

## MIKROKOSMOS.

## ALGUNAS MINIATURAS DEL UNIVERSO DE BÉLA BARTÓK.

Carles Guinovart \*

El *Mikrokosmos* es la más perfecta síntesis del lenguaje bartokiano. El estudio del principal corpus pedagógico de Bartók reclama un acercamiento a sus procedimientos compositivos<sup>1</sup>. Su eclecticismo, su amplitud de planteamientos, hacen de esta obra un resumen de las corrientes musicales que tuvieron lugar a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo.

“*Mikrokosmos*”, en el doble sentido del término, dice Pierre Citron: “mundo para los pequeños y mundo que resume en miniatura el universo musical entero”<sup>2</sup>. “Puede plantearse como un diccionario de términos musicales, un vocabulario, una lengua madre”, dirá aún G. Kroó<sup>3</sup>. Aunque se trata de una obra pedagógica dirigida a los alumnos de piano puede extraerse de ella, a través del análisis, un estudio teórico estilístico de efectos extraordinariamente positivos para la composición musical. El hecho mismo de que se trate de pequeñas piezas, la mayoría de ellas sumamente breves, facilita el acercamiento y permite observar, en estado larvado, importantes conceptos compositivos del siglo XX. Se convierte así en lo que podría entenderse como un magnífico tratado progresivo de composición pianística. Desde planteamientos rigurosos, casi ascéticos, como el de la “posición fija” en el teclado, encuentra los recursos para una auténtica geometría del contrapunto, una geometría que se hace presente en la audición a través del diseño motivico y la simbología del dibujo. Cabe observar de qué modo el dibujo y su ritmificación, el trazo y su nervatura, influyen en el carácter de la pieza.

---

\* Carles Guinovart es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares.

1. Aunque sean trabajos independientes se recomienda como primer contacto con los procedimientos bartokianos el magnífico artículo de E. Antokoletz, aparecido en *Quodlibet* n°1 (págs. 76 a 90) sobre “El lenguaje de las 14 Bagatelas para piano de Bartók”.

2. “Bartók” Colección “Solféges” Ed. Feuil 1963.

3. *ibid.*

Tenemos así una comunicabilidad de gran riqueza de medios basada en el sabor ancestral de **modos arcaicos** (nº 32, 34, 37, 40, 48, 55...); **pentatonías** (51, 61, 78, 105); **simetrías estructurales**, que en ocasiones generan un mismo digitado en ambas manos, como la 12, 72, 131, 140, aunque la simetría está mucho más presente en el Microcosmos de lo que parece; **politonalidad**, 70, 105, 125; **ritmos** que rompen la regularidad de la barra de compás (búlgaros y otros): 82, 100, 103, 113, 115, 126, 133; estudio sutil de las **sonoridades** y la **disonancia**: 63, 102, 107, 124, 142, 144; piezas para **canto** y **piano**: 65 (que procede del **diálogo** de la 14), 74 y 95 (en doble versión), 127; **modo octófono** (tono-semitono en sucesión), 99, 101, 109, 141; **fricción disonante** con carácter expresivo: 3ª Mayor-menor, 59, la 62 y la 143 (acorde **gamma**), 103; paseos por la **tradicción**: *Homenaje a J.S. Bach*, nº 79 (o, a la manera de Bach, 77, 91-92, 141, 145), a Schumann, nº 80 a Chopin, 97, a Couperin, 138; piezas de **carácter exótico**, 51, 58, 61, 109, 146 y un larguísimo etcétera que muestra la gran riqueza y variedad de procedimientos capaz de despertar en el alumno nuevos reinos de sensaciones. De no acercarse con prejuicios la práctica del Microcosmos es un estudio fascinante que llegan a disfrutar con entusiasmo incluso los más pequeños. El principal mérito del Microcosmos es el de situar al estudiante de música, poco a poco, casi imperceptiblemente, y ya desde el comienzo, en nuevos conceptos que van a permitirle comprender mucho mejor el arte de nuestro tiempo.

La breve muestra analítica que presentamos la ofrecemos en función de esta variedad que caracteriza la obra, como un mosaico de caracteres entre las piezas de este nivel elemental y, por tanto accesible a cualquier estudiante de piano. Se ha elegido pues la nº 51, *Ondulación*, sobre teclas negras, y puede ser a este nivel un antecedente del impresionismo debussysta; la nº 58, *En estilo oriental*; la nº 63, *Zumbido*, que nos acerca al realismo de la naturaleza, todas ellas del libro IIº, y la nº 70, *Melodía contra dobles notas*, uno de los ejemplos más claros de bitonalidad, la nº 79 *Homenaje a J.S. Bach*, que demuestra el profundo respeto y gran conocimiento de la tradición, y finalmente, la nº 85 *Acordes quebrados* como estudio de la sonoridad, éstas tres últimas del libro IIIº.

## 51) “ONDULACIÓN”

Primera lección en teclas negras que justifica la sorprendente armadura, en un primer curso de piano, de cinco bemoles. Es ésta la primera vez que aparece una armadura tan cargada de alteraciones (aunque ya se haya llegado a encontrar un máximo de tres, por ejemplo en la lección 40 ó 45) pero éste es un caso que el alumno asimila muy bien gracias a la totalidad,

y uniformidad visual, de las teclas negras, llegando así a facilitar la retentiva y la comprensión. La pieza se basa en una estructura ternaria A - B - A y Coda, en períodos de 8 compases, ocupando **B** del com. 9 hasta el 16. La sección **A**, en sus dos apariciones, utiliza siempre las teclas negras en una combinación canónica de cuatro notas alteradas (**mi**  $\flat$ , **re**  $\flat$ , **si**  $\flat$ , **la**  $\flat$ ) a las que responde a la 5ª baja la mano izquierda, con las notas **la**  $\flat$ , **sol**  $\flat$ , **mi**  $\flat$ , **re**  $\flat$ , entre las que se cuenta el **sol**  $\flat$  que faltaba en el esquema de la pauta superior. En los primeros 8 compases, así como en su reexposición, del 17 al 25, se utiliza una fórmula tetráfona de teclas negras que, al imitarse a la 5ª baja, cubre un esquema pentáfono de teclas negras de acuerdo a los cinco bemoles de la armadura.

Aunque la posición fija indicada por Bartók en el esquema escrito que encabeza la lección es de cinco notas para cada mano, en lo que pudiera ser una tonalidad de Re bemol mayor, las teclas blancas **do** y **fa** sólo aparecen en la sección media y en la Coda (7 últimos compases). Estas dos notas, que introducen, en estos puntos, la relación semitonal no están tratadas, sin embargo, -como sucede también en la 47- dentro de un sentido de tonalidad, sino como notas-eje, de equilibrio, o como un gran pedal móvil que abarca los 8 comp. de esta parte media: en cada caída de compás encontramos, como pivote, la nota **Do** (elemento extraño en una estructura de teclas negras) para la mano derecha, o **Fa** (idem), para la izquierda.

El carácter de la pieza viene marcado por la moderación del término **andante** y el matiz suave general: sólo existe un **crescendo** que conduce, en el comp. 9, a un **piano** súbito. El denominador común es pues este **dolce** que encabeza la lección y que marca su expresividad. El paseo, sin prisas ni dirección, por las teclas negras del piano confiere a esta página un curioso sabor exótico que posiblemente le acerque al de esos dibujos chinos a la tinta, plagado de matices pálidos. Puede que sea ésta una de las páginas más delicadas y poéticas del *Microcosmos*, página que desprende una serenidad en estado casi puro, sin ninguna clase de saltos: toda la pieza, puede decirse, que se desplaza -en su quietismo ondulante- por grados conjuntos, puesto que la frecuente 3ª menor es en la escala de teclas negras un paso consecutivo. La expresividad, indefectible, ha de ser, sin embargo, distante, casi objetiva. El compás de silencio, al final, antes de la última curva, es de un silencio concentrado, cargado de significado; el residuo final, en el matiz más **piano** de toda la pieza equivale a una difuminación, a una suave extinción del perfume general, aunque sea, como en el comp. 1, el único momento de coincidencia de una nota común (**la**  $\flat$ ).

Esta breve pieza tiene algo ya de impresionismo, de suave pintura musical, y puede llegar a conectar con el carácter de alguna de las páginas exóticas de Debussy...; lo más admirable es que estos caracteres puedan darse a un nivel tan elemental (curso 1º).

## 58) “EN ESTILO ORIENTAL”

“Kodály y yo queremos hacer una síntesis de Oriente y Occidente” escribió Bartók en una de sus cartas. La estratégica situación geográfica de Hungría entre los dos mundos había de facilitar la empresa. Sea como fuere el orientalismo de Bartók no habrá de ser nunca una mercancía barata, de bazar –como se dió tan repetidamente a principios de siglo–, sino el producto acabado de un gran conocedor del medio. Claro que esta pieza, como todas las que configuran este estadio de los estudios, no es más que un apunte, aunque un apunte precioso, que puede dar la nota exótica a estas lecciones y crear la adecuada dosis de sugestión y fantasía.

Desde luego seguimos, como siempre, en la posición fija y el esquema pentacordal (hasta la lecc. 98, libro IVº, no encontramos el paso del pulgar). Todo el sabor característico de esta lección, toda su novedad radica sólo en haber elevado el IVº grado de lo que hubiera sido un pentacordo menor absolutamente normal: **sol, la, si b, do, re**. Es curioso observar el nuevo campo de relaciones interválicas que se establece dentro del esquema con sólo desplazar un sonido: **sol, la, si b, do #, re**. Este puro y simple do # nos arranca de nuestro medio y nos conduce a otra cultura... Los modos arcaicos, a los que tantas veces hemos hecho referencia, han sido siempre la expresión más pura del diatonismo: ¡en ninguno de ellos podía encontrarse la relación de 2ª aumentada! Esta pertenece más al mundo de Bizancio, al desarrollo del género cromático y su sensualidad, al rico oropel oriental, que a la austeridad del Canto Llano de la Iglesia romana.

Este pentacordo, si bien no se ajusta a los esquemas occidentales, tiene una clara expresión en una de las escalas húngaras, representativa del modo menor con IVº grado elevado. De todos modos lo que más evidencia el carácter exótico es el arabesco melismático que, en la primera y última parte de la estructura ternaria, descansa sobre las notas más controvertidas, destacando sus rasgos. Así el movimiento curvilíneo no sólo no disimula los recios intervalos de 4ª y 2ª aumentadas, sino que potencia su esencia por un contacto melódico directo.

Los 19 compases de la pieza integran una estructura ternaria **A B A'**, en la cual **B** amplía el modo, y el espacio musical, en una 3ª menor superior, presenta ahora el esquema de cinco notas, desde **Si b** a **Fa** con la siguiente distribución: si b, do, re, mi, fa; distribución que, al contrario de lo que sucedía en la sección **A**, se sigue en forma de escala, siempre por grados consecutivos, ofreciendo una curva más seguida, menos accidentada, que en **A**.

La pieza termina en semicadencia de 5ª armónica Re-La, pero precisamente estas dos notas son notas de resolución de las dos notas semitonales del modo, esto es: **Do #** y **Si b**; **Do #** como nota aguda e insistente de la sección **A** y **A'** y **Si b** como nota grave, irresoluta, de la sección **B**. (De alguna manera el reposo de 8ª que aparece en el comp. 7 viene sobre

la nota **La**, y el **Re** del comp. 8 puede ya entenderse como resolución del **Do**  $\sharp$ ). En otras palabras: los dos únicos semitonos del primer esquema **Si**  $\flat$ -**La**; **Do**  $\sharp$ -**Re**, son los que conducen naturalmente a la semicadencia de 5ª armónica.

Como en las lecciones inmediatamente anteriores también aquí encontramos cambios de clave y juego contrapuntístico. Al principio la imitación resulta muy alejada (a tres compases) mientras en la reexposición, abreviada, el canon aparece a medio compás. La insistencia sobre las cuatro primeras notas -con su persistente relación, directa o indirecta, de 4ª y 2ª aumentadas- crean un dibujo monótono, obsesivo, propio de la música oriental, si bien en la caída de los tiempos aparece cada vez una nota distinta (sol, do  $\sharp$ , si  $\flat$ , la, re... ). Además, el modo en sus cuatro primeras notas, se impone por sí mismo ya que su presencia, su articulación, es constante sobre todo en los momentos a dos voces.

El carácter de la pieza es expresivo, y debe ejecutarse con una pulsación que presione las teclas cerca del teclado, como también se da en las otras lecciones expresivas de un carácter exótico: la nº 51 (*Ondulación*) o la nº 109 (de *la Isla de Bali*). Sin embargo, aún tratándose de una lección de carácter expresivo, en el apéndice se encuentra un ejercicio para habitar al estudiante por una parte al carácter del modo y por otra al paso de 2ª aumentada. Es interesante observar que en la tonalidad elegida de Sol menor las dos notas que forman la 2ª aumentada, característica principal del modo, recaen precisamente sobre las dos únicas teclas negras, cosa que no sucede, por ejemplo, en la tonalidad de los ejercicios (nº 15, pág. 37). Estas teclas negras ofrecen también la relación semitonal (rasgo de incidencia visual que ayuda a una mejor comprensión), que polarizará, como hemos dicho, las notas del intervalo final.

La coma (respiración) que viene en el comp. 7 como separación de sección indica una breve pausa que debe ser tomada del valor de la figura anterior.

### 63) "ZUMBIDO"

Este "Zumbido" es un pariente próximo de aquella sugerente pieza del VIº libro *Del Diario de una mosca*, nº 142; tanto en una como en otra se utiliza el mismo choque disonante de 2ª menor al desnudo, semitono descarnado como intervalo de base, así como la misma tamización sonora en pianísimo (en aquella, al menos, al principio). Estamos ya muy lejos, en cuanto a estética musical, de aquel sentido de la tonalidad que se apoyaba en la tríada del acorde perfecto. En ésta, como en otras obras similares que conectan con la voz de la naturaleza, Bartók llega a los confines del sonido musical, muy cerca de aquella frontera que

separa el ruido (el sonido como objeto) de la música propiamente dicha, o que se acerca al descriptivismo realista de la música concreta.

El zumbido está representado, a lo largo de toda esta lección, por el intervalo de máxima disonancia -como ya hemos dicho- puesto plenamente al descubierto: el derivado de la 2ª menor (sólo en algún breve momento de paralelismo la 2ª se convierte en mayor). En toda la pieza no hay otra cosa que este elemento molesto y “amusical”, a la vez que es un ejemplo perfecto de **atematismo**, pues no existe ningún dibujo verdaderamente característico. Sólo encontramos, en rigor, la alternancia de dos sonidos inmediatos a la distancia mínima de 2ª menor, confundidos en su sonoridad por la mutua influencia simultánea, en sentido contrario y creando disonancia (los dos sonidos se dan tanto en la sucesión como en la simultaneidad). Sin embargo, la disonancia -quizá por su presencia en exceso- deja de percibirse como tal para pasar a tomar otra categoría, otro sentido. Este roce continuado, “**sempre pianissimo**”, deja de ser choque para convertirse en “zumbido”, pero es que todo el arte de la pieza descansa -como en la *Música nocturna* de la Suite “al aire libre”, auténtica música de insectos- en la sugestión de su franco realismo. Un sólo elemento, y nada más..., pero ¡qué impresión!

Y ya que hablamos de realismo, ¿no es, acaso, mínimo desplazamiento en la alternancia, la rápida vibración de las alas de un insecto? Esta vibración ¿no tiene su correspondencia, ya que existen dos alas, en la imagen de un doble trino contrario?

Insistimos en la existencia de un solo elemento como factor principal pero no olvidemos un punto importante: la pausa como agujero en un movimiento continuado. Ese elemento vacío, que limpia el rumor, cumple una función extraordinaria en la sucesión de secuencias y actúa de acento negativo, que destruye la monotonía y da continuidad al flujo sonoro.

Las pequeñas ondanadas que se dan en el comp. 6, 7 y 11 no son más que breves ampliaciones del dibujo oscilante de la vibración. A pesar de ello, la voz supeditada como si fuera una sombra no deja de acompañar el dibujo en el juego constante de segundas. Es interesante observar aún cómo, a pesar de la extraordinaria pobreza de medios (ondulación y disonancia como factores únicos de relieve), se procura encontrar una base formal a la pieza llevando el desplazamiento a la parte aguda del esquema, comp. 10. De querer crear una imagen podríamos decir: “el insecto no permanece quieto, sino que hace evoluciones, se desplaza, para volver a posarse, otra vez, suavemente en la posición inicial (aumento de valores en comp. 16)”.

Técnicamente la pieza es, sobre todo, y según el propio Bartók, un ejercicio preparatorio para el estudio del trino. La lección es lo bastante sutil, tanto por el control de la digitación como por la intención que hay que infundirle, ¡como para estar al alcance de todos los alumnos! A efectos de preparación de estudio puede empezarse a trabajar, no superpianísi-

mo, sino a media intensidad a fin de precisar mejor el ataque de las notas. Las notas que vienen a contratiempo, después de pausa, recibirán, por este hecho, un pequeño acento o ligero ataque de intensidad.

### 70) “MELODÍA CONTRA DOBLES NOTAS”

En todas las lecciones anteriores se ha utilizado, por razones obvias, la posición fija, acomodación de la mano al teclado que significa un estudio específico, o ejercicio, de cinco dedos. Sin embargo, tomando el concepto en abstracto, considerado en sí mismo, poco se hubiera podido sospechar la gran variedad y cantidad de recursos que podía presentar, para efectos compositivos, una tal limitación del espacio sonoro. Como mucho, hemos encontrado –ya desde la temprana lec. 8, 13 ó 15– un desplazamiento de la posición, un corrimiento de la mano que ha representado, unas veces, una modulación (auténtico cambio de modo más que cambio de tono), otras, simplemente, una ampliación del ámbito inicial, pero en la mayoría de las lecciones ha privado el concepto de un mismo dedo para cada una de las teclas. Así pues: **posición fija**, ámbito casi siempre de cinco notas consecutivas, espacio muy restringido como para cerrar en él un contenido musical, y, no obstante, se realiza habitualmente el milagro de un arte consumado, inequívoco en su intención.

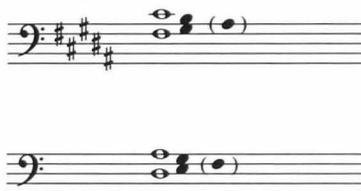
En el esquema Fa ♯, Sol ♯, La ♯, Si, Do ♯ (que es, en teclas negras, el esquema diatónico del Do, Re, Mi, Fa, Sol) sólo hay tres intervalos posibles de 2ª mayor, uno de semitono, dos de cuarta justa, dos de 3ª menor y solo uno de 3ª mayor. Sin embargo éste es un ejercicio utilísimo para tomar consciencia de los intervalos, asumirlos y jugar con ellos (me refiero a una observación desde el ángulo del análisis, para darse cuenta de la escasez de medios).

En lecciones anteriores a la 66 no habían aparecido todavía las dobles notas; esto quiere decir que el espacio de 5ª, una sola voz en cada mano, podía ser mucho más lineal, formando generalmente un contrapunto doble. Desde el principio del III<sup>er</sup> libro, con la presencia de dobles notas en una mano, los diseños son más diferenciativos e invitan a un planteamiento de melodía acompañada (aquí especificado en el mismo título; *Melodía contra dobles notas*). Estamos pues hablando de dos entidades, una que canta y otra que acompaña, y esto lo demuestra el mismo contraste de intensidades: **forte**, la voz que canta, y **piano**, la voz que acompaña, tanto en el comp. 1 como en el comp. 10, lugar este último donde se invierten los términos y la melodía es tomada por la mano izquierda en movimiento contrario, ofreciendo en la izquierda por inversión el mismo digitado que hacía la derecha.

Esta lección 70 es una de las más sugestivas piezas de bitonalidad explícita. Piezas de este tipo las encontraremos, por ejemplo, en el IVº libro, nº 99, 105, etc., pero quizá por ser

ésta la primera que muestra una armadura distinta en las dos pautas, tome aquí una significación especial (pensemos en la mentalidad de un niño de 2º curso de piano).

Si bien en los libros anteriores puede hallarse más de una armadura artificial (nº 10, 25, 41, 44, 50) no había aparecido todavía ninguna lección con distinta armadura en cada pauta (ésta es, además, la única de este tipo en todo el libro IIIº).

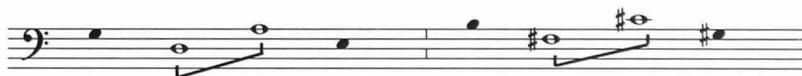


*Ejemplo 1*

Encontramos pues doble tetrafonía en casi toda la pieza y diferenciación visual de la bitonalidad que, salvo el Si de la mano derecha, confronta en un mismo registro (registro 2) teclas blancas y negras de esquemas transpuestos (tal como se ve en el ejemplo 1) absolutamente simétricos.

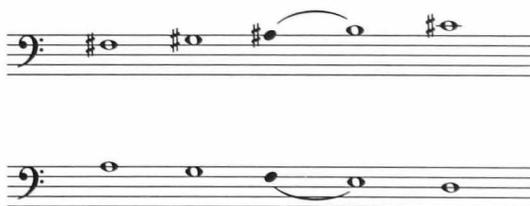
Esta simplicidad favorece la retención mental de los esquemas individualizados aún cuando resulten ser de igual estructura.

Las notas de la mano izquierda, una vez más, proceden del ordenamiento por quintas de **Sol, Re, La, Mi**, mientras que las cuatro notas de la mano derecha no son más que su continuación: **Si #, Fa #, Do #, Sol #**, (el **Re** que figura en la armadura de la pauta superior es absolutamente inútil puesto que no integra el esquema y, por tanto, no aparece ni una sola vez).



*Ejemplo 2*

Al pasar de la tetra a la pentafonía, es decir, al pasar a la confrontación de esquemas pentáfonos, uno mayor y otro menor, encontramos un nuevo equilibrio de fuerzas, una simetría contraria como la que se dará más adelante en las lecciones 103 y 105.



*Ejemplo 3*

Considerando, sin embargo, que las notas centrales (**fa** y **la**) aparecen sólo en los comp. 17, 18 y 23, podemos destacar un ámbito cromático muy estrecho de fricción semitonal entre las notas de la doble tetrafonía: **Fa #**, **Sol #**, con las notas **Sol** y **La**; y, a una mayor distancia, entre el **Re** y el **Do #** (intervalo de 7ª mayor). Véase recuadro del ej. 4

*Ejemplo 4*

fricción semitonal

The image shows two musical staves in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The upper staff contains notes F#4, G#4, and A4. The lower staff contains notes G4 and A4. A rectangular box encloses the notes F#4 and G#4 in the upper staff and G4 and A4 in the lower staff. Dashed vertical lines connect F#4 to G4 and G#4 to A4, illustrating the semitone friction between the two staves.

Pianísticamente tenemos, también por primera vez, una mano por encima de la otra, cosa sorprendente para un estudiante de 2º curso de piano. Hay pues coincidencia de registro, por lo que el juego de matices cumple una importante función diferenciadora entre las dos entidades: melodía (forte) y acompañamiento en dobles notas (piano). El registro tonal se mueve dentro del ámbito hipermayor, 7ª mayor, tan caro a Bartók, como producto de los dos intervalos básicos de 5ª justa a distancia de 3ª Mayor que delimitan cada uno de los esquemas: **Fa-Do**, pauta superior y **Re-La**, pauta inferior. Los otros dos sonidos se manifiestan, en lo que concierne a las dobles notas, como doble bordadura contraria del intervalo puro de 5ª justa que sirve de base a cada esquema; por lo tanto se trata pues de sonidos ondulatorios, subsidiarios de los sonidos básicos de 5ª justa, de mayor peso jerárquico que la 3ª.

*Ejemplo 5*

c. 10 Inversión

The image shows a piano score in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score consists of two staves. The upper staff has a melodic line with notes G#4, A4, B4, and C5. The lower staff has a bass line with notes G4, F#4, E4, and D4. There are two diagrams below the score. The first diagram shows a chord with notes G#4 and A4 in the upper staff and G4 and F#4 in the lower staff, with a downward arrow pointing to the lower staff. The second diagram shows a chord with notes B4 and C5 in the upper staff and A4 and G#4 in the lower staff, with an upward arrow pointing to the upper staff.

Obsérvese cómo los sonidos más largos reposan siempre sobre la 5ª y nunca sobre la 3ª y que ésta se encuentra siempre situada en parte mucho más débil del compás.

Desde el punto de vista formal está claro que se trata de una estructura binaria y Coda. Ocho compases para la melodía en la mano derecha (más uno de prolongación para diluir la primera sección y dar así mejor entrada a la segunda), ocho para la misma melodía, tomada, en un principio, en sentido contrario, en la izquierda, dándole otra derivación que nos conducirá al nuevo sonido **Fa becuadro** (comp. 17), más otro compás de prolongación que dará entrada al igualmente nuevo **La #** (mano derecha). Los siguientes seis compases funden el inicio melódico en imitación contraída de la célula inicial en una fusión o coincidencia armónica, punto de encuentro que nos conduce, por fluctuación, al encuentro del reposo disonante del acorde hiper mayor como armonía final.

#### 79) “HOMENAJE A J. S. BACH”

Hasta qué punto el conocimiento de la obra de Bach ha podido influir en Bartók es algo difícil de calibrar por cuanto Bach es ya patrimonio común para todo músico con una sólida formación. Desde el contacto con el Bach pedagógico de los primeros años de aprendizaje, su enseñanza y una parte de las riquezas de su mundo nos acompaña a lo largo de toda la carrera hasta que llega el momento en que su genio avanza hacia el infinito y se pierde en el misterio. Bach es una referencia obligada en todo gran compositor (no olvidemos los grandes homenajes que se han escrito sobre su nombre musicalizado -**Si b, La, Do, Si**- entre los cuales podemos citar a Liszt, Schumann, Busoni, M. Reger, A. Webern (op. 28), A. Schönberg en una cita que aparece en la Introducción de sus *Variaciones para Orquesta* (por citar sólo unos cuantos casos famosos) y sólo bastaría observar la técnica prodigiosa de la *Sonata para violín solo* de Bartók y la enjundia de su verbo musical para convencernos fácilmente que la principal fuente de inspiración ha sido, en su barroquismo, las obras para violín solo de Bach. ¿De donde surge sino la intensa polifonía de la Fuga que caracteriza uno de sus principales movimientos? ¿O el trazo general y envergadura de su discurso multilineal?...

Estamos aquí, sin embargo, al nivel de un segundo curso de piano y Bartók, como buen conocedor de los recursos pedagógicos (¡otra característica bachiana!) sabe ajustar el nivel propio de dificultad, si bien progresivo, de cada momento. Por esto el modelo parece ser aquí -como en la 77- el de los *Pequeños Preludios*. Más tarde, en los nºs 91 y 92, Bartók será igualmente explícito al titular *Invenções cromáticas* estas dos piezas, así como la nº 145, ésta ya en el VIº volumen, que será una pieza de gran dificultad de ejecución. Es así como

Bach va apareciendo en diferentes etapas del *Mikrokosmos* como tributo y homenaje y adaptando su estilo -un estilo tan amplio, ecléctico y avanzado- al pensamiento musical del siglo XX.

Conviene señalar que la pieza gira toda ella en torno a las notas del acorde Mayor-menor de tónica, notas estructurales tomadas como pivote. (Véase gráfico del ejemplo 6).

Ejemplo 6

La obra consta de 17 compases, en realidad 16 más uno de complemento, y se despliega en una cuadratura de cuatro secuencias de cuatro compases cada una, perfectamente elaboradas hasta el más mínimo detalle. El arpeggio del comienzo sugiere tres estratos en cada pauta, como una armonía líquida a seis partes, que manifiesta un movimiento multilineal, un movimiento interior dentro de la posición fija del acorde de Mi.

1ª secuencia (comp. 1-4): Elaboración por juego de notas vecinas de la 3ª del acorde, **Sol #**. Juego reflejo de las líneas internas representado, en el segundo compás, por el cuarto dedo de cada mano y, en el tercer compás, por el segundo dedo. (Véase gráfico).

2ª secuencia (comp. 5-8): Cambio de modo y conducción diatónica 3ª Mayor **Si-La-Sol** en la parte aguda (señalado en el gráfico por el barrado de corcheas indicativo de la conexión). Estrechamiento de ámbito, **Mi-Fa # -Sol**.

3ª secuencia (comp. 9-12): Desplazamiento similar de 3ª Mayor ascendente en el bajo (indicado por el barrado en el gráfico) estrechando el ámbito y la digitación en un concentrado cromatismo, hacia el agudo. Esta invasión a la 3ª del acorde obliga a la voz interior a desplazarse al único espacio que le queda, el **La** flanqueado por la presión en sentido opuesto del **Si b** en la parte aguda y del **Sol #** en la parte más grave.

4ª secuencia (comp. 13-17): La cuarta estrofa diluye esta densidad compacta del cromatismo cerrado restableciendo el acorde de **Mi**. Al fusionar, en cierto modo, las dos primeras secuencias congela la armonía Mayor-menor como punto de encuentro y estabilidad. Obsérvese que esta formación híbrida (Mi-Sol-Sol $\sharp$ -Si) presenta una estructura simétrica.

Junto a la estabilidad diatónica de la primera secuencia la tercera estrofa viene marcada por la inestabilidad:

- Inestabilidad interválica, tritono **Mi-Si $\flat$**
- Inestabilidad dinámica: **crescendo**.
- Inestabilidad del **tempo**: **poco rit.**

conduciendo a un máximo concentrado cromático, en ámbito estrecho (comp. 11-12).

La intensidad cromática o densidad crece en correspondencia con la intensidad “crescendo” del matiz: a mayor concentración cromática mayor intensidad dinámica. La distensión de tempo que, por otra parte, representa el **poco rit.**, clarifica la conducción del concentrado espacial y dinámico.

Un factor importante en las dos últimas secuencias ha sido la conducción cromática repartida alternativamente entre las dos manos (véase en el gráfico del ejemplo 6 la línea de puntos entre pautas).

Finalmente, la importancia de las notas del acorde neutro de tónica **Mi-Sol-Sol $\sharp$ -Si**, viene dada por ser las notas esenciales (reales) de la primera y segunda estrofa así como de la Coda (comp. 15-17) y ocupar puntos clave en el transcurso: Sol becuadro, nota más alta en el comp. 8, nota más baja en el 12, ambos casos como final de secuencia. El **Sol $\sharp$** , nota más alta del bajo en el comp. 11, muestra la conexión conducida de 3º Mayor con el Mi fundamental, expresado en el gráfico por el barrado. El **Mi** y el **Si** (fundamental y 5ª) son notas omnipresentes, excepto en la 3ª secuencia.

La pieza no se aparta del contenido ámbito de quinta, espacio cerrado que el compositor escruta minuciosamente en su esencia cromática (dos últimas secuencias) aprovechando para recoger la mano, en la 3ª secuencia como sucedía en la lección 54, en una posición semitonal. Obsérvese al respecto el oportuno cambio de digitado, tercer dedo sobre **La** en el comp. 11-12, que sitúa ambas manos en el teclado sobre la tercera **Sol-Si**.

Cada una de las partes, que se suceden regularmente como hemos visto en secuencias de cuatro compases, viene además señalada por una gradación dinámica distintiva: 1) *mf*, 2) *mp*, 3) *p-cresc.*, 4) *f-dim.*, finalizando en *p* (comp. 17 suplementario). De este modo el factor dinámico, así como el de la fluctuación temporal del *rit.* en el comp. 9 que conduce la con-

centración cromática, favorece la articulación regular de las secciones.

En cuanto a la textura, tal como se deduce del gráfico, cada pauta (cada mano), consta de tres líneas, cumpliendo consecuentemente con el principio bachiano de multilinealidad. Vista la pieza a gran escala puede todavía decirse que así como la 3ª Mayor flexiona a 3ª menor en el paso de la primera a la segunda secuencia, es la 5ª justa la que flexiona a 5ª disminuída al entrar en la tercera secuencia tal como indican las blancas barradas (Si, Si  $\flat$  = La  $\sharp$ , Si) en la parte aguda del gráfico del ejemplo 7.

Ejemplo 7



### 85) "ACORDES QUEBRADOS"

El título significa, en rigor, "armonías en arpeggio" o "acordes líquidos, o arpeggiados". Esta es una de las páginas más debussystas del Mikrokosmos, como también lo será la n° 143 del VIº libro *Arpeggios divididos*, quizá por la relación que guarda con el estudio *Pour les arpèges composés*. Esta pieza guarda sin embargo una más íntima relación con la sonoridad, igualmente líquida, de la 1ª *Arabesque*, obra de juventud mucho más asequible que el estudio citado.

Desde el punto de vista pianístico tenemos, de momento, dos cosas importantes que considerar: la continuidad sonora entre las dos manos, que exige un gran control de la sonoridad y, en contacto con ella, la armonía cambiante y conductiva, en sucesión escalonada, después de la introducción. Estos cambios de acorde, a cada compás, obligan a un desplazamiento progresivo de la mano en posición de cinco dedos, casi siempre sobre teclas blancas.

La coloratura armónica es, al principio del "*Più Andante, scorrevole*", de un extremo diatonismo, moviéndose grado por grado en una clara direccionalidad ascendente. Este proceso de cinco compases encontrará correspondencia en los cinco compases descendentes del cuarto sistema (comp. 18 al 22) tal como muestra el ejemplo 8:

Ejemplo 8

En el ejemplo 8 a) el proceso ascendente que desemboca en el **Si** (apoyatura con acento) viene reforzado en las dos pautas por el duplicado de las terceras comunes (representadas por blancas barradas, barrado de conexión, para hacer más patente la conducción), Este **Si** sorpresivo del comp. 10 surge como continuación del **La**, voz media de la pauta inferior en clave de **Fa**, pero también como nota contigua del **La** agudo, aunque sea por salto de 7ª. Este **Si** aparece entonces como equidistante tanto de este **La** de la voz digamos de soprano como del **Do** inicial del bajo (un **Do** del cual es apoyatura en su 8º alta).

En el ejemplo 8 b) no hay notas comunes entre las pautas, tenemos pues una armonía más compleja de acordes de 11ª, pero el diseño, en sentido retrógrado, es similar: por lo menos la mano derecha rehace el cambio con los mismos acordes. Por la misma vía de consecuencia que antes alcanzábamos el **Si** se llega ahora al **Re** que, inesperadamente, es sostenido. Desde ahora todas las notas destacables, todas aquellas punteadas que surgirán en la segunda página, serán notas alteradas, como apoyaturas semitonales inferiores de la siguiente nota inmediata.

La parte media que conecta los fragmentos direccionales de los ejemplos 8 a) y b) corresponden a una zona de mayor estabilidad, asentada sobre un pedal de **Fa** en el bajo, alcanzado en el comp. 9 y del cual se saldrá en el 18. Pero, al mismo tiempo, sobre esta nota fija hay un movimiento interiorizado: dos voces en sentido contrario que regresan suavemente a la posición armónica del comp. 18 desde la cual se inicia el descenso.

Segmento de enlace

Ejemplo 9

sigue segmento b)

El trazo continuo de la mano izquierda que nos lleva al **Fa** de la voz de bajo desde un supuesto tenor, siguiendo el digitado 1, 2, 3, 4, continúa desde esta voz grave el diseño descendente del segmento b) hasta llegar a **Si**<sub>1</sub> (comp. 21). Se obtiene así el seguimiento de una línea continua que desde el impositivo **Si**<sub>2</sub> del comp. 10 y 12 (al fin y al cabo una voz media) nos conduce al **Si**<sub>1</sub> del comp. 21.

El movimiento lineal de estos compases, esquematizado en su más simple expresión, puede representarse en el siguiente gráfico:

Ejemplo 10

En él podemos observar que el Si del comp. 10, que concentra en una sola nota todo el movimiento anterior (cosa que explica el acento), llega a conectar con el Si de la octava inferior en el comp. 21, descendiendo grado por grado desde la voz interiorizada (representada en negras en la pauta inferior del gráfico) hasta encontrarse con la voz del bajo (comp. 17) y continuar la bajada que nos ha de llevar al Si grave del comp. 21. Es interesante hacer notar que este mismo Si, después de un breve paréntesis más o menos estable (aunque con algún desplazamiento rítmico del comp. 23 al 27) será retomado en el comp. 28 para empezar la gran subida que habrá de conducir en el comp. 34 al punto alto de la pieza y a uno de los momentos de mayor intensidad *mf* después de *crescendo*. Esta subida desde Si se hará primero por terceras ascendentes, notas acentuadas en el bajo y en una expansión del diseño (aquí en forma de arco) a dos compases y luego, de 32 a 35, por cuartas, en una mayor concentración, arpeggio recto y como incalzando, a un compás.

Ejemplo 11

El ejemplo 11 muestra con claridad cómo del comp. 34, punto alto de la mano derecha (La <sub>4</sub>), hasta el comp. 47, punto bajo de la mano izquierda (la <sub>1</sub>), todo es conducción. Estos

trece compases abarcan el ámbito máximo de tres octavas entre sus extremos, pero en su gran paralelismo acórdico-arpegiado destaca una voz interiorizada que es puesta en evidencia mediante sus características apoyaturas semitonales. Esta voz media que arranca nuevamente del **Si** (aunque esta vez es el  $Si_3$ ) del comp. 35, tras el atractivo  $La_{\sharp}$ , va a parar, después de un suave descenso por grados conjuntos, al  $Sol_2$  del comp. 47 (véase gráfico). **Si** y **Sol** quedan simétricamente a distancia de 7ª menor tanto del **La** agudo como del **La** grave.

Por lo que estamos viendo toda la lección ha ido progresando en una suave conducción de grados conjuntos que aporta un carácter más bien sereno y sin grandes tensiones (como dejándose guiar por un sutil hilo de Ariadna a través de toda la trama). Sólo hay dos momentos en la relación que se estabiliza algo y se hace por terceras, comp. 28 y 47, en ambos casos notas distintas en el bajo, y también por cuartas, del 32 al 35, momentos éstos en que, precisamente, aparece la indicación de **crescendo**. El cambio de interválica ascendente en el comp. 28 (**Si, Re, Fa**) origina una propulsión hacia el punto culminante potenciada además por el aumento de intensidad que desemboca en el  $La_{\sharp}$ -**Si** del comp. 35. La importancia que toma esta nota alterada, y todas las que siguen, la reciben por diferenciación, por intensidad (de valor acumulado), por acento –aun cuando puedan ser entendidas como apoyaturas inferiores– y quedan destacadas como notas distintivas, complementarias del depurado medio diatónico. Se llega así a establecer una nítida oposición entre las siete notas diatónicas –siete teclas blancas para mayor evidencia– y las cinco cromáticas complementarias, es decir las teclas negras. Sea cual sea la interpretación que quiera dársele no deja de mostrar un acusado relieve entre unas notas largas, apoyaturas que aparecen en tecla negra, y su resolución. Otro detalle de máxima finura que establece el comp. 28, aquel que iniciaba la ascensión, es el perfil canónico del diseño entre los extremos de la mano derecha y la mano izquierda, en cierto modo una especie de preguntas y respuestas tal como muestra el ejemplo b) anterior.

La siguiente impulsión, nuevamente acompañada de **crescendo** en el comp. 49 –en el 47 se había dado ya la identificación o doblaje de las mismas cuatro notas– se realiza, no por una expansión del ámbito, como antes, sino por un proceso de acumulación progresiva, un aumento de la densidad sonora que, de un acorde simétrico de cuatro sonidos (en el 47–48) llega a la saturación diatónica de las siete teclas blancas en el 51 y hasta el 56, habiendo pasado por un aumento progresivo de 4 notas en 47, pasando por 5 (49), por 6 (50) y por 7 (51–56). Este proceso nos lleva a cerrar el ámbito en los estrechos límites de una octava, de modo que tenemos un auténtico “cluster” diatónico, si bien realizado líquidamente, en arpeggio, que obliga a una curiosa superposición de las manos en la que la izquierda queda por encima de la derecha, algo que ya se vió también en la lección 70.

La tonalidad de la pieza es fluctuante y no llega a ser evidente -y aún en su modalidad mixolidia- hasta la Coda y el “cluster” previo. La introducción se mueve de **Re** a su octava inferior. El *Più Andante, scorrevole* parece que nos sitúa en Do Mayor. La parte de enlace que hemos visto se hace sobre un pedal de Fa (comp. 12 a 17). La llegada al **Si** grave, así como la fuerte incidencia en el **Re**  $\sharp$ , tiende a orientarnos hacia **Mi**. La parte de gran conducción, vista en el gráfico 4, no se establece sobre ninguna base suficientemente clara; sin embargo la nota más aguda de la pieza así como la nota más grave es un **La**. La progresión por 3<sup>as</sup>. (comp. 28) empieza desde **Si** <sub>1</sub>, y la segunda progresión, desde **La** <sub>1</sub>, en los dos casos subrayado por un definido **crescendo**. El mismo Bartók reconoce : “La tonalidad de la pieza no está muy definida aunque parece ser la de **Sol**”.

Veamos todo ésto en un pequeño gráfico general:

*Ejemplo 12*

c. 1 4 6 10 21 28 34 48 52 → 62

Introd. ....;

La pieza comienza en **Re** y termina en **Sol**. A grandes rasgos existe también una gradación conjunta en la voz grave sin llegar a pronunciarse por ninguna tonalidad estable. Esta misma imprecisión junto a una clara conductabilidad de las partes dentro del todo dan a la pieza su gran originalidad y un carácter sutilmente velado.

Observemos para terminar algunos pequeños detalles del diseño. Lejos de todo formulismo el diseño de las tres notas representativas del acorde en cada pauta es a menudo cambiante, con lo que el gesto de la mano debe adaptarse al mismo. Así el giro del comp. 7, que empieza con el tercer dedo en la mano izquierda es distinto al diseño recto del comp. 6 que empieza con el 5º dedo, o del 11, que lo hace con el pulgar. Como siempre, el gran arte de unidad y variedad. Mientras el comp. 6 y 8 responden entre sus tiempos en forma directa, el 7 y 9, lo hacen en sentido contrario, comenzando por la nota central; elementos todos de gran sutileza, como lo es todavía el hecho de responderse en el 11 en forma contraria (el primer tiempo arpeggia bajando y el segundo tiempo lo hace subiendo).

Pero veámos armónicamente qué es lo que sucede:

Ejemplo 13

A lo largo de la pieza cada mano articula casi siempre acordes tríadas en arpeggio. Por efecto de la ligadura y de la velocidad “scorrevole” (fluído, sin pesantez) parece que se pretende la sonoridad de la fusión armónica de ambas tríadas, que produce -en los comp. iniciales 6 a 10- una sonoridad 6/5. El hecho de la aparición sucesiva de los sonidos del acorde hace crecer progresivamente el interés de la sonoridad a través del despliegue acórdico más o menos complejo, tanto más cuanto que, en determinados momentos, como en el comp. 18 y siguientes, aparecen seis sonidos distintos por compás en un conglomerado por tercetas interpretable armónicamente como acordes de 11<sup>a</sup>.

Cambios de diseño dentro del compás (comp. 29), dibujos métricamente cruzados entre compás y compás (comp. 35-36), simultaneidades que preparan las de los comp. 54 a 56 (comp. 37 y 44) son detalles exquisitos de riqueza y variedad, tan bien explicitados, además, por las ligaduras. ■