

Palabra



“TOPOS Y DRAMATURGIA”

ANÁLISIS DE LOS SIGNIFICADOS Y DE LA ESTRATEGIA EXPRESIVA
EN DOS MOVIMIENTOS SINFÓNICOS DE BÉLA BARTÓK
(DOS IMÁGENES OP. 10 / I “EN PLENA FLOR”, Y EL ADAGIO DE LA
MÚSICA PARA CUERDAS, PERCUSIÓN Y CELESTA)

Marta Grabocz

Traducción del francés al español:

Alberto Leongómez Herrera.

“**Topoi and dramaturgy**”: analysis of the meanings and the expressive strategy in two symphonic movements of Bela Bartok (Two images Op. 10/ I “in full bloom” and the adagio of the Music for strings, percussion and celesta)

“**Topos e dramaturgia**”: análise dos significados e da estratégia expressiva em dois movimentos sinfônicos de Béla Bartók (Duas imagens op10/i “Em plena flor” e o adágio da música para cordas, percussão e celesta)

Introducción

Con la ayuda de una nueva metodología¹, este artículo busca comparar ciertas obras orquestales de Béla Bartók, más exactamente, diversas versiones de un escenario específico, presente en sus obras del periodo comprendido entre los años 1910 a 1936 y aún más allá de esta fecha.

La musicología Húngara, referencia fundamental en el análisis de la obra de Bartók, ha practicado siempre esta aproximación compleja, ya que desde los trabajos de József Ujfalussy, Ernő Lendvai, László Somfai, György Kroó, János Kárpáti y Tibor Tallián, el análisis de obras musicales apuntaba simultáneamente tanto a la comprensión de la estructura constructiva, como a la del posible mensaje de su música. Sin embargo, la terminología de los años 1960-1980 no tenía acceso aún a las fuentes de la evolución reciente de la “nueva musicología” y del *Proyecto Internacional de la Significación Musical*.

Tanto en sus cartas como en sus escritos, Bartók se ha referido con frecuencia a Beethoven y a Liszt como a los compositores primordiales que determinaron e iluminaron su propio itinerario creador. J. Ujfalussy, en sus conferencias y seminarios en la Academia de Música F. Liszt de Budapest (actualmente Universidad de Música “F. Liszt”), de igual manera que en sus escritos sobre Bartók², no ha olvidado recordar que, pese a su lenguaje musical contemporáneo y progresista por excelencia, Bartók se revela para él como uno de los últimos compositores “románticos”, y esto por el hecho de utilizar su música para vehicular un mensaje filosófico, político o estético, sirviéndose de ella para “educar” a sus contemporáneos³, a la manera de los grandes compositores de los años 1830-1840, que se hallaban en la búsqueda de nuevos ideales post-revolucionarios⁴.

Gracias a sus obras musicales y a sus escritos, que siguen de cerca la evolución de su vida personal y profesional, podemos conocer en nuestros días las preocupaciones fundamentales de Bartók. Estas incluyen, entre otras, los sentimientos de un hombre extremadamente *solitario* (por varias razones tanto externas como internas) que busca la serenidad, la paz interior en el *encuentro con la naturaleza*, a través de la investigación de las “producciones de la naturaleza” (por ejemplo, su colección de insectos, de plantas y minerales; sus diversas recolecciones de música aldeana de las diferentes regiones de Europa, África, los Balcanes, etc.). Sus escritos de los años 1920-1930 nos explican su ideal político-filosófico en lo concerniente a la “*fraternización de los pueblos del Danubio*”, su fe y su esperanza que se erigen contra la balcanización y el surgimiento de los nacionalismos de post-guerra. Sus obras y sus cartas, así como los textos escogidos para sus piezas vocales de los años de la década de 1930, invocan, sin excepción, el “*retorno a las fuentes puras*”, a las “*fuentes frescas y auténticas*”, ya sea que este suceda al nivel de las tradiciones, de las músicas, o de la psicología, de la vida personal⁵.

Los estilos expresivos (los tópicos) de las primeras obras sinfónicas

El nacimiento de la mayor parte de los tópicos presentes en las obras orquestales del joven Bartók, se revela como intrínsecamente ligado a los eventos de su vida personal, a través de algunas obras musicales autobiográficas.

En el caso de *Dos Retratos op. 5* (o en el de sus orígenes en el *Concierto para Violín op. Póstumo* y en las *Bagatelas*, por ejemplo), y para evocar el nacimiento de las ideas musicales del *Ideal* y de lo *Grotesco*, György Kroó⁶, así como otros biógrafos⁷ y muchos otros comentaristas como Z. Kodály, B. Szabolcsi, llama la atención sobre los hechos autobiográficos conocidos por la correspondencia y las notas escritas de Bartók⁸.

¹ Dicha metodología se presenta en el primer artículo de este volumen: “Breve mirada a la utilización de los conceptos de Narratividad y Significación en música”.

² Por ejemplo: J. Ujfalussy, Béla Bartók, Budapest, Corvina, 1971 (en Inglés).

³ Ver las enseñanzas de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, la Biblia del joven Bartók.

⁴ Ver el nacimiento de la “música programática”.

⁵ Ver Escritos de Béla Bartók, editados por P. Albèra y P. Szendy, Ginebra, Contrechamps, 2006.

⁶ György Kroó, *A Guide to Bartók*, Budapest, Corvina, 1981.

⁷ Por ejemplo, Tibor Tallián, *Béla Bartók. His Life and Work*, Budapest, Corvina, 1981.

⁸ Ver las referencias unívocas en lo referente a su relación -en un comienzo llena de esperanza, y más tarde desesperada- con la violinista Stefi Geyer, en los años 1907-1908.

El tópicos del ideal o de la búsqueda del ideal

La formulación musical de la idea o del sentimiento del ideal, o mejor aún de su búsqueda, estará en la obra de Bartók siempre ligada a la utilización del estilo erudito, en el sentido histórico-musical antiguo, es decir, a la utilización de la escritura contrapuntística, de la fuga o del estilo imitativo, a la construcción de un punto culminante, y al retorno a una situación de apaciguamiento y simplificación considerablemente modificada que recuerda de lejos aquella del comienzo y el punto de partida. Sin pretender realizar aquí una relación exhaustiva, las obras en las cuales esta idea musical -junto con su significación "obligada"- aparecen de manera recurrente, son las siguientes: *Concierto para Violín*, op. póstumo, primer movimiento (1907-1908), mismo que vendría a ser -entre 1911 y 1916- el primero de los *Dos Retratos* ("Ideal"), op.5; el primer movimiento (1907-1908) del *Cuarteto N° 1*, op. 7; *Cantata Profana* (1907-1908), comienzo de la obra, retomado en la tercera parte (1930); *Música para Cuerdas, Percusión y Celesta*, primer movimiento (1936), etc. (ver ejemplo 1).

Lo grotesco

La formulación musical de *Dos Retratos*, segundo movimiento "Grotesco", (1908-1916), originalmente la *Bagatela* para piano n° 14 "Mi amada danzando". Este tópico estará siempre caracterizado por el uso del ritmo de valse o de otros ritmos más o menos mecánicos, el clarinete en mi bemol, y -al nivel de la organización de alturas- las así llamadas relaciones distanciales o simétricas, ("octatónicas", como la construcción por terceras mayores o su pariente, la escala de tonos completos), etc. Otras obras marcadas por el tópico de lo grotesco: segundo movimiento de *Dos Imágenes* op.10 (*Danza en la aldea*,1910): ciertas variantes de la danza hacia el final del movimiento; *El Príncipe de Madera*, op.13, danzas IV y V (1914-1917); la segunda de las *Tres Burlas* (Grisáceo op.8/c,1908); ciertas piezas de la *Suite de Danzas* (1923), etc. (ver ejemplos 2 y 3).

La imagen del héroe desesperado y gesticulante

Su fórmula musical consiste en intervalos de quintas o cuartas descendentes repetidas (con valores rítmicos alargados en la nota superior de cada intervalo), construidos sobre acordes excepcionalmente disonantes, que por su superposición, suelen configurar una bitonalidad. Los primeros casos en que estas figuras aparecen, se encuentran en: "En plena flor", la primera de las "Dos Imágenes", op. 10 (sección intermedia); *El Castillo de Barba Azul*, op. 11 (escenas de amor); *Cuatro Piezas para Orquesta*, op. 12, primer movimiento (1912-1921), *Preludio* (sección intermedia: "molto appassionato") y en parte del cuarto movimiento, titulado *Marcha fúnebre*; *El Príncipe de Madera*, op.13: el momento en que el príncipe se enamora de la princesa y se hace consciente de ese sentimiento (ver ejemplo 4).

La naturaleza serena, benigna o fulgurante

La realización musical de este tópico presenta el uso de la escala acústica (algunas veces la escala de tonos completos) y su progresiva aparición en el *tutti* orquestal; el papel subrayado de los cuernos, así como de las maderas. A guisa de ejemplos, ver: "En plena flor", primera de las *Dos Imágenes*, op. 10; *El Príncipe de Madera*, inicio, mitad y fin de la obra; *El Castillo de Barba Azul*, cuarta puerta, "El Jardín"; *Cuatro Piezas para Orquesta*, op. 12, *Preludio* (secciones "Moderato", "Tempo I"); etc. (ver ejemplo 5).

La naturaleza hostil, amenazadora

Pasajes y figuras en semicorcheas: escalas cromáticas, "distenciales" o simétricas; sistema de terceras menores; melodía del corno o de los instrumentos de viento como hilo conductor, en ritmos con puntillo; ver, por ejemplo, *El Príncipe de Madera*, op. 13, danzas II, III y IV : danzas del bosque y del arroyuelo; *Dos Imágenes* I; *Cuatro Piezas para Orquesta* I; *El Mandarín Maravilloso*; etc. (ver ejemplo 6).

DEUX PORTRAITS

I

(UNE IDÉALE)

BARTÓK Béla, Op. 5
(1881—1945)

Andante sostenuto (♩ = 72-76)

Violino Solo

p sempre *poco cresc.*

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Viol Solo

poco f-p *pp* *sempre pp*

Viol. I

1. Leggio *pp*

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Viol Solo

1. Leggio

Viol. I

2. Leggio

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

①

①

Exemple 1 : *Deux Portraits* op. 5, n° 1, « Une Idéale » (début)
(© Editio Musica Budapest, groupe UMP, comme pour la suite)

II
(UNE GROTESQUE)

Presto. (♩ = 108)

2 Fagotti
4 Corni
Timpani
Violini I.
Violini II.
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Presto.

Fl. 1. 2.
Ob. 1. 2.
Cl. 1. 2.
in *Mi* *b*
Fg. 1. 2.
Cor. 1. 2.
Tr. 1.
Timp.
Viol. I.
Viol. II.
Vie.
Vlc.
Cb.

con Bord.
pizz.
pizz.
pizz.

Exemple 2 : *Deux Portraits* op. 5, n° 2, « Une grotesque » (début)
(© Editio Musica Budapest)

XIV

VALSE

(Ma mie qui danse --)

Presto $\text{♩} = 120$
 $\frac{3}{8}$

f con fuoco

simile

Exemple 3 : 14^o Bagatelle, « Ma mie qui danse » (début)
 (© Editio Musica Budapest)

La naturaleza nocturna

El murmullo de la naturaleza nocturna, presentado en las cuerdas (por ejemplo, trinos, efectos “*sul ponticello*” y sus equivalentes pianísticos). Tema melódico de una marcha o de un paseo a pie; sonoridades “maravillosas” o de encantamiento (ver: arpegios de la celesta o de las arpas, trinos, trémolos o arpegios del piano, trémolo de cuerdas, melodía de los violines o de los instrumentos de viento en el registro sobreagudo). Ejemplos: Cuatro Piezas para Orquesta I, sección de repetición; segundo Cuarteto III; *En plein air* IV; *Música para Cuerdas, Percusión y Celesta* III; tercer *Concierto para Piano* II; etc. (ver ejemplos 7a y 7b).

Elegía o lago de las lágrimas

Primera aparición en *El Castillo de Barba Azul*, sexta puerta “El lago de las lágrimas”. La música representa una superficie de aguas tranquilas, casi estancadas (acompañamiento de armonía sin cambio de función), superficie que no será modificada sino por alguna brisa, algunos reflejos de luz (figuras de relámpago, figuras de forma sinusoidal en los vientos o en las cuerdas); la orquestación subraya un color opaco y pálido (timbre metálico brindado por las arpas, por las cuerdas *sul ponticello*, por el piano).

Der Prinz: „Ich liebe sie!“
A királyfi szerelmes mondálata.
The prince: 'I love her!'
Poco lento. (♩ = 92)

Più lento. (♩ = 80)
Clar.

ff Tutti. *p* *molto cresc.* *espr.*

Er sitzt sich und sinn't nach, was zu tun wäre.
A királyfi lelt, fájalmassan töpreng, mitvő legyen.
He sits down, pensive as to what to undertake next.

poco accel. - - - - - *mf* *espr. cresc.* *f*
allargando Lento. (♩ = 68-40)
Clar. 3

Con-lug Cl. B.

Er springt auf.
Felugrik.
Suddenly he jumps up.
Non troppo lento. (♩ = 100)
rit. *lunga* *ppp* *f*

Exemple 4 : Le Prince de bois, avant le chiffre 21
le texte de la partition dit : « le geste amoureux du prince »
puis : « le prince s'assoit et réfléchit douloureusement
pour savoir quoi faire » (traduit du hongrois)
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

Este tópico expresa la tristeza “pasiva”, el estado elegíaco paralizado, indefenso, sin reacción posible. Ver también: *Cuatro Piezas para Orquesta III*, Intermezzo; un pasaje (una variante) en el op.10 (“Danza de la aldea”); *Concierto* (“Elegía”); *Concierto para Violín 1936-1937 / I*; etc. (ver ejemplos 8a y 8b).

Perpetuum mobile, cacería, persecución

Movimiento motor, ostinato, conocidos también por la historia de la música (particularmente el periodo barroco); estilo de *caccia* o “cacería”, aplicado a la música del siglo XX. Por ejemplo: *El Castillo de Barba Azul*, expresión de la angustia, del miedo y de la insistencia de Judith; *Cuatro Piezas para Orquesta II*, Scherzo; *Suite op. 14 I*; *El Mandarín Maravilloso*; *Tres Burlas I*; *En plein air*; *Cantata Profana*, etc. (ver ejemplo 9).

KÉT KÉP

I

VIRÁGZÁS

IN VOLLER BLÜTE — IN FULL FLOWER

BARTÓK Béla, Op. 10
(1881—1945)

Poco Adagio (♩ = 66-68)

Corno inglese
Clarinetto I. (5/ b)
Viola
Violoncelli
Contrabassi
Ob. I.
C. ingl.
Cl. I.
Cor. 3.
4.
Vie.
Vie.
Cb.

Exemple 5 : *Deux Images*, op. 10, n° 1 « En pleine fleur » (début)
(© Editio Musica Budapest)

dem Wunder zu,
 meredten szemléli az erü táncát.
 at the marvel.

24 Più andante. (♩ = 80 - 88)

25 *ppp* Vn. con sord.

Viol. II. con sord. *ppp* con.

Exemple 6 : *Le Prince de bois*, 2^e danse (danse de la forêt),
 avant le chiffre 24, le texte dit :
 « le prince observe avec angoisse la danse de la forêt »
 (avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

[5] Più andante. $\text{♩} = 46$.

[5] Più andante. $\text{♩} = 46$.

Exemple 7b : *Quatre pièces pour orchestre*, op. 12, 1^{er} mouvement,
 « Preludio », à partir du chiffre 4 (suite)
 la nature nocturne
 (avec l'aimable autorisation de Boosey & Hawkes)

3. Intermezzo

Moderato. ♩. 132.

I. II.
 3 Flauti. I. II. III.
 2 Oboi. I. II. (F. auch Cor. ingl.)
 3 Clarinetti (A). I. II. III. (E. auch Cl. Bass. (B).)
 2 Fagotti. I. II.
 4 Corni in G. I. II. III. IV.
 Tromba in B.
 Timpani.
 Triangolo.
 Celesta.
 Arpa.
 Pianoforte.
 Violini I. *con cord. dir.*
 Violini II. *con cord.*
 Viola. *con cord.*
 Viole.
 Violoncelli.
 Contrabassi.

Moderato. ♩. 132.

Exemple 8a : *Quatre pièces pour orchestre*, op. 12, III^e mouvement,
 « Intermezzo » (début)
 topique du « lac des larmes »
 (avec l'aimable autorisation de Boosey & Hawkes)

Exemple 8b : *Quatre pièces pour orchestre*, op. 12, III^e mouvement,
 « Intermezzo » (suite)
 topique du « lac des larmes »
 (avec l'aimable autorisation de Boosey & Hawkes)

DER WUNDERBARE MANDARIN. A CSODÁLATOS MANDARÍN.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Béla Bartók, Op. 19.

Allegro, ♩ = 120

I.

II.

f

f(sotto)

(*sopra*)

Exemple 9 : *Le Mandarin merveilleux* (début)
topique du *perpetuum mobile*
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

II A FALU TÁNCA DORFTANZ — VILLAGE DANCE

Allegro $\text{♩} = 128 - 132$

3 Flauti
2 Oboi
Clarineti I (in C)
3 Fagotti
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

3 Fl.
2 Ob.
3 Cl.
3 Fag.
Vi. I
Vi. II
Vie
Vic.
Cb.

Exemple 10 : *Deux Images*, op. 10, n° 2, « Danse du village » (début)
topique de la danse populaire
(© Editio Musica Budapest)

Otros tópicos (o “entonaciones”) en la musicología húngara e internacional

Esta presentación de los once tópicos -los más importantes en los primeros periodos de creación sinfónica de Bartók- ha encontrado sus fuentes originales en nuestros cursos sobre la música de Bartók a lo largo de ocho años. Es sin embargo necesario subrayar que los trabajos musicológicos húngaros han con frecuencia concebido la presentación de sus obras en tipos, en categorías estéticas y técnicas recurrentes, en tipos encontrados en la creación de Bartók. Por ejemplo, el muy importante estudio de József Ujfalussy sobre la “forma puente” y sus connotaciones semánticas en Bartók⁹, presenta -aunque sin llamarles de ese modo- los tópicos del joven Bartók (tópicos heredados del pasado, y aquellos propios del maestro hasta los años 1920-1930): tales como el *scherzo diabólico*; el tipo de *vals lento*; las *marchas fúnebres*; la expresión gesticulante de la *lamentación* (herencia expresiva de Wagner, Reger, R. Strauss); después de 1914-1915: el *scherzo* con trazos de música popular; su *versión grotesca* y su versión que expresa *la fuerza primitiva de la naturaleza*; los nuevos tipos de movimiento lento: a) la *expresividad gesticulante* complementada por el estilo de “lamento” de la música aldeana; b) *movimiento lento comprimido en gestos*; c) la *música de “coral”*.

Del mismo modo, Bence Szabolcsi también ha examinado frecuentemente a Bartók a través de los tipos expresivos de su música¹⁰, y ha consagrado un importante estudio a la relación de Bartók con la Naturaleza (tanto en su vida como en sus obras)¹¹. György Kroó¹², en su libro sintético titulado *A Guide to Bartók*, analiza las piezas según su orden cronológico, pero haciendo constantemente referencia a los tipos, a los estilos de Bartók que reaparecen de manera recurrente desde sus primeras hasta sus últimas obras. Puede constatarse la misma perspicacia en las obras de Ernő Lendvai, desde los años de la década de 1950¹³.

László Somfai ha consagrado varios importantes estudios al análisis de las obras de Bartók¹⁴, aparte de su libro, dedicado al descubrimiento de los procedimientos de creación, los pasos composicionales de Bartók¹⁵. En sus artículos, hace referencia a los tópicos (estilos) reconocidos en la música de Bartók:

- Este investigador -entre otros- ha llamado la atención sobre un “*momento característico, calificado como típicamente húngaro*”, en los penúltimos compases de movimientos muy excepcionales de Bartók (movimientos sinfónicos y de música de cámara)¹⁶, *momento* que podría considerarse *como un tópico más en la obra de Bartók*. Su artículo sintético sobre las estrategias y estilos expresivos (topoi) utilizados en los finales instrumentales de Bartók¹⁷, enumera algunas dramaturgias en estos movimientos importantes tales como el final con una temática cuasi-folclórica, a manera de “voz de la comunidad”; los momentos del final que no tienen una concepción o una inspiración puramente musical, sino más bien “programática”, en el sentido ideológico del término, como, por ejemplo, “el episodio penúltimo himnico”; etc.
- En varias ocasiones, János Kárpáti se interesa en las *construcciones desafinadas* de la música de Bartók¹⁸. Así mismo, la musicología internacional reciente ha comenzado a consagrar diversos artículos al estudio de los tópicos bartokianos.
- Jürgen Hunkemöller ha presentado un estudio¹⁹ sobre el *tópico o estilo de coral* en Bartók.
- Él mismo autor ha consagrado otro estudio al *tópico de lamentación*²⁰.

⁹ J. Ujfalussy, « A hídzerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében » (1961) [Algunos aspectos de las formas-puente concernientes al sentido, el contenido en la obra de Bartók], *Zenéről, esztétikáról*, [Sobre Música, sobre Estética], Budapest, Zeneműkiadó, 1980, p. 92-108. Versión abreviada en alemán: « Einige inhaltliche Fragen der Brückensymmetrie in Bartóks Werken », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, V/1-4 (1963), p. 541-547.

¹⁰ B. Szabolcsi (bajo la dirección de), *Béla Bartók: su vida, su obra*, Budapest, Corvina, 1956.

¹¹ Bence Szabolcsi, « Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt », Report of the second international musicological Conference on Liszt-Bartók, Budapest, 1961 ; Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963, p.525-539.

¹² *A Guide to Bartók*, Budapest, Corvina, 1971, 1976.

¹³ En inglés: *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest, Editio Musica, 1983 ; *Bartók's Style* (1964), Budapest, Akkord, 1998 ; otros: *Bartók dramaturgiája* [La dramaturgia de Bartók], Budapest, 1967; edición en inglés: Budapest, Akkord, 2001.

¹⁴ László Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* [Dieciocho estudios sobre Bartók], Budapest, Zeneműkiadó, 1981, y otros numerosos artículos que se encuentran en Buena parte traducidos al inglés (ver referencias infra).

¹⁵ László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

¹⁶ « A Characteristic culmination point in Bartók's instrumental forms », *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*, 1971 (J. Ujfalussy y J. Breuer, editores). Budapest, Zeneműkiadó, 1972, p. 53-64. Las características musicales de ese momento son, por ejemplo, la *rítmica* (dos fórmulas con puntillo pero simétricas -largo-corto-corto-largo-, incorrectamente llamadas “coriámbico” húngaro; o su variante simplificada: fórmula en sincopa); *una melodía simple* (en cuartas, quintas, terceras o frase pentatónica) que se distingue de su contexto por una orquestación homofónica, simplificada en su textura; un “*acorde sintético*”, llamado α por E. Lendvai, que acentúa la tercera “doble”: simultáneamente mayor y menor, en forma superpuesta; la *dinámica ff o fff*; en algunos casos, una serie de funciones auténticas tonales en los acordes del bajo como acompañamiento de la melodía; *orquestación*: en las cuerdas agudas o en los cobres.

¹⁷ « “Per finire”. Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11 (1969), p. 391-408.

¹⁸ János Kárpáti, « Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36/3-4 (1995), p. 366-380.

¹⁹ J. Hunkemöller, « Choral-Kompositionen von Béla Bartók », *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Bärenreiter, 1995, p. 697-707.

²⁰ J. Hunkemöller, « Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36/3-4 (1995), p. 351-364.

75

2.VI. 12 8 7

3.VI. 8 8 8

4.VI. 12 8 7

1.Vle. 8 8 8

2.Vle. 12 8 7

1.2.Vlc. 8 8 8

ca 108

con sord. pp

1.VI. 5 6 8

2.VI. 8 pp

3.VI. 5 6 8 pp

4.VI. 8 pp

1.Vle. 8 pp

2.Vle. 5 6 8 pp

1.2.Vlc. 5 6 8 pp

Exemple 11a : *Musique pour cordes, percussions et célesta*,
 1^{er} mouvement, à partir de la mes. 74 (début)
 topique de la métamorphose : mes. 78
 (avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 79 and 80, and the second system covers measures 81 and 82. The instruments are arranged as follows:

- Cel.** (Celesta): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 show a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 81 continues this pattern, and measure 82 shows a similar texture.
- 1. Vl.** (1st Violin): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line indicating a slur or breath mark. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 2. Vl.** (2nd Violin): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 3. Vl.** (3rd Violin): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 4. Vl.** (4th Violin): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 1. Vlc.** (1st Violoncello): Treble clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 2. Vlc.** (2nd Violoncello): Bass clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 2. Vlo.** (2nd Violonchelo): Bass clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture.
- 2. Cb.** (2nd Contrabajo): Bass clef, 10/8 time signature. Measures 79-80 feature a melodic line with a dotted line. Measure 81 continues the line, and measure 82 shows a similar texture. A *pp* dynamic marking is present at the start of measure 81.

Exemple 11b : *Musique pour cordes, percussions et célesta*,
1^{er} mouvement, mes. 79-80 (suite)
topique de la métamorphose
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

Molto agitato **poco allarg.** ----- **al---**

cresc. ----- **mf**

Agitato (Tempo giusto)

mf agitato

p sotto voce, tranquillo

p sotto voce, tranquillo

**Exemple 12 : Le Mandarin merveilleux, après le chiffre 33
le texte dit à l'apparition du mandarin :
« ils aperçoivent avec horreur, une figure exceptionnellement étrange »
topique de la menace
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)**

Del mismo modo, María Anna Harley (1995, p. 329-350) se ha interesado en dos ocasiones en el tópicus de la naturaleza en Bartók, llamado por ella “isotopía” o “ideoma”. En su último artículo²¹, presenta una tipología muy evocadora de las referencias musicales a la naturaleza en las grandes obras de Bartók escritas entre 1911 y 1945, tipología que se encuentra focalizada en las muy antiguas categorías de “*natura naturans*” y de “*natura naturata*”.

Un escenario típico: el encuentro del hombre y la naturaleza

En las obras de Bartók, desde aquellas concebidas en su juventud hasta sus últimas creaciones, existe un escenario recurrente²², *La naturaleza* en su estado de vigilia nocturna, en el que el compositor pone en escena los siguientes tópicos:

- *La naturaleza* en su estado de vigilia nocturna;
- *El héroe* solitario representado por sus gestos, su declamación, sus exclamaciones o su canto, o aun por los “pasos de su marcha” (estos últimos tienen la función de expresar su dolor o su confesión, su acto de fe);
- *La metamorfosis* del estado normal o nocturno de la naturaleza en un estado “maravilloso”, transfigurado, encantado;
- La eventual aparición de los momentos catárticos penúltimos de un movimiento, momentos calificados como *específicamente “húngaros”* por L. Somfai.

²¹ María Anna Harley, « *Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom* », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 36/3-4 (1995), p. 329-350.

²² Escenario que se ocupa principalmente del encuentro entre el hombre y la naturaleza.

Este escenario aparece y reaparece entre 1910 y 1945 en “*En plena flor*” del op. 10 I; en el “*Preludio*” del op. 12; *El Príncipe de Madera*, op. 13; *Músicas nocturnas*, “*Al aire libre*” IV (1926); *Cuarteto N° 4 III* (1928); parcialmente en la *Cantata profana* (1930); *Concierto para piano N° 2 II* (1930-1931); *Música para cuerda, percusión y celesta III* (1936); *Sonata para dos pianos y percusión II* (1937); *Concierto para orquesta III* (1943); *Concierto para piano N° 3 II* (1945).

La estructura de dichos movimientos es siempre palindrómica (simétrica); al referirse a los primeros movimientos sinfónicos, los analistas (incluido el propio Bartók²³) evocan siempre la forma ABA. Estos movimientos son además frecuentemente descritos como los marcos contextuales apropiados para una separación neta entre los protagonistas (la naturaleza -sección A- y el monólogo del héroe -sección B-, o el orden inverso), con el regreso del primer actor. Sin embargo, al observar detalladamente esas páginas, es posible constatar de inmediato que:

- La forma palindrómica, con la separación neta de sus roles siguiendo las secciones, no es evidente en absoluto en el op. 10 I, ni en el op. 12 I. Por otra parte, en las piezas posteriores, las partes retrógradas [= las últimas secciones] de la “forma-puente” presentan con frecuencia una síntesis o una sorprendente amalgama de los “actores” conocidos desde el comienzo.
- Lo más frecuente es que, en la última sección, la metamorfosis mágica se fusione con la aparición del carácter “específicamente húngaro”, señalado o codificado en los símbolos muy precisos y condensados de Bartók.
- Finalmente, debido a la superposición (o a la amalgama) de los diferentes tópicos en la última sección, el sentido, la significación del encuentro entre el héroe y la naturaleza, es diferente en cada una de sus obras: no es posible describir la significación de estas formas-puente por medio del mensaje simplificado del lamento trágico del héroe, ni tampoco por aquel de la consolación que le brinda la naturaleza. Este escenario de “naturaleza y hombre” crea un sentido nuevo, un nuevo desenlace, de una obra a otra entre 1910 y 1945.

Con excepcional perspicacia, József Ujfalussy ha descrito, tan tempranamente como en 1961, la dirección esencial de la evolución del concepto de la naturaleza en Bartók, desde sus primeras obras hasta el *Concerto*: el sendero que conduce desde la concepción *desantropologizante* y mitificada de la naturaleza, hacia una interpretación “social” de las músicas de la naturaleza²⁴. (En ese mismo año, por la pluma de Bence Szabolcsi, otro ensayo importante fue consagrado al estudio del mundo “romántico”, de este encuentro entre el hombre y la naturaleza en el contexto del siglo XX²⁵). J. Ujfalussy describe el primer estadio de la manera siguiente:

La música de la Naturaleza sigue en Bartók las huellas impresionistas *desantropologizantes* [de los compositores románticos]. (...) Aun en *El Príncipe de Madera*, la naturaleza, aunque promete una solución positiva, corresponde siempre al Nirvana mítico de la filosofía y del arte del romanticismo alemán²⁶. (...)

La labor cada vez más determinante realizada sobre la música aldeana por el compositor, hizo madurar en él el sentimiento y la experiencia de un encuentro entre el Hombre y la Naturaleza que se juega a un nivel social. El lugar del Hombre que sufre a una Naturaleza mítica e indiferente, aun si esta acaba por absorber y disolver ese mismo sufrimiento, será tomado por una oposición mucho más dinámica²⁷.

En las obras escritas entre 1926 y 1936, nos encaminamos hacia la comprensión de la nueva “síntesis” de naturaleza y sociedad en la música de Bartók²⁸.

Las *Imágenes Húngaras* (la suite de cinco movimientos orquestados en 1931), representan la ruptura con la ilusión romántico-panteísta de la Naturaleza: el mundo del pueblo, el orbe popular (campesino) -la Sociedad natural y la Naturaleza social- tomará su nueva función en la visión artística del universo creado por Bartók²⁹.

J. Ujfalussy llega así a la interpretación “social” de las músicas de la Naturaleza en Bartók³⁰.

Análisis del op. 10 / I y del Adagio de la Música para cuerdas, percusión y celesta

Establecido este marco, se propone comparar la utilización de tres tópicos en el op. 10 / I, y de cinco tópicos en la *Música para cuerdas, percusión y celesta* / III.

En el op. 10 / I, los fenómenos principales que le marcan son los siguientes:

1. Superposición y entrecruzamiento constante de los materiales α y β en todas las secciones de la obra (α = naturaleza: canto lírico, cuasi-popular, escrito en una estrofa de cuatro líneas, con la indicación “*tranquilo*”; β = gestos, gesticulación y *lamento* del hombre, escrito en cuartas, quintas y segundas descendentes, “*agitato*”).

2. Utilización y variación “retórica” (tomada de la tradición alemana clásica y romántica) de las líneas de la estrofa del canto cuasi-popular, a lo largo de toda la obra³¹.

• Comienzo:

Estrofa 1: versión completa = líneas a, b, c, d.

• Número 4:

Estrofa 2: a, b, av, bv(variante tradicional).

• Número 4, compás 5:

Estrofa 3: av, avv, bv, bvv, (variante cromática en el bajo, en contrapunto con β).

• Número 9, compás 4:

Estrofa 4: versión “retórica” importante:

1/línea b: oboe

2/línea b con desarrollo de 2 compases (corno inglés): con la indicación “sonoro” (prolongación = melodía lidia, en fórmulas repetitivas, en un estilo que recuerda la *consolación*: compases 1-2 del número 10).

• Número 10, compás 3:

3/línea bvar: oboe;

4/línea b con desarrollo lidio: clarinete (como antes en la segunda línea b de la estrofa 4).

A esta “consolación” de las líneas b desarrolladas, responden los gestos exclamando, declamando de las cuerdas, *recordando* -con la dinámica *forte* [f]- *el lamento del héroe* (último compás del número 10).

La significación “retórica” de estos compases, entre el número 9 y el final del número 10, podría ser entonces la siguiente: *el canto de consolación de la Naturaleza* (estrofa 4 con suslíneas-variantes) *no puede mitigar el dolor* (la soledad, etc.) del *Héroe*³² (ver el esquema 1).

²³ El auto-análisis de Bartók: « Béla Bartók : Két kép (op.10) » [Bartók Béla : Dos Imágenes (op.10)], *Zeneközlöny*, XI.14, 463-466.l, 1911, reproducido en húngaro en el apéndice del estudio de JánosDemény, « Bartók Béla művészi kibontakozásának évei, 1906-1914 » [Los años de la eclosión artística de B. Bartók, 1906-1914], *Zenatudományi tanulmányok III, Liszt F. és Bartók B. emlékére*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, p. 456-459.

²⁴ En el artículo suyo citado en la nota 9, consagrado a “Algunos aspectos de las formas-puente concernientes al sentido, al contenido en el arte de Bartók”, *op.cit.*

²⁵ B. Szabolcsi, « Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt », *op. cit.*

²⁶ J. Ujfalussy, *op. cit.*, p. 102 (traducción de la autora, así como para la continuación).

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 106.

²⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁰ *Ibid.*, p. 107. Para demostrar esta hipótesis o teoría, J. Ujfalussy se refiere al análisis macro-estructural de las siguientes obras: *Cuarteto N°2, El Mandarin maravilloso, Suite de danzas, El Príncipe de Madera, Imágenes Húngaras, Concierto para Orquesta.*

³¹ Quisiera agradecer a László Somfai por sus importantes observaciones en lo atinente a la primera versión del cuadro del op. 10/I. Fue él quien llamó mi atención sobre las diferentes formas “de-compuestas” de los temas (y sus evoluciones) en las primeras grandes obras de Bartók.

³² Recordemos también un sentido diferente creado con los mismos tópicos en *El Príncipe de Madera* (1913-1917), en donde la Naturaleza efectivamente ofrece consuelo al Príncipe.

Dos Imágenes op.10 / I, “En plena flor” (1910)

A “La Naturaleza”			
1 T1(α): estrofa/1, líneas a, b, c, d : corno inglés: <i>dolce</i> , luego <i>tranquilo</i> , (“burbujeo” sonoro) 6/4 (y 3/4, 2/4, 5/4)	3	4 T1 (α): estrofa/2, líneas a, b, a v’, b v’, β (gestos): <i>agitato, stringendo</i> (y estrofa/3 var. en el bajo) 9/4, 8/4, 6/4	5 Transición: β <i>sostenuto</i> , corno: <i>lamento</i> (tópico de la lamentación), y α : línea b var. 6/4

B “Héroe solitario”			
6 Introducción (γ): canto del corno (pentatónico) + arpa, flauta, corno inglés, clarinetes 1 y 2, cl. bajo (a tempo) 6/4 y 9/4	7 T2 (β) = gestos: cuartas descendentes <i>poco stretto, f</i> cuerdas 9/4, 5/4, 6/4	8 T2 (β) = gestos y declamación <i>Meno mosso, f, ff</i> tutti 5/4, 3/4, 6/4	9 Cierre: canto del corno invertido, luego α : T1 (líneas b, b desarrollado) (estrofa/4) <i>tranquilo</i> γ : cuerdas (<i>assai string.</i>) α : vientos (<i>espr.</i>) 6/4

A’ “La Naturaleza + El Héroe”			
10 T1 (α): continuación de la estrofa/4 = b var. b desar. <i>Ancora più mosso (sonore)</i> vientos + arpeggios celesta, arpas + cuerdas, timbales 9/4 y 6/4	10/fin T2 var. (β) (1 compás) <i>f</i> <i>molto rit.</i> Cuerdas 9/4	11 T1(α): estrofa/5: línea b transportada dos veces hacia arriba (= 3 líneas) <i>Assai andante (espr.)</i> Cuerdas 9/4 y 6/4	12 T1(α): 3 compases. 4ª línea de la estrofa/5: escala de tonos enteros ascendente, repetida <i>Tranquilo, dolce</i> Vientos 6/4, 9/4

Coda “Los gestos del Héroe neutralizados o absorbidos por la Naturaleza trascendente, transfigurada”

12 compás 4: β - gesto descendente (1 compás) - vientos, 6/4 compases 5 -6 α - escalas, arpeggios: escala de tonos enteros - tutti, 6/4 - trascendencia compás 7 β - gesto descendente: terceras, cuartas (1 compás) - vientos, 6/4 compases 8-11 α - escalas, arpeggios: escala de tonos enteros - tutti, 6/4 - trascendencia compases 12-15 α - como complemento del anterior: motivo ornamental del número 1, luego T1/línea b
--

Los números 11 y 12 crean en efecto la solución ofrecida por una naturaleza “neutra” e indiferente, dado que, por una parte, el

- Número 11 estrofa 5 aporta el “ascenso” hacia el registro agudo de la línea b (ver el efecto de “*Verklärung*”: el comienzo de la línea “b” será inicialmente ejecutado en *re*, transportado luego a *mi*, y luego a *fa* sostenido; mientras que la cuarta línea de la estrofa se transforma en una *escala ascendente* siguiendo la lógica de la escala de tonos enteros [!]).
- Por otra parte, el Número 12, a partir de ese punto, es la *escala de tonos* y sus arpeggios, los trinos y los colores chispeantes los elementos que dominan la escena. Sabemos, desde Debussy, que esta escala representa la “neutralidad”, así como el abandono del sistema jerarquizado de las funciones de la música tonal: diluye las tensiones y las resoluciones.

Pese a que los *gestos descendentes que nos recuerdan al héroe* reaparecen aún en otras dos ocasiones (en los vientos, número 12: compases 4 y 7), estarán allí *neutralizados, absorbidos* y convertidos en *inofensivos, inexpresivos* por el poder de extinción de esta naturaleza trascendente, misteriosa, pero a la vez “indiferente” y superior al hombre (ver los esquemas 1 y 2).

(pensamiento), (palabra)... Y oBra
 “Tonos y dramaturgia”: análisis de los significados y de la estrategia expresiva en dos movimientos sinfónicos de Béla Bartók
 María Graboz - Traducción del francés: Alberto Leongómez Herrera

Esquema 2 (las cifras designan los números de la partitura)

Dos imágenes op.10/I (“En plena flor”)
Síntesis

A
a (1 - 3) ab (4) - b (5)
B
c (6) b (7 - 8 - 9) - c a (9)
A'
a' - b (10) a' (11) a' (comienzo del 12)
Coda
b' + a' + b' + a' a'' (12)

Así pues, es con la ayuda del análisis de el uso, de la disposición operativa de los tres tópicos (y de sus variantes) en este primer gran movimiento sinfónico de Bartók, como hemos podido demostrar hasta el detalle la constatación estética de József Ujfalussy acerca de la ilusión panteísta, mitificada e indiferente, creada con el recurso a la imagen de la naturaleza, imagen heredada por Bartók del romanticismo alemán, pero realizada bajo la impronta de las marcas estilísticas de Debussy. Este movimiento del op.10 constituye la primera aparición y la primera realización de la dramaturgia de los movimientos bartokianos que toman como sujeto el encuentro naturaleza - hombre.

En el Adagio de la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, Bartók recurre a una forma palindrómica en cinco partes: A B C B' A'. El número de tópicos utilizados aumenta así mismo: se pueden identificar cinco.

- Sección A: Introducción (o marco), luego gestos (búsqueda o lamento) del héroe; *tópico 1*.
- Transiciones entre todas las secciones: Citas del primer movimiento recordando la búsqueda (del ideal); *tópico 1*.
- Sección B y B' (que se encuentra situada después de la sección C): La naturaleza en sus estados cada vez más maravillosos, alucinantes; *tópico 2*.
- Sección C: El aspecto grotesco, mecánico, amenazante del héroe (gestos torpes); *tópico 3*.
- Sección A': Variante de A, gestos descendiendo del registro agudo, encuadrados melódicamente por las cuartas y segundas descendentes de C; *tópico 4*, efecto de carácter húngaro; y *tópico 5*, efecto de la trascendencia, de *Verklärung*³³ (ver el esquema 3).

La verdadera novedad, aparte el número de tópicos utilizados, consiste aquí en la *acumulación de significados al final del movimiento*. Al final de la sección B', podemos constatar:

- Compás 72: el cierre diatónico (del tema cromático de la caminata) en cuarta y quinta, y ritmo con puntillo. Esta cadencia resulta aun más subrayada por el registro agudo y por el timbre producido por los sonidos armónicos *oflageolet* (violín I). La figura de ritmo con puntillo, constituida de cuarta y quinta, recuerda el “carácter húngaro” descrito por L. Somfai (violines y violas); ver el ejemplo 14a.

- Compás 73: recordatorio de los gestos de la parte C -cuartas y segundas descendentes³⁴ -, gestos superpuestos a las sonoridades de la naturaleza por el timbre y por el acompañamiento (celesta y piano).
- Compás 74: los gestos del héroe (de la parte C) en los violoncelos son ahora superpuestos esta vez a las citas del primer movimiento: al *tópico* de la búsqueda (celesta, piano). Ver el esquema 3 y el ejemplo 14b.

Esquema 3

Música para cuerdas, percusión y celesta (1936)
III movimiento (Adagio)

A Adagio [4/4], luego Adagio molto
Introducción y *Monólogo* (el héroe): gestos cromáticos dubitativos, ascendentes (con imitación)

Compás 19 Cita, reminiscencia del primer movimiento -motivo de la búsqueda (cuasi 5/4)

B 20 *Più Andante* [4/4] *La Naturaleza* Compas 33-34 cita del mov. I *-la búsqueda (cuasi 5/4)* 35 *Più Andante* [3/2] *La Naturaleza más densa*

Caminata nocturna
Tema: celesta
glissandi: violín
trinos: cuerdas

Alucinación nocturna
Tema cromático: cuerdas
Acompañamiento *flautando*:
cuerdas; arpeggios: celesta,
arpa, piano, timbales: trémolo

C 45 *Più mosso* [5/4]
Lo grotesco y lo amenazante [el aspecto brutal del héroe]
Marcha y gestos torpes (*f* y *f*):
Dos grupos de cuerdas complementarios; tutti, luego descenso y deconstrucción

Compas 60-62 Cita del movimiento I (cuasi 5/2) - motivo de la búsqueda

B' 65 Adagio [4/4]
La Naturaleza y el Héroe
Compas 65-72: tema de la caminata, tutti: cuerdas/1+ cuerdas/2 en contrapunto,
Acompañado de arpeggios: celesta, arpa, piano
Compás 72: cadencia en cuarta y quinta con ritmo de puntillo (violines I y II, viola I)
Compás 73: gestos de la parte C (cuartas y segundas descendentes) y timbres que representan la Naturaleza

Compás 74 Cita del movimiento I - motivo de la búsqueda superpuesto a los gestos [cuartas] de C (cuasi 5/4)

A' 75 Quasi a tempo, Adagio molto [4/4]
Monólogo: gestos cromáticos descendentes desde el agudo y bajo ascendente (*variante trascendida*)

En resumen: los últimos compases de la sección B' acumulan (por superposición y por yuxtaposición) los tópicos de la naturaleza, del héroe, de la búsqueda y del carácter húngaro. La última sección A' hace uso de:

- El tópico del héroe (gestos).
- El tópico húngaro (los gestos descendentes enmarcados por cuartas y segundas menores, en ritmo con puntillo ornamentado = recordatorio del compás 72).
- El tópico de la trascendencia (registro agudo, dinámica *piano*, la lógica “armónica” creada por el bajo ascendente).
- Finalmente, el efecto de alejamiento, de alienación, en todos los últimos compases (como en la introducción de la obra, presentada por el xilófono).

Esta acumulación de tópicos se hace explicable por la creciente complejidad del sentido y de la dramaturgia en las obras del último decenio creativo de Bartók, y por el contenido específico de ciertos finales, evocado por J. Ujfalussy y L. Somfai.

³³ Ver a este respecto el artículo de L. Somfai sobre los “Momentos de carácter específicamente húngaro en las formas instrumentales de Bartók”, *vide supra* nota 16.

³⁴ En los violines, violas y violoncelos.

Exemple 14a : mesure 72 de l'Adagio de
Musique pour cordes, percussions et célesta
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

Exemple 14b : mesures 73-75 de l'Adagio de
Musique pour cordes, percussions et célesta
(avec l'aimable autorisation d'Universal Edition Vienne)

La significación, en lo concerniente al rol de la naturaleza y del hombre (del héroe) de las últimas obras, se ve enriquecida por el mensaje codificado en los finales, que representan -merced a sus materiales y a su estructura- el íntimo voto y las esperanzas del compositor con respecto al futuro: la fraternización de todos los pueblos.

Mediante esta proliferación de tópicos y por la trascendencia de su conclusión, este movimiento lento de *Música para cuerdas, percusión y celesta* prepara de manera digna, sin ofrecer por sí mismo una respuesta. El movimiento final habrá de dar solución a todas las preguntas de la obra. Dicho final aporta la transformación, en melodía y en escala diatónica (luego en escala acústica), de las ideas cromáticas del primer movimiento, ofreciendo las confesiones, los gestos patético-hímnicos de los momentos penúltimos que hacen acto de fe por la vida, por su país, y por el futuro.

Este final, de una manera comparable a la de sus obras semejantes escritas en los años 1928-1945, no se contenta con ser la antítesis de los movimientos precedentes, sino que intenta ofrecer una solución superior desde el punto de vista ético y moral, queriendo hacerse una *conclusión capaz de producir una auténtica catarsis*. El héroe, en sentido figurado, debe triunfar o sucumbir, pero en cualquier caso, la decisión ha de ser definitiva³⁵.

Constatamos así que el sentido del entramado de los tópicos al final del movimiento lento en *Música para cuerdas percusión y celesta* no es en absoluto la absorción, la aniquilación de los gestos del héroe por la Naturaleza, como se vio en el op.10 / I, sino que encontramos el significado de esta proliferación más bien en la *reformulación condensada de todas las preguntas, de todos los problemas propuestos anteriormente en los tres primeros movimientos*, de manera que la yuxtaposición y la superposición de tópicos pueda crear la tensión necesaria para la aparición de las ideas del *finale*, que habrán de proveer la solución.

De acuerdo con el testimonio de estos dos análisis, creemos que, en el futuro, el trabajo sobre Bartók (aquel que llevan a cabo otros musicólogos) consistirá probablemente en esclarecer cada vez mejor el “encuentro” entre la estructura y la significación en la mayor parte de sus grandes movimientos instrumentales.

³⁵ L. Somfai, « “Per finire”. Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Forms », op. cit., p. 394. « It is not sufficient for the finale to form an antithesis to what has been expressed by the preceding movements, but that is meant to be a solution of a higher moral character, a conclusion eliciting the feeling of catharsis. The hero - figuratively speaking - emerges triumphant or succumbs, but in either way it is a final decision » (traducción de la autora).

Referencias

Béla Bartók, B. (2006) Escritos, editados por P. Albèra y P. Szendy, Ginebra, Contrechamp.

Demény, J. (1955). *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei, 1906-1914 [Los años de la explosión artística de B. Bartók, 1906-1914 J]*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Harley, M.A. (1995). *Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.

Hunkemöller, J. (1995). *Choral-Kompositionen von Béla Bartók, Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter*.

Hunkemöller, J. (1995). *Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.

Kárpáti, J. (1995). *Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.

Kroó, G. (1981). *A Guide to Bartók*. Budapest: Corvina.

Lendvai, E.(1983). *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica.

Lendvai, E. (2001). *Bartók dramaturgiája [La dramaturgia de Bartók]*, Budapest, 1967 ; edición en inglés: Budapest, Akkord.

Lendvai, E. (1964). *Bartók's Style [El estilo de Bartók]*. Budapest, Akkord, 1998.

Nietzsche, F. W. (n.d.). *Also sprach Zarathustra[Así hablóZarathustra]*. Múnich: W. Goldmann.

Somfai, L. (1969). Per finire. Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.

Somfai, L. (1972). A Characteristic culmination point in Bartók's instrumental forms, International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók, 1971 (J. Ujfalussy y J. Breuer, editores). Budapest, Zeneműkiadó.

Somfai, L. (1981). *Tízennyolc Bartók-tanulmány [Dieciocho estudios sobre Bartók]*. Budapest, Zeneműkiadó.

Somfai, L. (1996). *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.

Somfai, L. Per finire Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Forms.

Szabolcsi, B. (1963). Report of the second international musicological Conference on Liszt-Bartók [Reporte de la segunda conferencia musicológica internacional Liszt-Bartók], Budapest, Akadémiai Kiadó.

Szabolcsi, B. (1956) bajo la dirección de Bartók, B., *Béla Bartók: su vida, su obra*. Budapest, Corvina.

Tallián, T. (1981). *Béla Bartók. His Life and Work*, Budapest, Corvina.

Ujfalussy, J. (1963). A hidszerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében [Algunos aspectos de las formas-puente concernientes al sentido, el contenido en la obra de Bartók], *Zenéről, esztétikáról, [Sobre Música, sobre Estética]*, Budapest, Zeneműkiadó.

Tallián, T. (1971). *Béla Bartók*. Budapest: Corvina.

Marta Grabocz (Francia)

grabocz@club-internet.fr

Nacida en Hungría, es una de las figuras más sobresalientes a nivel mundial en el campo de la semiótica musical. En la actualidad realiza su labor docente y musicológica en la Universidad de Estrasburgo, Francia, desde donde colabora continuamente en las más importantes publicaciones internacionales, como la revista *Résonances* del IRCAM (Instituto de Investigación Electroacústica) en París, la revista *AS/SA* (Applied Semiotics-Sémiotique Appliquée) de la Universidad de Toronto y muchas otras. Ha sido coordinadora de eventos como el Congreso Mundial de la International Association for Semiotic Studies, al lado de figuras como Eero Tarasti, Robert Hatten, Raymond Monelle y Umberto Eco. Entre sus numerosas publicaciones, se encuentran los libros *Les modèles dans l'art* y *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*; está próximo a aparecer *Sens et signification en musique*.