

CUADROS EN UNA EXPOSICIÓN: UN ANÁLISIS
Proyecto de Grado

Daniel Muñoz Barragán

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales con énfasis en Interpretación (piano)
Bogotá D.C.
Noviembre 19 de 2010

TABLA DE CONTENIDO

Nota Preliminar.....	3
Introducción.....	4
Promenade.....	7
Gnomus.....	8
Promenade.....	9
Il Vecchio castello.....	9
Promenade.....	10
Tuileries (<i>Dispute d'enfants apres jeux</i>).....	10
Bydlo.....	11
Promenade.....	12
Ballet of the chicks in their shells.....	12
Samuel Goldenberg und Schmuyle.....	12
Promenade.....	14
Limoges, le marché (<i>la grand nouvelle</i>).....	14
Catacombae (sepulcrum romanum)(con mortuis in lingua mortua).....	15
The hut on fowl's legs (<i>Baba-Yagá</i>).....	16
The Bogatyr Gates (<i>in the capital in Kiev</i>).....	18
Conclusiones.....	19

NOTA PRELIMINAR

Cuando por primera vez empecé a analizar *Cuadros en una exposición*, rápidamente me di cuenta de las dificultades presentadas armónicamente. Acostumbrado a un análisis más Shenkeriano, en el que la armonía organiza la música, y le da dirección y forma, no iba a haber forma de entender bien ésta música. Al investigar recursos bibliográficos, noté que mayoría de los análisis estaban enfocados a entender la armonía tan inusual de Mussorgsky, pero pocos interesados en hablar de los cuadros de por sí.

El primer semestre del 2010 tuve la oportunidad de conocer el texto de Walter Benjamin *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, y caí en cuenta que lo importante al momento de montar e interpretar esta obra, es conocer bien de qué se trata cada cuadro y toda la obra. De ahí parte toda la idea del análisis a continuación, cuyo objetivo primordial es descubrir bien el programa de esta suite. La mayor cantidad de información fue sacada de mi propio análisis de la obra.

"I think the main thing a musician would like to do is give a picture to the listener of the many wonderful things that he knows of and senses in the universe."

John Coltrane

INTRODUCCIÓN

Desde la teoría de los afectos, e incluso desde mucho antes, el hombre ha sabido que la música puede ir más allá del simple sonido, y comunicar emociones, eventos, narraciones, gestos, e incluso imágenes. Esto también es cierto para las demás artes. El arte en general tiene la capacidad de comunicar una innumerable variedad de cosas. Tal vez lo más interesante dentro del arte, es la capacidad que tiene para decir lo que no se puede decir con palabras. Es por esto que no pocas veces se habla del lenguaje de la música, de la pintura, de la escultura, etc. Entonces, no es extraño para el ser humano concebir la comunicación sin las palabras. Ni siquiera es necesario utilizar el arte para lograr esto. A pesar de que el hombre siempre ha estado identificado con las palabras (el momento que separa la historia de la prehistoria es con el surgimiento del lenguaje y la escritura), comúnmente utiliza formas de comunicación no verbales, desde gestos faciales hasta todo un lenguaje involucrando solo las manos. Ciertamente, el lenguaje abarca un rango de posibilidades tan amplio, que es imposible concebir un lenguaje universal, o un lenguaje más correcto que otro.

Este tipo de reflexiones no eran extrañas para el filósofo Walter Benjamin. En el escrito *Sobre el Lenguaje en General, y sobre el Lenguaje de los Hombres*, Benjamin intenta descifrar cuál es la esencia del lenguaje, y en que consiste realmente el lenguaje.

"Se puede hablar de una lengua de la música, y de la escultura, de una lengua de la jurisprudencia...de una lengua de la técnica...Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión...En resumen, toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje." (Benjamin, 1971: 89).

Benjamin dice que cada cosa¹ esta compuesta por dos seres, el espiritual, y el lingüístico. El ser espiritual abarca todo lo que un ente puede comunicar, y el ser lingüístico se refiere a la parte del ser espiritual que es comunicada. Aunque el ser espiritual y el lingüístico pueden llegar a ser exactamente iguales en contenido (todo lo que se incluya en un ser lingüístico se encuentra en el ser espiritual), Benjamin aclara que no se deben agrupar como una sola cosa (no todo el ser espiritual esta necesariamente también en el ser lingüístico). La cantidad de cosas en común que se pueden encontrar entre un ser lingüístico y un ser espiritual, está determinada por el medio, o más bien, el lenguaje utilizado. La lengua del hombre (la palabra), que es característicamente referencial, trae

¹ Benjamin, al decir cosa, se refiere a absolutamente todos los objetos, animados e inanimados, conocidos por el hombre, desde una silla, hasta el mismo ser humano. Cabe anotar que, para este filósofo, todas las cosas se comunican de una forma u otra. (N. del A.)

consigo la noción de que las cosas existen apenas el hombre las nombra. Benjamín analiza los hechos narrados en el mito de la creación en la Biblia, enfatizando que el poder que Dios le da al hombre, que lo pone encima del resto de la naturaleza, es la facultad de nombrar. Lo que el hombre hace, es traducir de la lengua de las cosas a la lengua del hombre. Pero un problema con la traducción es que rara vez se trata sobre equivalencias (basta con comparar dos idiomas para darse cuenta de lo complicado que puede resultar traducir ciertas palabras). La traducción siempre está sujeta a constantes transformaciones. Esto da pie a otro concepto importante en esta teoría lingüística, y se trata del espesor que hay en ese camino entre el ser espiritual y el ser lingüístico. El espesor está determinado por qué tan apropiado es un lenguaje, para expresar su contenido espiritual. Entre menos brecha exista entre el ser espiritual, y el ser lingüístico, se considerará a una lengua como más completa, o más perfecta. Cabe anotar que, siendo una teoría, no se puede decir exactamente en todos los casos, cuál lenguaje es el más apropiado. Es normal que diferentes lenguajes no expresen mejor o peor un mismo ser espiritual, si no más bien, expresen distintos puntos de vista de un mismo ser espiritual.

Finalizando el escrito, Benjamin aclara que el hombre no solamente se comunica en la palabra². El autor empieza a jugar con el concepto de aquello que es innombrable, y acepta que la comunicación esta en estrecha relación con lo que no se puede comunicar.

“Se trata aquí de las lenguas no nominales, no acústicas, de lenguas de la materia...Para el conocimiento de las formas artísticas es válida la tentativa de concebirlas a todas como lenguas y de buscar su relación con lenguas naturales...Por lo demás, es cierto que la lengua del arte se deja entender sólo en estrecha relación con la teoría de los signos. Teoría sin la cual toda filosofía del lenguaje no pasa de ser fragmentaria...Ello permite definir otro contraste que atraviesa el entero campo de la lengua y presenta importantes relaciones con la que se ha mencionado entre lengua en sentido estricto y signo, pero no coincide total y simplemente con ella. Pues la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable.”(Benjamin, 1971:102)

Este filósofo concluye con la posibilidad que tiene el arte para comunicar y expresar lo que no se puede con palabras.

Mussorgsky, compositor ruso de la segunda mitad del siglo XIX, escribió su obra más célebre, *Cuadros en una Exposición* luego de atender una exposición conmemorativa de su fallecido amigo pintor y arquitecto, Victor Hartmann. La suite consta de diez movimientos, cada uno haciendo referencia, o retratando a un cuadro distinto del pintor. Aunque ciertamente no es la primera obra de música programática, si se diferencia mucho del estilo encontrado en los poemas sinfónicos del romanticismo, acercándose más al impresionismo de Debussy, que vendría décadas después. Es importante tener en cuenta el contexto en el cual se encontraba el compositor. En su época, la escuela musical rusa se estaba separando de la tradición alemana que había dominado los últimos siglos, y se empezó a centrar más en el lenguaje típico ruso, creando el nacionalismo ruso dentro de la música. Mussorgsky formó parte de *El Grupo de los Cinco*, junto a los compositores Balakirev, Cui, Rimsky-Korsakov y Borodin. Los integrantes de este grupo fueron los que

² Benjamin hace una aclaración importante, en la que considera que nada se comunica a través del lenguaje, sino en el lenguaje.

empezaron a gestar la creación de un estilo musical (académico) esencialmente ruso. Esto llevó a que se empezaran a usar armonías y recursos que eran casi inconcebibles dentro de la tradición alemana. Entonces, el lenguaje musical empleado por Mussorgsky se distanciaba considerablemente del lenguaje que estaba siendo utilizado en la época, aún teniendo en cuenta el uso incrementado del cromatismo en el romanticismo tardío, y la nueva forma de componer creada por *El Grupo de los Cinco*. Tal era el caso, que el mismo Rimsky-Korsakov, primer editor de la suite (y de gran parte de la obra completa de Mussorgsky) realizó múltiples cambios, transformando sustancialmente la pieza original. Mussorgsky no pudo hacer objeción a estos destrozos editoriales, puesto que la obra fue publicada por primera vez en 1886, cinco años después de su muerte. Cabe mencionar que en el siglo XX, la edición de Korsakov fue perdiendo prestigio y credibilidad, quedando desplazada por la versión original. *“The critical validity of Rimsky-Korsakov’s editorial intervention is now generally discredited and his versions are seen in historical perspective as flawed performing editions”* (Perry, 1995: 221).

Es posible que muchos de los cambios en estas ediciones se deban a la noción de que Mussorgsky era un compositor con poco conocimiento teórico, o por lo menos con poco empleo teórico en el momento de componer. Esta concepción se empieza a desvanecer cuando se ven ciertas obras comparadas con sus versiones tempranas, en las que se emplean armonías y notaciones “erróneas” deliberadamente.

“The difference between the two versions³ is most interesting: aside from a few inconsequential discrepancies they are the same as regards pitch content, but the first one and a half bars are spelt entirely differently. One wonders what occasioned the change in notation, as the passage is ‘non-functional’ and ‘colouristic’ in nature, providing an almost impressionistic setting of the line (loosely translated) ‘The night lies in a misty dream’. Given the context, how important are the details of voice-leading and tonal structure as against overall impression and effect?” (Perry, 1995: 223)

Es claro que la manera en que Mussorgsky utiliza el lenguaje musical (las armonías, la ortografía, las formas, etc. que emplea) va encaminada hacia una expresión que difiere de la tradición Alemana. Se puede decir que mientras la música anterior a Mussorgsky (de tradición Alemana, valga la aclaración) se movía por la armonía. La armonía era lo que llevaba adelante la pieza, creando “problemas” tonales que permitían el desarrollo de esta. El caso de Mussorgsky es completamente distinto. Se puede decir, en el caso de *Cuadros en una Exposición*, que lo que lleva la música adelante, no es la armonía, si no más bien el programa, ó, retomando a Benjamin, el ser espiritual. Siendo música programática, el compositor pone como prioridad llevar a cabo el programa, de tal forma que sea entendible, utilizando la armonía, forma, articulación, etc. como recursos.

³ Refiriéndose a *Elegy* del ciclo de canciones *Without Sun* (N. del A.)

PROMENADE

Moving now to the left, now to the right, now wandering about aimlessly, now eagerly making for one of the pictures.

La suite da inicio con *Promenade*, que sirve como prelude e interludios que conectan los movimientos. El tema de *Promenade* representa al espectador asistiendo a una exposición. Mussorgsky indica que cada nota debe ser tocada con una articulación de sostenuto, que representa cada paso de una manera pesada, más no agresiva. Los cambios de métrica son abundantes, alternando entre 5/4 y 6/4. Estos cambios de métrica causan una desestabilización rítmica que refleja la manera de caminar en una exposición, es decir, un caminar que no es lineal, si no irregular, mientras se decide por donde empezar a ver los cuadros. La indecisión del espectador se muestra con más claridad en el c. 1 y c.5. En el c. 1 empieza la melodía principal de *Promenade*, mientras que en el c.5, empieza una inversión (incompleta) de esta melodía, haciendo una alusión clara a la inscripción. Los cc. 1-4 representan la primera frase de la inscripción, y los cc. 5-8 representan la segunda.

The image shows two musical staves for piano. The first staff, labeled 'c.1', is in 5/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The melody starts on a G4 note and moves stepwise up to a B4 note. The second staff, labeled 'c.5', is in 6/4 time and shows an inverted version of the melody, starting on a B3 note and moving stepwise down to a G3 note. Both staves have a bass line that is mostly silent, with a few notes in the first measure of each.

c.1 *Now to the left...*

c.5 *... now to the right...*

Cada

una de estas pequeñas secciones está compuesta por una frase que se repite. El c. 9 empieza muy similarmente al c. 5, pero en una tonalidad distinta. Al comienzo, parece ser una simple repetición (variada) de lo visto en los cc. 5-8, pero en vez de seguir el ciclo de cuatro compases establecido por ahora, corta abruptamente después del tercer compás (c. 11), y vuelve a empezar la misma melodía, pero de nuevo, en otra tonalidad, pasando de Reb mayor, a Fa mayor. Esta melodía ahora dura solo 2 compases, seguido por un claro desarrollo, que pasa por varias tonalidades. Es claro que los cc. 9-21 representan la siguiente frase de la inscripción. Los cortes súbitos al comienzo de esta sección, y los constantes cambios armónicos muestran como el espectador camina por la exposición sin fijarse objetivamente en alguno de los cuadros.

Como es de esperarse, los cc. 21-24 representan la última frase de la inscripción, el acercamiento objetivo a uno de los cuadros. En estos compases, reaparece la melodía inicial, pero con unas diferencias claves para la representación que se intenta obtener. La melodía en los cc.1-4 es tésica, y resulta ser bastante ambigua tonalmente. Por un lado, la melodía es pentatónica, y cuando la presenta armonizada por primera vez en los cc.3-4, sigue siendo muy ambigua. Estando en Sib mayor, nunca utiliza Mib, el único grado que diferencia esta tonalidad de Fa mayor, y además, si presenta un Mi-natural cuando emplea una dominante al V, generando aún más ambigüedad tonal. Cuando la melodía se reexpone, se vuelve anacrúsica. La anacruza son además, IV y V que se dirigen a I en primer tiempo, una clara muestra de la tonalidad, y de cómo el espectador ahora se ha

decidido por un cuadro. Cabe anotar que este es de los pocos fragmentos de toda la suite que es tonalmente claro.

Promenade termina *attaca* en I en Sib Mayor, que también es V de la tonalidad del primer movimiento.

GNOMUS

A gnome walks about awkwardly on crooked little legs.

El primer movimiento de la suite se titula “Gnomus”, latín para Gnomo. Desde este primer cuadro, se puede ver que un recurso que utiliza el compositor para retratar musicalmente es el movimiento. La música, al igual que el movimiento, son fenómenos que se dan en tiempo real, cambian con el paso del tiempo. Como la música es un fenómeno auditivo, y no visual, se utiliza el movimiento para relacionar los “gestos típicos” de un gnomo. El gnomo que acá nos muestra Mussorgsky es una criatura grotesca y malvada. En la obra, los gestos rápidos en *fortissimo*, evocan al gnomo asustando. Estos gestos no tienen claridad tonal en absoluto. Todos los intervalos empleados son menores, con la excepción de una séptima y una cuarta disminuida. El motivo de este primer compás es repetido tres veces más. En las dos últimas repeticiones, el motivo es acompañado por una bajada cromática con terceras (cc. 8-9 y cc. 15- 16) que termina en saltos ascendentes en octavas paralelas (c. 10 y c. 17). Los cc. 1- 18, entonces, muestran al gnomo asustando, y luego, marchándose rápidamente sin dejar rastro.

Luego, en los cc. 19-28, aparece un segundo motivo que representa al movimiento del gnomo. En la mano derecha aparecen acordes descendientes, con una figura de negra en staccato seguida por una blanca. La armonía en esta sección es mucho más clara, pero tonalmente es bastante oscura. Aunque el primer acorde es i en Mib menor, el siguiente es un disminuido disminuido que está a una distancia de tritono. Tonalmente, este segundo acorde se puede explicar como una dominante del V, pero el siguiente acorde resulta ser un VI en segunda inversión, y, como es de esperar, ninguna de las voces es resuelta.

En los cc. 29- 39 reaparece el motivo inicial visto en los cc. 1-18. En el c. 38, empieza un nuevo motivo. El tempo pasa de *Sempre Vivo* a *Poco meno mosso*, pesante. En ambas manos se encuentran octavas siguiendo un movimiento paralelo por terceras menores, que es casi completamente cromático. Durante seis compases se mantiene este movimiento que evoca mucho misterio, tanto por el alto nivel de cromatismos, como la textura generada por las octavas en un registro bajo/medio. Luego de estos seis compases, el motivo del c. 1 vuelve a aparecer súbitamente. Los cc. 47- 59 repiten lo sucedido anteriormente, empleando distintas notas, pero manteniendo las octavas, las terceras, y la aparición repentina del motivo inicial. Las secciones misteriosas representan el suspenso creado por la desaparición repentina del gnomo. Luego, rompiendo súbitamente el suspenso, reaparece el gnomo para asustar, solo para desaparecer nuevamente y generar más suspenso. Es completamente indispensable evitar preparar la dinámica fuerte cada vez que el gnomo regresa. El susto es mejor si hay un amplio espacio entre piano y fortissimo. Luego, en los cc. 60-71 reaparecen las octavas, en esta ocasión, en fortissimo. Además, mientras la mano derecha hace la melodía, la mano izquierda baja cromáticamente (luego, la derecha pasa a bajar cromáticamente, y la izquierda a hacer melodía). En estas octavas, ya no se intenta representar suspenso, si no terror. En esta sección, se da la impresión de que el grotesco gnomo se acerca malvadamente cada vez más. De repente, se vuelve a cortar todo, y, en los cc. 72-93

vuelve a aparecer el salto del gnomo, acompañado por un trino en la mano izquierda, que va desde Mib hasta La, nuevamente, enfatizando el intervalo de tritono. El gnomo no está visible, pero se sabe que está cerca, y seguramente acercándose. Esta sección se asemeja al suspenso de los cc. 47-59, pero además, se siente el agotamiento de las sensaciones súbitas de todo lo que va del movimiento. Finalmente, en los cc. 94-99 reaparece el gnomo para dar su último gran susto. En esta sección ya hay algo de claridad tonal, pero con muchos cromatismos. Además, las indicaciones de *velocissimo* y *con tutta forza* hacen que se pierda la claridad de las notas. El movimiento acaba en un corto acorde de Mib menor en fortissimo, que es la paralela del V del siguiente *Promenade*.

PROMENADE

Esta variación de *Promenade* difiere con la primera, especialmente en el carácter. La indicación *con delicatezza*, al igual que los *legatos* de cada frase (a diferencia del sostenuto del primer *Promenade*), sugieren un carácter mucho más reflexivo. Las nuevas melodías encontradas en los cc. 3-4 y 7-8, apoyan la idea de que el espectador ahora está pensando en el cuadro que acaba de ver. En los cc. 9-12, aparecen unas blancas, primero en la mano izquierda, y luego en la derecha, que se asemejan en a unas campanas, dada la articulación que lleva. Estas campanas van anunciando el siguiente cuadro. Esta presentación de *Promenade* termina en V en Lab Mayor, también V (por enarmonía) de la tonalidad del siguiente cuadro.

IL VECCHIO CASTELLO

A medieval castle before which a troubadour sings a song.

“Gnomus” es seguido por “Il Vecchio Castello”, que significa el viejo castillo. El movimiento tiene un paso más lento, pero a la vez más estable. Es importante destacar que Mussorgsky, en sus retratos musicales, no siempre se aferra todo lo que hay en el cuadro en el que se está inspirando, y se permite ciertas libertades. En algunos movimientos es mucho más evidente que en otros. “*Mussorgsky develops and often even adds narrative elements to best convey the mood and nature of a subject*” (Hazlewood, 2005: 8’22”). En todo este cuadro, hay un *ostinato* y pedal en el bajo sobre Sol# menor, la tonalidad del cuadro, que se mantiene durante prácticamente todo el movimiento. Estos dos recursos son los que dan la sensación de estabilidad, propia de un castillo. Es entonces, muy importante mantener estabilidad en este pedal ostinato, sin tapar la melodía, pero manteniéndolo siempre presente. Todo lo demás del cuadro está en realidad enfocado al trovador. La melodía principal, presentada por primera vez en los cc. 7-18, no está precisamente en el modo menor, si no en el modo eólico. La gran diferencia entre estos dos modos está en la ausencia de sensible en el eólico. Este modo era mucho más utilizado en la edad media, y a principios del renacimiento, puesto que no existía la tonalidad todavía. También se puede encontrar en el movimiento el uso del modo frigio, como se puede ver en el c.29. En este compás, que marca el inicio de un nuevo material y una nueva sección, el estilo se torna más eslavo, acentuado por el uso del modo frigio, que se mezcla ocasionalmente con el modo locrio. Pero tal vez, lo que mejor representa al cuadro en general, es la forma. La melodía de los cc. 7-18 es repetida en numerosas ocasiones, y entre cada representación hay ideas musicales distintas. La forma de este movimiento se puede expresar como AA’BB’Il:AC:IlB’’A. Esta forma, a simple vista se

asemeja a la típica forma rondó que fue tan empleada en el clasicismo. Pero sus irregularidades hace que se parezca más a el antiguo rondeau, una forma característica de la edad media y el renacimiento. Esta forma se origina en la poesía, y, al igual que el rondó, se caracteriza por la alternación entre verso y refrán. La forma más usada del rondeau es ABaAaBAB. Teniendo en cuenta, que esta forma fue empleada más que todo en la poesía, además de la indicación de cantabile al comienzo del movimiento, resulta lógico que en todo el cuadro está cantando el trovador frente al castillo, acompañándose con un laúd, que conecta algunas secciones de la pieza (cc. 1-7, cc. 14-18, y cc. 46-50). La nota final (Sol#) es la misma que inicia la siguiente presentación de *Promenade*.

PROMENADE

El tercer *Promenade* se encuentra en la tonalidad de Si mayor. Nuevamente, el carácter es completamente distinto. El *forte*, y la indicación de *pesamente* sugieren un cambio de ánimo luego de este cuadro. Mientras que el interludio anterior mostraba reflexión y agotamiento por el cuadro anterior, este es mucho más decidido, como si el espectador se hubiera sentido inspirado por el cuadro anterior, y busca con ambición el siguiente cuadro. El movimiento termina con tres repeticiones de Fa#-Sol#-C# (el motivo visto por primera vez en el c.5 del primer *Promenade*). Ese último C# tiene una tendencia a volver a F#, que es la primera nota de la melodía en el siguiente cuadro.

TUILERIES (DISPUTE D'ENFANTS APRES JEUX)

An avenue in the Garden of the Tuileries, with a swarm of children and nurses

Este cuadro toma un carácter mucho más infantil. Los constantes staccatos encontrados en todo el movimiento muestran como los niños que se encuentran en el jardín están jugando agitadamente. La armonía que se ve en este cuadro es completamente modal. La mayoría está en Si lidio, pero poco a poco se empieza a alejar cada vez más, llegando a centros lejanos a Si. La armonía en constante movimiento pasa tan rápido que puede ser imperceptible. Pero siempre vuelve al mismo motivo inicial del c.1. Este motivo, contrastando con el movimiento rápido en semicorcheas de los niños, contiene solo negras ligadas en grupos de a dos. Vale la pena aclarar que estas ligaduras son de articulación (*legato*) y no de ritmo. La segunda negra siempre está escrita como una corchea y un silencio de corchea. Esto nos afirma que la última nota de la ligadura debe ser tocada corta, como un *staccato*, mientras que la primera negra debe ser *sostenuto*. Esta articulación, junto con la tercera descendiente en la voz superior, nos muestra a las nodrizas acariciando a los niños a los que cuidan. El hecho de que siempre se vuelve a este tema nos asegura que son niños de corta edad que necesitan de una figura maternal, y lógicamente, después del juego o de la pela, siempre vuelven a esa figura. Pero tal vez lo más interesante, es que la articulación que caracteriza a las nodrizas está presente en todo el movimiento en el bajo y las voces intermedias, mientras que los niños hacen de las tuyas y vuelven a la nodriza. Esta presencia permanente, que además es la que se encarga de llevar la armonía, muestra que estas niñeras siempre están pendientes de los infantes que cuidan, y exalta su instinto maternal. El cuadro termina en I, que es la relativa mayor del siguiente movimiento.

BYDLO

A polish cart on enormous wheels, drawn by oxen

Bydlo es una palabra polaca que significa ganado. El movimiento comienza en fortissimo, con un *ostinato* en la mano izquierda que se mantiene hasta el final. Este ostinato está conformado por acordes en un registro grave, con la articulación de sostenuto. Acá los *sostenuti* vuelven a representar pasos, pero como involucran bloques de notas en un registro grave, el paso es mucho más pesado y lento, como en un carro llevado por bueyes. Para lograr esta sensación de pesadez, que es está además indicado en la partitura (*Sempre moderato, pesante*), la mano izquierda debe respetar los *sostenuti*, y a la vez, evitar el *legato*, de tal manera que cada acorde reciba el mismo peso de la mano.

Estando la mano izquierda dedicada a los bueyes y el carro que llevan, la mano derecha se encarga de los dueños y pasajeros del carro. En los cc. 1-11 inicia una melodía con una curva melódica, valga la redundancia, muy clara y marcada. En los primeros seis compases, la melodía sube desde un Re#3, hasta un Sol#4. Luego, en los siguientes cinco compases, la melodía vuelve a bajar hasta el Re# inicial. Cuando la melodía empieza a subir, Mussorgsky vuelve a marcar *sostenuti*, y al llegar al clímax de la frase, cambia los sostenuti por un solo *sostenuto* con ligadura (de legato) hasta la siguiente nota. Luego, cuando la melodía empieza a bajar, se alternan *sostenuti* con *legati*. El uso de estas articulaciones, junto con la naturaleza de la melodía, genera la sensación de labor pesada y difícil con la que se mantienen los campesinos. Luego de una repetición poco variada de los cc.1-11, la mano derecha presenta un material nuevo en los cc.21-38. Este material consiste de acordes y octavas descendientes. Mientras que la sección inicial (cc.1-20) se encuentra claramente en la tonalidad de Sol# menor, esta sección presenta más ambigüedad tonal. Entre los cc.21-34, se combinan los modos La frigio y Re frigio. La articulación además se estabiliza en *legati* agrupando cada pareja de corcheas. Todo esto genera un cambio de carácter que evoca la pobreza y las desgracias por las que pasan los campesinos judíos, al igual que las situaciones tensionantes entre los rusos y los judíos polacos en el siglo XIX.

“Nonetheless, it’s pretty difficult to listen to Bydlo without extracting something of the humanity of the composer. This is perhaps made more explicit when you bear in mind the hatred and mistrust between the neighboring Poles and the Russians in Mussorgsky’s day. This hatred and mistrust ran very deep.” (Hazlewood, 2005: 34’51”)

Luego en el c. 35 vuelve la tonalidad inicial, y empieza un crescendo que culmina en el c 38, donde es reexpuesta la sección inicial, con la melodía doblada en octavas, una octava arriba, y *con tutta forza*. Con este *crescendo* y reexposición, vuelve a representar al carro en movimiento, ahora lo más cercano posible al espectador. Este efecto de distancia se perfecciona cuando, en los cc.47-64, se reexpone la melodía una última vez, de nuevo en la octava inicial, disminuyendo la dinámica hasta terminar en un *pianississimo* seguido por una indicación que lee *perdendosi*. El carro se aleja cada vez más en el horizonte, hasta el punto en que es escasamente visible/audible.

PROMENADE

El cuarto *Promenade* comienza con un silencio de blanca⁴, y el tema empieza desde la tercera nota. Esto sugiere que el silencio de blanca, que reemplaza las dos notas iniciales, se traduce como un resurgimiento luego del *pianisissimo* del final del cuadro anterior. En este caso, la melodía se encuentra armonizada en modo menor. Este melancólico *Promenade* nos muestra al espectador en una reflexión mucho más profunda despertada por el cuadro anterior, y a un nivel más íntimo, la nostalgia del mismo compositor, recordando a su fallecido amigo. Luego, en el c. 9 aparece el motivo inicial del siguiente cuadro.

BALLET OF THE CHICKS IN THEIR SHELLS

New born chicks dance as they leave their shells

Las articulaciones y las dinámicas en este movimiento son los recursos más importantes para retratar a los pollitos recién nacidos. Siendo la inspiración de este movimiento, los diseños de Hartmann para un ballet, este movimiento tiene una forma *Minuet-Trio*. El *Minuet-Trio* es una forma clásica (como la sonata y el rondó) conformada por dos danzas. El *Scherzino (Minuet)* de este movimiento está caracterizado por el uso de *acciaccaturas* en la mano derecha, reflejando el pío de los pollitos. La armonía es ambigua, y a menudo pasa de un acorde de Fa mayor, el centro “tonal”, a un acorde de Fa disminuido. Además aparecen muchos acordes que pertenecen a modos distintos. El centro tonal en esta sección es bastante débil. Con una dinámica de *pianissimo* apoyada con la indicación de una corda, y una tonalidad debilitada, se puede percibir la debilidad de estas criaturas recién nacidas. El *Trio* baja la dinámica aún más, hasta un *pianisissimo*. La mano derecha contiene, en los cc.23-30, una melodía armonizada por terceras con trinos en la voz superior. Esta melodía se encuentra en un registro agudo, mientras que la mano izquierda estabiliza (hasta cierto punto) la armonía, manteniéndose en el sexto modo que parte de la escala menor armónica. En los cc.31-38, la mano izquierda vuelve a utilizar *acciaccaturas* con menos frecuencia. En este punto, la agitación de los pollitos es claramente apaciguada por la madre, que se dedica a alimentarlos. La coda de este movimiento termina en un acorde *pianissimo* de Fa mayor, la dominante de la tonalidad del siguiente movimiento.

SAMUEL GOLDENBERG ÜND SCHMUYLE

Two Jews: Rich and Poor

Para este movimiento, Mussorgsky se inspiró en dos cuadros de Hartmann, uno retratando a un judío rico, y el otro, a uno pobre. En los cc. 1-8 se encuentra Samuel Goldenberg, el judío rico. Estos compases consisten en una melodía en *forte* doblada a la octava, representando el poder de este personaje. La tonalidad es claramente Sib menor. No obstante, la melodía está cargada de ornamentos. Se encuentran frecuentemente semifusas y tresillos de semifusas rodeando la melodía en la que predominan las

⁴ Nótese que éste es el único *Promenade* que empieza con un silencio (N. del A.)

corcheas. Esta manera de ornamentar se remonta a los movimientos lentos en el barroco⁵. Estos ornamentos reflejan las joyas de este judío arrogante. Luego, en los cc.9-16 se encuentra retratado Schmuÿle, el judío pobre. La sección consta de una melodía en Reb menor doblada a la octava, y armonizada en terceras. La voz superior de la octava, sin embargo, se encuentra ornamentada, pero a diferencia de Goldenberg, los ornamentos se mantienen sobre la misma nota, ó, puesto en otras palabras, los ornamentos son mucho más pobres.

c.1: Rico

c.9: Pobre

La velocidad de estos ornamentos en la melodía, que ahora se encuentra en *mezzoforte* y *piano*, y que además siempre se dirige de una manera descendente, nos muestran a este judío limosnero temblando del frío.

En los cc.17-29 aparecen los dos retratos simultáneamente; Goldenberg en la mano izquierda, y Schmuÿle en la mano derecha. En esta sección la armonía, que a simple vista parece estar claramente en Sib menor, presenta varias incongruencias. Un ejemplo es el uso de Sibb en la mano derecha. Aún para la música altamente cromática de Mussorgsky, resulta peculiar la elección de esta nota, cuando armónicamente está Sib menor establecido como centro “tonal”⁶. Teniendo en cuenta que el retrato solitario de Schmuÿle está en Reb menor, resulta evidente la intención de Mussorgsky de presentar una especie de bitonalidad en la última sección del movimiento.

“A further aspect is its distinctly bitonal character with reference to Bb minor and Db minor, - significantly the respective tonic keys of each Jew’s ‘solo’ passage. It is worth recalling...Kárpáti’s comment that ‘it is precisely the mis-tuning which creates the impression of bitonality’”(Perry, 1995:228)

⁵ Baroque: Term applied to the ornate architecture of Ger. and Austria during the 17th and 18th cents. and borrowed to describe comparable mus. developments from about 1600 to the deaths of Bach and Handel in 1750 and 1759 respectively. Grove

⁶ La-natural sería la opción más lógica, dada su función como sensible. Cabe anotar que la mano izquierda en esta sección si utiliza La-natural, en vez de Sibb (N. del A)

Es probable que Mussorgsky no solamente haya querido mostrar bitonalidad en este pasaje, si no también el choque entre estos dos personajes. Aún siendo de la misma raza y fe, las suplicas del pobre no conmueven al rico, y su arrogancia termina prevaleciendo. Ciertamente, este movimiento carga consigo un comentario social, llevado en la caricaturización de estos personajes. El uso de alteraciones y distintas ortografías musicales apoya el carácter grotesco de estos personajes.

“Kárpáti introduces the concept of mis-tuning via the well-known technique of scordatura, which, he states, was most typically used in the XIX century to obtain special effects, usually ghostly and macabre ones. The effect of the flattened fifth might, therefore, seem appropriate in Mussorgsky’s ‘Two Jews’, if only on the basis of the piece’s grotesque, caricatured qualities”(Perry, 1995:228)

El movimiento termina con un Sib, adornado, demostrando el dominio del judío rico. Sib es la tonalidad del *Promenade* que continua.

PROMENADE

Este es el último interludio que se encuentra en la obra. Salvo algunas variaciones, es casi igual al *Promenade* que da inicio a toda la obra. Esta reexposición nos muestra al espectador consciente nuevamente del lugar en el que se encuentra, y a punto de sumergirse aún más en los cuadros restantes. El interludio termina con un Sib, el quinto grado de la tonalidad del siguiente cuadro.

LIMOGES, LE MARCHÉ (LA GRANDE NOUVELLE)

French women quarreling violently in the market

El séptimo cuadro nos muestra el mercado de Limoges, ciudad francesa. Al igual que en *Tuileries*, Mussorgsky utiliza el *staccato* y constantes cambios en la armonía (modulaciones súbitas a tonalidades lejanas), para representar la agitación de un gran número de personas. La diferencia radica en que este grupo de personas esta conformado por adultos, llevando la agitación a mayor escala. A través de todo el movimiento hay una constante presencia de *sforzatos*, que ayudan a mostrar la brusquedad dentro de la conmoción del mercado. El movimiento se encuentra siempre en un registro medio/alto, y siempre se mantiene en un mismo rango que no supera las tres octavas (la nota más grave en todo el movimiento es Sol3, mientras que la nota más aguda, excluyendo la coda, es Solb5). Dentro de este registro, las melodías suben y bajan alternamente, mientras que siempre se mantiene un motoritmo en semicorcheas (siempre en *staccato*), que va alternándose en las manos. Se puede ver que el movimiento esta plagado de cambios súbitos constantes, bien sea de armonía, melodía, o acompañamiento. Todo esto dentro de un espacio reducido de solo tres octavas, es lo que logra representar el movimiento caótico en un mercado; una gran cantidad de gente en un espacio no muy grande. Cada persona tiene un objetivo muy específico en el momento de ir al mercado. En el momento en que hay una multitud, el caos comienza: aunque cada persona tiene su objetivo, la acumulación de todos los objetivos de todas las personas presentes empieza a generar incoherencia. Es imposible seguir la linealidad de, por ejemplo, una conversación en un

mercado; fácilmente se pasa de una conversación a otra completamente distinta. En medio de todo, este movimiento establece a Mib mayor como la tonalidad. Aunque la sección intermedia (cc. 12-26) llega a tonalidades lejanas a la inicial (como Re mayor y Mi menor), el regreso a Mib mayor aclara que en medio de la muchedumbre hay igual algo de civilización. No se puede decir lo mismo sobre la coda.

Los cuatro compases de la coda se caracterizan por un *martellato* en *fortissimo*. Mientras la mano izquierda se encarga de presentar una melodía, la mano derecha contiene acordes, que apoyan la armonía. Los primeros dos compases de esta coda siguen claramente la tonalidad de Mib mayor, evitando alteraciones. La melodía no supera, en registro, a una novena mayor. En el tercer compás se ven varios cromatismos, pero estos cromatismos siguen funcionando perfectamente en Mib Mayor (Fa# que se dirige al tercer grado, Si-natural que se dirige al sexto grado, y Do# que se dirige al séptimo grado). Aunque en este compás, el registro de la melodía se reduce a una sexta mayor, ésta es doblada a la octava por la voz superior en los acordes encontrados en la mano derecha. En el cuarto compás, el uso del cromatismo se incrementa, hasta el punto en que la tonalidad empieza a desvanecer. El uso nuevamente de distintas alternativas en la notación (Sol# en vez de Lab, aún cuando el segundo está en la misma armadura) da a entender que la tonalidad se ha perdido a cambio de una creciente masa sonora. También, en este último compás, la voz que estaba encargada de la melodía pasa a hacer una escala cromática ascendente, acompañando el movimiento de las demás voces. El movimiento en esta coda nos muestra una pelea entre dos mujeres, que comienzan discutiendo agresivamente (cc. 37-38). La violencia empieza con los cromatismos del c. 39, y en consecuencia, se genera una multitud alrededor de este conflicto que cada vez involucra a más gente, y que cada vez es menos claro (c.40).

“The effect achieved in this coda is, no doubt, a highly calculated one: devices of texture, shape and velocity combine with the tonal structure to produce a finely rendered image of exponentially rising tumult...It is also noteworthy that the upper line, considered alone, outlines a pentatonic scale; an overlay which is possibly linked to the pentatonic theme of the promenade.” (Perry, 1995: 231-232)

CATACOMBAE: (SEPULCRUM ROMANUM)/(CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA)

Hartmann represented himself examining the Paris catacombs by the light of a lantern

Después de la conmoción final en Limoges, aparece *attaca* el siguiente movimiento. *Catacombae* está conformado por dos partes (*Sepulcrum romanum* y *Con mortuis in lingua mortua*), que a menudo son consideradas como movimientos independientes, dada la gran diferencia del material que compone cada parte. *Sepulcrum romanum* es un largo conformado por bloques de acordes, cada uno ocupando un compás completo de 3/4. Esta sección está caracterizada por cambios súbitos en la dinámica, que van comúnmente de *fortissimo* a *piano*. Los abruptos cambios dinámicos en esta ocasión representan ecos dentro de las catacumbas, producidos por un pequeño grupo de gente bajando por ellas lentamente.

La armonía en esta primera parte es tal vez la más ambigua en toda la obra. El comienzo del movimiento parece indicar a Sol mayor como tonalidad, pero a medida que van

progresando los acordes, el sentido tonal se pierde, a veces dirigiéndose a Si, a veces a Re, y a veces dirigiéndose hacia ningún lado en específico. Tomando en consideración la tonalidad de *Limoges* (Mib mayor), y el alto nivel cromático del último compás, el mismo inicio de *Catacombae* pierde claridad armónica, a pesar de su funcionalidad dentro de Sol mayor. Es evidente que Mussorgsky no está interesado en desarrollar una armonía convencionalmente, si no más bien, en utilizar la armonía de una manera más colorida, para lograr, junto con los ecos, la sensación de estar dentro de las catacumbas. “*Even the fortissimo B which opens the pieces is highly ambiguous, being approached directly from the Eb major/lydian environment of the coda of ‘Limoges’...Bi is felt at most as a ‘tonal ghost’*”(Perry, 1995:).

Con Mortuis in lingua mortua llevaba una anotación del compositor en el manuscrito que leía: “*L’esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes et les apostrophe-les crânes s’allument doucement à l’intérieur*”.⁷⁸ En esta sección, vuelve a aparecer el tema original de *Promenade*, nuevamente en menor (Si menor), y en esta ocasión, solamente utilizando negras. El tema de *Promenade*, que se encuentra en la mano izquierda, está contrastado con un *tremolo* de octavas en *pianissimo* en la mano derecha, que se mantiene hasta el final del movimiento. La anotación del compositor es clave para entender lo que sucede en esta sección. El cuadro del cual está inspirado este movimiento muestra al mismo Hartmann dentro de las catacumbas. El *tremolo pianissimo* en la mano derecha nos muestra la titilación de las calaveras. Tratándose del siglo XIX, las linternas eran a gas, lo cual significa que la luz era obtenida a través del fuego, a diferencia de las linternas eléctricas de hoy en día. El reflejo de la luz del fuego sobre las calaveras es lo que permite la titilación y el brillo de estas. La presencia de *Promenade*, que representa al espectador dentro de la exposición, dentro del mismo movimiento comunica la sensación de Mussorgsky al sentirse sumergido en este cuadro. Al igual que el mismo pintor se pinta, valga la redundancia, dentro del cuadro, Mussorgsky pone al espectador como parte del cuadro. Cabe anotar la carga emocional que seguramente llevaba Mussorgsky en el momento de componer este cuadro, tratándose de su mismo amigo fallecido dentro de un lugar donde reposan los muertos. El final del movimiento consta del *tremolo* desvaneciéndose en Fa#, la nota inicial del siguiente movimiento.

THE HUT ON FOWL’S LEGS (BABA-YAGÁ)

“Hartmann’s drawing depicted a clock in the form of Baba-Yagá’s hut on fowl’s legs. Mussorgsky added the witch’s flight in a mortar and pestle.”

El próximo cuadro trata sobre Baba-Yagá, una bruja que vuela en un mortero secuestrando niños, y su choza, que yace sobre unas gigantescas patas de gallina. Los cc. 1-8 consta de octavas haciendo intervalos melódicos de séptima. El *fortissimo* y *feroce* indicado por Mussorgsky en estos compases, transmite el suspenso y miedo causado por este ser malévolo. La tensión empieza a crecer en los cc. 17-24, cuando las octavas

⁷ El espíritu creativo de Hartmann me lleva hacia las calaveras y hacia la apóstrofe. Las calaveras empiezan a titilar dulcemente desde su interior. (T. del A.)

⁸ Apóstrofe: (Del lat. *apostrophe*, y este del gr. ἀποστροφή). 1. amb. Ret. Figura que consiste en dirigir la palabra con vehemencia en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos o a cosas inanimadas, o en dirigírsela a sí mismo en iguales términos. (Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición)

empiezan a saltar cromáticamente en intervalos de cuarta. Sigue creciendo aún más la tensión en los compases siguientes (cc. 25-32), cuando la mano derecha emplea acordes descendiendo cromáticamente, mientras la mano izquierda mantiene las mismas notas e intervalos empleados en los ocho compases anteriores. Los acordes de la mano derecha coinciden en armonía con las octavas en la izquierda, formando un ciclo repetitivo de Do-Reb-Re7-Mib. Esta armonía, ascendente en naturaleza, está organizada de tal forma que los acordes siempre van descendiendo. Esto, junto al movimiento de las octavas (cuarta ascendente seguida por tercera mayor descendiente), dan la sensación de un movimiento circular, tal como el vuelo de la bruja.



Estos compases llevan la tensión hasta el c. 33, donde aparece por primera vez una armonía medianamente clara, en cuanto a tonalidad. El Do mayor en este compás nos muestra con claridad a la bruja amenazante.⁹ De ahí en adelante (cc.33- 95) el Do mayor vuelve a perder su claridad, y la armonía vuelve a ser altamente cromática, y sin ningún tipo de funcionalidad clara. Vale la pena anotar que, al igual que en *Gnomus*, los cromatismos y las dinámicas fuertes representan la malevolencia del personaje.

Después del vuelo de Baba-Yagá, Mussorgsky nos muestra su choza (cc. 96-123). El tempo baja de un *allegro con brio*, a un *andante mosso*. La mano derecha mantiene un *tremolo* de terceras menores, primero con tresillos de semicorchea, y luego con semifusas. Mientras tanto, la mano izquierda se encarga de presentar una melodía en octavas. Esta melodía, que contiene la indicación de *non legato*, mantiene una armonía oscura, llena de tritonos, cuartas disminuidas, terceras disminuidas, y otros intervalos clasificados como disonantes. El *non legato* permite a la melodía dar la impresión de los pasos de la casa. Estos pasos, por razones lógicas, difieren de los vistos en *Promenade*, o *Bydlo*. Tratándose de una choza, que es de volumen superior al de personas o ganado, los pasos son mucho más lentos. En vez de utilizar una articulación como *sostenuto*, la melodía, que consiste en su mayoría de corcheas y negras, reposa constantemente en blancas. Las blancas dan la misma sensación de pasos, pero a una escala mayor. Los pasos son más grandes y más lentos, por lo tanto, el reposo entre paso y paso dura más. En los cc. 120-122 aparecen octavas en *sforzato* en la mano derecha. El suspenso y miedo vuelve poco

⁹ Teniendo en cuenta el contexto que rodea a este Do mayor, se pierde cualquier sentido de tranquilidad que puede evocar esta tonalidad, o cualquier tonalidad mayor en general. (N. del A.)

a poco, hasta la reexposición de la primera sección, que cierra el movimiento (cc.124-212). La última nota del movimiento (Sol), también es la primera en el siguiente y último cuadro.

THE BOGATYR GATES (IN THE CAPITAL IN KIEV)

"Hartmann's sketch was his design for city gates at Kiev in the ancient Russian massive style with a cupola shaped like a Slavonic helmet."

Alejandro II fue el zar de Rusia desde el año 1855 hasta su muerte en 1881. A pesar de ser reconocido por su obstinación en cambiar la imagen del zar aristócrata caprichoso, fue víctima de varios intentos de asesinato, e incluso, murió asesinado. El primero intento de asesinato ocurrió el 4 de Abril del año 1866. Con el fin de conmemorar el escape exitoso del zar, se empezaron a construir varias iglesias en Rusia, hasta que se decidió organizar un concurso de diseño para las puertas que dan la entrada a la ciudad de Kiev. Hartmann participó y ganó este concurso, pero lastimosamente, los planes de construcción fueron cancelados. De estos planos es que Mussorgsky se inspira para el movimiento final de la suite. Las puertas llevan el nombre ruso de *Bogatyr*.

Bogatyr es una palabra de origen turco, que se refiere a los héroes en las historias épicas medievales rusas. Vale la pena mencionar que el diseño arquitectónico de Hartmann contiene una cúpula en forma de los típicos cascos rusos. El movimiento de Mussorgsky esta cargado del sentimiento de heroísmo y majestuosidad. Los cc.1-29 presentan el tema principal del movimiento. En estos compases, ambas manos tienen acordes que evocan instrumentos de cobre. Estos acordes, junto con la dinámica que no sale del rango *mezzoforte-fortissimo*, dan la sensación de grandeza. Además, armónicamente es estable, manteniéndose en la tonalidad de Mib mayor¹⁰.

Luego de la presentación de este tema, los cc.30-46 presentan un nuevo material. Este material está armonizado como un coral, es decir, una melodía armonizada a cuatro voces, las cuatro voces siempre en el mismo ritmo. Mussorgsky pone en esta sección, la indicación de *senza espressione*. Aunque la melodía en esta sección es más lírica, el hecho de que Mussorgsky aclare que se debe tocar sin expresividad¹¹ es la clave para entender que se trata de un himno.

Después del himno, se reexpone el tema principal en los cc.47-63. En esta ocasión, la melodía va acompañada por octavas en corcheas, bajando y subiendo por grados conjuntos. Las octavas están inicialmente en la mano derecha, y luego en la mano izquierda. La masa sonora generada por estas octavas se asemeja a los carillones¹², que seguramente estarían en la inauguración de la majestuosa puerta. Después de esta reexposición, vuelve a aparecer el himno, transportado una quinta ascendente.

¹⁰ Beethoven también utiliza a Mib mayor como la tonalidad para dos de sus obras más majestuosas: la Sinfonía 3, y el Concerto para Piano 5. La primera lleva el título de "Heroica", y curiosamente, iba a ser inicialmente dedicada a Napoleón Bonaparte. La segunda lleva el título de "Emperador".

¹¹ Aquí, expresión se refiere a una manera más romántica de tocar, ie. Chopin, Schumann, Liszt, etc. (N. del A.)

¹² carillón. (Del fr. carillon). 1. m. Grupo de campanas en una torre, que producen un sonido armónico por estar acordadas. (Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición)

Los cc. 81-113 presentan un nuevo material. Este material inicia con dos acordes acentuados, Fa semi-disminuido, y Fab mayor-mayor. Esta armonía, en conjunto con los acentos, muestra unas monumentales campanas que poco a poco van subiendo en intensidad. Las voces inferiores se mantienen, durante toda la sección, en redondas y blancas. En cambio, las voces superiores empiezan en redondas, luego pasan a tresillos de negra, y finalmente, pasan a corcheas, que se mantienen hasta el resto de la sección. El incremento en el ritmo es paralelo a la resonancia de las campanas. Estas campanas no se deben confundir con los carillones de la primera reexposición del tema principal. En los cc.96-109, aparece por última vez el tema de *Promenade*, en la figuración de corcheas de la mano derecha. Esta aparición del tema, en Mib mayor, nos vuelve a mostrar al espectador en el cuadro, conmocionado por la grandeza de este movimiento, y de la obra en general. Los últimos compases de esta sección generan un gran incremento en la masa sonora. Este incremento se da por un gran crescendo dentro de los compases, y acordes (con figuración solamente en la mano izquierda), en los registros alto, medio, y bajo. La sección termina con una escala descendiente en semicorcheas, doblada a la octava, que, en tres compases, abarca nuevamente los tres registros, desde Lab7, hasta Do1. El uso extensivo del pedal derecho es fundamental para lograr el efecto de las campanas retumbando cada vez más. La sección final reexpone por última vez el tema principal, primero figurado en tresillos de blanca, y luego, volviendo a el ritmo con el que es presentado por primera vez, pero con el tempo reducido a *grave, sempre allargando*, para culminar en un tremolo de octavas en Mib, en la octava más grave del piano, cerrando la suite con un último gesto de majestuosidad.

CONCLUSIONES

Mussorgsky no solamente se encargó de retratar musicalmente los cuadros de Hartmann, sino que también se dedicó a presentar la experiencia completa de ir a una exposición. *Cuadros en una exposición* es una excelente muestra de lo que se puede lograr con la música programática. Mussorgsky se encarga de traer a la vida los cuadros de Hartmann. El lenguaje utilizado (que mientras abarca el de la música en general, radica principalmente en el estilo del compositor) logra comunicar de una manera clara el ser espiritual de cada cuadro y el ser espiritual de toda la exposición.

La música, siendo un fenómeno que se da en el tiempo, permite la posibilidad de expresar movimiento y narración, entre otras, de una manera superiora a las artes plásticas. Esto no implica que la música sea un lenguaje más apto, un medio más completo. Lo único que demuestra es que los diferentes lenguajes tienen la capacidad de comunicar seres lingüísticos distintos y únicos. Como la mayoría de la obra de Hartmann se encuentra extraviada, resulta inútil discutir sobre cuál es un mejor lenguaje, los cuadros de Mussorgsky, o los cuadros de Hartmann. Lo que sí se puede afirmar es la destreza de Mussorgsky para componer música programática. Este compositor fue capaz de dejar a un lado la larga y prevaeciente tradición alemana para enfocarse en un lenguaje propio y programático. El uso reiterado de ciertos recursos para expresar ciertas cosas (como los *sostenuti* para representar pasos) confirma esto. Tal vez Mussorgsky consideró necesario dejar en segundo plano la teoría, y tal vez esto juegue parte en el éxito de ésta obra. Un desprendimiento de la teoría permite una composición más orgánica, lo cual es más apropiado para la música programática (sin ánimos de desmeritar los grandiosos poemas sinfónicos, y demás piezas programáticas que se encuentran anteriores a la composición

de *Cuadros*). El uso “libre” de la armonía, como recurso y no como parámetro, de Mussorgsky dio paso al impresionismo musical.

Vale la pena aclarar que las palabras ciertamente son poco apropiadas para expresar la riqueza dentro de *Cuadros en una exposición*. Como afirma Benjamin, ciertos lenguajes son mejores, o peores, para comunicar el ser lingüístico. De nuevo, el mérito dentro de esta obra, es que comunica todo lo que no se puede pintar, y lo que ciertamente, no se puede decir. Las sensaciones que generan cada movimiento, y la obra completa, son lo que se logra comunicar, mejor que en otro medio. Las sensaciones, son el ser espiritual, o por lo menos una parte de él, que se comunica en el lenguaje musical. Tanto los cuadros de Hartmann como los de Mussorgsky son fenómenos inenabarcables. Para cualquier música (y arte no verbal), las palabras quedan cortas a la hora de explicar todos los contenidos posibles dentro de ésta. La mejor manera para que un individuo pueda presenciar, entender, y ser parte de ésta comunicación musical, es escuchando la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. 1971 "Sobre el Lenguaje en General, y el Lenguaje del Hombre" En: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 89-103
- "Baroque." en *The Oxford Dictionary of Music*, 2da ed. rev., editado por Michael Kennedy. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e858> (consultado Octubre 18, 2010).
- Perry, Simon. 1995 "Rummaging through the 'Catacombs': clues in Mussorgsky's pitch notations". *Musical Analysis*, Vol. 14, No. 2/3, 221-255, en <http://www.jstor.org/stable/854014>
- Hazlewood, Charles. 2005 *Discovering Music: Mussorgsky's Pictures at an exhibition. Analysis.* Flash en <http://www.bbc.co.uk/radio3/discoveringmusic/videolibrary/pix.shtml>. Londres: BBC
- Mussorgsky, Modest. 1980 (1874). *Cuadros en una exposición*, para piano. New York: G. Schirmer, Inc.