MONOGRÁFICO

EL LENGUAJE MUSICAL DE LAS 14

Elliot Antokoletz

El lenguaje musical de Bartók puede ser enfocado desde dos puntos de vista: uno, en el que los conceptos y la terminología se deriven de las fuentes del folklore musical, y otro, en el que los conceptos y herramientas de análisis se deriven de determinadas tendencias que encontramos en la música contemporánea.

Mediante el estudio de algunas piezas seleccionadas de entre las 14 *Bagatelas* para piano de Bartók, opus 6 (1908), el presente artículo se propone demostrar que las premisas que subyacen a ambos enfoques son indispensables a la hora de comprender la evolución del lenguaje muscial de Bartók, así como también se propone constatar que existen relaciones básicas entre los modos diatónicos del folklore y diversas formaciones abstractas de sonidos, que pueden hallarse comúnmente en composiciones contemporáneas.

Las *Bagatelas*, compuestas poco tiempo después de las primeras investigaciones sobre la música folklórica húngara, llevadas a cabo por Bartók y Kodály en 1905-6, contienen la primera evidencia importante de la maestría de Bartók a la hora de sintetizar su vivencia de ambas músicas; la folklórica y la "culta". Esta síntesis desemboca en el desarrollo de un nuevo sistema tonal y en la creación de un nuevo medio de progresión melódica y armónica.

El propio Bartók hizo algunos comentarios acerca de sus primeras armonizaciones de melodías modales del folklore. Sus palabras sugieren una conexión entre los principios del folklore musical y determinados procedimientos asociados al serialismo[1], a la vez que contienen una

1. El término "serie" denota generalmente una sucesión de elementos ordenados, tales como pueden ser las series dodecafónicas de Schöenberg. A pesar de que la música de Bartók se basa en series ordenadas y no dodecafónicas de sonidos, es decir, series que incluyen contenidos interválicos fijos pero no ordenados, el sistema por el que Bartók establece conexiones entre los niveles melódicos y armónicos está íntimamente relacionado con aquellos métodos empleados en composiciones seriales.
Esta definición de George Perle aparece en su libro *Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1977), p. 40.

* ***The Musical language of Bartok's 14 Bagatelles for piano***, en *Tempo 137* (1981). Págs. 8 a 17.

BAGATELAS PARA PIANO DE BARTÓK *

descripción sobre la manera en que se lleva a cabo la transformación de elementos folklóricos en agrupaciones abstractas de sonidos en sus composiciones:

> Por medio de la inversión de estos acordes (modales) y utilizándolos en yuxtaposición unos sobre otros, se obtienen muchos acordes diferentes y con ellos el más libre manejo melódico y armónico de los doce sonidos del sistema armónico de nuestros días... Otros muchos compositores (extranjeros) que no basan su música en el folklore, se han encontrado con resultados similares más o menos al mismo tiempo, aunque únicamente de manera puramente intuitiva y especulativa, procedimiento que es igualmente justificable. La diferencia estriba en que nosotros lo hemos creado basándonos en La Naturaleza...[2]

Las *Bagatelas*, aun siendo obras tempranas, contienen ya yuxtaposiciones, transformaciones y, hasta cierto punto, sintetizan muchos de aquellos elementos que permanecen básicos e inherentes al lenguaje musical de Bartók durante los diferentes períodos de su evolución como compositor.

Puesto que lo que nos interesa analizar es fundamentalmente este proceso evolutivo, analizaremos algunas de las *Bagatelas* que resulten ser más representativas al caso que nos ocupa. El orden en que avanzaremos partirá del análisis de las *Bagatelas* más características del estilo tradicional folklórico y nos conducirá al análisis de aquellas *Bagatelas* en que las agrupaciones de sonidos sean más abstractas.

Toda la obra de Bartók muestra esta tendencia y esto justifica cualquier esfuerzo por clasificar este conjunto de piezas tempranas que contienen, a la manera de microcosmos, una combinación de esas semillas que se manifestarán en las sucesivas etapas del desarrollo de Bartók como compositor.

2. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p.338.

Armonización de las Melodías Folklóricas originales

El estudio de la evolución armónica en Bartók podría comenzarse por aquellas obras basadas en armonizaciones de melodías folklóricas de la Europa del Este.

En Diciembre de 1906, Bartók y Kodály llevaron a cabo los arreglos, y como resultado de sus primeros "viajes musicológicos", publicaron sus *Veinte Canciones Húngaras* para voz y piano.

Dada su construcción modal, puede apreciarse en estas melodías un debilitamiento de las relaciones tradicionales de tónica y dominante. Debido a su deseo de independizarse de las influencias occidentales tradicionales, Bartók necesitaba encontrar nuevas estructuras sonoras para armonizar tanto las melodías originales folklóricas del Este como sus propias imitaciones de esas melodías.

Son las propias canciones las que proporcionan a Bartók nuevas posibilidades de armonización. Las melodías folklóricas húngaras recopiladas por el compositor pueden ser clasificadas dentro de dos categorías básicas[3]; la primera en un estilo "antiguo" y la segunda en un estilo "nuevo", que probablemente comenzará a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX.

La escala pentatónica es la estructura básica de las melodías de "estilo antiguo" y de ella derivó Bartók unas posibilidades determinadas y hasta cierto punto limitadas de armonización. Estas posibilidades incluyen la utilización de dos tríadas (una mayor y la otra menor), el acorde de séptima menor y las inversiones correspondientes a estos acordes. La utilización no disonante que Bartók hace del acorde de séptima menor se debe a la influencia de las melodías pentatónicas de "estilo antiguo", en las cuales aparece el intervalo de séptima con la misma preponderancia que los intervalos de tercera y quinta. Ya que estos tres intervalos tenían la misma importancia al ser utilizados en una melodía, parecía natural que a la hora de armonizarlos siguiera sin establecerse entre ellos una jerarquía de valores. También, la aparición frecuente de intervalos de cuarta en las melodías pentatónicas[4], propicia la utilización de acordes de cuarta.

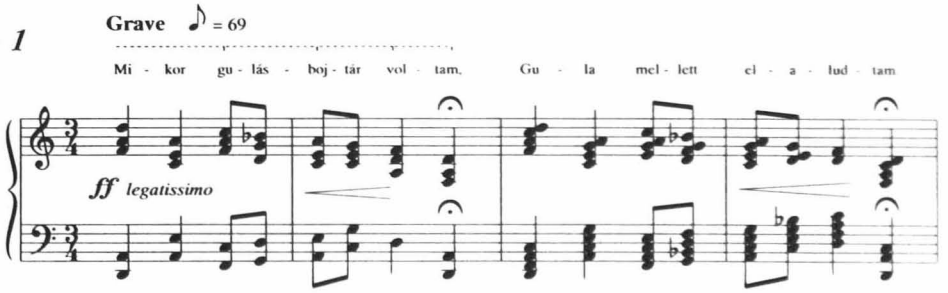
3. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p. 84.
4. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p.334-6.

En las melodías folklóricas modales de "estilo nuevo" (que incluyen los modos dórico, frigio, algunas veces mixolidio e incluso melodías con fuerte carácter de modo mayor), la estructura lineal subyacente es casi siempre pentatónica, de manera que, incluso en estas melodías, Bartók da prioridad a la utilización de armonías pentatónicas, a pesar de que dichas melodías modales permiten que el campo de posibilidades a la hora de ser armonizadas se amplíe.

En la *Bagatela N. IV*, basada en una melodía folklórica recopilada por Bartók en 1907 en Felsöiregh, Tolna (región al oeste del Danubio), la melodía armonizada está en el modo Re eólico. Puesto que en este modo no existe un grado de séptima mayor ni una sensible (*DO ♯*), la tríada construida sobre el quinto grado (*LA-DO-MI*) no tiene la misión de establecer claramente una tonalidad, papel que jugaría esa misma tríada en la música tonal tradicional. La función de este séptimo grado menor modal (*DO*) tiene un carácter más bien "estático" puesto que, al no haber un semitono adyacente, este grado no tiene tendencia a resolver. En las dos primeras frases de la melodía (ejemplo 1), el séptimo grado menor aparece como uno de los cuatro sonidos principales, *RE-FA-LA-DO*. Los grados sexto (*SI bemol*) y cuarto (*SOL*) hacen la función de notas de paso y el segundo grado (*MI*) es omitido.

Mientras que la primera frase se armoniza simplemente con tríadas, la segunda frase añade un séptimo grado a cada una de las tríadas originales, de manera que, exceptuando dos de los acordes (los acordes de novena sobre *FA* y *DO*), los restantes acordes reflejan verticalmente la séptima menor que aparece en la melodía.

Ejemplo 1



Una de las propiedades del acorde de séptima menor es su construcción simétrica (desde un punto interválico observamos que una mitad del acorde hace efecto de espejo con la otra mitad). Esta propiedad tiende a debilitar las funciones tonales tradicionales al conferir a estos acordes un carácter estático[5].

Las reglas para la conducción de voces impuestas por la armonía tradicional (reglas de preparación y resolución) desaparecen gracias a la progresión en paralelo de estos acordes en estado fundamental.

El contorno de estos acordes de séptima menor aparece también plasmado en la línea de bajos (progresión de las fundamentales), funcionando el *SOL* como nota de paso. Esta nota (*SOL*), junto con el acorde de séptima menor (*RE-FA-LA-DO*), expande simétricamente estas cuatro notas convirtiéndolas en una subestructura pentatónica (*RE-FA-SOL-LA-DO*) de la melodía en *Re* eólico. Esta línea de notas fundamentales es exclusivamente pentatónica y, al no aparecer semitonos adyacentes, contribuye al debilitamiento de una posible progresión tonal. De esta manera, el tejido armónico, más que contribuir al establecimiento de la función de *Re* como un centro tonal en el sentido tradicional, "existe" simplemente dentro del marco del modo *Re* eólico.

Bartók también resalta la importancia del intervalo de cuarta justa (o su inversión, la quinta justa) en su armonización vertical y en la línea del bajo. Aunque el hecho de plasmar verticalmente este intervalo de cuarta o quinta está muy relacionado con la práctica tradicional de la armonía (siendo utilizado por ejemplo como intervalo entre las notas grave y aguda de una tríada), esta relación es más aparente que real puesto que, en la primera frase, la quinta justa de cada tríada aparece aislada en el registro más grave y progresa por movimiento paralelo.

La utilización de quintas consecutivas (como por ejemplo en el diseño de corcheas de la primera frase *FA-DO*, *SOL-RE* y *LA-MI*, segmento simétrico de seis notas perteneciente al círculo de quintas), sugiere una reordenación simétrica y cíclica de los intervalos de la melodía folklórica modal. En otras *Bagatelas*, la utilización de este intervalo melódico, ya sea de manera individual o formando parte de un segmento simétrico más amplio, aparece

5. George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1977), p.26.

más profusamente y con connotaciones cada vez más alejadas de sus funciones armónicas tradicionales. De este modo, por medio de la armonización de melodías folklóricas, Bartók establece un nuevo concepto de agrupamiento de sonidos.

Reordenación simétrica de los intervalos modales.

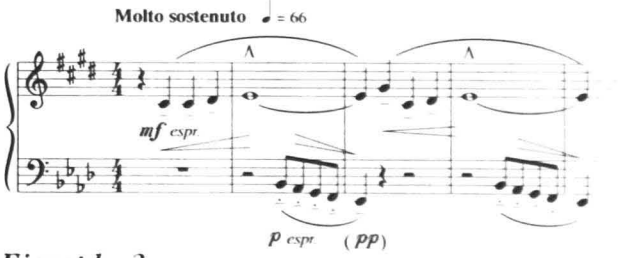
Las melodías folklóricas húngaras de "estilo antiguo" se caracterizan por la utilización de intervalos de cuarta justa, y este procedimiento tuvo gran influencia en la creatividad melódica y armónica de Bartók.Tal y como afirma el compositor en uno de sus artículos:

"La frecuencia con la que se repite este interesante salto origina el simple acorde de cuarta..." [6]

La importancia de este procedimiento radica en la transformación de los modos diatónicos en construcciones simétricas de sonidos.

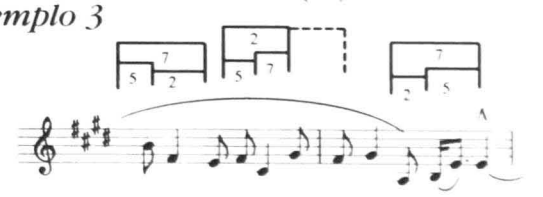
La *Bagatela N. I* utiliza dos líneas modales para producir un "*DO* Mayor con tintes Frigios".[7] Tras un reordenamiento del material modal del comienzo, emergen a un primer plano formaciones melódicas simétricas. En la líne melódica superior (compases 1-5), la quinta justa *DO #-SOL #* es el intervalo que enmarca el diseño triádico de *DO #* menor (Ejemplo 2).

Ejemplo 2



En la frase consecuente de la misma línea (compases 5-8), la quinta justa (o su intervalo complementario de cuarta justa), aparece cada vez con mayor frecuencia como detalle melódico. Los dos últimos compases de la frase consecuente (ejemplo 3) demarcan tres segmentos equivalentes desde un punto de vista interválico. Mientras que el primero y último implican únicamente quintas justas, (*MI-SI-FA #* y *LA-MI-SI*), el central sólo aparece de manera explícita en su ordenación cíclica *FA #-DO #-SOL #*.

Ejemplo 3



6. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p.336.
7. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p. 433.

La línea superior que da comienzo a la segunda sección (compases 9-11) es exclusivamente pentatónica (ejemplo 4). La frase consecuente (compás 12) se inicia con otra formación pentatónica (*MI-LA-SI-DO ♯-FA ♯*), estando esta última enmarcada por dos cuartas justas. El conjunto que resulta de estas cinco notas es simétrico según el orden en que aparece cada una de ellas. El siguiente compás despliega un segmento de seis notas perteneciente al círculo de quintas (*MI-SI-FA ♯-DO ♯-SOL ♯-RE ♯*), ordenado expresamente en función de sus propiedades simétricas y cíclicas. De esta manera, el contenido de toda la línea melódica superior, que en principo pertenece exclusivamente a *Do ♯* eólico o *Mi Mayor* se transforma (una vez que nos adentramos en la segunda mitad de la pieza) en lo que resulta ser un segmento del círculo de quintas (*( )-MI-SI-FA ♯-DO ♯-SOL ♯-RE ♯- (LA)*).

Ejemplo 4

Interacciones entre agrupaciones Diatónicas, de Tonos Enteros y Octotónicas [8].

La *Bagatela N. IX* consiste en un conjunto de variaciones al unísono. En ella, unas segmentos ambiguamente melódicos sirven de enlace entre agrupaciones de sonidos compuestas por tonos enteros, formaciones diatónicas y formaciones octotónicas. Tal y como se muestra en el ejemplo n.5, la frase cadencia por segunda vez (compás 4) en un segmento incompleto de tonos enteros, *MI ♭-( )-SOL-LA*. Al inicio del compás 5, esta formación cadencial se amplía por tonos enteros a *LA-( ) -DO ♯-MI ♭-MI ♯-SOL*. Al final de esta sección (compás 11, segunda parte del compás, hasta el compás 12, partes primera y segunda del compás), esta última aparece en forma de escala completa de tonos enteros, *LA-SI-DO ♯-MI ♭-MI ♯-SOL*. En la cadencia temática

8. El término "octotónico" hace referencia a una escala de ocho notas basada en la alternancia regular de tonos y semitonos. Existen tres escalas octotónicas diferentes: Do-Re-Mib-Fa-Fa#-Sol-La-Si; Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La-Sib-Do; y Re-Mi-Fa-Sol-Sol#-La#-Si-Do#. Dadas las propiedades cíclicas de sus intervalos, el punto de partida de las escalas es arbitrario.

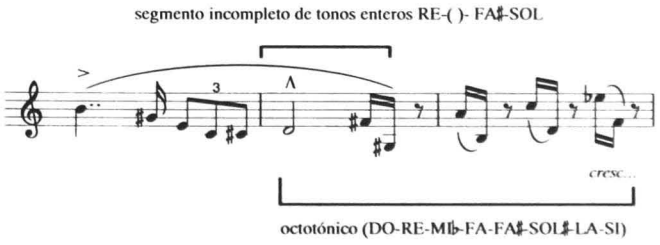
principal (compás 12), se reinterpreta un segmento (*LA-SI-DO ♯*) de esta escala de tonos enteros y se añade la nota RE, como diatónica; *LA-SI-DO ♯-RE* (ejemplo 6).

En la primera variación (*Tempo I*), la segunda frase (compases 17-18) hace una cadencia con la transposición *RE-( )-FA ♯-SOL ♯* del segmento original incompleto de tonos enteros, apareciendo esta vez la otra escala de tonos enteros.

Ejemplo 5

Ejemplo 6

Mientras que la primera aparición del segmento (compás 4) se amplía en el compás siguiente por medio de tonos enteros, ahora se amplía convirtiéndose en una escala octotónica completa, *RE-( )-FA ♯-SOL ♯-LA-SI-DO-RE-MI ♭-FA* (compases 18-19) (Ejemplo7). De esta manera, este último segmento de tonos enteros *(RE-( )-FA ♯-SOL ♯)* funciona como elemento común entre escalas de tonos enteros y escalas octotónicas. Esta manera de emplear segmentos comunes es una de las técnicas más empleadas por Bartók para progresar melódicamente no sólo en ésta sino también en otras *Bagatelas*.



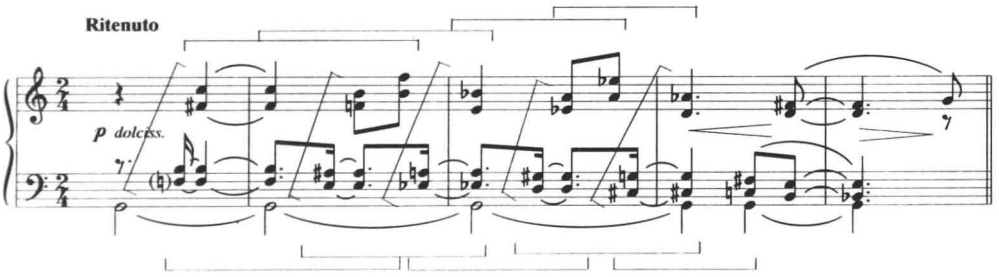
Ejemplo 7

Construcción, Desarrollo e Interacción de Células Interválicas.

A medida que se va debilitando la aceptación de un orden jerárquico entre los sonidos, aspecto inherente a las progresiones tradicionales de tónica y dominante, se hace más necesario el enfatizar las propiedades interválicas de las costrucciones melódicas y armónicas como medio para dar coherencia a estructuras de pequeña o gran escala. Este procedimiento representa la creación de un idioma nuevo basado en la igualdad de los semitonos y se basa fundamentalmente en la utilización de la célula interválica[9].

Una de las primeras obras en las que Bartók se aleja más del uso armónico de la tríada es la *Bagatela N. VIII.* El Ritenuto final está impregnado melódica y armónicamente de las seis posibles transposiciones de un tetracorde simétrico que se conoce con el nombre de Célula Z[10] (esta célula está compuesta por dos tritonos separados por una segunda menor o por una cuarta justa), tal y como figura en el ejemplo 8. Este final es la culminación de las transformaciones de varias células a lo largo de la pieza. En la sección *Piu Sostenuto* vuelven a aparecer las exposiciones armónicas de una célula no simétrica de tres notas. Con la sucesiva aparición cromática de esta célula, se anticipa el pasaje final de células Z. La primera aparición de la célula Z (*SOL ♯-SI ♯-DO ♯*) vuelve a su registro original (nota auxiliar *SOL ♯* yendo hacia la parte fuerte, *DO-RE ♭*) en enarmónicos. En esta sección tiene lugar una importante transformación de la estructura de la célula (compases 24-7)

Ejemplo 8



9. Según George Perle en *Serial Composition and Atonality* (Berkeley: University of California Press, 1977), p.9: "Una célula es un 'conjunto microcósmico de contenido interválico fijo, que puede ser analizado como acorde, como figura melódica o como la combinación de ambos'. Sus componentes, sin embargo, no están fijados cuando nos referimos a las obras de Bartók.

10. Este término fue utilizado por primera vez por Leo Treitler, "Harmonic Procedure in the *Fourth Quartet* of Béla Bartók". Journal of Music Theory 3 (Noviembre 1959), pp. 292-7, y fue estudiado en profundidad por Antokoletz, *Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet*, disertación doctoral (City University of New York, 1975). Un extracto de esta última se encuentra publicado en el University of Michigan Journal, *In Theory Only 3/6* (Septiembre 1977), pp. 3-22.

En las dos primeras frases, la tercera mayor original se omite en cada aparición armónica de la célula, quedando solamente los semitonos paralelos. En los compases 26-27, no sólo aparecen todas las células al completo, sino que les es añadida una segunda menor. Cada uno de los acordes resultantes de cuatro notas (Ejemplo 9) es añadido a la célula con su inversión. (Por ejemplo, el primer acorde *SOL-SI-DO-LA ♭*, compás 26, contiene una forma originaria, *SOL-SI-DO*, y una inversión (*SOL-LA ♭-DO*). Cada formación simétrica de cuatro notas, analizable como dos semitonos a distancia de tercera menor (*SOL-LA ♭ / SI-DO*), anticipa la célula Z, que ampliará la tercera menor a una cuarta justa (*FA-FA ♯ / SI-DO*, en el compás 28).

Ejemplo 9

Ya al comienzo de la exposición aparecen transformaciones importantes de la célula básica compuesta por tres notas. Los acordes cadenciales de séptima mayor *MI-SOL ♯-SI-RE ♯* (compás 6), formación simétrica de cuatro notas, añade un segmento anterior (*SI-RE ♯-MI*) con una inversión (*RE ♯-MI-SOL ♯*). En los compases 4-5 de la misma frase, un segmento incompleto de tonos enteros, *LA-SI-( )-RE ♯*, mantiene la tercera mayor de la célula original y amplia el semitono de *LA* a *SI*, dando como resultado un contorno nuevo, *LA-RE ♯*. Esta es la primera vez que aparece un tritono. Un segmento diatónico de cinco notas (*MI-FA ♯-SOL ♯-LA ♯-SI*) sirve de continuación en la línea del bajo. Estas cuatro primeras notas nos proporcionan un tetracorde completo de tonos enteros cuyas notas extremas conforman el tritono *MI-LA ♯*. Sendos tritonos de estos segmentos de escala de tonos enteros (*LA-SI- ( )-RE ♯ y MI- FA ♯-SOL ♯-LA ♯*) representan en conjunto el primer esbozo de una célula Z o combinación de dos células de tritono.

La selección (compases 12-15) que hace función de transición al desarrollo comienza con una transposición a distancia de tercera menor de la célula original (*SI-RE ♯-MI*). En los compases 13-15 se superponen melódicamente apariciones de la célula en segmentos de dos notas. *RE ♯-RE-SI ♭* se enlaza con su inversión, *RE-SI ♭-LA*. La unión de estos dos segmentos resulta

en una formación simétrica de cuatro notas *RE ♯-RE-SI ♭-LA*. (Esta última es muy significativa con la llegada de la reexposición, compases 26-27, puesto que anticipa la expansión a la célula Z (ver ejemplo 9). Esta simetría implica la presencia de dos células Z imcompletas, *RE ♯-RE-LA* y *RE ♯-SI ♭-LA*, apareciendo la primera de ellas (*LA-MI ♭-RE*) como una melodía adyacente (compases 14-15).

El desarrollo (compases 16-23) comienza con la transposición a distancia de tritono (*RE-FA ♯-SOL*) de la célula básica, que progresa (en la segunda corchea) hasta convertirse en la siguiente célula incompleta de tonos enteros (*RE ♭( )-FA-SOL*). De esta manera, el acorde final, *FA-LA-DO ♯-SOL* (compás 18), de la primera mitad de esta sección, contiene dos células incompletas de tonos enteros inversamente relacionadas, *SOL-LA- ( )-DO ♯* y *DO ♯-( )-FA-SOL*.

Inversamente relacionado con el acorde que encontramos en el compás 18 (*FA-SOL-LA-( )DO ♯*) localizamos, en compás 21, el acorde cadencial *DO-( )-MI FA ♯-SOL ♯*. Este acorde contiene también dos células incompletas de tonos enteros inversamente relacionadas; *FA ♯-SOL ♯( )-DO* y *DO-( )-MI-FA ♯*. Cada uno de estos acordes (compases 18 y 21) contiene un tritono, siendo el primero, *SOL-DO ♯*, y el segundo *DO-FA ♯*, sugiriendo así una célula Z. En consecuencia, ambas frases (compases 25 y 26) finalizan con un acorde no resuelto de séptima dominante (*MI ♭-SOL-( )-RE ♭* y *RE-FA ♯-LA-DO*). Los dos siguientes segmentos de frase (compás 27) finalizan de manera similar con sendos acordes de séptima dominante *SI-RE ♯-FA ♯-LA* y *FA ♯-LA ♯-DO ♯-MI* (ejemplo 10).

Cada uno de estos cuatro acordes contiene una célula de tonos enteros con un tritono (*SOL-RE ♭*; *FA ♯-DO*; *RE ♯-LA*; *LA ♯-MI*). El primer par de tritonos sugiere una célula Z y el segundo par de tritonos sugiere otra. La *Bagatela* finaliza, tras una serie de células Z, con un retorno a la célula original (*RE-FA ♯-SOL*) transpuesta a intervalo de tritono.

Ejemplo 10

Células de tonos enteros en acordes de séptima de dominante
Dos células Z implicadas en los dos tritonos de los acordes: RE♯-LA y LA♯-MI

Creación de ciclos interválicos.

En la *Bagatela N. X*, las propiedades interválicas de la célula Z sirven de base para la expansión cíclica de intervalos. Esta célula interviene como construcción temática básica en los compases 17-18 (ejemplo 11) y se reparte en dos mitades por ambas manos: dos intervalos de cuartas o quintas, *SOL-DO* y *RE ♭-SOL ♭*. Mientras que la mano izquierda mantiene sonando el intervalo *SOL-DO*, la mano derecha despliega una melodía basada en la célula completa. El orden en que aparecen sus intervalos es el siguiente: intervalos de cuartas (*SOL ♭-RE ♭ / DO-SOL*) y tritonos (*RE ♭-SOL / DO-FA#*). En su reaparición (compases 54-55), la mano izquierda será ahora la encargada de presentar la célula completa a distancia de semitonos (*DO-RE ♭ / FA ♯-SOL*).

Ejemplo 11

Esta división de una célula Z en dos mitades genera los siguientes ciclos de intervalos. Sobre un intervalo de quinta *SOL-DO* en el bajo (compás 19), la mano derecha presenta *FA ♯-DO ♯-SOL ♯- ( )- LA ♯*, que consiste en una expansión cíclica de la otra quinta (*FA ♯-DO ♯*) de la célula Z.

Este segmento cíclico incompleto contiene relaciones interválicas de tonos enteros (*FA ♯-SOL ♯-LA ♯*) y de quintas justas (*FA ♯-DO ♯-SOL ♯*). En el compás 20, mientras que la mano derecha presenta *SOL-DO*, la mano izquierda, (mediante el segmento *LA ♭-MI ♭*, o su enarmónico *SOL ♯-RE ♯*) completa el segmento de cinco notas anterior y lo convierte en la colección *FA ♯-DO ♯-SOL ♯-RE ♯-LA ♯*, escala pentatónica de "teclas negras". Al mismo tiempo , el intervalo *DO-SOL* de la mano derecha se amplía cíclicamente a *DO-SOL-RE*, fragmento correspondiente a la escala pentatónica de "teclas blancas".

En la siguiente aparición del tema (compás 56), la mano izquierda expande el tritono *FA ♯-DO* de la célula Z por medio de tonos enteros (*MI-FA ♯-( )-SI ♭-DO*), al añadirle a ese tritono un nuevo tritono *MI-SI ♭*.

En el final del compás 56, se completa ese nuevo tritono *MI-SI ♭* al desgranarse los tonos enteros existentes entre ambas notas (*MI-SOL ♭-LA ♭-SI ♭*). Así pues, toda la línea del bajo del compás 56 amplía cíclicamente el tritono *FA ♯-DO* y lo convierte en un segmento de tonos enteros; *MI-SOL ♭-LA ♭-SI ♭-DO*. En el compás 61, la mano derecha desarrolla el tritono de Z *REb* (*RE ♭-MI ♭-FA-SOL*), generando así otro segmento de tonos enteros. De esta manera, los tritonos de la célula Z sirven de punto de partida para una nueva expansión cíclica de intervalos, como pueden ser estos segmentos de tonos enteros.

Concepto de Centro Tonal basado en un eje simétrico.

Mientras que en la mayoría de las *Bagatelas*, aparecen formaciones simétricas de manera puntual y local, en la *Bagatela N. II*, nos encontramos con que la organización estructural a gran escala gira en torno a un único eje simétrico.

El diseño inicial de corcheas establece la primacía de una segunda mayor *LA ♭-SI ♭*; que es un intervalo simétrico puesto que lleva implícito el eje (*LA-LA*). Esto sirve de base para que, en los compases 3-4 se pueda llevar a cabo una expansión simétrica en las notas de la mano izquierda (ejemplo 12). Los pares de sonidos que se desarrollan melódicmente, junto con *LA ♭-SI ♭*, configuran una serie de intervalos que están relacionados simétricamente.

Tal y como figura en el ejemplo 13, esto se genera gracias a la alineación superpuesta de dos ciclos de semitonos. Uno de los ejes, o lugar de intersección de estas alineaciones es *LA-LA* y el otro es *MI ♭-MI ♭*, (tritono de *LA-LA*).

Ejemplo 12

Ejemplo 13

En el compás 17, aparece una transposición a intervalo de tritono de la segunda mayor inicial (*LA ♭-SI ♭*). El intervalo resultante *RE-MI* implica el eje simétrico *MI ♭-MI ♭*, que como hemos visto es la otra intersección simétrica del eje original (ejemplo 13). La expansión simétrica original (ver ejemplo 12) pasa ahora a la mano derecha, precisamente sobre el mismo eje (*MI ♭-MI ♭*). En los dos últimos compases (22-23), con la nueva aparición de la frase, aparece una variación significativa. Mientras que en los compases anteriores paralelos a éste (compases 5-6) la mano izquierda abandona el eje *LA-LA*, ahora, (compases 22-23), el diseño cromático de la mano derecha; *SI ♭-SI ♭♭- LA ♭* mantiene el mismo eje simétrico, apareciendo esta vez en su forma original, sin transposiciones. De esta manera, gracias a la utilización de un único eje de simetría (*LA-LA* o *MI ♭-MI ♭*) se establece un nuevo concepto y sistema de centricidad tonal en las secciones que inician y finalizan esta *Bagatela*.

Conclusión.

Tanto desde un punto de vista melódico como desde un punto de vista armónico, la evolución del lenguaje musical de Bartók parte de los modos tradicionales del folklore y avanza hacia formaciones abstractas de sonidos. Las *Bagatelas*, aún siendo obras tempranas, manifiestan claramente este proceso. El punto de partida de esta evolución queda plasmado en la *Bagatela N. IV*, consistente en los arreglos y armonización de una melodía original del folklore. Por su parte, la *Bagatela N. II* es un claro exponente de la progresión de Bartók hacia formaciones abstractas, ya que esta pieza está compuesta cromáticamente alrededor de un único eje simétrico. El propio compositor sugirió este proceso evolutivo con sus propias palabras:

> "... los primeros investigadores... de una de las ciencias más tempranas, el folklore musical, han llamado la atención de algunos músicos hacia la existencia de la música auténticamente campesina y, no sin asombro, concluyen que habían dado con un tesoro de incomparable abundancia.
>
> Esta investigación... parece ser el resultado inevitable de una reacción en contra del ultracromaticismo del periodo de Wagner y Strauss. La música genuinamente floklórica de Europa del Este es pura y únicamente diatónica y en algunas regiones incluso pentatónica, tal y como sucede en el caso de Hungría.

Paralelamente surgió, muy curiosamente, una tendencia cuyos predicados eran aparentemente opuestos; una tendencia que buscaba la emancipación de los doce sonidos que conforman la octava de cualquier sistema tonal. (Esta tendencia no tiene relación alguna con el ultracromaticismo al que antes hacía referencia puesto que los sonidos cromáticos son únicamente cromáticos si la escala sobre la que se construyen es diatónica). El componente diatónico de la música folklórica de Europa del Este no genera conflicto alguno con esta tendencia a equiparar el valor de los semitonos. En las melodías folklóricas, esta tendencia es realizable tanto melódica como armónicamente. Independientemente de que éstas sean diatónicas o pentatónicas, el campo que abre la armonización a la hora de equiparar el valor de los semitonos es muy extenso[11].

Traducción: **Victoria López Meseguer**

11. *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), p.323-4.