creando una vez más otro conflicto bimodal al sugerir la escala de Do menor melódica (Do-Re-Mib-Fa-Sol-La-Si-Do).

La tercera construcción vertical que aparece por primera vez en el compás 10 y luego se extiende en compases 11 y 12 (Re-Fa-Fa#-La) nos sugiere un acorde de Re Mayor-menor, el cual una vez más entra en conflicto con el modo, Do frigio esta vez. Este acorde totalmente ajeno a las escalas y modos de Do será la anticipación de la escala octatónica 0 (Do-Re-Mib-Fa-Fa#-Sol#-La-Si) que abrirá en el compás 12 el primer episodio.

Più sostenuto. (♩ = 52) *pp* *3* Conjunto octatónico 0, se han marcado las notas pertenecientes a éste

p cresc molto *f molto espr.* *3* *3* *3* *mf* *dolce* *mf*

De esta manera vemos que las primeras dos construcciones verticales que aparecieran en los compases 2-3 y 5-6, Lab-Si-Do-Mib y La-Si-Do-Re respectivamente, también pertenecían al conjunto octatónico 0, evidenciándolo de manera implícita desde un primer momento.

De esta manera las notas cadenciales de la tonada Fa, Mib y Do, han sido armonizadas desde un punto de vista octatónico pero a su vez son las únicas notas en común con los 4 modos de Do (eólico, frigio, menor armónico y menor melódico) y el conjunto octatónico 0.

Eólico	Do	Re	Mib	Fa	Sol	Lab	Sib	Do
Frigio	Do	Reb	Mib	Fa	Sol	Lab	Si	Do
m. armónica	Do	Re	Mib	Fa	Sol	Lab	Si	Do
m. melódica	Do	Re	Mib	Fa	Sol	La	Si	Do
Octatónica	Do	Re	Mib	Fa	Fa#	Sol#	Si	Do

La pieza sigue con su desarrollo octatónico en la segunda exposición del tema (compases 16 a 21) la melodía es traspuesta a los modos Sol eólico-frigio, en donde vemos que las primeras tres notas de la tonada (Do-Re-Mib) están armonizados por los acordes del acompañamiento, como parte de una exposición completa de la escala octatónica 0.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'dolce' (dolce). The score includes various rhythmic values and articulation marks. The key signature is complex, with many flats and sharps. The tempo/mood is indicated as 'Sempre più sostenuto. (al ♩ = 80)'. The score is divided into sections by brackets and includes a 'dolce' section.

VII. Octava Improvisación

La última de las melodías campesinas fue recogida en el año 1914 en Diósd, en el distrito de Szilágy. Se encuentra en modo dórico, consta de 4 secciones A-B-C-D, de 7 sílabas cada una. Su carácter rítmico es de danza y pertenece a la clasificación del *Estilo Antiguo*.

Diósad (Szilágy), 1914. ²⁾

Té-len nem jó szán-ta - ni, Ne-héz e-két tar-ta - ni,
Jobb az ágy-ba ma-rad - ni. Me-nyecs-ké-vel jác-ca - ni.

De todas las Improvisaciones será esta la más compleja en cuanto a las interrelaciones entre la melodía campesina y los acompañamientos en forma de conjuntos octatónicos y armonización con acordes de células Z.

Exponemos en el siguiente cuadro el diseño formal de la pieza.

Fragmentos	Compases
Introducción	1-4
1° Exposición del tema	5-12
1° Episodio	13-27
2° Exposición del tema	28-38
2° Episodio	39-52
3° Exposición del tema	53-64
3° Episodio	65-68
4° Exposición del tema	69-82

La pieza comienza con una breve introducción de 4 compases en donde se expone el acorde Do-Mib-Lab-Re, esto implica una exposición parcial de la célula Z-3/9 Mib-Lab-(La)-Re, la cual queda confirmada al producirse una alteración cromática (de Lab a La) en el compás 6 mano izquierda. A su vez con la entrada del tema en el compás 5 con las notas Si y Fa#, se produce una exposición del conjunto octatónico 0 de manera parcial (Do-Re-Mib-(Fa)-Fa#-Lab-La-Si)

con un círculo se han marcado las notas pertenecientes a la escala

Z-3/9

La tonada campesina se inicia en el compás 5 en el modo Si dórico y se extiende hasta el compás 12, este nuevo modo que aparece introduce un tritono Re-Sol#, que será el punto de enlace de la melodía dórica con la introducción octatónica que contenía el tritono Re-Lab.

A partir del compás 7 y hasta el 16 los acordes del acompañamiento de la mano izquierda formarán los siguientes conjuntos octatónicos: Octatónico 1 parcial (Reb-(Mib)-Mi-(Fa#)-(Sol)-(La)-Sib-Do). Octatónico 2 completo (Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-Sib-Si-Do#) y octatónico 0 parcial ((Do)-Re-(Mib)-Fa-Fa#-Sol#-La-(Si)).

La segunda exposición del tema se produce en el compás 28, ahora traspuesto a Re dórico, que junto con el acompañamiento (compases 28 y 29 hasta la tercer corchea) otra vez nos revela el conjunto octatónico 0 inicial completo. De la misma manera reaparecerá en el segundo episodio entre los compases 38 y 40.

La tercera exposición del tema ocurre en el compás 53, es la única de las cuatro que presenta dos melodías diatónicas en forma de canon al tritono. La melodía de la mano derecha se encuentra en Mi dórico, mientras que la de la mano izquierda comienza en Sib dórico para luego en el compás 58 mediante el descenso del sexto grado convertirse a Sib eólico.

Se evidencian varias células Z en la conjunción de las voces del contrapunto, la primera surge a partir del compás 53, mediante las cuartas melódicas presentadas en ambas voces del canon (Fa-Sib y Si-Mi), así se produce armónicamente Z-5/11 Fa-Sib-Si-Mi, las siguientes notas (Lab-Do#-Re-Sol) formarán Z-8/2, creando entre ambas el conjunto octatónico 2 completo en el pasaje que va del compás 53 al 56.

The image shows a musical score for two staves. The tempo is marked "Tranquillo" with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The dynamics are marked "pp" and "p". The score includes the instruction "poco a poco accelerando". Two Z-cells are highlighted with circles: Z-5/11 in the first measure and Z-8/2 in the second measure. Below the staves, the text "Conjunto Octatónico 2 completo" is written.

Luego del cambio de modo en la voz inferior se producen otras dos células Z, a partir del compás 62. Z-10/4 (Sib-Mib-Mi-La) y Z-1/7 (Reb-Solb-Sol-Do), éstas formaran un conjunto octatónico 1 completo.

The image shows a musical score for two staves. The tempo is marked "Vivo" with a quarter note equal to 126 (♩ = 126). The dynamics include "cresc.". The score includes the instruction "sempre più accelerando". Three Z-cells are highlighted with boxes: Z-10/4 in the first measure, Z-1/7 in the second measure, and Z-10/4 in the third measure. Below the staves, the text "Octatónico 1 completo" is written.

El tercer episodio (compases 65 a 68) se basa exclusivamente en la yuxtaposición de las células Z-10/4 (La#-Re#-Mi-La) y Z-8/2 (Sol#-Do#-Re-Sol), anticipando de esta manera la 4° exposición del tema que será acompañada únicamente de células Z.

The image shows a musical score for piano. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 144$ and $\text{♩} = 120$. The first section is marked "Sostenuto subito." and features a dynamic marking of *ff* and a tempo of $\text{♩} = 120$. A box labeled "Z-10/4" highlights a specific rhythmic pattern in the bass line. The second section is marked "allargando" and features a dynamic marking of *mf cresc. molto*. A box labeled "Z-8/2" highlights a specific rhythmic pattern in the treble line. The score concludes with a box labeled "Z-3/9" and a final dynamic marking of *mf*.

En la última aparición del tema la melodía se expone en octavas, al principio en modo Do dórico y luego en el compás 74 con el descenso del sexto grado modal se transforma en Do eólico, se encuentra acompañada con cinco (de las seis) trasposiciones de la célula Z.

Las intervenciones de dichas células Z formaran conjuntos octatónicos completos y parciales, en el compás 70 tiempo 1 y 2 las células Z 8/2 y 11/5 nos darán como resultado Sol \sharp -Sib-Si-Do \sharp -Re-Mi-Fa-Sol (conjunto octatónico 2), este mismo conjunto reaparecerá en compás 72 tiempo 1 y 2, y en compás 80 tiempo 2 y compás 81 tiempo 1.

El otro conjunto octatónico completo será el 1 (Mi-Sol \flat -Sol-La-Sib-Do-Re \flat -Mib), que aparece con el emparejamiento de Z-7/1 en el último tiempo del compás 72, y las dos células Z de los dos primeros tiempos del compás 74. Las restantes células Z generarán segmentos octatónicos incompletos.

Hemos dicho que esta última exposición de la tonada era acompañada por 5 de las 6 trasposiciones posibles de la célula Z, la célula Z faltante (Z-3/9) se encuentra implícita en el cambio modal dórico-eólico, cada uno de los modos aporta los tritonos Mib-La y Lab-Re respectivamente que proveen a Z-3/9 Mib-Lab-La-Re.

69 **al Maestoso.** (♩=80)

Z-8/2 Z-11/5 **poco accelerando** Z-6/0 Z-11/5 Z-2/8 Z-7/1

Octatónico completo Octatónico completo Octatónico

Do Dórico

74 **al Allegro.** (♩=116)

Z-4/10 Z-7/1 Z-11/5 Z-10/4 **allargando** Z-11/5 Z-10/4 Z-10/4

Completo Z-3/9

Do Eólico *sempre cresc.*

79 **a tempo** (♩=116)

Z-10/4 Z-11/5 Z-4/10 Z-10/4 Z-11/5 Octatónico completo Z-8/2 Z-4/10 Z-4/10 Z-6/0

ff *brioso* *ff* *fff*

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado la selección de melodías campesinas que hizo Bartók y que incluyó en sus *Improvisaciones op.20*. De ese análisis observamos que seis de las ocho melodías (números 1, 2, 3, 5, 7 y 8) corresponden a la clasificación del *Estilo Antiguo* (el cuál Bartók consideraba más importante y que representaba más fielmente el antiguo espíritu magiar campesino). Las dos restantes (números 4 y 6) pertenecen al *Estilo Mixto*. Ninguna de ellas es del *Estilo Reciente*.

Hemos visto que las armonizaciones, los acompañamientos y los episodios fueron elaborados en pos de ser fusionados íntegramente con el material folklórico. Para esto Bartók se valió de las escalas modales originales de las tonadas campesinas, de la interacción de células Z con conjuntos octatónicos, del empleo de acordes y material simétrico. En la mayoría de los casos estos acompañamientos y episodios en apariencia “ajenos” a las melodías diatónicas de los cantos campesinos, estaban fuertemente relacionados implícita o explícitamente, creando un “todo” indivisible.

Por este motivo es que podemos afirmar que en sus *Improvisaciones op.20*, Bartók llega al nivel de interrelación máximo entre el material folklórico y el material “nuevo”, en donde no es posible separarlos o verlos como dos unidades distintas, porque no hay predominancia de uno sobre el otro.

Él mismo nos deja en claro esta relación al ponerle a sus *Improvisaciones* un número de opus, recordemos que hasta 1921 Bartók hacía la distinción entre sus arreglos folklóricos y sus “composiciones originales” dándoles un número de opus a las segundas pero no a los primeros.²⁹

Con respecto al lenguaje bartokiano Antokoletz escribe: “*La importancia de la evolución del lenguaje musical de Béla Bartók a partir de los modos folklóricos hasta un empleo sumamente sistemático e integrado de disposiciones abstractas, tanto melódicas como armónicas, radica que en ello supone el desarrollo de la tendencia hacia un nuevo*

²⁹ El ejemplo más conocido de arreglo folklórico que no tiene número de opus asignado por Bartók es el de las “*Danzas folklóricas rumanas*” (1915), en donde las melodías están presentadas en su manera original con armonizaciones simples.

tipo de sistema tonal y a un nuevo método de progresión”³⁰

El mismo Bartók afirmó que para crear algo nuevo, era necesario volver a las raíces. Esta conclusión fue el resultado de su experiencia con el folklore húngaro, el cual lo ayudó a emanciparse de la hegemonía del sistema tonal tradicional a través de los modos. Con ellos pudo generar nuevas armonizaciones, y obtener un tratamiento sustentado de los doce tonos.

Otros compositores se volcaron como Bartók a la música nativa de sus países para sus obras, pero fue él quien con mayor profundidad convirtió estos elementos en un nuevo lenguaje musical.

30 Antokoletz, Elliott, op. Cit., p.173

Apéndice

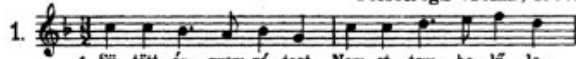
Listado de melodías campesinas utilizadas por Bartók en *Improvisaciones op.20*

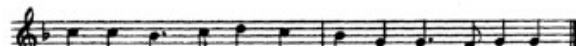
La liste des mélodies et de leurs textes, utilisés dans ce cahier.

A felhasznált dallamok és szövegeik jegyzéke.

Verzeichnis der in diesem Heft verwendeten Melodien mit ihren Texten.

Felsőíregyh (Toina), 1907.

1.  1. Sü - tött án - gyom ré - test, Nem et - tem be - lű - le;
2. Ú - tán - na ja bá - csi Új gal - lé - ros szűr - be,

 1. Le - vit - te ja ker - he Ró - zsás kesz - ku - nő - be.
2. Meg - csol - kol - ta gyán - gyít A ker' kő - ze - pá - be.

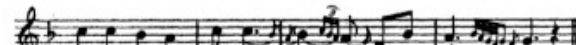
Hottó (Zala)¹⁾

2.  (Le texte manque)
(Szövege hiányzik)
(Text fehlt)



Kórógy (Szerém)²⁾

3.  1. Im - hol ke - re - ke - dik Egy fe - ke - te föl - hó,
2. Állj meg hol - ló, állj meg, Hadd ű - ze - nek tő - led
3. Ha kér - dik, hol va - gyok, Mondd, hogy be - teg va - gyok,

 1. Ab - ban töl - lász - ko - dik Sár - ga - lá - bú hol - ló.
2. A - pám - nak, a nyámnak, Jegy - bé - li mát - kám - nak.
3. Győ - ri te - me - tő - he Nyo - god - ni a - ka - rok.

Felsőíregyh (Toina), 1907.

4.  Kály - ha vál - lán az i - ce, be - le - a Bö - zse,

 Du - ná - rul fuj a szél; Ha Du - ná - rul fuj a szél,
(refrain)

 sze - gény em - bert min - dig ér Du - ná - rul fuj a szél.

Hottó (Zala)¹⁾

5.  (Le texte manque)
(Szövege hiányzik)
(Text fehlt)



Csikgyimes (Csik)¹⁾

6.  Jaj is - te - nem, ezt a vért Hogy kell meg - ő - lel - ni még!

 Ha ő - reg és, ha ő - reg és, ha vén és,

 At - tól ne - ki, at - tól ne - ki csak még és!

Lengyelfalva (Udvarhely)¹⁾

7.  Be - li fi - am, be - li Hn Nem a - pád - tól

 va - ló, Hn Nem a - - pád - - tól

 va - ló, [a] kan - ca - lá - ris - tá - tól.

Diósád (Szilágy), 1914.²⁾

8.  Té - len nem jó szán - ta - ni, Ne - héz e - két tar - ta - ni,

 Jobb az úgy - ha ma - rad - ni, Me - nyecs - ké - vel jác - ca - ni.

¹⁾ Recueillie par M. Béla Vikár, ²⁾ par M. Ákos Garay, ³⁾ par M. László Lajtha.

¹⁾ Vikár Béla, ²⁾ Garay Ákos, ³⁾ Lajtha, László gyűjteményéből.

¹⁾ Gesammelt von Béla Vikár, ²⁾ von Ákos Garay, ³⁾ von László Lajtha.

Cuadro con las características principales de las melodías campesinas húngaras utilizadas por Béla Bartók en sus *8 Improvisaciones op.20*

	Estilo	Modo	Secciones	Nº de sílabas	Tipo rítmico	Recogida en
1	Antiguo	Dórico	A-B-C-D	6	Tempo giusto	Tolna
2	Antiguo	Mixolidio-Dórico	A-B-C-D	7	Danza	Zala
3	Antiguo	Eólico	A-B-A5-B5	6	Parlando rubato	Szerém
4	Mixto	Jónico-Eólico	A-A-B-A5-A5-B5	7-7-6/7-7-6	Danza	Tolna
5	Antiguo	Eólico	A-B-C-D	6	Danza	Zala
6	Mixto	Pentatónica	A-B-C-C	7-7-11-11	Tempo giusto	Czík-Gyimes
7	Antiguo	Eólico-Frigio	A-B-C-D	6	Parlando rubato	Udvarhely
8	Antiguo	Dórico	A-B-C-D	7	Danza	Szilágy

Bartók en una expedición de recolección junto a los campesinos.



Mapa de los distritos de Hungría entre 1886 y 1918

Se encuentran marcados en el mapa los distritos en los que fueron recogidas las melodías campesinas húngaras que forman parte de las *Improvisaciones op.20*



Extracto del borrador manuscrito de la *Improvisación 2* (compases 1 a 19)



Bibliografía

"*Tratado de Trianon*". (2013, 22 de marzo).Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 04/06/2013 desde http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tratado_de_Trianon&oldid=65533620.

"*Historia de Hungría*". (2013, 10 de marzo). Wikipedia, La enciclopedia libre. Fecha de consulta: 05/06/2013 desde http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Historia_de_Hungr%C3%ADa&oldid=64650804.

Antokoletz, Elliot, "*La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*", España, Idea Música, 2006.

Atar, Ron, "*Form Created by Performance: Bartók's Recording of His "Improvisations" op. 20*", en *Studia Musicologica*, Vol. 48, No. 1/2 (Mar., 2007), pp. 103-111, Akadémiai Kiadó, fecha de acceso: 26/10/2013, desde <http://www.jstor.org/stable/25598284>

Bartók, Béla, "*Escritos sobre música popular*", México, Siglo veintiuno editores, 1981.

Bartók, Béla, "*Improvisations on hungarian peasant songs op.20*", Mineola, Dover Publications, 1998.

Bartók, Béla y Kodály, Zoltán, "*Magyar Népdalok*", Budapest, Rozsnyai Károly.

Dobszay, Ágnes, "*Historia de la música húngara*", Informaciones sobre Hungría, Ministerio de Relaciones Interiores de Budapest, n°2001/1, Fecha de consulta 09/11/2013 desde <http://www.mfa.gov.hu/NR/rdonlyres/032D7512-554D-4893-A036-A9328B7B5F4D/0/zenespa.pdf>

Fischer, Victoria, "*Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation*" en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 36, Fasc. 3/4, *Proceedings of the International Bartók Colloquium*, Szombathely, July 3-5,

1995, Part I (1995) Fecha de acceso: 02/11/2013, desde <http://www.jstor.org/stable/902215>

Gillies, Malcom, "*El mundo de Bartók*", Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

Gillies, Malcom, "Infernal Bartók", 2010, fecha de consulta 23/10/2013 desde www.philharmonia.co.uk/bartok

Gollin, Edward, "*Some Unusual Transformations in Bartók's Minor Seconds, Major Sevenths*", en *Intégral, Vol. 12, (1998)* Fecha de consulta: 09/11/2013 desde <http://www.jstor.org/stable/40213983>

Haraszti, Emilio, "*La música húngara*", Buenos Aires, Editorial Shapire, 1953.

Kelly, Elizabeth Anne, "*Principles of Large-Scale Organization in Bartók's Improvisations Opus 20*", University of Rochester, Rochester, New York, 2012.

Kodály, Zoltán y Bónis, Ferenc, "*The Selected Writings of Zoltán Kodály*", London, Boosey & Hawkes, 1974

Kodály, Zoltán, "*Folk Music and Art Music in Hungary*", en *Tempo, New Series, No. 63*, Zoltán Kodály (Winter, 1962-1963), pp. 28-36, Cambridge University Press, fecha de consulta: 09/11/2013, desde <http://www.jstor.org/stable/943061>

Laki, Peter, "*The Gallows and the Altar: Poet Criticism and Critical Poetry about Bartók in Hungary*", en Peter Laki ed., *Bartok and His World*, Estados Unidos, Princenton University Press, 1995.

Laki, Peter, "*Bartók at the Keyboard*", 2010, fecha de consulta 23/10/2013 desde www.philharmonia.co.uk/bartok

Lampert, Vera, "*Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog: Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak melodies*", Budapest, Hungarian Heritage House, 2008.

Leafstedt, Carl, *“Bartók on Stage”*, 2010, fecha de consulta 23/10/2013 desde www.philharmonia.co.uk/bartok

Olsvai, I., *“West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works”*, en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1/4, Bence Szabolsci, Septuagenario (1969), p.333, Fecha de consulta: 19/09/2013, desde <http://www.jstor.org/stable/901289>

Ota, Mineo, *“Why is the spirit of folk music so important on the historical background of Béla Bartók views of folk music”*, University of Tokio, 2006.

Paksa, Katalin, *“New Regional Features in the Hungarian New-Style Songs”*, en *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 1/2 (2002), p. 94, fecha de consulta: 19/09/2013, desde <http://www.jstor.org/stable/4148925>

Vikárius, László, *“Bartók and folklore”*, 2010, fecha de consulta 23/10/2013 desde www.philharmonia.co.uk/bartok