



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

## Sonata para piano Sz. 80 de Bartok - Cuestiones interpretativas



Mestrado em Música - Área de Especialização em Piano

**Alexandru Tudor**

**Orientadores:**

**Paulo Sergio Guimaraes Alvares**

**José Francisco Bastos Dias De Pinho**

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de Especialização em Piano realizada sob a orientação científica do Professor Adjunto Convidado Paulo Sergio Guimaraes Alvares y coorientação do Professor Adjunto Doutor José Francisco Bastos Dias De Pinho do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Octubre 2014



## **Composição do júri**

Presidente do júri

Doutor, José Filomeno Martins Raimundo

Prof. Coordenador da ESART/ IPCB

Vogais

Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Prof. Coordenador Convidado da ESART/ IPCB

Doutor, Mauro Dilema

Prof. Auxiliar da Universidade de Évora



## Resumen

El objetivo principal de mi trabajo lo constituye el análisis de la Sonata para piano Sz. 80 (1926), pero representa en igual medida un acercamiento a la extraordinaria personalidad de su creador, el compositor húngaro Bela Bartok. Existe muchísima información con respecto a su obra, a su desarrollo, sus influencias, sus innovaciones, sus fuentes de inspiración, la estructura de sus composiciones etc. pero no muchos datos sobre la personalidad del hombre Bela Bartok, que resulta cada vez más fascinante a medida que se nos revelan los detalles referentes a su tormentosa existencia. Por estos motivos comenzaré mi estudio con su biografía, que está unida de manera intrínseca a su obra, ya que se podría decir que la vida personal de Bela Bartok se ha identificado, durante toda la existencia del compositor, con su música.

Después de repasar las principales etapas de su vida, empezando por su juventud, pasando por la ansiedad provocada por los extraordinarios cambios sociales y políticos que ocurrieron en la sociedad en la que vivía después de la primera guerra mundial, analizando los motivos por los que tuvo que auto-exiliarse en América como consecuencia de la segunda guerra mundial, acabaré presentando sus últimos años de vida en suelo americano, su lucha contra la cruel enfermedad que padecía y, finalmente, su muy temprana muerte. Haré también una presentación de sus principales obras escritas a lo largo de su vida, tanto en Europa como en América, en los últimos años de su vida.

Seguiré después presentando y analizando musicalmente y formalmente la *Sonata para piano Sz 80* compuesta en 1926, análisis precedido por unas consideraciones sobre la escritura pianística de Bela Bartok. Al final del análisis de cada movimiento añadiré unas consideraciones personales sobre las principales dificultades técnicas que se pueden encontrar en cada uno de los tres movimientos de la sonata.

Me ha parecido interesante incluir en este trabajo un análisis comparativo de dos interpretaciones de la sonata para piano pertenecientes a dos reputados pianistas, muy distintos uno del otro en sus formas de tocar y de interpretar la música de Bartok; ellos aportan, por estos mismos motivos, riqueza y universalidad a la música de Bela Bartok.

Palabras clave: Bartok, sonata, piano, análisis, obra(s)



## Abstract

The main purpose of my work is the analysis of the Sonata for piano Sz. 80 (1926), but it represents an approach to the extraordinary personality of its creator, the Hungarian composer Bela Bartok in equal measure. There is a lot of information with respect to their work, their development, their influences, their innovations, their sources of inspiration, the structure of his compositions etc. but not many data on the personality of the man Bela Bartok, which become increasingly more fascinating as will reveal the details of his stormy existence. That`s why I`ll begin my study with his biography, which is linked intrinsically to its work, since it could be said that the personal life of Béla Bartók has been identified, throughout the existence of the composer, with his music.

After reviewing the main stages of his life, beginning with his youth, through the anxiety caused by the extraordinary social and political changes that took place in the society in which he lived after the first world war, analyzing the reasons of his self-exile in America as a result of the second world war, I will finish this work presenting his last years of life on American soil, his struggle against the cruel disease that suffered and, finally, his early death. I`ll make also a presentation of his main works written throughout his life, both in Europe and in America, in the last years of his life.

I will continue later presenting and analyzing musically and formally Sz 80 piano Sonata composed in 1926, analysis preceded by a few considerations on the piano writing of Béla Bartók. At the end of each movement, I will add some personal considerations on the main technical difficulties that can be found in each of the three movements of the sonata.

I found interesting to include in this work a comparative analysis of two interpretations of the piano sonata that belong at two reputed pianists, very different one from the other in its forms of perform the Bartók music; they provide, for these same reasons, richness and universality to the music of Béla Bartók.

Key words: Bartok, sonata, piano, analysis, work(s)



## Índice general

Resumen.....	v
Abstract.....	vii
1. Introducción .....	pág.1
2. Bela Bartok - Biografía	
2.1 Juventud y educación en Hungría.....	pág.3
2.2 Recopilación de canciones populares y avances en su técnica compositiva.....	pág. 4
2.3 La I Guerra Mundial y sus consecuencias.....	pág. 5
2.4 Años de estancamiento creativo y una nueva perspectiva internacional.....	pág.6
2.5 Período de productividad y la amenaza nazi.....	pág.8
2.6 América.....	pág.8
3. Bartok, sus principales obras.....	pág.10
4. La sonata para piano.....	pág.16
4.1 Consideraciones sobre la escritura pianística de Bartok.....	pág.17
4.2 Análisis formal de la Sonata: I movimiento.....	pág.18
4.3 Dificultades técnicas del I movimiento.....	pág.23
4.4 Análisis del II movimiento.....	pág.24
4.5 Dificultades técnicas del II movimiento.....	pág.31
4.6 Análisis del III movimiento.....	pág.33
4.7 Dificultades técnicas del III movimiento.....	pág.38
4.8 Conclusiones.....	pág.41
5. Análisis comparativo de dos interpretaciones: Zoltan Kocsis y Leonard Pennario	
5.1 I Movimiento - Allegro Moderato .....	pág.42
5.2 II Movimiento - Sostenuto e pesante .....	pág.44
5.3 III Movimiento - Allegro molto.....	pág.45
Conclusiones.....	pág.48
Bibliografía.....	pág.50
Libros consultados online.....	pág.52

## Índice de figuras

Fig. 1: Integración de escalas octatónicas y diatónicas en la melodía.....	pág.14
Fig. 2: Tema construido por una serie de doce notas diferentes.....	pág.15
Fig. 3: Dos motivos arquetipo de Somfai.....	pág.19
Fig. 4: Inversiones de los intervalos presentes en temas secundarios.....	pág.19
Fig. 5: Los cinco temas identificados por Somfai.....	pág.20
Fig. 6: Fragmentación motivica, primer movimiento, c. 69-72.....	pág.22
Fig. 7: El empleo del pedal de sostenuto para las notas ligadas podría debilitar el carácter percusivo del pulgar en los movimientos repetidos.....	pág.24
Fig. 8: La re-exposición del tema en los compases 15-23 con la extensión gradual de la armonía y melodía.....	pág.25
Fig. 9: Distribución alrededor de C del contenido tonal de los compases 15 -21.....	pág.26
Fig. 10: Compases 22 - 24 - centro tonal C, armonía con base en E.....	pág.26
Fig. 11: Las dos escalas pentatónicas que componen la melodía y la armonía, c. 22-23.....	pág.26
Fig. 12: Comparación de los acordes en los compases 1-8 con los de los compases 30 - 41.....	pág.27
Fig. 13: análisis de la sección intermedia, compases 30-42.....	pág.28
Fig. 14a: compas 7, construido sobre la base tonal C.....	pág.29
Fig. 14b: compas 42, acorde sugiriendo un carácter lidio.....	pág.29
Fig.15a: Compas 9-12: la voz inferior de la mano derecha afirma el centro tonal C.....	pág.29
Fig.15b: Compas 53-57: la voz inferior de la mano izquierda afirma el centro tonal D.....	pág.30
Fig. 16: La dificultad del pasaje consiste en el mantenimiento del legato en las líneas melódicas.....	pág.31

Fig. 17: La realización del piano súbito depende de la perfecta coordinación entre la mano izquierda y el pie que pulsa el pedal.....	pág.31
Fig. 18a: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 7 - 8.....	pág.32
Fig. 18b: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 24 - 29.....	pág.32
Fig. 18c: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 46 - 51.....	pág.32
Fig. 19a: Compases 20 - 48.....	pág.34
Fig. 19b: Compases 175 - 204.....	pág.35
Fig. 20a: Compases 49 - 91.....	pág.36
Fig. 20b: Compases 201 - 224.....	pág.36
Fig.21a: Exposición del tema, compases 1 - 8.....	pág.37
Fig.21b: Reiteración idéntica del tema, compases 92 - 99.....	pág.37
Fig.22a: Reparición del tema en el compás 157.....	pág.37
Fig. 22b: ...y en el compás 248.....	pág.37
Fig. 23: saltos de acordes de gran dificultad.....	pág.38
Fig. 24: clúster de 7 notas - distancia de una décima.....	pág.39
Fig. 25: Los acordes de la mano izquierda se deberán arpeggiar de la forma más rápida posible.....	pág.39
Fig. 26a: La ejecución de los grupos de dos semicorcheas ligadas será muy articulada, ágil y enérgica tanto en los compases 143 - 152.....	pág.40
Fig. 26b:...como en los 205 - 213.....	pág.40

## 1. Introducción

La música de Bela Bartok me suscita desde siempre una creciente fascinación en la que se fusionan la admiración, la curiosidad y un poco de temor. La admiración, obviamente, tiene su origen en las fuertes impresiones y emociones que me produce la audición de sus obras, mi curiosidad está motivada por el deseo de conocer la estructura de esta música original y sorprendente y también la personalidad de su creador, mientras que la complejidad musical y las dificultades técnicas de sus obras – para piano sobre todo – son las causantes de mi temor que consigue, a veces, imponerse a mi valentía.; sobre todo por este último motivo he decidido aprovechar la oportunidad y cumplir con un deseo reprimido mucho tiempo, el de acercarme, en la medida de mis posibilidades, a la música y a la personalidad de Bela Bartok.

Para conocer y estudiar a Bartok y a su música existe una inmensa bibliografía. En su monumental guía de información sobre la documentación que existe en el mundo sobre Bela Bartok, Elliot Antokoletz y Paolo Susanni<sup>1</sup> identifican 181 volúmenes que reproducen las cartas escritas por Bartok a lo largo de su vida así como los artículos que mandó a periódicos o revistas, 17 colecciones de folclore (cada colección incluye varios volúmenes) , 362 volúmenes que tratan aspectos biográficos de su vida, 477 estudios sobre sus composiciones o el estilo y la estética de su música, 34 estudios que tratan de analizar las influencias de otros artistas sobre su música y 30 que analizan la influencia de Bartok sobre otros compositores, 80 estudios que examinan el proceso creativo de Bartok a través de sus esbozos, manuscritos, ediciones, versiones, sus propias grabaciones etc., decenas de boletines, conferencias, festivales, publicaciones, bases de datos computarizados para su análisis, sitios web en Internet... En total existen 1367 referencias de todo tipo que tratan sobre Bela Bartok, su vida, su música o cualquier aspecto relacionado con su existencia. Evidentemente, solo se podrá consultar una pequeña parte de todo este inmenso material bibliográfico ofertado, teniendo en cuenta la magnitud de la cantidad de información y el obstáculo lingüístico, lo que en sí constituye una dificultad añadida.

Por otra parte, la imposibilidad de consultar algunas publicaciones localizables únicamente en determinadas bibliotecas europeas o americanas, que además tienen restringida la consulta on-line, dificulta considerablemente la investigación y el estudio de documentos. Existen, sin embargo, una serie de analistas eruditos de la música de Bartok que han dedicado gran parte de su vida profesional a analizar su obra, emitiendo opiniones muy pertinentes o elaborando teorías sobre sus técnicas de composición. Laszlo Somfai, Ernő Lendvai, Elliott Antokoletz, Benjamin Suchoff, Halsey Stevens o Malcolm Gillies son algunos de los autores hacia los que voy a dirigir mi atención.

---

<sup>1</sup> Bela Bartok - A Research and Information Guide - Primera edición publicada en 1987 por Garland Publishing, Inc .La presente edición (la tercera) publicada en 2011 por Routledge 270 Madison Ave, New York, NY 10016 ISBN: 978-0-415-99523-8 (hbk)

Para hacerse una visión sobre el tipo de persona que era Bartok, el libro "El mundo de Bartok" ofrece una apasionante lectura. El autor (Malcolm. Gillies) reúne alrededor de cien testimonios de personas que han conocido al compositor, desde los miembros de su familia, pasando por Milhaud o Francis Poulenc. La personalidad de Bartok que se nos desvela es fascinante por la pureza del hombre, por su integridad moral, por su visión humanista y unificadora de las relaciones que deberían gobernar entre los pueblos, y de las que él quiso hacerse eco fusionando en su música el folclore de todos los pueblos por donde pudo pasar y cosechar su bien máspreciado: las canciones populares.

El presente trabajo está estructurado, tal y como el título lo indica, en dos partes: en la primera se hace un recorrido por los principales eventos que marcaron la vida del compositor, empezando por los años de su juventud, la prematura muerte de su padre, los continuos cambios de ciudad que su madre se veía obligada a hacer en busca de trabajo, o los enormes cambios sociales y políticos que surgieron después de la primera guerra mundial y sus enormes consecuencias. Describiré su extraordinario trabajo de recopilación de canciones populares, que va a continuar incansablemente durante casi toda su vida y que constituye la clave fundamental para entender y analizar la música de Bela Bartok. Me voy a referir también a su actividad compositiva en el periodo interbélico, a su faceta de pianista virtuoso y a sus giras internacionales de conciertos, a las composiciones que escribía para tocarlas en público, o a su incansable afán de estudiar de manera incesante y de estar al corriente con todas las nuevas tendencias y modalidades de expresión musical que ocurrían en el mundo de la composición en todo momento. Terminaré relatando sobre su vida y sus creaciones durante el auto-exilio en suelo americano como consecuencia del estallido de la segunda guerra mundial.

La segunda parte de este estudio está dedicada a la sonata para piano; después de exponer algunas consideraciones referentes a la escritura pianística de Bartok, procederé al análisis formal y musical de los tres movimientos de la sonata para piano, añadiendo una pequeña descripción de las dificultades técnicas que se pueden encontrar en el texto musical de cada uno de ellos. Antes de exponer las conclusiones finales, he considerado interesante analizar y comparar dos interpretaciones de la sonata para piano, pertenecientes a dos pianistas de gran prestigio internacional, Leonard Pennario y Zoltan Kocsis, respectivamente. Aunque sus visiones musicales están muy alejadas, tienen, sin duda alguna, un denominador común: la enorme pasión por la inmortal música de Bela Bartok.

## 2. Bela Bartok - Biografía

### 2.1 Juventud y educación en Hungría

Béla Viktor János Bartók nació el viernes 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, que era entonces una de las ciudades más grandes del distrito de Torontál en el sur de Hungría, y ahora es la ciudad rumana de Sînnicolau Mare. Su padre, Béla, tenía veinticinco años y era el director de la escuela local de agronomía desde 1877. Su madre, Paula, era un año menor que su marido y le había conocido hacia finales de la década de 1870, al ser nombrada maestra de escuela en la ciudad.

Durante toda su infancia Bartók padeció una gran cantidad de enfermedades, y algunas de ellas revistieron tal gravedad que llegaron a pronosticarse desenlaces fatales. A raíz de ello, y a causa de sus reiteradas dolencias, tuvo que ser separado muy a menudo de los demás niños, perdiendo muchos días de clase. Posiblemente por este aislamiento, y por el trauma derivado de la prematura muerte de su padre (1888), Bartók adoptó el laconismo y la determinación que caracterizaron su vida ulterior. Sin embargo, todo esto no le impidió aprender unas cuarenta piezas para piano a los cuatro años y comenzar a componer a los diez.

El hecho de que su madre buscara un lugar adecuado para la educación de sus hijos y para su propio empleo implicó que, entre 1889 y 1894, la familia se mudara continuamente de ciudad. En Nagyszöllös, la primera parada después de Sînnicolau Mare, Bartók hizo su debut público como pianista en 1892, tocando el *Allegro* de la *sonata Waldstein* de Beethoven y una de sus primeras composiciones, *El curso del Danubio*. Cuando la familia llegó a Pozsony (Bratislava) Bartók era lo suficientemente avanzado en sus estudios del piano como para ser elegido organista de la capilla de su colegio católico. También hizo sus primeros intentos de componer música de cámara.

Los repetidos cambios de escuela le dificultaron a Bartók el desarrollo normal de amistades con niños de su propia edad, aunque sí parece haberlos consolidado de manera más estable durante su educación secundaria en Pozsony (Bratislava) y mientras estudiaba en la Academia de Música de Budapest, de 1899 a 1903. No resulta sorprendente entonces que el apego de Bartók a su madre - que fue una presencia constante en sus primeros años de vida - fuera tan fuerte, y que permanecieran estrechamente unidos hasta la muerte de ella, en 1939.

En septiembre de 1899, después de participar con éxito en las audiciones para el ingreso en el Conservatorio de Viena y en la Academia de Música de Budapest, Bartók eligió quedarse en esta última, que había tenido a Franz Liszt como primer presidente. Su profesor de piano fue István Thomán, un alumno de Liszt, y Hans Koessler su maestro de composición. Asistía con regularidad a los conciertos sinfónicos y a la ópera, y comenzó a componer para orquesta poco después de llegar al Conservatorio. En 1902 cambió su perspectiva compositiva al escuchar por primera vez el poema sinfónico de Richard Strauss *Also Sprach Zarathustra*. También admiraba mucho a Wagner y a Liszt. Sin embargo, durante su estancia en la Academia,

Bartok se ganó un cierto renombre más por sus dotes de pianista virtuoso que como compositor. Entre otros conciertos, realizó e interpretó en Viena su propia transcripción del poema sinfónico de Richard Strauss *Ein Heldenleben*. Inspirado probablemente por éste último, Bartók compuso uno propio, sobre un tema patriótico húngaro, y el resultado fue *Kossuth*, estrenado en 1903. Con el poema sinfónico *Kossuth* Bartok se hizo famoso de noche al día. Janós Richter, quien dirigía los conciertos de la orquesta Hallé en Manchester, quiso introducir la obra en la programación y solicitó la presencia de Bartok. La obra originó un escándalo político y no se volvió a ejecutar durante toda la vida del compositor.

Tras conseguir su graduación en la Academia de Música de Budapest, Bartok tuvo varias actuaciones (entre 1903 y 1905) en las ciudades de Budapest, Berlín, Viena, París y Manchester, que aprovechó para presentar en público sus composiciones de estilo romántico. No obstante, con el avance de la década aumentó su interés por la composición, al descubrir una nueva y permanente fuente de inspiración: la música folclórica de Hungría y de los países vecinos. En 1904, durante su estancia en Gerlice Puszta, una región situada en el norte de Hungría (ahora Ratkó, Eslovaquia), escuchó una joven de Transilvania, Lidi Dósa, cantando una canción de cuna; impresionado por la música, la transcribió sobre papel.

Según M. Gillies, fue el primer contacto de Bartok con la música folclórica auténtica, que iba a cambiarle para siempre su forma de componer y entender la música. Siempre según este mismo autor, en estas mismas fechas conoce a Zoltan Kodály, un año más joven que Bartok, que estaba preparando una disertación sobre la canción folclórica húngara. Bartók y Kodály llegaron a colaborar en la recolección y transcripción de canciones populares durante más de treinta y cinco años.

## **2.2 Recopilación de canciones populares y avances en su técnica compositiva**

En 1906, después de una gira de dos meses por España y Portugal, Bartók fue nombrado profesor de piano en la Academia de Budapest, donde permanecerá hasta 1934. Durante dos años recopiló música folclórica eslovaca, rumana, serbia y búlgara. Esto se vio reflejado en sus composiciones de esta época, influidas por tanta diversidad melódica y rítmica.

En este mismo año Bartók comenzó una relación con la violinista Stefi Geyer, para quien escribió el concierto para violín en 1907. Al año siguiente, sin embargo, después de romper su relación con Geyer, Bartók dismanteló el concierto, combinando el primer movimiento con otra obra para crear *Dos retratos*, op. 5. A este mismo periodo pertenecen las catorce *Bagatelas* para piano, Opus 6, (1908) que

fueron elogiadas por el compositor y crítico Ferruccio Busoni como "algo realmente nuevo."<sup>2</sup>

Bartók compuso su primer cuarteto de cuerda (de los seis que iba a crear a lo largo de su vida) entre 1908 y 1909. Aunque existen todavía importantes herencias románticas, especialmente en el primer movimiento (grandes intervalos de naturaleza declamatoria, cromatismo hiperexpresivo), la inspiración folklórica, la vitalidad rítmica, el uso de escala de tonos enteros (segundo movimiento), la energía, el vigor de su música, constituyen una importante muestra de su técnica y visión compositiva.

El 16 de noviembre de 1909, en el edificio municipal del distrito sexto de Budapest, Bartok contrajo matrimonio con Marta Ziegler, de dieciséis años, hija de un inspector de policía y futuro general. En los catorce años que vivieron juntos, la primera esposa de Bartok colaboró frecuentemente en las transcripciones de música folklórica y en la copia de partituras.

En agosto de 1910 Marta dio luz a un hijo, a quien llamaron Béla. En este mismo año Bartok origina un escándalo con su *Allegro Bárbaro*, al usar por primera vez el piano como instrumento percusivo. El trabajo más importante de Bartók de los próximos dos años fue sin duda su ópera *Castillo de Barba azul*, escrita bajo las influencias de la música campesina húngara, Debussy y Strauss, en algunos pasajes orquestales. La ópera es una aguda fábula sobre la soledad humana vista desde las corrientes psiquiátricas y psicológicas de la época y fue escrita en 1911 sobre un libreto de Béla Bálazs y dedicada a su joven primer esposa.

## 2.3 La I Guerra Mundial y sus consecuencias

Cuando estalló la I Guerra Mundial, Bartók fue declarado no apto para el servicio militar por el ejército austrohúngaro, debido a sus crónicos problemas de salud. Junto con Kodály, fue recogiendo canciones folclóricas directamente de los soldados. Su actividad compositiva durante los años de guerra consistió en gran parte en arreglos de canciones folclóricas, así como en la creación del segundo cuarteto de cuerdas. El segundo movimiento de esta obra hace uso de música tradicional del norte de África, que Bartók había recopilado en un breve viaje a Argelia en 1913.

Entre 1915 y 1917 compone el ballet en un acto *El príncipe de madera*, que se convierte en su primer gran éxito de público, y que le proporciona suficiente prestigio para que Bartók encuentre un editor (ediciones Universal de Viena) y un patrocinador dispuestos a llevar al escenario *El castillo de Barba azul*.

Los años finales de la guerra trajeron grandes penurias a Bartók y su familia. De 1917 a 1920 no tuvieron acceso a la electricidad o al agua corriente y los alimentos y el combustible para la calefacción se volvieron desesperantemente escasos. Una vez

---

<sup>2</sup> Hamish Milne: Bartok - his life and times (pág. 39)

terminada la guerra, Hungría perdió muchas de sus provincias orientales (incluyendo aquellas cuyas canciones folclóricas más le habían gustado a Bartók) que se anexaron a Rumania. Las tensiones resultantes entre los dos países a menudo le tenían a Bartók atrapado en el medio, ya que había algunos conservadores húngaros acusándolo de “comportamiento pro-rumano” y radicales rumanos recriminando a Bartók su “nacionalismo” húngaro. Al final, Bartók tuvo que renunciar a recoger canciones folclóricas, dedicándose a estudiar a las que ya había reunido.

Después de la guerra, el nuevo gobierno comunista encabezado por Bela Kun ofreció altos cargos políticos oficiales en materia de cultura a Bartók, Kodály y Dohnányi. Bartok aceptó la dirección de una sección folclórica. Pero el nuevo régimen fue derrotado por las tropas del almirante Horthy apoyado por el ejército rumano.

El 14 de noviembre de 1919, Miklós Horthy fue elegido regente e impuso un régimen dictatorial que durará hasta el fin de la segunda guerra mundial. Estos cambios no afectaron a la situación política o social de los tres compositores que mantuvieron sus cargos. Bartok seguía dando clases en la Academia y comenzaba a estar muy apreciado por la élite musical europea, ya que “Les Six” franceses le introdujeron en su programación de conciertos.<sup>3</sup>

En 1919, junto a Kodály y a Dohnányi, Bartók se unió a un comité musical cuyo director era Béla Reinitz. Las ideas reformistas del comité se concentraban sobre todo en la educación e intentaron - sin éxito - crear un instituto nacional de folklore junto al museo nacional, con Bartók como director.

El logro más importante del compositor en esta época fue la creación del ballet pantomima en un acto El Mandarín maravilloso, basado en una historia de Melchior Lengyel. Sin embargo, el ballet solo se representó una vez en Colonia (en 1926) antes de ser “temporalmente prohibido”, por causar un escándalo.<sup>4</sup> También se estrenó en Praga, donde fue mejor recibido, pero durante la vida del compositor fue interpretado más frecuentemente en la versión de suite de concierto, la cual preserva casi dos tercios de la música original del ballet. En Budapest no se estrenó hasta después de la muerte de Bartók.

## 2.4 Años de estancamiento creativo y una nueva perspectiva internacional

De 1920 a 1925, Bartók compuso poco, pero su figura adquirió mayor visibilidad en los escenarios nacionales e internacionales. Dedicó más energía a la publicación de

---

<sup>3</sup> Les Six («Los Seis») - grupo francés de músicos de principios del siglo XX que afirmaba su postura contra la música impresionista francesa y la post-romántica alemana, en búsqueda de una música francesa nueva.

<sup>4</sup> La controversia surgió en gran parte de la trama, que se refiere a la prostitución, pero también puede haber relacionado con el lenguaje musical, influenciado por el expresionismo y dodecafonismo de Schoenberg. A pesar de experimentar con la atonalidad, Bartók no deja de apoyarse en la música folclórica. afirmando que la atonalidad y la música folclórica eran totalmente compatibles -Bartok: “Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time,” 323-24 (SUCHOFF, BENJAMIN: “Béla Bartók Essays”. Ed. Faber & Faber. London, 1976)

estudios y artículos sobre la música folclórica, pero sobre todo a viajar y actuar como pianista. Sus numerosas giras como intérprete de sus propias obras lo llevaron a la mayoría de los países de Europa y también a Estados Unidos.

La recepción de estas giras no fue unánime, pero sí suficientemente alentadora - especialmente en los países de Europa Occidental - para inspirarle la creación de varias composiciones.

Muchas de estas obras (las sonatas y las rapsodias para violín, los conciertos para piano y la sonata para piano) fueron escritas para formar parte del repertorio habitual de Bartok, cuando se daban las circunstancias de colaborar con otros músicos en recitales o conciertos. En 1922 se fue a Londres para dar una serie de conciertos que tuvieron muy buena acogida. En abril viajó a París para participar en un concierto organizado por la "La Revue musicale" y se encontró con Ravel, Stravinsky, Szymanowsky, Satie, Poulenc, Auric, etc. En 1923, él y Marta se divorciaron. Bartók se volvió a casar en el mismo año con otra alumna suya, Ditta Pásztory.<sup>5</sup>

En 1925, su Suite de danzas, inspirada en el folclore musical de varios países y compuesta para el aniversario de la unión de Buda con Pest, provocó controversias de carácter nacionalista en Hungría, aunque registró un gran éxito en Europa.

Como parte de su agenda de conciertos, Bartók hizo cuatro giras artísticas por Italia, entre los años 1925 y 1926. Allí descubrió la música barroca italiana y estudió de cerca la obra de compositores como Michelangelo Rossi (1601 - 1356) o Azzolino Bernardino della Ciaia (1671 - 1755), entre otros, que le influyó en la creación de algunas de sus composiciones, como son las *Nueve piezas cortas* o el *Primer Concierto* para piano (con el que triunfó en Frankfurt bajo la batuta de Furtwängler). En el año 1927 también compone el *tercer cuarteto* de cuerda (que obtuvo el Premio de la Musical Foundation Society de Philadelphia).

El *cuarto cuarteto* de cuerdas llegó al año siguiente, al igual que las dos *rapsodias para violín* estructuradas según el modelo tradicional *lassu-friss* (en húngaro: *lassú* - lento; *friss* - fresco, rápido). En 1927, Bartók también visitó los Estados Unidos por primera vez; tenía que tocar su primer concierto para piano con la Filarmónica de Nueva York, pero por motivos de escasez de número de ensayos lo tuvo sustituir por su *Rapsodia para piano op. 1*. Pocas semanas después, Bartok pudo estrenar en Estados Unidos su concierto de piano, tocando en Carnegie Hall con la Orquesta Sinfónica de Cincinnati bajo la batuta de Fritz Reiner.

---

<sup>5</sup> Ditta (Edith) Pásztory tomo clases de piano con Bartók en la Academia de Música de Budapest durante el año académico de 1922-1923. En el verano de 1923, después del divorcio repentino del compositor de su primera esposa, Márta. ella se convirtió en su segunda esposa. Durante las décadas de 1920 y 1930, estudió piano con su esposo, según se lo permitieron las demandas familiares y su propio estado de salud. Los Bartók comenzaron a interpretar públicamente dúos para piano en enero de 1938. Debutaron en Basilea con el estreno mundial de la Sonata para dos pianos y percusión. La última presentación pública que hicieron juntos tuvo lugar en Nueva York en enero de 1943, cuando interpretaron la versión orquestada de la misma sonata. En 1946, un año después de la muerte de su esposo, Ditta Bartók regresó a Budapest, donde vivió recluida por varios años. Sin embargo, durante la década de 1960 comenzó a tocar nuevamente en público, e incluso grabó, en colaboración con Tibor Serly, la composición que Bartók había escrito para ella en su último año, el Tercer concierto para piano.

En 1929, visitó la Unión Soviética, Gran Bretaña y la mayoría del resto de Europa. Poco a poco vio crecer su prestigio internacional, ya que en 1930 recibió la Legión de Honor francesa y la Corona de Corvin, en Hungría (también en Rumania había sido honrado en 1924 por el Rey Ferdinand I con la Orden „Bene merenti“ cl. I y, el premio "George Enescu") En 1931 amplía su imagen internacional al adherirse al Comité Permanente de la Liga de las Naciones para la Literatura y las Artes. Los objetivos del Comité eran de trabajar para la libertad de expresión y por la hermandad internacional.

## 2.5 Período de productividad y la amenaza nazi

En 1934 concluyeron sus obligaciones como profesor de piano en la Academia de Música de Budapest y Bartók se convirtió en un etnomusicólogo a tiempo completo de la Academia de Ciencias de Budapest. Dos años más tarde, hizo su último viaje de campo, recogiendo canciones populares en el centro-sur de Turquía. Preparó numerosos volúmenes de música folclórica húngara, rumana y eslovaca, pero sólo obtuvo difusión internacional un volumen dedicado a la música folclórica de Hungría.

Los siguientes cinco años se caracterizan por una actividad compositiva prolífica durante la cual escribió muchas de sus obras más apreciadas. Entre ellas están la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, el *segundo concierto* para violín, *el quinto y sexto cuartetos* de cuerda y la *sonata para dos pianos y percusión*. En medio de este período fructífero, en 1937 Bartók comenzó a preocuparse acerca de la amenaza nazi, cuya ideología despreciaba y condenaba de manera categórica<sup>6</sup>. Él y otros temían que Hungría no era un país seguro, sobre todo después del ataque alemán contra Checoslovaquia y la anexión de Austria en 1938.

En abril, un mes después de la unión de Alemania y Austria, Bartók comenzó a enviar sus manuscritos fuera de Hungría, primero a Suiza y luego a Nueva York. Después de la muerte de su madre, en diciembre de 1939, Bartok decidió refugiarse en los Estados Unidos y durante una gira de conciertos (1940) recorrió el país americano y trató de sentar las bases para una larga estancia. Regresó en mayo a Hungría, dio su último concierto de despedida en Budapest el 8 de octubre y luego se trasladó a Nueva York ese mismo mes.

## 2.6 América

Llegó a Nueva York el 29 de octubre. Su estancia en América no pudo cumplir con sus expectativas. Aunque trabajó como etnomusicólogo en la Universidad de

---

<sup>6</sup> “Que mis exequias - dirá Bartók en su proyecto de testamento - se celebren lo más sencillamente posible. Si por casualidad, después de mi muerte, quiere darse mi nombre o erigirse un monumento en mi honor en una plaza pública, he aquí cuáles son mis deseos: en tanto que las plazas de Budapest antiguamente llamadas Plaza Oktogon y Plaza Eorönd lleven los nombres de estos hombres (léase Mussolini e Hitler), en tanto que haya en Hungría una plaza o una calle con esos dos nombres, yo deseo que no haya en el país ninguna calle, ninguna plaza ni un monumento público que lleve mi nombre y que ninguna placa conmemorativa sea colocada en lugar público”.

Columbia desde 1941 hasta finales de 1942, estudiando la colección de música folclórica serbio-croata de Milma Parry, sus conciertos (que generalmente consistían en obras para dos pianos interpretadas por él y su esposa) fueron mal recibidos.

La casa Baldwin, que pensaba hacer una buena publicidad prestando dos pianos a los Bartok, les retiró uno de ellos, privándoles de la posibilidad de ofrecer este tipo de conciertos. Podía haber aceptado una de las varias plazas de profesor universitario que se le ofrecieron pero lo rechazó todo, salvo unas clases particulares de piano. También declinó la oportunidad de estudiar música indio americana en la Universidad de Washington.

La beca que recibía de la Universidad de Columbia era pequeña, las editoras musicales habían suspendido sus actividades (y sus pagos) debido a la guerra, y Bartok no conseguía adaptarse a la vida americana.<sup>7</sup> Todos estos rechazos probablemente tuvieron algo que ver con su salud. Durante una visita en la Universidad de Harvard, Bartók tuvo que ser hospitalizado, con el diagnóstico inicial de tuberculosis que, después de varios análisis se cambió por el de polycythemia (un trastorno de la médula ósea). La sociedad americana de compositores, autores y editores (ASCAP) le ofreció todo su apoyo a Bartók, pagándole tres veranos de descanso al norte de Nueva York y unas vacaciones de invierno en Asheville, Carolina del norte.

Los años restantes hasta su muerte fueron notablemente productivos debido a una atenta supervisión médica, al apoyo de su familia y amigos y a la energía de su propio carácter. En 1943, a pesar de su enfermedad, Bartók aceptó un encargo de Serge Koussevitzky, el director de la Orquesta Sinfónica de Boston.

La obra resultante, el *Concierto para orquesta*,<sup>8</sup> que estrenó el 1 de diciembre de 1944 llegó a ser extremadamente popular. Bartók comenzó también la *Sonata para violín*, encargada por Yehudi Menuhin. Mientras tanto, el estado de su salud empeoraba cada vez más. Los médicos le diagnosticaron leucemia en 1944, pero fue capaz de mantenerse con penicilina y transfusiones de sangre.

Hizo enormes esfuerzos para escribir el *tercer concierto para piano* para su esposa y esbozos del *concierto para viola* (por encargo de William Primrose). El 26 de septiembre de 1945, Bartók falleció. Sus últimas palabras, murmuradas a su médico, fueron: sólo lamento que me voy con la maleta llena.

---

<sup>7</sup> “Nuestra situación empeora de día en día - escribiré desde Estados Unidos el gran compositor meses antes de morir. Nunca en mi vida, desde que me gano el pan, me he visto en una situación tan terrible. Mi mujer lo soporta todo heroicamente. Hasta ahora habíamos tenido gratis dos pianos. Pero acabo de recibir el aviso de que se van a llevar uno. Naturalmente, no tenemos dinero para alquilar un segundo piano. Por lo tanto, no tendremos posibilidad de estudiar las obras para dos pianos. Y cada mes recibo un golpe por el estilo. Me rompo la cabeza preguntándome qué me va a ocurrir el mes que viene...”.

<sup>8</sup> El Concierto para orquesta y la Sonata para violín solo fueron escritos durante esos años finales, mientras que el Tercer Concierto para piano y el Concierto para viola quedaron lo suficientemente avanzados como para que su amigo Tibor Serly los completara después de su muerte.

### 3. Bartok, sus principales obras

Entre las primeras composiciones del joven Bartók, el *quinteto con piano* que data de 1904 es particularmente destacable. Figuró en el programa de concierto (1910) en el que se estrenaron su primer cuarteto de cuerdas junto con las catorce bagatelas para piano — lo que indica que Bartók lo consideraba digno de representación en público incluso después de escribir su primer cuarteto de cuerdas, en 1909. Sin embargo, se puede trazar una fuerte línea divisoria entre el quinteto con piano y el primer cuarteto de cuerda; el quinteto es una composición significativa del joven Bartok. por la madurez del tono romántico (heredado de Liszt). Cabe mencionar aquí otra obra de factura romántica, el poema sinfónico *Kossuth*, escrita solo un año antes (1903) que el quinteto, donde la influencia de Richard Strauss es notable.<sup>9</sup>

Después del quinteto con piano pasaron casi cuatro años antes de que Bartók volviera a escribir música de cámara. Estos cuatro años constituyeron un período importante en su vida: fue la época de verdadera madurez cuando el joven artista reconsideró sus objetivos e hizo un balance realista de sus posibilidades. Si consultamos su correspondencia de este periodo de tiempo resulta evidente que estos años contribuyeron notablemente a forjar su personalidad. Pero el período de crisis, como llama la literatura biográfica a esta época de la vida de Bartok, le brindó igualmente la fuerza necesaria para salir reforzado de ella.<sup>10</sup>

En este tiempo Bartok estudia y amplia cada vez más los recursos tonales, rítmicos y melódicos, inventa y mezcla nuevas relaciones interválicas, intentando incorporar el material folclórico y explorar nuevas posibilidades expresivas tanto del piano como de otros instrumentos.

Sus obras revelan una intensa energía resultante de la fusión de su escritura repleta de cromatismos - que sugieren constantemente un cierto sentido diatónico, o incluso modal - con la esencia de la música folclórica, que tan a fondo estudió, sin utilizar citas concretas y siempre para llegar a resultados sorprendentes. La música folclórica de Europa Oriental y particularmente la de Rumania, le abrió una ventana hacia las culturas musicales del Este. A través de esta ventana pudo mirar a este nuevo y desconocido mundo más profundamente que cualquiera de sus predecesores occidentales.

Entre 1907 y 1911, aparte de obras escritas mayoritariamente para piano o para voz y piano, Bartok compone obras significativas como el *Concierto para violín número 1* (1907 - 1908 publicado en 1956), el *Cuarteto para cuerdas No. 1* (1908 - 1909), *Dos retratos para orquesta* (1910), el *Allegro bárbaro* (1911) y su ópera en un

---

<sup>9</sup> Bartók no había perdido su anterior afinidad para el moderno lenguaje musical de Strauss, pero esta influencia se había convertido en un enfoque mucho más sutil y metódico. Aunque más tarde declaró que la influencia de Strauss dejó de afectarle a partir de 1904, sin embargo recurrió todavía a sus técnicas y figuras musicales en su Suite no.1, la nº 2, y en la Rapsodia para piano y orquesta op.1 (todos compuestos en 1905). Bartók, "Autobiography," Béla Bartók Essays, 409.

<sup>10</sup> János Kárpáti: Bartók's Chamber Music

acto *El castillo de Barbazul*, en 1911 (revisada en 1912). Bartok sufre una enorme decepción al no poder estrenarla en ese mismo año (1912).<sup>11</sup>

Debido al fracaso del estreno de su ópera Bartók se retiró temporalmente de la vida pública, pero, sin embargo, alcanzó un importante éxito con el estreno de su ballet *El Príncipe de madera* (1917) basado en un guion de Béla Balázs y cuyo triunfo le llevó a componer, un año más tarde, una versión para orquesta (Suite) con el mismo nombre. Su actividad compositiva ya se había rehabilitado con creaciones de algunas piezas más pequeñas, como son los dos *ciclos de canciones* (1916) la *Suite para piano*, op. 14, así como el comienzo del segundo *Cuarteto de cuerda*, comenzado en 1915 y finalizado en 1917, el mismo año en el que finalizó el ballet.

Comparado con su primer cuarteto, compuesto nueve años antes, estas últimas obras se caracterizan por una menor cantidad de motivos, aparentando determinadas estructuras formales más bien contrapuntísticas. El prestigio que Bartók logró con *El príncipe de madera* se extendió pronto por el mundo occidental.

Consiguió enseguida que un editor vienés le publicara sus obras, asegurándose de esta manera una amplia divulgación de su música (lamentablemente, las pocas obras que tenía publicadas hasta entonces sólo habían circulado por Hungría). Ahora su música se escuchaba en importantes ciudades europeas como Viena (debido sobre todo al apoyo de Schönberg) o Londres.

La siguiente composición de Bartok, el ballet *El Mandarín maravilloso* (1919) fue censurado debido al erotismo que se representaba en el escenario. El tono del ballet fue considerado agresivo y morboso y parecía reflejar la tensión emocional que pesaba sobre la vida en la Hungría de aquella época. Tanto en esta obra como en las de los años siguientes, la música de Bartók recogió algo de la intensidad del expresionismo europeo anterior a la guerra.

En las dos *Sonatas para violín y piano* (compuestas en 1921 y 1922, respectivamente), esta característica es aún más evidente, y resulta sorprendente la densidad del contenido musical (sobre todo en la primera sonata), y su forma de rapsodia y libre desarrollo de las estructuras formales. Si bien no se pueden clasificar como "atonales" - en el sentido schönbergiano - su centro tonal parece producir un continuo sentido de inestabilidad debido a su ambigüedad. La estructura armónica es inflexiblemente disonante y no triádica, e incluso el desarrollo motivico, generalmente tan transparente en la música de Bartók, está oscurecido por constantes transformaciones que se desarrollan de forma libre.

Aparte de eso, las partes de violín y piano no comparten mucho material musical y parecen haber sido concebidas más bien de forma independiente. Incluso en las composiciones más avanzadas de este período, Bartók no renunció totalmente a su

---

<sup>11</sup> Bartok participó en dos competiciones nacionales de ópera, celebrados en Budapest en 1911 y 1912, pero no pudo ganar en ninguna: en la primera (Ferenc Erkel, patrocinada por Lipótváros Casino) el tribunal rechazó su partitura por considerarla intocable y en la segunda (patrocinada por una prestigiosa editora de música de la época, Rózsavölgyi) no se otorgó ningún premio. Bartok tuvo que esperar hasta el 24 de mayo de 1918 para presenciar su estreno, en la Ópera Real de Budapest. (Halsey Stevens, *The Life and Music of Bela Bartok* pág 47, 285)

forma de expresión modal-tonal que debía a sus estudios sobre la música folclórica. Ocultas bajo una apariencia cromática, toda su música revela bases tonales, inclusive sus sonatas para violín.

En las *Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras*, op.20 (canciones folclóricas para piano compuestas en 1920, poco antes que las *Sonatas para violín*) es evidente la intención de Bartók de fusionar su orientación folclórica con los nuevos elementos de ambigüedad tonal que quiere introducir en su música.

En *Las Improvisaciones*, a diferencia de sus anteriores obras, los acordes tonales no se están utilizando y las bases modales se modifican para producir disonancias en la parte del acompañamiento. Esta modalidad se situaba dentro de la propensión neoclásica occidental con la que Bartók había llegado a familiarizarse a lo largo de sus giras como pianista. Es muy probable que Bartok se diera cuenta que su música se alejara paulatinamente de sus raíces, ancladas de manera muy profunda en el folklore del este de Europa, ya que su siguiente composición, la *Suite de danzas para orquesta (1923)*, aunque no se inspira de fuentes folclóricas, las está imitando, recreando. Es un importante y definitivo cambio estilístico, orientado hacia estructuras tonales más sencillas, más claras y precisas.

A partir de 1923 y hasta 1926 Bartók no compuso ninguna obra importante, dedicándose a fondo a sus investigaciones folclóricas, sus clases de piano y sus giras de conciertos. En 1926 aparecieron cuatro composiciones para piano que anunciaron su regreso a la actividad compositiva, al tiempo que marcaron un nuevo cambio en su creación musical. Se trata de las *Nueve piezas cortas*, la *Sonata para piano*, la *Suite al aire libre (Out of Doors)* y el *Primer concierto* para piano.

Aunque aún conservan algo del carácter disonante de sus obras pertenecientes a los años anteriores a la guerra (así como la fuerza y el vigor rítmico propios de la música de Bartok) están más definidas de puntos de vista tonales y más cercanos a los modelos formales tradicionales.

Se podría pensar, de hecho, que la música de Bartok fue concebida dentro de un molde particularmente neoclásico, algunos de los fragmentos, sobre todo del *Concierto para piano*, recordando a veces la música de Stravinsky perteneciente a ese periodo, especialmente al *Concierto para piano e instrumentos de viento* y al *Octeto*. No obstante, su música es muy diferente al neoclasicismo stravinskiano, desapasionado y técnico, ajeno a cualquier atisbo de música popular.

Las obras que Bartok compone en los últimos años de la década de 1920 y 1930 utilizan una mayor variedad de escalas incluyendo la diatónica, la de tonos enteros, la escala octatónica y la cromática en una nueva y flexible mezcla estilística. Incluso cuando su música es completamente cromática y, por lo tanto, supone la igualdad de las doce notas, el cromatismo nace casi siempre a raíz de una combinación de elementos no cromáticos, más sencillos que los empleados hasta ese momento.

Utiliza las doce notas pero su música no es serialista, sino una libre utilización del cromatismo. Estos nuevos elementos conservan un cierto grado de individualidad al conseguir unas configuraciones melódicas complejas por medio de la adición de nuevas unidades básicas. De esta manera, Bartók fue capaz de integrar un fondo de material sonoro muy variado que iba desde el diatonismo más sencillo hasta el cromatismo dodecafónico.

Los análisis contemporáneos a menudo se centran en la importancia de las estructuras simétricas de los sonidos (*symmetrical pitch formations*) como una característica fundamental del estilo de Bartók. Los principios básicos de la progresión y los medios por los cuales se establece la tonalidad en su música siguen siendo un problema para muchos analistas.

Las teorías sobre la música de Bartók parten generalmente de dos principales perspectivas: su música vista como una extensión del tradicional arte musical occidental, y las investigaciones de Bartók sobre la música folclórica, cuyos resultados dieron lugar a nuevas posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas.

Algunos fragmentos de *Mikrokosmos*, serie de seis volúmenes integrada por piezas cortas para piano, de progresiva dificultad y dedicada a los estudiantes, sirven para ilustrar las diferentes soluciones que se pueden utilizar para integrar los distintos tipos de escalas, aparentemente opuestas entre sí (en este caso la octatónica y la diatónica).

En la frase del comienzo de la pieza "Quinta disminuida" (Fig 1 a) la escala octatónica completa se genera mediante la combinación de dos unidades, de cuatro notas cada una, dentro de una textura imitativa, aunque en este caso las unidades individuales son esencialmente cromáticas en vez de diatónicas.

Sin embargo, más adelante, en la otra pieza (Fig 1 b y c) Bartok modifica el grupo de cuatro notas más graves, al alterar el *Sol#* y el *La* medio tono ascendente (pasando a ser *La* y *Si bemol*) mientras sustituye la unidad superior por una octava. Esta "diatonización" del material original lleva la música (por un instante hacía un centro tonal más definido (*Mi bemol*), ya que el *La natural* suena como la sensible de la dominante *Si bemol*, al igual que *Re*, que se percibe como la sensible de la tónica:

**BARTÓK, *Mikrokosmos***

a) N.º 101. "Quinta disminuida", compases 1-5  
**Con moto** ♩ = 110



b) N.º 109, "Desde la isla de Bali", compases 1-4  
**Andante** ♩ = 134



c) N.º 109 "Desde la isla de Bali", compases 23-26



Fig.1: Integración de escalas octatónicas y diatónicas en la melodía

Bartók combinó este metódico y flexible tratamiento de la organización melódica con una concepción de la estructura formal cada vez más rigurosa, en una serie de composiciones (principalmente instrumentales), como son el *Tercer y Cuarto cuartetos* de cuerda (1927 y 1928, respectivamente), el *Segundo concierto para piano* (1931), el *Quinto cuarteto* de cuerda (1934), la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), el *Segundo concierto para violín* (1938) y el *Sexto cuarteto* de cuerda (1939).

Más adelante, sin embargo, desarrolló especialmente las formas organizadas en "arco", a las que denominó "formas puente", en donde se forman modelos simétricos mediante la utilización de segmentos parejos que se relacionan por medio de correspondencias motívic y rítmicas.

La influencia de las fuentes folclóricas, aunque siempre se puede percibir, aparece a veces en primer plano, como en el caso de la *Cantata Profana* - para tenor, barítono, coro y orquesta, compuesta en 1930 y de evidente inspiración folclórica, en la que abundan todo tipo de escalas (armónica, octatónica, de tonos, modales), series o ciclos de intervalos de cuartas justas o terceras menores, materiales melódicos fragmentados dentro de un armazón armónico más bien estático.

Es una obra alegórica, inspirada por un villancico rumano (*Los ciervos mágicos*, valle del río Mures, en el oeste de Rumania), que narra sobre la metamorfosis de nueve hermanos (cazadores) y el desconsuelo del padre, cuyos esfuerzos de

recuperarlos resultan vanos, ya que, convertidos en ciervos salvajes, son ahora parte de la naturaleza.

La idea, el motivo de la metamorfosis del mozo en un imponente ciervo (alegoría suprema de la naturaleza en el simbolismo folclórico arcaico rumano) es común en la temática de los villancicos (colinde) y los cuentos infantiles rumanos. El vínculo totémico entre mozo y ciervo posibilita la comunicación entre ambos, y la caza constituye el cuadro mágico de la mutación, el "puente" hacia el nuevo estatus ontológico del hombre, identificado con la ancestral naturaleza.

En otras de sus obras emplea los efectos colorísticos producidos por combinaciones especiales de los instrumentos (por ejemplo en la Música para cuerdas, percusión y celesta - 19 36) donde Bartók explota algunas de sus innovaciones instrumentales, (pizzicato Bartók, el glissando en los tímpani o la utilización de la percusión de modo estructural).

En los últimos años de la década de 1930, especialmente en el *Concierto para violín nº 2* en el *Sexto cuarteto de cuerda*, Bartók volvió hacia una concepción de la tonalidad más tradicional y funcional que no sólo reincorporaba la armonía triádica, sino que además incluía la relación tónica-dominante. Esta vuelta no se produjo como una reacción contra los aspectos más adelantados de su estilo maduro sino como un intento de conciliar la mayor parte posible de su herencia musical con sus últimas obras.

En el *Concierto para violín nº 2* no sólo aparecen tríadas que frecuentemente se oponen entre sí, sino que también existe una serie dodecafónica con transformaciones seriales normales. Sin embargo, aunque sin usar la técnica propia de la dodecafonía, los temas están contruidos por una serie de doce sonidos:



Fig. 2: Tema construido por una serie de doce notas diferentes

Con la proximidad de la segunda guerra mundial, la fuerte aversión que Bartók sentía por los nazis hizo imposible su permanencia en Hungría por lo que emigró a Estados Unidos (1941) Entre 1939 y 1943, por tercera vez en su carrera, Bartok no compuso ninguna obra importante.

A comienzos de 1943 su salud sufrió un serio revés y durante su recuperación (que fue, por desgracia, sólo temporal) volvió a retomar la composición. Realizó cuatro obras bastante extensas: el *Concierto para orquesta* (1943), la *Sonata para violín solo* (1944) y otras dos obras que quedaron incompletas a su muerte, en 1945, el *Tercer Concierto para piano* y un *Concierto para viola* (finalizadas ambas por su amigo y compositor, también de nacionalidad húngara, Tibor Serly). Al *Concierto para*

*piano* sólo le añadió los diecisiete últimos compases, mientras que el *Concierto para viola* tuvo que ser reconstruido íntegramente a partir de los esbozos de Bartok.

El comienzo del Tercer concierto para piano, con su vivaz acompañamiento tonal y su melodía diatónica de inconfundible sabor húngaro, es muy característico de su autor. Direccionalidad y simplicidad marcan también la estructura formal de estas últimas obras que, y a pesar de la delicada salud de Bartók, no muestran señales de declive artístico (de hecho, el *Concierto para orquesta* se encuentra entre sus mejores composiciones).

Los logros de Bartók fueron, en algunos aspectos, inigualables. Reconsideró la orientación estética y los aspectos constructivos de la música de los siglos XVIII y XIX en términos del siglo XX con un sentido de ruptura menor que el resto de sus contemporáneos. La lógica ampliación que realizó de las técnicas temáticas, formales y tonales de sus predecesores fue reinterpretada dentro del marco más científico perteneciente a la nueva era, y junto con su orientación tradicional.<sup>12</sup> A diferencia de algunos de sus contemporáneos, su música no parece ir "en contra" de los elementos tradicionales sino que, por el contrario, trabaja directamente "con" ellos.

#### 4. La sonata para piano

La *Sonata para piano* (1926) de Bela Bartok es una obra de considerable importancia tanto para los pianistas como para los analistas de la música de Bartok. Aparte de la singularidad de su género entre las composiciones de madurez de Bartok, la *Sonata* sigue siendo una de las más importantes obras para piano solo de los principios del siglo XX. Además, fue considerada por el propio compositor como reflejo de una determinada época especial de su desarrollo creativo.

Aunque la *Sonata* se merece claramente una atención analítica, muchos de los aspectos importantes del diseño compositivo de la misma permanecen inexplorados; la Sonata es, desde muchos puntos de vista, un enigma. Podría ser, y así lo parece, una contribución solitaria a un género de concierto tan conocido como es la sonata para piano, por parte de un compositor que brilló además en otros géneros instrumentales, en particular en el cuarteto de cuerdas y el concierto para instrumento solista.

La creación de la *Sonata para piano* se asocia con un brusco aumento de la actividad del compositor dedicada a la música para piano, un incremento que corresponde con la expansión de su labor concertístico: no sólo la Sonata, sino

---

<sup>12</sup> Su acercamiento a las fuentes musicales era igualmente transformacional, como su colega rumano Constantin Brăiloiu observó una vez: ' impresionismo, politonalidad, atonalidad, motorismo: Bartók ha vivido con pasión todas estas revoluciones y ha remodelado, por así decirlo, para su propio uso y utilizando sus abundantes recursos, todos los sistemas. (en Moreux, E1949).

también el *Primer concierto para piano* fueron compuestos en 1926, lo que lleva a algunos comentaristas a referirse a este año como el año Bartok del piano.<sup>13</sup>

La singularidad de la *Sonata para piano* en la obra pianística de Bartok no tiene porqué confundirnos, ya que hubo cuatro intentos anteriores por parte del compositor de componer una sonata para piano, en su juventud. La *Sonata para piano* comparte con el primer *Concierto para piano* una estructura que sugiere afinidades neoclásicas.

El hecho de que Bartok esperó hasta su madurez para componer su *Sonata para piano* refleja una paciente premeditación y le asigna a esta obra una enorme importancia dentro de toda su creación.

Esta importancia se ve realzada por el periodo de casi tres años de inactividad compositiva que precedió a la creación de la *Sonata para piano* y a otras obras, en el verano de 1926: como la *Sonata* fue uno de los primeros trabajos que el compositor creó después de un período tan largo de introspección, no sólo los pianistas sino también los estudiantes de la música de Bartok en general pueden encontrar buenas razones para examinarla de cerca.

Bartok comenzó a trabajar en la obra en el verano de 1926 y anunció su conclusión a su editor, Universal Edition de Viena, en una carta fechada el 25 de septiembre de 1926. El estreno mundial fue emitido por la Radio Húngara el 03 de diciembre de 1926, con el compositor al piano que tocó con el manuscrito de la *Sonata*.

#### 4.1 Consideraciones sobre la escritura pianística de Bartok

Bartók utiliza generalmente una escritura pianística "estrecha", contraída, con una disposición muy cercana de las voces (con frecuencia utiliza la misma clave en ambos pentagramas). Las propiedades de su sintaxis (el uso de la disonancia a través de la distribución en posición cercana de los intervalos – segundas, cuartas aumentadas, séptimas, han determinado la reducción del área de acción instrumental – siendo el resultado una serie de técnicas no tradicionales (como la superposición y el cruzamiento de las manos).

En estas condiciones, las sonoridades bartokianas son más bien opacas, no reverberantes. La movilidad en el espacio pianístico tiene dos aspectos:

1.- la alternancia rápida entre la posición "larga", extendida de las manos, y la "estrecha", contraída.

2.- el salto, característica definitoria del estilo pianístico bartokiano que, desde la perspectiva de la estética, produce la impresión de una cierta discontinuidad de la exposición musical. Las particularidades mencionadas son recursos melódicos de intensa expresión y constituyen una manera funcional de tocar, de interpretar.

<sup>13</sup> Lázló Somfai, "The 'Piano Year' of 1926, in The Bartók companion, edited by Malcolm Gillies, London: Faber, p.45.

Bartok emplea signos agógicos propios para los acelerando o los rallentando que quiere introducir: o - y - o. En general el compositor demuestra una especial predilección para la invención semiótica; un símbolo inédito (el arpeggiato bidireccional representado por una flecha ondulada que indica el sentido de la realización del ornamento), nos revela que el pensamiento bartokiano funciona también en el área de la notación instrumental, aunque la mejor prueba de ello y de su adaptación inédita al instrumento, sería el sintagma *avec la paume* (manera característica de ejecución de un recurso pianístico típico bartokiano: el clúster).

Se podría también dedicar un capítulo aparte a las innovaciones surgidas en la escritura bartokiana que se refieren a las variaciones del tempo. Bartok es adepto de la notación metronómica de las fluctuaciones temporales (determinantes para el incremento o la disminución dinámica de sus ideas musicales) que pueden suceder a lo largo de sus obras, ya que la temporalidad representa para el compositor un elemento imprescindible para la sucesión de todos los elementos de su discurso musical. Así se explican las frecuentes anotaciones sobre la duración de la ejecución que aparecen al final de las obras.

## 4.2 Análisis formal de la Sonata: I movimiento

La complejidad formal del primer movimiento de la Sonata para Piano (1926) de Bartók se puede reflejar en los divergentes análisis ofrecidos por varios prestigiosos musicólogos: Straus<sup>14</sup> y Wilson<sup>15</sup> piensan que el primer movimiento tiene forma de sonata con exposición de dos temas, y que los grandes conflictos tonales y temáticos ocurren a lo largo de la re-exposición, Somfai<sup>16</sup> concuerda en que el movimiento es una sonata, pero rechaza la idea de la exposición de dos temas a favor de una de cinco temas estrechamente relacionados (idea compartida por Damián Ritchie)<sup>17</sup> y fundamentados en dos motivos arquetípicos (ver más abajo Fig. 3) mientras que Lendvai la considera la típica forma de arco (ABCBA) frecuentemente utilizada por Bartók (sobre todo en sus últimos cuartetos de cuerda).<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Straus, Joseph. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. 107-113.

<sup>15</sup> Wilson, Paul - *The Music of Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 1992. 55-71.

<sup>16</sup> L.Somfai *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley, Los Angeles, London: University of Chicago Press, 1996), p. 45

<sup>16</sup> L.Somfai *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley, Los Angeles, London: University of Chicago Press, 1996), p. 45

<sup>17</sup> Damián Ritchie - *The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, 'Contrasts' for violin, clarinet and piano*. University of Canterbury 1986 p.327

<sup>18</sup> "Bartok no se dejó nunca influir o condicionar por las tendencias de la estructura formal, él creó sus propios secretos de sus formas y jamás expresó ningún deseo de explicar su música. En su caso, la preferencia por una cierta estructura arquitectónica implica el reconocimiento de las posibilidades inherentes del material sonoro elegido, de su atractivo natural; la forma no representa una mera fachada para la composición." Erno Lendvai. "Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartók" in *Bartók Studies*. Ed. Todd Crow (Detroit Reprints in Music, 1976) p. 189

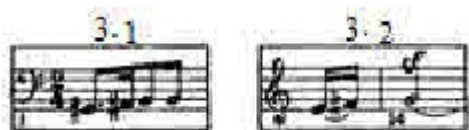


Fig.3: Dos motivos arquetipo de Somfai

Para el oyente, la célula raíz destaca por diferenciarse rítmicamente de la consistente textura de pulsación de corcheas en los primeros 16 compases. Las inversiones de cada uno de estos intervallos están presentes en varios temas secundarios:



Fig.4: Inversiones de los intervallos presentes en temas secundarios

Cada una de las casillas identifica la célula motivica en una de sus direcciones interválicas (aunque no todas las ocurrencias de estas orientaciones están indicadas). Parte de las diferencias entre la exposición con dos temas (Straus/Wilson) y la lectura de cinco temas (Somfai/Ritchie) reside en la multitud de interpretaciones elaboradas sobre la manera de Bartok de transformar - a lo largo del movimiento - el motivo raíz que aparece en el primer compás y cuya forma original está claramente vinculada a la primera área temática (c. 1-43). Argumentando esta vinculación, Straus considera ésta primera sección como grupo temático A y al resto de la exposición, sin el motivo-raíz, como grupo temático B.

Pero se distinguen varias secciones dentro de este segundo grupo relativamente grande (noventa y un compases frente a 43 del grupo A) que son suficientemente significativas para considerarse secciones temáticas. Somfai escribe: "Son temas reales, con contrastes reales, con vigoroso carácter pianístico, que permanecen en la memoria del oyente".

Los cinco temas o zonas diferentes identificadas por Somfai en la exposición son las siguientes:

**TEMA I** C.1 C.7 CC.14-18

**TEMA II** C.44-46

*mp* La línea melódica en terceras del bajo, en la mano izquierda *cresc.*

**TEMA III** C.57-68

Solo la línea melódica aguda

**TEMA IV** C.76-86

*mp*

ampliación cadencial

**TEMA V** C.116-125

*mf* Mano derecha, voz interna *mf*

Fig.5 - Los cinco temas identificados por Somfai

Los cinco temas presentados en este movimiento son contrastantes en su carácter - el primero es motivico, el segundo estridente, exhibiendo una línea melódica en terceras, el tercero más abstracto y utilizando la idea de apoyatura, el cuarto más simple y tranquilo con un pronunciado carácter folclórico en melodía y ritmo, el quinto también simple aunque un poco más audaz y acompañado de acordes

arpegiados. Bartok unifica estos temas utilizando formulas rítmicas e interválicas y motivos melódicos derivados de la célula raíz, que se reiteran de formas distintas.

Según Somfai, los cinco temas son variaciones de una sola idea musical que el compositor transforma continuamente, a su propia manera, y “cada nuevo tema revela una disimilitud, pero segundos después la percepción es que en realidad es continuo pero varía y sugiere lo que se había expuesto antes”.<sup>19</sup>

Los dos motivos arquetipo tienen un carácter anacrúsico, utilizan el intervalo de tercera menor ascendente y ambos inician un ritmo ostinato de corcheas, sin embargo Somfai asigna funciones específicas a cada uno de estos motivos por separado. Él atribuye al primer motivo – y a sus variantes rítmicas - una función de señal articuladora en la exposición, anunciando la aparición de nuevos temas: en el compás 38-43 anuncian la llegada del segundo tema (c. 44); en el compás 69-72 anuncia el cuarto tema (c. 76); en el 110-111, el quinto tema (c. 116) – o se inserta en un punto importante dentro de un tema – como lo hace en el c. 87-88, donde marca la aparición del cuarto tema. También es el elemento que, cuando aparece invertido en el compás 135, inicia el desarrollo del movimiento. Wilson considera esta sección como un pasaje transitorio, pero expuesto al revés, creando una estructura binaria redonda que es común en las obras de Bartók.<sup>20</sup>

Somfai atribuye también la función transformadora al segundo de los motivos de su arquetipo, pero puesto que éste es una elaboración audible del motivo original, difícilmente se podría argumentar la pertenencia de sus variaciones al arquetipo del segundo motivo más que al primero. Esta confusión se demuestra cuando Wilson escribe: “los temas (...) tienen una índole evolutiva, parecen crecer con fluidez cada uno de su precursor.”<sup>21</sup>

La identificación por parte de Somfai de dos motivos arquetípicos con funciones independientes implica la existencia de un linaje motivico definible entre los motivos de Bartók. Wilson se hace eco de este concepto cuando escribe que la interrelación entre los motivos” conduce a fuertes semejanzas familiares de contorno y carácter dentro y entre los temas”. Aunque es muy fascinante rastrear las interrelaciones de los motivos de Bartók, cualquier argumentación detallada sobre la genealogía de los motivos sería difícil, si no completamente imposible de desenredar y presentar claramente. Entonces ¿cómo es posible averiguar cuál de los temas ilustrados en la fig. 3 sugiere más a uno de los motivos arquetípicos que al otro?

Por ejemplo, Somfai cree que en los compases 69 -72 existen referencias directas al primer motivo arquetípico a pesar de la ausencia del ritmo punteado y tercera menor pero que rítmicamente este motivo está relacionado más con su segundo motivo arquetípico (etiquetado 3.2 en la Fig. 3) aunque esta es una afirmación

<sup>19</sup> Lazlo Somfai, “The Piano Year of 1926” , edited by Malcolm Gillies, London: Faber, p.45

<sup>20</sup> Wilson, Paul - The Music of Béla Bartók. New Haven and London: Yale University Press, 1992. 55-71.

<sup>21</sup> Ibid.

difícilmente comprobable, ya que Bartok desarrolla combina permanentemente fragmentos motivicos individuales.



Fig.6: Fragmentación motivica, primer movimiento, c. 69-72

En el desarrollo, según Damián Ritchie, el material temático contenido en todos los temas presentes en la exposición es transformado y fragmentado en varias y complejas texturas. En los compases 135 - 154 se desarrollan los temas 1, 3, 4 y 5 mientras que el segundo tema lo hace entre los compases 155 - 175. Siguiendo este razonamiento, Ritchie concluye que después de una transición de 11 compases la re-exposición comienza en el compás 186.<sup>22</sup> Sin embargo, la interpretación formal de Lendvai es considerablemente diferente,<sup>23</sup> ubicando la recapitulación del tercer tema entre los compases 135 - 154, la del segundo tema entre 155 - 175 y desde el compás 176 y hasta el final la re-exposición del primer tema. No existe zona de desarrollo y en vez de una forma de sonata Lendvai entiende la estructura del primer movimiento como un "puente", o arco:

Tema 1	c. 1 - 43
Tema 2	cc.44 - 54
Tema 3	cc.55 - 75
Tema 4+5	cc.76 - 134
Tema 3	cc.135 -154
Tema 2	cc.155- 175
Tema 1	cc. 176 - final

No obstante, según Wilson, la ubicación del material temático secundario después de su aparición inicial en la exposición refuerza la idea de la "interrupción" del desarrollo estructural de una escala octatónica parcial.<sup>24</sup> En su opinión, solo una parte del grupo temático secundario reaparece en la re-exposición (después de su doble presentación en la exposición); es decir, todo el material temático secundario anterior (c. 44-75) está únicamente presente en la sección de desarrollo.

<sup>22</sup> Damian Ritchie - The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, 'Contrasts' for violin, clarinet and piano. University of Canterbury 1986 p.329

<sup>23</sup> Ernő Lendvai, The Workshop of Bartok and Kodaly, pág. 209

<sup>24</sup> Su estructura se basa en la alternancia de tonos y semitonos; se generan numerosas triadas mayores, lo que crea numerosos polos de atracción contradictorios entre sí.

El afán de sintetizar de Bartok encuentra su plena expresión en la cuidadosa utilización de los recursos temáticos en el primer movimiento de la *Sonata para piano*.<sup>25</sup> Aunque mi visión se acerca mucho a la de Somfai, creo que todo el movimiento está vinculado a una sola idea motívica (cuya primera exposición se produce en el primer compás) que sirve como fuente de desarrollo para todos los motivos ulteriores. La estructura formal del movimiento surge en función de dónde y cómo utiliza Bartók este material.<sup>26</sup>

Teniendo en cuenta su predilección por el desarrollo temático continuo, es difícil si no imposible de delimitar o establecer funciones específicas dentro de las numerosas manifestaciones de una sola idea motívica.<sup>27</sup>

### 4.3 Dificultades técnicas del I movimiento

El primer movimiento presenta un escaso registro melódico, la mayoría de los temas lo constituyen motivos compuestos por notas repetidas, disonancias, acentos fuertes y un ritmo motriz constante. El empleo de las octavas, de las figuras ornamentales, la utilización de sucesiones de posiciones extensas y estrechas en el tratamiento de los acordes - que determinan implícitamente la de las manos - los saltos, las voces sostenidas o destacadas en la misma mano, constituyen todos ellos aspectos que contribuyen a las dificultades del movimiento. Se tiene que prestar especial atención tanto a la independencia de las manos en pasajes específicos con frenéticos ritmos irregulares, como a la posición cruzada, usada en texturas más densas.

Aunque el empleo del pedal de sostenuto para las notas ligadas en los compases 139 - 142 y 146 - 153 del desarrollo aliviaría mucho la incomodidad del pasaje, también podría crear una "circunstancia técnica" adversa que podría debilitar el carácter incisivo, percusivo del pulgar en sus movimientos repetidos. Se necesita fuerza y resistencia para "llevar" este movimiento, más la habilidad de mitigar el enorme dinamismo rítmico y melódico, presentes especialmente en el desarrollo.

---

<sup>25</sup> Wilson, Paul - The Music of Béla Bartók.

<sup>26</sup> Tal y como el mismo compositor afirma en uno de sus ensayos "Nunca he creado nuevas teorías de antemano, yo odiaba esas ideas. Tenía, por supuesto, mis propios conceptos sobre las direcciones que iba a tomar, pero en aquel momento no tenía en mi mente ninguna obra o fuentes en concreto para aplicarlos, me importaba el trabajo sobre las designaciones que se aplicarían a aquellas direcciones o a sus fuentes. Esta actitud no significa que compuse... sin establecer planes y sin suficiente control. Mis planes estaban subordinados al espíritu del nuevo trabajo y a los problemas técnicos que generaba (por ejemplo, la estructura formal exigida por el espíritu de la obra), todo ello percibido más bien de manera instintiva, pero la aplicación de las teorías generales a las obras que iba a escribir nunca fue para mí una preocupación. (B. Bartok Essays, "Harvard Lectures", III, (1943), p.376. B. Bartok Essays, "Harvard Lectures", III, 1943, p.376.)

<sup>27</sup> En 1937 Bartok declaró al erudito belga Denijs Dille que " no me gusta repetir una idea musical sin cambiarla, y no repito nunca un detalle sin cambios..."

The image displays three musical excerpts from a piano score, each illustrating the use of the sustain pedal.   
 - **Excerpt 139:** Shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings 3-1 and 1-3 are indicated.   
 - **Excerpt 146:** Shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. Fingerings 3-1, 1-3, and 3-5 are indicated.   
 - **Excerpt 150:** Shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. Fingerings 1-2 are indicated.

Fig.7: El empleo del pedal de sostenuto para las notas ligadas podría debilitar el carácter percusivo del pulgar en los movimientos repetidos

Armonías disonantes, alternancias de pasajes más percusivos y disonantes con otros más “expresivos”, ritmos sincopados combinados con acentos extremos en las partes débiles, revelan las ansias del compositor de explorar nuevas posibilidades - y dificultades - técnicas del piano.

#### 4.4 Análisis del II movimiento

La literatura analítica de especialidad ha sido capaz de solucionar, aunque con relativa conformidad, el problema de las estructuras formales del primer y del último movimiento (formas de "sonata" y "rondo", respectivamente); sin embargo, al enfrentarse a las peculiaridades estructurales de las que parece estar plagado el movimiento central de la Sonata, las diferencias de visión no han tardado en aparecer.

Después de examinar la forma del movimiento, uno se puede preguntar, en primer lugar, si no son más interesantes esas mismas particularidades estructurales que las posibles similitudes a los modelos tonales de forma y, en segundo lugar, si estas particularidades no constituyen características definitorias de un diseño diferente.

De las fuentes consultadas que se refieren a la estructura formal del segundo movimiento, tres utilizan el término "ternario" (aunque nunca en la misma forma), una utiliza el término "forma de rondó sonata" y dos la consideran, en igual medida, una estructura de cuatro partes o una estructura de cinco capítulos, respectivamente.<sup>28</sup>

En la mayoría de estos casos, los criterios para definir la representación esquemática han sido esencialmente temáticos, inherentes en cualquier tentativa de encuadrar una obra en las formas tonales comunes, pero la complejidad de la estructura tonal en este segundo movimiento es quizás menos susceptible de asociarse con los procedimientos armónicos de las formas tonales que en cualquiera de los otros movimientos. Sin embargo, durante el proceso de una audición musical, las referencias temáticas son una parte integral de la experiencia personal de cada oyente, que puede constituir una circunstancia determinante para el comentarista analítico a la hora de equiparar su propia visión a un ecuánime análisis estructural del diseño temático de la obra. Una atmosfera inquietante se afirma en los primeros seis compases, que consisten en un sonido (E) repetido veinte veces antes de cambiar de tono, acompañado por solo un acorde, *Ab - Eb - F*. No obstante, cuando el "tema" vuelve en los compases 15 - 23, la melodía y la armonía se extienden gradualmente:

Fig.8: La re-exposición del tema en los compases 15-23 con la extensión gradual de la armonía y melodía

<sup>28</sup> David Yeomen, en "Bartok para piano", describe el II mov. Como "ternario con una repetición variada" (pág 104) Otto Deri, en "Explorar la música del siglo XX", se refiere a él como la "forma ternaria de la canción" (p. 249). ("Exploring Twentieth-Century Music" by Otto Deri, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1968) Paul Wilson, el único comentarista de este grupo que ofrece una explicación detallada, describe el movimiento como una "forma ternaria compuesta" (The Music of Bela Bartok" New Haven and London: 1992. (pág. 71). David Burge le atribuye una estructura de "A-A'-B-A con dos reiteraciones de la sección A, las dos variadas" (Twentieth Century Piano Music, p.83 -1994; ISBN 0-8108-4966-6) Otras fuentes consultadas son: Michael Brandon Konoval: "An analytical study of Bela Bartók's Sonata for Piano, 1926" - Thesis (D.M.A.)--University of British Columbia, 1996. y Damián Ritchie - The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, 'Contrasts' for violin, clarinet and piano. University of Canterbury 1986 pág.365

La estructura tonal de la melodía y de la armonía proviene de dos escalas pentatónicas complementarias basadas en *E* y *Ab*, tal y como se puede ver en el ejemplo anterior (Fig. 7). La peculiar armonía resultante de la utilización de estas escalas (pentatónica sin semitonos) crea una cierta asociación con la música folclórica (aunque la línea melódica no está inspirada en la música popular húngara) y se convierte en una característica de este segundo movimiento.

Utilizando una serie de quintas, podemos distribuir alrededor de *C* el contenido tonal de los compases 15 - 21, de manera simétrica:

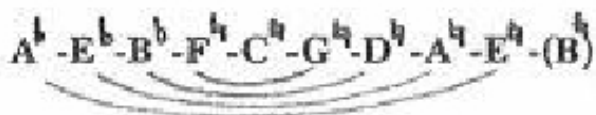


Fig.9: Distribución alrededor de *C* del contenido tonal de los compases 15 -21

Este particular modo de ver el contenido tonal está justificado por la prominencia de los sonidos *E* y *Ab* (que se puede observar en la Fig. 7) que son divididos por el eje *C*. En el compás 22, la aparición de *B* completa la escala pentatónica en la mano derecha y el eje simétrico cambia de *C* a *G* (en términos de serie de quintas, Fig. 8). El nuevo eje, junto con la tonalidad de *C*, está explícitamente indicado en el compás 24 por el acorde *C - G - D* en el primer tiempo del compás.

Si el contenido tonal entre los compases 15 - 21 se puede considerar bimodal, en los compases 22 - 23 segmentos de las dos escalas pentatónicas se mezclan con la melodía y con el centro tonal *C*, *Bb* y la armonía con base en *E*:



Fig.10: Compases 22 - 24 - centro tonal *C*, armonía con base en *E*

En la siguiente figura se puede apreciar mejor el contenido tonal de la melodía y de la armonía:

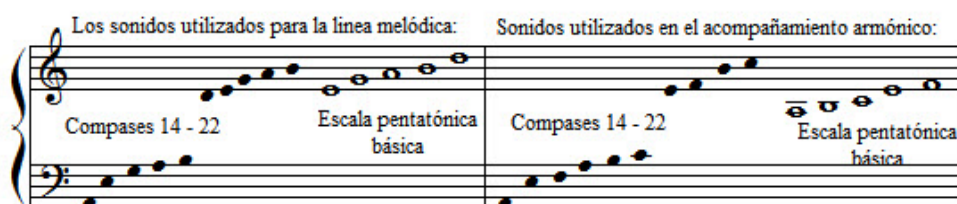


Fig.11: Las dos escalas pentatónicas que componen la melodía y la armonía, c. 22-23

Todos los análisis del segundo movimiento consideran el pasaje que comienza en el compás 30 como una “sección intermedia”, aunque no hay consenso sobre su punto final. Waxman y Welch considera la llegada al compás 42, al mismo acorde que aparece en el séptimo, como la señal que marca el final de esta sección; Wilson, en vista de la evidente afinidad entre los dos compases (7 y 42), lo interpreta como el comienzo de la última sección **A** dentro de la estructura tripartita que atribuye al segundo movimiento.<sup>29</sup>

La disposición de los sonidos en los primeros compases del movimiento sugiere la creación de la fuente del contenido predominante acórdico de la parte intermedia, cuatro de los acordes presentes en los compases 1-8 se relacionan con tres acordes básicos que aparecen entre los compases 30 y 41:

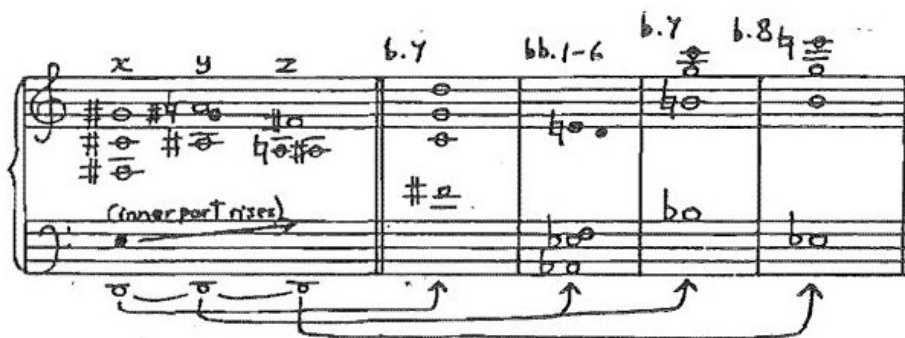


Fig.12: Comparación de los acordes en los compases 1-8 con los de los compases 30 - 41

Los acordes **x**, **y** y **z** definen el centro modal  $F\#$  (mayor/menor) mientras que la nota pedal concreta el centro tonal  $D$ . Estos acordes están transportados a una tercera menor (sobre la misma nota  $D$  en el pedal) en el compás 34, creando una frase secuencial.

De todos modos, como siempre, Bartok transforma, varía su contenido musical; el acorde **z**, por ejemplo, está invertido en el compás 35 (véase la Fig. 10, más abajo).

En los compases 38-41, el tercer acorde de la secuencia (**x**) está reemplazado por una sonoridad más cromática, buscando la creación de la tensión que conduzca al clímax.

La notación del acorde cambia de  $C\#-B-C$  a  $C\#-B-B\#$ , afirmando a  $C\#$  como centro modal dentro de la progresión cromática en la mano derecha (manteniendo a  $D$  como tónica general).

La nota  $D$  en el pedal se convierte en el soporte de la creciente tensión armónica mientras mantiene estática la tonalidad; el gradual aumento de intensidad de esta sección no se apoya en la ampliación estructural de los acordes, ya que se evita cuidadosamente el doblaje de las voces.

<sup>29</sup> Waxman, p. 73; Welch, p. 97; Wilson, p. 71 -son analistas citados por Michael Brandon en "An analytical study of Bela Bartok's sonata for piano (1926)" The University of Alberta, 1987

Por su estructura, la evolución del acorde de la mano derecha en los compases 30-33 se apoya en F#, utilizando la dualidad del tercer grado A-A#.  
A pesar de la modificación gradual de los acordes, en los siguientes compases (34-37) la mano derecha se mantiene en A (transposición de una tercera menor ascendente).

Por lo tanto, se pueden considerar los compases 30-37 como una combinación bimodal de los centros tonales D y F# inicialmente, y D y A después, siendo la progresión de la segunda voz de la mano izquierda prácticamente independiente:



Fig.13: análisis de la sección intermedia, compases 30-42

En los últimos compases (38- 41) de esta sección los acordes modales de la mano derecha dejan paso a unas sonoridades cromáticas con contorno de clústeres de semitonos. El clímax se alcanza en el compás 42, donde reaparece el acorde del

compás 7, construido sobre la base tonal C y sugiriendo un cierto carácter lidio debido a la cuarta aumentada C-F# en la que se apoya:

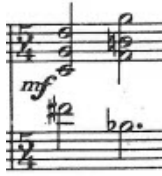


Fig.14a: compas 7, construido sobre la base tonal C



Fig.14b: compas 42, acorde sugiriendo un carácter lidio

En la coda, el centro tonal D vuelve a tener relevancia reafirmando su importante función desarrollada en la sección intermedia. La relación tonal de segunda mayor entre D y la tónica C del movimiento se manifiesta tanto en el contenido musical melódico como en el armónico.

Como hemos visto en los primeros compases, la única progresión melódica es de una segunda mayor descendente, en el sexto compás, entre E y D; esto sucede varias veces durante el transcurso del movimiento, adquiriendo un carácter casi motivico (ver c. 14-15,43 y59-62).

Asimismo, los acordes se caracterizan frecuentemente por este intervalo, como se puede ver en el compás 30, donde aparece como novena mayor. De esta manera, Bartok consigue crear una unión entre la disposición de los tonos y la estructura tonal.<sup>30</sup> Al igual que en los otros dos movimientos, el intervalo “unificador” es elemento integrante de la escala pentatónica, ampliamente utilizada por el compositor para definir el primer tema.

La coda comienza con la reafirmación del centro tonal D en el compás 53, la línea del bajo “rodea” simétricamente el centro tonal D, al igual que en la exposición en la mano derecha en los compases 9-12, al afirmar el centro tonal C:



Fig.15a: Compas 9-12: la voz inferior de la mano derecha afirma el centro tonal C

<sup>30</sup> En este caso, el adjetivo "tonal" (perteneciente o relativo a la tonalidad) no debe confundirse con el término "tonal" derivado de "pitch" (perteneciente o relativo al tono o a los tonos). Del contexto de la lectura se puede entender la referencia a la tonalidad, en expresiones como música tonal, música tonal clásica occidental, pieza tonal, lenguaje tonal, formas (estructuras) tonales, etc (en inglés: tonal music, classical Western tonal music, tonal piece, tonal idiom, tonal forms or structures) - Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, Teoría Generativa De La Música Tonal/ the General Theory of the Musical Tone Akal Ediciones Sa. 2003



Fig.15b: Compas 53-57: la voz inferior de la mano izquierda afirma el centro tonal D

Los dos ejemplos tienen en común importantes características estructurales: se puede remarcar la misma escala pentatónica B-C-D-E-F, con parecido contorno melódico y empleando el mismo número de sincopas (tres) para afirmar el centro tonal C - en el primer caso - y D en el segundo.

Es evidente la dualidad mayor/menor del tercer grado del centro tonal C producida por la afirmación del acorde de Eb, en su modalidad menor, F# (Gb) – Bb – Eb - que aparece un poco más “diluido” en el primer ejemplo y de manera explícita en el segundo. Una sutil transición enlaza este pasaje con la reaparición del tema en los últimos cuatro compases, donde se reafirma el centro tonal C, que lo es de todo el movimiento. Por el impactante carácter estático que sugiere, la armonía utilizada en los primeros seis compases se espera volver a escuchar también en los últimos, y por consiguiente, el final es inquietante. Bartok lo enfatiza marcando un crescendo en las últimas dos notas y un sorprendente staccato en el último acorde, creando un final en consonancia con el estresante carácter deprimido de la música, ya que una resolución que mitigue la tensión parecería casi fuera de lugar.

A pesar de la falta de referencias directas a la música folclórica, en esta parte central de la Sonata se emplean varios recursos modales en formas similares a los observados en los dos movimientos extremos: el carácter pentatónico y modal del contorno melódico, la utilización de texturas bimodales o la estrecha relación de la armonía con la melodía; sin embargo, existe la tendencia de evitar doblar las voces o de estructurar las texturas cromáticas complementarias. La prominencia de la segunda mayor en la melodía y la armonía influye en la tonalidad, el esquema básico siendo E-D-E, que es la misma que en los movimientos 1 y 3. La inserción de segmentos modales en las líneas melódicas es una de las características de Bartok, pero no se utiliza en los otros movimientos.

Lo que llama Bartok nuevo cromatismo (cromatismo polimodal) está ejemplificado en esta parte intermedia. Sus secciones están sugeridas a veces por las apariciones (o reapariciones) temáticas, mientras que en otras ocasiones tales demarcaciones son difícilmente localizables debido a las variadas características de las mismas, a su estado incompleto o, quizás, a su referencia implícita a más de un tema. Sin duda, el mayor obstáculo para cualquier intento sincero de establecer divisiones formales teniendo como criterio los detalles del diseño temático, consta en la naturaleza fundamentalmente versátil de la propia pauta. No existe ninguna repetición temática exacta en todo el segundo movimiento, por lo que es prácticamente imposible identificar a un determinado fragmento de la partitura como un discreto 'tema', excepto por deferencia al orden de aparición, lo que sería afirmar

simplemente que todo lo que se expone primero es lo que varía más tarde. Parte del impacto dramático del segundo movimiento, sobre todo cuando se percibe dentro del carácter general de la Sonata, es el contraste que presenta en términos de “actividad”, de dinamismo, con respecto a los movimientos extremos.

El estatismo de la estructura tonal en los primeros seis compases podría ser concebido como una metáfora de la inercia del espacio tonal: si la percepción del movimiento se entiende como la percepción del cambio, los acordes de la mano izquierda y los sonidos de la derecha (mientras siguen suspendidos en E) podrían percibirse como una serie infinita de eventos estáticos dentro de la dimensión del espacio tonal. En contraste con la fuerza inexorable del dinamismo musical del primer movimiento, el estatismo de los primeros seis compases del segundo movimiento parece burlar el incesante ostinato del primero, sugiriendo una suspensión virtual en el tiempo.

#### 4.5 Dificultades técnicas del II movimiento

Una estructura de notas repetidas forma la base melódica de este casi hipnótico movimiento. Mantener el legato en las cuatro líneas melódicas simultáneamente es la mayor dificultad (sobre todo en los compases 11 y 12), porque requiere un cambio de manos muy pulcro en las voces internas:



Fig.16: La dificultad del pasaje consiste en el mantenimiento del legato en las líneas melódicas

En el compás 30, el efecto “piano súbito” en el D grave se puede realizar mejor si se deja subir la tecla suavemente, sin soltarla completamente, y pulsar el pedal solo después de alcanzar el efecto dinámico deseado:

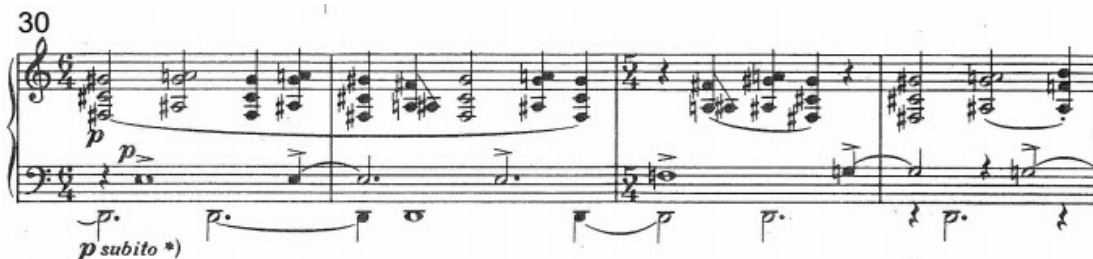


Fig.17: La realización del piano súbito depende de la perfecta coordinación entre la mano izquierda y el pie que pulsa el pedal

Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena son frecuentes en la mano derecha, especialmente en los compases con material temático que sugiere una sección B (7-8, 24-29, 46-51). Estos acordes se deberían ejecutar de manera simultánea y nunca arpegiada:



Fig.18a: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 7 - 8



Fig.18b: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 24 - 29



Fig.18c: Acordes de tres sonidos que alcanzan el intervalo de novena: cc. 46 - 51

Las sextas del registro grave que se hallan en el primer tiempo del compás 49 hasta el 51, y que se encuentran fuera del registro de un teclado estándar, podrían ser redistribuidas tocando las notas más graves en la octava superior; de esta manera se mantendrá su estructura acórdica y la sonoridad se aproximará al registro bajo deseado.

## 4.6 Análisis del III movimiento

Menos complejo que el primer movimiento en términos de tono, hay muchas técnicas en común entre los dos: la derivación armónica de la melodía, la utilización de recursos modales y pentatónicos, o del cromatismo polimodal.

Bartok crea una diversidad de ideas temáticas través de la manipulación de ciertos intervalos pentatónicos. La disposición de los temas y sus variantes en el tercer movimiento recuerda una estructura formal clásica.

La aparente repetición del tema inicial - reiterado en la misma altura tonal en el compás 92 y luego cerca del final (compas 248) - junto con el uso de secciones contrastantes que están relacionados entre sí por características significativas (comparar compases 20-48 con 175-204, por ejemplo, o compases 49-91 con 201-226) sugieren la alternancia de un tema con elementos episódicos, característico de la forma de rondo.

Para ilustrarlo, comparemos, por ejemplo, los compases 20 - 48...

The image displays a musical score for the third movement of Bartok's Sonata for Piano Sz. 80, specifically measures 20 through 48. The score is written for piano and is in 2/4 time. It is divided into four systems, each starting with a measure number: 20, 25, 31, and 37. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *meno f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, and *mp* are indicated throughout. Performance instructions like *poco a poco*, *stringendo*, and *al* are also present. The score shows a progression from a relatively quiet beginning to a more intense and complex texture towards the end of the excerpt.

Più vivo,  $\text{♩} = 184$

42 *f ff mp*

47 *ff*

Fig.19a: Compases 20 - 48

... con los compases 175-204:

Tempo I.,  $\text{♩} = 170$

175 *p*

178 *mp*

184 *cresc. stringendo*

190 *al Più mosso, ♩ = 194*  
*f ff mf*

195 *dim.*



Fig.19b: Compases 175 - 204

De igual manera, comparemos los compases 49 - 91...



Musical score for measures 83-89. The score is in two systems. The first system (measures 83-88) features a piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. Dynamics include *f* and *mf*. The second system (measures 89-90) shows a crescendo leading to *ff*.

... con los compases 201 - 224:

Musical score for measures 200-224. The score is in two systems. The first system (measures 200-204) features a piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. Dynamics include *p*. A red arrow points to the first measure of this system. The second system (measures 205-224) features a piano part with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. A tempo marking of  $(\text{♩} = 170)$  is present above measure 218.

Fig.20b: Compases 201 - 224

Dos episodios centrales (compas 111-142 y 142-156) desarrollan los temas previos evocando la analogía con la idea de desarrollo episódico dentro de la forma de rondo sonata. Su utilización en la parte final de la obra consolida también el perfil neoclásico que se espera de una “sonata” como género, aunque a nivel puramente de estructura temática el tercer movimiento dificulta en cierta medida la percepción formal: las exposiciones temáticas están constantemente matizadas, a veces en tanta medida que se podría considerar la posibilidad de contrastar y graduar las diferencias antes que determinar sus recurrencias. De hecho, la única reiteración temática idéntica, en todo el movimiento, se produce en los compases 92-99:



Fig.21a: Exposición del tema, compases 1 - 8



Fig.21b: Reiteración idéntica del tema, compases 92 - 99

Obviamente, las repeticiones de este tema en el compás 92 y 248 (y, hasta cierto punto, en el 57) no se pueden entender como simples refranes:



Fig.22a: Reaparición del tema en el compás 157...



Fig.22b: ...y en el compás 248

Aparte de guardar su esencial estructura motivica y el contorno de la melodía, la percepción como recurrencias temáticas en los compases anteriormente mencionados está motivada por otras razones, como: la reiteración del tema en la misma altura tonal; el uso de un prominente cambio registral en cada aspecto del tema para distinguir la segunda exposición melódica en las dos primeras apariciones del tema;<sup>31</sup> el acompañamiento de cada frase con la misma línea melódica descendente en el bajo A-G-F#-E; la conservación del mismo carácter de la articulación; la utilización de la misma estructura de intervalos en las sonoridades de acompañamiento; el mantenimiento de las mismas proporciones rítmicas a pesar del uso de notas añadidas que varían el contorno melódico.

Todas estas facetas - contornos melódicos, la estructura de los intervalos, la estructura rítmica, la distribución registral y la articulación - contribuyen a la percepción de una integridad temática: la convergencia de estas asociaciones, por lo tanto, proporciona la sensación de recurrencia temática. Este tema recurrente puede ser señalado como el tema principal debido a su número de apariciones en una forma relativamente coherente (más que cualquier otro tema en el movimiento) y a la ubicación estructuralmente privilegiada de dos de sus exposiciones (al principio del movimiento y en el final del mismo).

El análisis del tercer movimiento revela una forma de rondó cuyo contenido hace contrastar sucesiones episódicas en continua transformación con un tema principal, creando de este modo un significativo sentido de unidad estructural. A pesar de la abundante presencia de estructuras tonales que integran (y modifican) las secciones con diseño temático, el carácter distintivo de estas secciones se mantiene inequívoco por sus características rítmicas.

## 4.7 Dificultades técnicas del III movimiento

Clústeres de tono, octavas, posiciones extensas y estrechas de las manos y saltos. En los compases 38 – 39 hay un ejemplo de un espectacular salto de acorde (que, de hecho, se va a volver a utilizar varias veces durante el movimiento):



Fig.23: saltos de acordes de gran dificultad

<sup>31</sup> La última aparición del tema invierte esta característica: hay solamente una exposición melódica completa (cc.248-253), seguida por una serie de extensiones motivicos (cc.254-263) parecidos a partes de la frase consecuente del tema. La primera mitad de la melodía se expone en el registro superior, seguida de la segunda mitad en el registro inferior.

En los compases 84 y 86, la mano derecha tiene que tocar un clúster de 7 notas que alcanza una distancia de una décima, y para poder ejecutarlo, ¡el pulgar tiene que tocar tres teclas simultáneamente!



Fig.24: clúster de 7 notas - distancia de una decima

A partir del compás 111, los movimientos repetitivos del pulgar - digitación original de Bartok - sugieren un tacto, un toque percusivo inusual que no puede ser alcanzado utilizando la típica digitación consecutiva. A este punto, los acordes de la mano izquierda que no se pueden tocar simultáneamente se deberían arpeggiar de la forma más rápida e imperceptiblemente posible:



Fig.25: Los acordes de la mano izquierda se deberán arpeggiar de la forma más rápida posible

Otra dificultad se presenta en dos pasajes con parecido contenido temático (el primero dura desde el compás 143 hasta el 152 y el segundo desde 205 hasta 213) y consiste en la manera de ejecutar los grupos de dos semicorcheas ligadas que tiene que ser claramente articulada, ágil y muy enérgica:



Musical score for measures 146-152. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. Measure 146 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of eighth notes with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 149 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 152 shows a continuation of the eighth-note pattern in the right hand.

Fig.26a: La ejecución de los grupos de dos semicorcheas ligadas será muy articulada, ágil y energética tanto en los compases 143 - 152...

Musical score for measures 205-213. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. Measure 205 starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The right hand plays a series of eighth notes with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 209 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 213 shows a continuation of the eighth-note pattern in the right hand.

Fig.26b:...como en los 205 - 213

La música de este tercer movimiento es la más accesible de toda la sonata por su contenido de inspiración folclórica, sobretodo del tema principal, por su variedad de efectos colorísticos, o por las sorprendentes y sutiles transformaciones temáticas y presenta una de las más electrizantes escrituras pianísticas del siglo veinte.

## 4.8 Conclusiones

No hay un leitmotiv unificador en ninguno de los tres movimientos de la sonata y melodías de inspiración folclórica se pueden encontrar tan solo en el tercero. La coherencia del contenido tonal depende de la prominencia de la segunda mayor (así como de otros intervalos característicos de los modos populares) en la melodía, la armonía y la tonalidad. La derivación de este intervalo de la escala pentatónica es evidente en cada movimiento.

Por lo tanto, se podría concluir que los modos diatónicos, folclóricos y las escalas pentatónicas son de fundamental importancia en la generación del material tonal en la sonata. La técnica de estructura tonal que comparten los tres movimientos contribuye a la percepción de la obra como un original conjunto.

## 5. Análisis comparativo de dos interpretaciones:

### Zoltan Kocsis<sup>32</sup> y Leonard Pennario<sup>33</sup>

#### 5.1 I Movimiento - Allegro Moderato

##### Exposición (cc. 1 - 75)

En el principio del primer movimiento, durante la exposición del primer tema (cc 1-44), observando el aspecto del ritmo musical, cada pianista toca de forma bastante diferente. El pianista Zoltan Kocsis empieza la introducción y se mantiene durante prácticamente todo el movimiento a un tempo de negra 118, mientras que Leonard Pennario arremete con un sorprendente 145 de negra en el principio, y como es de esperar, a veces baja ligeramente de tempo mediante la agógica, quizás en los pasajes de mayor dificultad técnica. Generalmente lo mismo pasa en los temas posteriores, en los que Kocsis, al contrario que Pennario. mantiene un tempo constante.

Quizás comenzar a tocar la sonata de Bartok a una velocidad de 145 puede llevar a un descanso natural del tempo (tal vez a efectos de aumentar el contraste temático) en el segundo tema, de carácter más tranquilo (cc 44- 46) En los cc 38-43 Pennario ejecuta más staccato los acordes de la mano izquierda, poniendo más énfasis en la melodía que se encuentra en el medio de las triadas (*G#* y *A#*). Un compás antes de otra nueva frase (C 43), Pennario enlaza la última corchea (*C#*) del compás ligándola al grupo de notas simultaneas del inicio del nuevo material temático (cc.44-54) que incluye cuatro sobresaltos (*F#*, *C#*) estilo apoyatura de corcheas en mano derecha.

El primer sobresalto (c.46) incluye una octava y Pennario solo toca el *F#* central, sin alcanzar su octava, mientras que Kocsis si lo hace. Durante la frase de las terceras (segundo tema, cc 44-54) Pennario efectúa precipitadamente los cuatro grupos de dos semicorcheas con acento en la primera (*F#-C#*) que aparecen en la mano derecha, olvidándose prácticamente del acento indicado por Bartók. El efecto que consigue es parecido al de una ejecución simultanea de la cuarta justa, lo que le facilita la ligadura del *Do#* con el compás siguiente donde las terceras se tienen que tocar en ambas manos. Simplifica también la incorporación de la mano izquierda, que interviene en la última corchea del compás.

Seguidamente (cc 54-66) Pennario va acelerando paulatinamente el tempo, (¿será por eso que en el compás 61 no evidencia tanto el sf sobre el *Bb*, en el segundo tiempo del compás?) lo cual genera una extraña sensación de gran inquietud y a la vez muestra un extremo virtuosismo. Generalmente, en estas últimas dos frases citadas, la principal diferencia reside en la manera distinta de ejecución del portato, como consecuencia lógica de la utilización de técnicas y enfoques diferentes; por ejemplo,

<sup>32</sup> Zoltan Kocsis - grabación en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=GBc\\_YQlyX2U](https://www.youtube.com/watch?v=GBc_YQlyX2U)

<sup>33</sup> Leonard Pennario - grabación en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZxJjTnVbBxk>  
<https://www.youtube.com/watch?v=HtSWLgivy1Q>

en los siguientes compases (67-75) Kocsis hace portato no ligado en las octavas con terceras en la mano izquierda, a diferencia de Pennario que usa el pedal para conseguir un sonido envolvente y difuminarlo.

## Desarrollo (cc76-136)

Desde el cc.75 al cc. 115, antes de la aparición de los extensos acordes simultáneos en arpeggiato e invertidos en ambas manos, el tempo es cuasi similar en los dos pianistas (rondando en 118 la negra), ligeramente más rápido en Pennario, manteniéndose las diferencias expuestas anteriormente, en el sentido de que Pennario utiliza mucho el pedal para conseguir un sonido más envolvente, intentando sugerir una sensación más cercana a un cantábile, mientras que Kocsis prefiere seguir el enfoque rítmico, tan característico al primer movimiento.

Tampoco ejecuta Pennario los tres acentos que se encuentran en los compases 95, 113 y 114, todos en la mano derecha. Del compás 93 al 112, en el acompañamiento de corcheas de la mano izquierda con sus intervalos constantes (3m, 6m, 3M) parece que Pennario no toca la nota (G) del tercer tiempo de cada compás - no sabemos si es la edición, la calidad de la grabación o él mismo. Zoltan Kocsis no quita esta nota, pero si el acorde en la mano izquierda del final del movimiento, quedándose solo en la nota D, mientras el glissando de la mano derecha termina en E; sin embargo Pennario si toca el acorde final entero.

En el comienzo de los acordes en arpeggiato (cc.116-126; 126-134) hay diferencia de tiempo; Kocsis usa la negra en 124 mientras que Pennario, dentro de un tempo notablemente más rápido, oscila entre 135 y 144. En el cambio de frase (c.134) Pennario sigue en tempo mientras que Kocsis hace un sutil y breve rallentando. En los compases 135-185, continua la diferencia de tiempo de por lo menos 10 niveles de altura de metrónomo entre los dos intérpretes. Pennario prepara el clímax del compás 154 manteniendo un tempo notablemente vivo y enérgico y contrasta – utilizando una percusión muy vigorosa - el dialogo cada vez más intenso de las dos células motívicas.<sup>34</sup>

El clímax está doblemente reforzado por dos detalles más: primero, justo en el compás 154, el grupo de las cuatro semicorcheas que prepara el ataque de la última corchea (F#) del compás en fortísimo, comienza ligeramente bajado de intensidad para luego crecer repentinamente y aumentar el contraste de intensidad, y segundo, todo el episodio que sigue después del clímax, aparte de ser ejecutado empleando una percusión menos agresiva y utilizar mucho el pedal, lleva una prominente bajada de tempo. En la versión de Kocsis el tempo sigue constante, aunque el contraste motívico está igualmente puesto en evidencia.

---

<sup>34</sup> El primero consiste en una corchea con puntillo seguida de una semicorchea y dos corcheas mientras que el segundo está formado por dos semicorcheas - la primera de ellas acentuada - seguidas de una corchea.

## Reexposición (cc137-234)

Al igual que en la exposición, la principal diferencia entre los dos pianistas consiste en el tempo y a veces las articulaciones, como por ejemplo ocurre en el compás 180 – 181, donde Pennario realiza un *accelerando* notable, probablemente para contrastar la reaparición del principal tema en piano, o bien entre los compases 210 y 234 donde, al igual que en comienzo del desarrollo (cc76-116), utiliza un *portato* más prolongado, posiblemente para evidenciar el carácter lírico del cuarto tema. En estos dos momentos mencionados la interpretación de Kocsis es estable en términos de tempo y de expresión.

En la coda (236-268) Pennario no hace la distinción de la agógica indicada en la partitura (*Più mosso*), puesto que ya había escogido desde el principio del movimiento un tempo rápido que no le permite rebasar apenas ese límite hasta el final del movimiento. Sin embargo, en la versión de Kocsis, el cambio de tempo es perfectamente perceptible.

## 5.2 II Movimiento - Sostenuto e pesante

En este segundo movimiento es evidente, una vez más, la diferencia de tempo entre los dos intérpretes:

Kocsis: blanca = 48; Pennario: blanca = 35

Aparte del tempo, hay una evidente diferencia de intensidad en el sonido de los dos pianistas. Personalmente, considero que Pennario consigue un sonido ambiental más refinado e íntimo que Kocsis.

Analizando minuciosamente esta grabación, he encontrado muchas libertades de tempo en la interpretación de Pennario, frente a dos momentos, más bien discretos, en la versión de Kocsis, en los compases 21-22 y 41-42. Por ejemplo, en los compases 12-14 Pennario retiene el tempo de forma exagerada, a mi juicio, hasta el compás 15 donde se vuelve a repetir el primer tema, o por lo menos partes de éste.

En los compases 20-23, que es donde termina el primer tema, Pennario cambia bruscamente de tempo y de carácter, creando tensión, probablemente debido a la indicación del *forte*, que mantiene hasta el compás 24. Nótese que en el compás 18 Pennario omite dos silencios de negra. Comparando este episodio con la versión de Kocsis, este último mantiene el tempo y la fidelidad con la partitura, a excepción de un ligero *ritenuto* en las dos últimas negras del compás 21, que respalda el ataque de la octava en el principio del compás 22.

En los compases que llevan a la sección intermedia, Pennario tiene varias fluctuaciones de tempo, utilizando el *rallentando* en diferentes momentos del discurso musical. A partir del compás 30, comienza la sección intermedia que concluye en el compás 42. Desde el compás 34 al 42, Pennario modifica el tempo

elevando la negra a 82 (10 puntos más que su tempo inicial) igualando en esta sección el tempo de Kocsis. En esta parte intermedia de la versión de Kocsis se observa un pequeño ritardando en las dos últimas negras del compás 40 y otro en los acordes del compás 42 para contrastar la reexposición del primer tema.

También se pueden notar un ligero crescendo y disminuyendo tanto en el compás 43 como en el 44, en este último quizás para apoyar el acento marcado en la cuarta negra.

En el compás 58 hay otro pequeño *ritenuto* de Kocsis, seguido de una pausa un poco más larga que la indicada antes del cambio armónico brusco del compás 59, y en el compás 60 hace uso del pedal para lograr el "tenuto" con el que están adornados los cinco *E*. Mantiene "tenuto" el acorde final, disminuyendo el sonido, sin cortar. En la versión de Pennario se nota un cambio de ritmo más rápido y estable (negra=80) en los últimos compases (53-58).

Pennario mantiene el último acorde durante casi tres negras y luego suelta el pedal en seco. A partir del compás 45, realiza destacados rallentando entre los compases 48-49, en las tres últimas negras de cada compás, probablemente para justificar la importancia de enlazar esas melodías polifónicas. En los dos acordes en fortísimo (c.46) parece que acorta con una corchea el silencio de negra.

En la versión de Kocsis, en el penúltimo compás el crescendo llega hasta el *mf* en el *Eb* final, mientras que en la de Pennario es desigual; ejecuta sensiblemente más fuerte la nota *E* del penúltimo compás que el propio acorde final, a pesar de la indicación creciente del regulador.

### 5.3 III Movimiento - Allegro molto

En el inicio del tercer movimiento, entre los compases 1-73, Pennario expone el primer tema en un tempo ligeramente inestable, de negra=155, haciendo un pequeño *ritenuto* en los compases 72-73, mientras que Zoltan Kocsis, cuyo tempo al principio es similar al de Pennario, acelera a una velocidad de hasta 208 la negra en el clímax del compás 38 manteniéndola hasta el compás 65, donde comienza un *ritenuto* que dura hasta el compás 74 (*A Tempo*).

Después, en los compases 74-139 Pennario mantiene un ritmo estable (*Tempo primo*), salvo un pequeño *ritenuto* en los compases 90-91 y un *acelerando* en los compases 134-136. Zoltan Kocsis, sin embargo, en los compases 87-91 hace un *ritenuto* que le lleva al tempo primo mientras que a partir del compás 38 hasta 87 apenas baja de negra=208. En los compases 84 y 86 hace un ligero desajuste del ritmo para dar fuerza y seguridad a los acordes duplicados en octavas (de nada menos que siete notas). Hace un notable *ritenuto* en los compases 107-110 y seguidamente (cc.111-139) vuelve a acelerar progresivamente (especialmente a partir del *stringendo* del compás 127) hasta llegar a un tempo de negra = 208.

A continuación, en los compases 139-174 Pennario lleva un tempo de negra=200 y desacelera los primeros cuatro compases (139-142) hasta llegar a un tempo de negra=155 (como el tempo primo) haciendo solo un pequeño ritenuto en los compases 154-156; acto seguido, en la reexposición del tema aumenta súbitamente el tempo respetando la indicación de la partitura (Piú vivo – compás 157).

En este mismo episodio (compases 139-174), Zoltan Kocsis va desacelerando los primeros cuatro compases (139-142), al igual que Pennario, bajando de negra=190 a un tempo más reducido, pero luego vuelve a acelerar progresivamente hasta llegar a prestissimo (negra =170) en los compases 143-144, 146-147 y 149-150, haciendo alarde de virtuosismo en los motivos melódicos de grupos de dos y cinco semicorcheas en la mano derecha. Kocsis vuelve a acelerar antes de llegar al Piú vivo (compas 157) llegando en torno a negra =200 antes del ritenuto que hace en los compases 173-174 supuestamente para preparar la vuelta al tempo primo (negra =170) indicada en la partitura (compas 175).

Sin embargo, en el siguiente episodio (compases 175-226) Zoltan Kocsis mantiene el tempo en torno a negra = 200, por lo tanto sigue muy rápido hasta prácticamente el final de la obra, si bien los primeros compases del tempo primo (compás 175) los empieza con grandes amaneramientos y solo en los compases 222-226 hace un ritardando, debido al evidente cambio de sección.

Por su parte, Leonard Pennario mantiene el ritmo en torno a 165 (la negra) en todo este tramo. En la hemiolia de los compases 192-193 parece tener un cierto peso en los acordes, dando la sensación de un pequeño retraso en el tempo, posiblemente porque la ejecución de dichos acordes aparenta un volumen y una fuerza superior a la de Kocsis. En los compases 214-216 y 218, introduce curiosamente en el acorde el Do#, algo inusual y personal, que viene a ser la primera modificación en la armonía que se escucha en esta grabación.

En el compás 226, justo antes del Agitato final (compás 227) Kocsis alarga la respiración más tiempo que Pennario, la diferencia siendo alrededor de 1 segundo, y en los compases 242-247 su rallentando es también muy largo, pero, sorprendentemente, sin detenerse en la respiración señalada por el compositor en el compás 248. A continuación ejecuta los siguientes compases (254-259) en un tempo extremadamente rápido que “alarga” durante los dos compases anteriores al compás 264, donde se detiene un poco más en los dos acordes en sff. A partir de ahí cambia su ritmo al prestissimo, desacelerando en los últimos 4 compases.

En la versión de Pennario el tempo se mantiene constante (la negra = 170-185, compases 227-247), aunque el carácter de su interpretación parece más robusto y su ritmo ligeramente más lento que el de Zoltan Kocsis.

A partir del compás 248 hasta el final, se puede observar que Pennario no hace casi uso del pedal, los momentos más evidentes siendo todos los compases acórdicos de 3/8 y 1/4. En el Vivacísimo final, a excepción de los últimos tres compases, Pennario no hace uso del pedal.

## Conclusiones del análisis comparativo

Aunque las dos versiones son muy diferentes en términos de tempo, matices, técnica de ataque, uso del pedal, carácter de la música, visión artística etc., sin embargo lo que las une es el muy alto nivel técnico, musical y artístico en el cual ambos pianistas consiguen realizar y presentar cada uno su propia versión ante el público. Nos puede gustar un poco más una que la otra, sin embargo creo que cada uno de nosotros puede apreciar que las dos interpretaciones de la sonata pueden considerarse de referencia, tanto por el altísimo nivel técnico y artístico como por su diversidad.

Al ritmo robusto y marcado de Kocsis, Pennario le opone su manera rápida y liviana de tocar, a los temas bien marcados y concisos del pianista húngaro Pennario replica con el uso abundante del pedal, a la manera incisiva y virtuosa de tocar los acordes del primero, Pennario responde con su particular idioma bartokiano en el que, a veces, uno puede detectar una cierta fragancia de jazz...

Sea como fuere, muchas de las ideas musicales de los dos artistas me parecen muy atractivas y me motivan, ayudan e inspiran en mis intentos de hallar algún día mi propia visión sobre esta obra tan prodigiosa.

## Conclusiones

La “gramática” musical ideada por Bartok nace de su extraordinaria capacidad de síntesis de las leyes, de los procedimientos postrománticos, impresionistas, expresionistas y de la fusión de todos ellos con lo esencial del folclore húngaro y también del folclore multinacional europeo- asiático-norteafricano y constituye el más evidente ejemplo de creación tono-modal. El análisis de esta gramática nos descubre una música modal pentafónica, diatónica y cromática, con la utilización de heptacordios, algunos creados por el propio compositor, donde son visibles elementos contruidos según las leyes de la sección áurea.

El método ideado por Bartok parece integrar todos los elementos de la música; las escalas, las estructuras corales con los motivos melódicos apropiados a las mismas, junto con las proporciones adecuadas de duración entre movimientos de una obra entera, las principales divisiones dentro de un movimiento, como la exposición, el desarrollo y la recapitulación, de acuerdo con un simple principio básico. Bartók logró, a su manera, dar continuidad a las tendencias de renovación del lenguaje musical que ya habían empezado a surgir a principios del siglo, utilizando también conceptos seriales que había conocido en la escuela de Viena, pero sin romper la tonalidad, como lo hizo el dodecafonismo. Sobre este punto escribe Ernő Lendvai:<sup>35</sup>

Aquí debemos trazar una línea entre el sistema de doce sonidos de Bartók y la escala de doce sonidos de Schönberg. Éste disuelve y aniquila la tonalidad, mientras Bartók incorpora los principios de pensamiento armónico en una perfecta síntesis

Bartók se inventó su propio lenguaje original fusionando su creatividad con el material de enorme riqueza musical proporcionado por el folclore de los distintos pueblos, que estudió a fondo toda su vida. Para apreciar de qué manera influyó el estudio del folclore sobre el modo de componer de Bartok, hay que leer las propias palabras del compositor:

El estudio de toda la música campesina tuvo para mí una importancia capital, pues me permitió liberarme de la tiranía de los sistemas modales mayor y menor, a los que había estado sujeto hasta entonces. En efecto, la mayor parte, y justamente la de más valor de todo el tesoro de melodías populares recogidas, se encuentran en los modos de la liturgia antigua, los modos griegos arcaicos, y un modo más primitivo aún llamado pentatónico<sup>36</sup>

La Sonata para piano es una obra maestra de un dinamismo impresionante, de difícil ejecución porque exige muchas habilidades técnicas y musicales al intérprete; también nos permite hacernos una idea del nivel que tenía Bartok como concertista de piano.

<sup>35</sup> (Lendvai, Erno - Béla Bartók: análisis de su música. Barcelona, Idea books, 2003, p.26):

<sup>36</sup> (Szabolcsi, Bela Bartok, Weg Und Werk, Schriften Und Briefe Leipzig, Breitkopf & Härtel 1957, p. 155)

El análisis de la Sonata, como hemos visto anteriormente, es una tarea muy compleja, que divide a los musicólogos, eruditos o no, en varios grupos, ya que ofrece la posibilidad de generar varias interpretaciones, al igual que toda su obra.<sup>37</sup> Su música está en continuo movimiento, desarrollo y sobre todo transformación, y puede que por eso es difícil, sino imposible, “estancarla” en algún tipo de molde.

Sea como fuera, la audición de la Sonata para piano nos lleva a un mundo sorprendente y cautivante, y por el vigor y la fuerza del primer movimiento, por la inercia, el estatismo, el dramatismo y los gritos de desesperación de los acordes disonantes del segundo, por el frenesí del baile folclórico del tercer movimiento, se nos hace inolvidable.

---

<sup>37</sup> Cuando Edwin von der Null (musicólogo alemán) le preguntó a Bartok si estaba de acuerdo con el análisis armónico de su obra pianística que acababa de hacer, el compositor le respondió: En términos general sí, pero con reservas. Se trata de un trabajo sistemático de investigación científica, que pretende descubrir de una manera exhaustiva la lógica interna de mi manera de usar las armonías. Pero a pesar de todos los esfuerzos en este sentido, la intuición tiene un papel mucho mayor de lo esperado. Toda mi música, y sin ir más lejos también el problema de la armonía, es una cuestión de instinto y sentimiento. No se debe preguntar por qué escribí aquello de tal manera, y no de otra. Para esto tengo solamente una respuesta: tal como lo siento, así lo he escrito; dejemos hablar a la música, que habla con suficiente claridad y tiene suficiente fuerza para sostenerse.

(Zur Kompositionstechnik Bartóks [Erweiterte Tonalität in den Klavierwerken: Hauptton- und Nebentonchromatik. Verwendung des Terzengerüsts. Entwicklung der Bartókschen Melodik und Form] ] Musikblätter des Anbruch, Oktober-Heft 1928, 10. Jahrgang, Nummer 8, p.278-82 - [Journal Detail])

## Bibliografia

- Antokoletz, E. (1992). "Béla Bartók in Eastern Europe and the United States." In Elliott Antokoletz's *Twentieth-Century Music*, pp. 106–140 Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall,
- Allison C. W. (1985). "*Approaches to Bartok's source materials with a focus on the facsimile edition of the Piano sonata (1926)*"- Thesis (M. Mus.)--University of Texas at Austin p.97
- Andrew J. K. (1999). "*Pitch organization and form in Bartok's sonata for piano (1926)*"  
Thesis - University of Western Ontario,
- Bartók, B. – (1943). 'Harvard Lectures' in *Bela Bartók: Essays* (ed. by Benjamin Suchoff)
- Cosma, V. "Bartók si inceputurile culegerilor de folclor românesc. Pe marginea unor documente inedite"  
*Studii si cercetari de istoria artei. Teatru, muzica, cinematografie* pp. 239–251
- Damián R. (1986). *The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violín and Piano, Sonata (1926) for piano, 'Contrasts' for violin, clarinet and piano*. University of Canterbury p. 365
- Editura Dacia (1995) *Béla Bartók si lumea noastra. Asa cum a fost* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 196p
- Editura Kriterion (1985). *Béla Bartók. Studii, comunicari si eseuri*. Bucharest Kriterion, 336p
- Gillies, M. (2000), "Analyzing Bartók's Works of 1918–1922: Motives, Tone Patches and Tonal Mosaics." *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, and Benjamin Suchoff. New York: Oxford University Press, pp. 43–60
- Konoval, M.B. (1996) *An analytical study of Bela Bartok's Sonata for Piano, 1926*- Thesis (D.M.A.)  
University of British Columbia
- Lendvai, E. (2005) *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. Kahn & Averill Publishers
- Lendvai, E. (1983). *The Workshop of Bartok and Kodály* Budapest: Editio Musica Budapest, p.209
- Nelson, D. (2012) 'Bela Bartók: The Father of Ethnomusicology' in *Musical Offerings vol. 3 no. 2*,  
December, pp. 75-89
- Otto, D. (1968). *Exploring Twentieth-Century Music* Holt, Rinehart & Winston, p. 249
-

- Petersen, P. (1971) *Tonality in the instrumental works of Bela Bartok* Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung, p.160
- Somfai, L, and Vera L. (1980) "Béla Bartók" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II, 6th ed.* Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd., pp. 197-225
- Somfai, L. (1993). 'The 'Piano Year' of 1926' in *The Bartók Companion* (ed. Gillies), London: Faber and Faber, pp. 173-187
- Somfai, L. (1990). 'The Influence of Peasant Music on the Finale of Bartók's Piano Sonata: An Assignment for Musicological Analysis' in *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue* (ed. by E. K. Wolf and E. H. Roesner), Madison, Wisconsin: A-R Editions, pp. 535-554
- Somfai, L. (1984). 'Notas analíticas sobre El año Bartók del Piano – 1926'. *Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.1/4* pp. 5-58. 40-48
- Stevens, H. (1964) *The Life and Music of Béla Bartók 2nd ed.* New York: Oxford University Press, 132-134
- Straus, J. (1990). *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, pp.107-113; 173-175.
- Suchoff, B. (1981). "Béla Bartók, The Master Musician." in *Music Educators Journal (October)* pp. 34-57
- Waxman, S. (1985). "*Bela Bartok's sonata for piano: An analytical study*" - Thesis (D.M.A.) Boston University, pp. 73-75
- Wilson, P. (1992). *The Music of Bela Bartok*. New Haven and London: Yale University Press,

## Libros consultados online

Antokoletz, E. 'A History of Twentieth-Century Music' in *A Theoretic-Analytical Context* (última consulta

en Mayo de 2014)

<http://books.google.es/books?id=qrkTAAwAAQBAJ&pg=PA106&lpg=PA106&dq=Bela+Bartok:+Essays,+by+Benjamin+Suchoff,&source=bl&ots=ATc9ZCOix9&sig=b7VAs7GuCBVhKdGVoa196SHto3Q&hl=es&sa=X&ei=W91uU9ieLPPL0AXRnYGYDQ&ved=0CEAQ6AEwAjk#v=onepage&q=Bela%20Bartok%3A%20Essays%2C%20by%20Benjamin%20Suchoff%2C&f=false>

Bayley, A. *The Cambridge Companion to Bartók* (última consulta en Mayo de 2014). Recuperado de:

<http://books.google.es/books?id=4uInwtVVfxMC&pg=PA216&lpg=PA216&dq=Edwin+vonder+N%C3%BCll&source=bl&ots=IJm6VkJFoBe&sig=0jl4IAsGiktR5JOK40ciCmbCVO8&hl=es&sa=X&ei=klFuU9v7Asmw0QWt8oDAAw&ved=0CGAQ6AEwBQ#v=onepage&q=Edwin%20von%20der%20N%C3%BCll&f=false>

János, K. *Bartók's Chamber Music* (última consulta en Mayo de 2014 ) Recuperado de:

<http://www.openisbn.com/preview/9780945193197/>

Judit Frigyesi Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest (última consulta en Mayo de 2014)

Recuperado de:

[http://books.google.es/books?id=cRSIfvW2TtAC&pg=PA312&lpg=PA312&dq=Bela+Bartok:+Essays,+by+Benjamin+Suchoff,&source=bl&ots=Z2NvSlgm6-&sig=Xu5\\_9nu-dwLlIqLY\\_3cAIOYvVv0&hl=es&sa=X&ei=jt5uU-2eMoSJPb-WgRg&ved=0CGkQ6AEwBQ#v=onepage&q=Bela%20Bartok%3A%20Essays%2C%20by%20Benjamin%20Suchoff%2C&f=false](http://books.google.es/books?id=cRSIfvW2TtAC&pg=PA312&lpg=PA312&dq=Bela+Bartok:+Essays,+by+Benjamin+Suchoff,&source=bl&ots=Z2NvSlgm6-&sig=Xu5_9nu-dwLlIqLY_3cAIOYvVv0&hl=es&sa=X&ei=jt5uU-2eMoSJPb-WgRg&ved=0CGkQ6AEwBQ#v=onepage&q=Bela%20Bartok%3A%20Essays%2C%20by%20Benjamin%20Suchoff%2C&f=false)

Somfai, L. *"The Piano Year of 1926"*, edited by Malcolm Gillies, London: Faber (última consulta en Mayo de 2014) Recuperado de:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/902299?searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DLazlo%2BSomfai%252C%2B%2522The%2BPiano%2BYear%2Bof%2B1926%26amp%3Bfilter%3Diid%253A10.2307%252Fi237263%26amp%3Bsearch%3DSearch%26amp%3Bwc%3Don&resultItemClick=true&Search=yes&searchText=Lazlo&searchText=Somfai%252C&searchText=%2522The&searchText=Piano&searchText=Year&searchText=of&searchText=1926&uid=3737952&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104666588567>