

CONTENIDO

Introducción	3
--------------------	---

CAPÍTULO 1

1.1. Los primeros compositores nacionalistas	4
2.1. La importancia de la literatura nacional.	6
3.1. Los cinco famosos.	7

CAPÍTULO 2

1.2. M.P.Músorgsky. La originalidad de sus obras.	9
2.2. “Los cuadros de una exposición”	13
- Promenade 1	17
- Gnomus	19
- Promenade 2	24
- Il vecchio castello	25
- Promenade 3	27
- Tuilleries	28
- Bydlo	31
- Promenade 4	33
- Baile de los polluelos en sus cascarones	35
- Dos judíos, rico y pobre	38
- Promenade 5	41
- Limoges. El mercado	42
- Catacombae	46

- Cum mortuis in lingua mortua -----	48
- Baba Yaga -----	51
- La gran puerta de Kiev -----	58
Conclusiones -----	62
Bibliografía -----	63
Tablas -----	65
Ilustraciones -----	67

INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX, Rusia instauró su propia escuela musical, única por su historia y por su carácter, que ha sido conocida simplemente como "La escuela rusa". Es evidente el carácter nacionalista en prácticamente toda la obra musical de esta nación y de esta época. En aquellos tiempos, tal movimiento podría haberse llamado, por otra parte, un "movimiento moderno", dado que se tomaba ciertas libertades en la construcción de la melodía, en el lenguaje tonal y en el ritmo, con fuertes influencias de los cantos populares. Lo característico de las composiciones de entonces, es que no se trataba sólo de la sonoridad particular, en cuanto a las características del lenguaje musical ya anunciadas, sino que, por lo regular, se remitía a referir algo determinado en cuanto a contenidos o programas extra musicales.

Modesto Petrovich Músorgsky entra en el círculo de los más notables representantes de la época nacionalista en la música rusa. Entre ellos están también Mijaíl Glínka, Alexander Aliábiev, Alexander Dargomítsky, Mily Balákirev, Alexander Borodín, César Kuí, y N.N. Rímski-Kórsakov, quienes evocaron con determinación el espíritu de su pueblo en su música.

Analizando sus obras, de una vez se hace evidente que la música representa una expresión definida e identificable como nacionalista, por ser composiciones en las que se reflejan claramente temas originados en los cantos, leyendas y tradiciones provenientes del folclor nacional.

Un ejemplo claro de las obras nacionalistas más representativas es *Cuadros de una exposición* de Modesto Músorgsky, la que será el tema principal de este trabajo, donde más adelante voy a profundizar sobre la originalidad de la suite, que contiene temas originados en el folclor ruso, relatos musicales de los personajes reales y fantásticos con su personalidad y sentimientos, escenas del diario vivir y dificultades de la vida cotidiana, escenas de humor y de los momentos de gloria. En pocas palabras, es una de las primeras y más importantes obras en la historia de la música rusa, que marca notoriamente el nacimiento del nacionalismo en las composiciones propiamente para piano por su sonoridad y creatividad compositiva.

Nota:

Debido a que este trabajo tiene en su mayor parte bibliografía rusa, para facilitar la lectura, las citas y los títulos están traducidos por la autora de la monografía.

CAPÍTULO 1

1.1 LOS PRIMEROS COMPOSITORES NACIONALISTAS.

Modesto Músorgsky tuvo su formación como compositor nacionalista gracias a importantes e influyentes precursores como Alexander Aliábiev (1787-1851), Mijail Glínka (1804-1857) y Alexander Dargomísky (1813-1869), quienes iniciaron una primera etapa de este nuevo arte musical.

Alexander Aliábiev fue el primer compositor ruso, que utilizó en sus romanzas para voz y piano, canciones del folclore ruso como, por ejemplo, *Solovéy* (Rruiseñor), una canción conocida ahora en todo el mundo musical occidental; también introdujo la poesía del escritor ruso Alexander Púshkin, como por ejemplo, en la romanza *Ya vas liubíl* (Yo la amé). En la música sinfónica, él creó igualmente, en su temprana edad, brillantes ejemplos de música orquestal para esa nueva era sinfónica nacional.

Como otro importante compositor en el movimiento nacionalista musical del siglo XIX, debemos nombrar a **Mijail Ivanovich Glínka**, quien tuvo gran influencia posteriormente en los compositores de su siglo. Se le atribuye un importante papel en la historia de la música europea en cuanto al nacimiento de la “música rusa”. Sabemos que Pedro el Grande hizo mucho por la patria rusa en los aspectos político y económico y, gracias a él, Rusia entró a formar parte del círculo europeo. Así que meritoriamente, a Glínka se lo llama *El Pedro el Grande de la música*, por ser el primero en haber plasmado en sus obras los valores de la cultura nacional, por haberla aprestigiado en el círculo europeo y por ser fuente de inspiración para sus seguidores. “Liszt estuvo acertado al llamarlo: *el patriarca -profeta de la música rusa*.”¹ Su obra es testimonio de su inmensa contribución a la elevación de la cultura nacional. Al igual que Alexander Púshkin en la literatura, Glínka marcó una nueva etapa en la historia de la música rusa; sus obras sentaron el precedente de la importancia de la cultura musical en los ámbitos nacional e internacional.

1. LOS MUSICOS CELEBRES, editorial Gustavo Gili S.A., B.489-62, p.208.

Su creación es profundamente nacional: emergió en el terreno de la canción popular, absorbió las tradiciones del arte coral ruso y en ella florecieron los logros de la escuela de composición nacional del siglo XVIII y principios del XIX. “Comprendía el canto llano eclesiástico, de una gran riqueza de formas, cuyas piezas más importantes han llegado hasta nosotros; pero además de esta música religiosa, comprendía también una música secular de uso más corriente, cuyos ecos se encuentran en el canto llano y en los cantos populares de la campiña rusa”².

Sus encuentros con sobresalientes poetas y escritores rusos como A. Púshkin, V. Zhukóvsky y F. Dostoévsy, ayudaron en el desarrollo y la evolución de su visión estética futurista como compositor. Además de su enfoque principal que es el género de la romanza, escribió su primera ópera nacionalista, *La vida por el Zar*. En esta obra, podemos observar la influencia de la vida social y política en la música. Por ejemplo, al principal personaje de la ópera, Iván Susánin, Glínka lo dotó con las mejores cualidades del carácter ruso, con el sentimiento y humildad firme en sus principios y patriotismo. Por medio de la música, logró mostrar a través de Iván la vida real del pueblo ruso.

Como otras obras de este estilo, podemos nombrar también las dos óperas de Modesto Músorgsky *Boris Godunóv* y *Khovántchina*, muy representativas y similares a la de Glínka respecto del conflicto social-político general y a la vida del pueblo sufrido.

Alexander Dargomísky es otro representante de los primeros compositores nacionalistas y figura como el primer seguidor de Glínka. Dentro de su creación musical, utilizó las poesías del mismo escritor y poeta A. Púshkin para sus romanzas más conocidas, como *Svadba* (Boda), *Nochnoy Zefir*, *Ya vas lubil* (Yo la amé) y en 1855 compuso otra ópera, *Rusalka* (Sirena), inspirado en el poema-drama de este poeta. Después de los años cincuenta, ya siendo una figura muy importante en la vida musical, formaba parte del comité que trabajaba en el programa para abrir el primer conservatorio en Rusia. En los últimos años de su vida, empezó la composición de la ópera *Kámeniy gósti* (Convidado de piedra), basada en el cuento-poema de A. Púshkin. Lamentablemente, no la alcanzó a terminar y, por encargo del mismo compositor, Cesar Kuí (su seguidor) se encargó de terminar la orquestación y la introducción fue hecha más tarde por Nicolay Rímski-Kórsakov.

2. IBID.

2.1 LA IMPORTANCIA DE LA LITERATURA.

Es importante destacar que, en este movimiento nacionalista en la música rusa, la literatura nacional ocupa un lugar muy significativo. De los escritores y poetas rusos más famosos de la época, podemos nombrar a Alexander Púshkin (1799-1837), Lev Tolstói (1828-1910), Dmítri Dostoévsky (1821-1881), Nicoláy Gógol (1809-1852), Alexander Ostróvsky (1823-1886), entre otros. La literatura fue una fuente de inspiración muy importante y notoria para los compositores anteriormente mencionados. Describiendo en sus poemas la vida real del pueblo ruso, así como su entorno social y político, los escritores también instituyeron un movimiento nacionalista en la literatura. Si tomamos de ejemplo al primer escritor mencionado anteriormente, **Alexander Púshkin**, podríamos nombrar múltiples obras musicales basadas en sus poemas, cuentos o personajes representativos de los mismos. Por ejemplo: en el repertorio vocal de Mijail Glínka, se destacan varios romances con la letra de las poesías del escritor: *Ne Iskusháy* (No me tientes), *Bédniy Pevétz* (Pobre cantante), entre otros, así como una de sus óperas, *Ruslán y Ludmíla*. Piotr Tchaikóvsky, a su vez, en sus óperas *Eugenio Onéguin* y *La Dame de Pique* utiliza los poemas del mismo escritor. El compositor Nicolay Rímsky-Kórsakov, dentro de su numeroso repertorio, en sus óperas más famosas y representativas, tomó libretos de los cuentos-poemas de Púshkin, para las óperas *Sadkó* y *Zar Soltán*. Importante anotar también su brillante ópera *Snegúrochka*, cuyo libreto está basado en un poema-cuento de otro escritor, apreciado por los buenos lectores, **Alexander Ostróvsky**. Alexander Dargomítsky, siguiendo el mismo camino nacionalista, también recurre a los poemas de A.Púshkin, con expresiones genuinas del humor musical ruso para sus óperas *Convidado de piedra* y *Rusálka*.

“En la misma evolución musical, Modest Petrovitch Músorgsky, a quien los melómanos honran como fundador del realismo y del naturalismo musical moderno en Rusia de fines del siglo XIX, tiene en su repertorio los dramas operísticos; *Boris Godunov* de Pushkin y también, *El matrimonio* del famoso escritor Nicolai Vasillevitch Gógol”³.

Todas ellas son obras puramente musicales envueltas en dramas verdaderamente rusos y, por momentos, notablemente concisos.

3. <http://www.filomusica.com/filo73/ruso.html>, consultado el 16 de marzo de 2010.

3.1 LOS CINCO FAMOSOS.

“La tendencia al estilo melódico y rítmico de la música folklórica rusa tuvo más amplio despliegue en la siguiente generación de jóvenes compositores de óperas y piezas orquestales, congregados en San Petersburgo bajo una curiosa constelación de nombres como ‘Escuela de los neo-rusos’ o ‘Los Innovadores’ o ‘La banda invencible’ o, sencillamente, ‘Los Cinco’⁴.

Los compositores antes mencionados formaban este grupo: Alexander Borodín, Cesar Kuí, Modesto Músorgsky, Rímski-Kórsakov y su líder, Mijaíl Balákirev, quien también fue su profesor de composición y una figura muy importante en el desarrollo de estos brillantes músicos.

La historia de Rusia tomaba un rumbo radical en esta época. Se sentía el aire revolucionario contra el régimen del Zar. Así, a su vez e independientemente, se formaban los grupos demócratas que llamaban “Kuchkísti” (grupitos). En parte, el nombre “Grupo” viene de este movimiento nuevo con sentido revolucionario. Con estas tendencias nacionalistas, se compara este grupo de los músicos con los “grupitos” revolucionarios. Los cinco compositores antes mencionados, incluyendo a Músorgsky, eran seguidores de Michail Ivánovich Glínka, creador de esta tendencia nacionalista.

“La música en tiempo de los zares, ceñida a los ideales de la cultura vernácula, a auto estimaciones étnicas y a modas populares establecidas por la literatura. También podría llamarla descriptiva o narrativa de los episodios característicos y estados emocionales, con las melodías profundas de un pueblo oprimido, religioso y devoto de Dios y del zar”⁵.

4.http://www.sinfoniavirtual.com/revista/004/jalones_nacionalismo_musical_ruso_los_cinco.php, consultado el 18 de abril de 2010.

5. IBID.

Importante mencionar que **Vladimir Stásov** (1824-1906) tuvo mucha influencia como inspirador ideológico en el desarrollo de esta organización, llamada más tarde por él como “El puñado de los cinco” (El manojo de los grandes: “Mogúchaya cúchka”). Él era el primer crítico defensor del arte nacionalista ruso y del desarrollo de la escuela nacional de composición. Gracias a su influencia y su apoyo, se hizo posible este crecimiento nacional en la música, liderado por estos compositores verdaderamente extraordinarios.

Vladimir Stásov nos dejó como herencia muchos artículos de revistas, críticas, monografías, escritos sobre el arte y la música de los compositores rusos más importantes de su época. Entre sus trabajos, podemos nombrar la primera y la más documentada biografía del compositor Mijail Glínka, y son consideradas como joyas nacionales las monografías sobre M. Músorgsky y A. Borodín, los intérpretes como Ósip Petróv (famoso cantante ruso (1807-1878) y Antón Rubinstein (pianista y compositor ruso 1829-1894). Stásov fue uno de los primeros que recopiló y publicó cartas y memorias de M. Glínka, A. Dargomísky y M. Músorgsky.

Volviendo al grupo de los famosos, es interesante anotar que todos ellos, incluyendo a Músorgsky, tenían profesiones distintas a la música y a la composición, debido a su posición social, ya que para aquella época ser un músico no era profesión prestigiosa y no era posible mantenerse económicamente de ella. Sabemos que todos estos compositores eran de procedencia aristócrata con muy buena educación, en la que se daba mucho mérito a la educación musical, pero sus estudios de carrera profesional siempre se enfocaban en otras áreas diferentes a la música como por ejemplo: Alexander Borodín, quien era profesor de química en la Escuela de Medicina. Cesar Kuí enseñaba fortificación en la Escuela de Ingenieros y Artilleros y fue autor de varios opúsculos sobre la materia; Modesto Músorgsky era egresado de la Escuela de Cadetes y permaneció en el regimiento Preobrajénski de la Guardia Imperial desde 1856 hasta 1859. Mili Balákirev era matemático antes de convertirse en compositor y profesor de música. Sin embargo, la música era la principal inspiración en sus vidas como una fuente de poder expresar e inmortalizar sus sentimientos y pensamientos.

CAPÍTULO 2.

1.2 M.P.MÚSORGSKY (1839-1881).

LA ORIGINALIDAD DE SUS OBRAS.

“La figura de Músorgsky cobra, por diversos motivos, un relieve particular en la Europa musical del siglo XIX. En primer lugar, parece un hecho excepcional que su arte proceda de un contexto marginal de la música europea, es decir, de aquella Rusia que, hasta mediados del siglo, había sido una colonia alemana, italiana y francesa, especialmente en lo que se refiere al teatro musical”⁶.

Como compositor nacionalista, Músorgsky creó sus obras teatrales llevando a cabo una revolución radical como, por ejemplo, en sus óperas *Boris Godunov*, *Jovanchina*, y *La feria de Sorochinsky*. En otras palabras, Músorgsky no sólo abandono las formas del melodrama, sino que lo transformó en un teatro realista. Pero sus obras no tuvieron vida fácil; de hecho, muchas se conocieron a través del filtro de las reelaboraciones de Nicolái Rimsky- Kórsakov. Después de la prematura muerte de Músorgsky en 1881, Rimsky-Kórsakov procedió a corregir muchas de sus partituras, convencido de que no eran técnicamente adecuadas a las intenciones de su autor: rehízo la parte orquestal, retocó las armonizaciones y, en ciertos casos, dispuso de diferente manera la distribución de las escenas.

Ha sido el más original del nombrado grupo de *los cinco*, seguidor de Glínka e influido por sus compatriotas compositores y amigos, atraídos todos, como ya queda dicho, por el realismo ruso. Entendía la música no sólo como expresión de los sentimientos, sino como lenguaje humano de la persona con capacidad comunicativa. Su arte es autosuficiente, inspirado en asuntos extra musicales como personajes, situaciones dramáticas, comedias, cuentos etc. Fue admirador de Beethoven y de Liszt y un eterno rebelde. Según Debussy, “es un curioso salvaje que descubre la música a cada paso de su emoción, creador de un mundo estilístico totalmente aislado”.

6. “La gran música por sus grandes intérpretes”, *Maestros del siglo XIX*, Editorial Planeta-De Agostini S.A., B-33,557, 1993, p.94.

Su originalidad esta revelada “en su ópera *El matrimonio*, sobre la novela de Nikolai Vassillevitch Gógol, Músorgsky muestra, nó a los personajes ideales, sino a la gente del pueblo. Las más famosas de sus óperas, *Boris Godunov* y *Jovanchina*, de naturaleza épica, nos llevan a los dos momentos cruciales de la historia rusa, siguiendo al escritor Púshkin, en ellas el pueblo ruso vive las atrocidades del falso zar tras la muerte de Iván el terrible y, en la segunda ópera, Stásov relata la revuelta de la vieja Rusia contra la modernización de *Pedro el cruel*”⁷.

En una carta del 25 de diciembre de 1876, dirigida a Stásov, Músorgsky relata sobre su composición:

“Sabe usted que antes de ‘Boris’ yo ponía todo el énfasis en las escenas populares. Explóro el discurso humano, y llego así a la melodía creada por este tipo de discurso, a la encarnación del recitativo en la melodía. Cabría decir que se trata de una melodía justificada por el sentido nacional del pueblo ruso. Esta clase de trabajo *logrado* supone un goce para mí; de pronto, e inesperadamente, suena algo que se opone a la amada melodía clásica y que, no obstante, todo el mundo comprenderá de inmediato. Si alcanzara esta meta consideraría haber hecho una conquista artística”⁸.

Otra originalidad particular está en las piezas para piano dedicadas a los niños. Músorgsky compuso muchas obras en torno al mundo infantil. En todas ellas se percibe la enorme ternura que el compositor sentía por los niños y, en casi todas, recurrió a frecuentes cambios de ritmo para expresar la movilidad propia del mundo de sus pequeños protagonistas, con su constante inquietud. Entre ellas están: *La broma infantil* (1859), *Los recuerdos de infancia* (1857), *La nana y yo*, *El primer castigo* (1865). A partir de este periodo, Músorgsky define su estilo personal con madurez en las composiciones de sus piezas para piano, como *Duma* y *La caprichosa* (1865), *Meditación*, *Una Lágrima*, *La costurera* y *En la aldea* (1880). Tienen detalles originales, como el encantamiento que se deriva del diseño del original y novedoso acompañamiento. Este aspecto se da con frecuencia en toda la obra de Músorgsky con vena imaginativa y una voluntad expresiva plenamente conseguida. Y finalmente, la obra *Los cuadros de una exposición*, escrita en su período muy fértil de 1874; es su mejor composición pianística y una de las creaciones más originales que el Romanticismo ha dado para este instrumento. Es una suite que acoge multitud de sugerencias expresivas distintas, bajo un arco unitario que pone de manifiesto un pensamiento musical de singular poder imaginativo con la música descriptiva.

7. <http://www.campusvirtual.unirioja.es/sigloXIX/144htm>, revista musical, consultada el 13 de abril de 2010.

8. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/004/jalones_nacionalismo_musical_ruso_los_cinco.php, consultado el 18 de abril de 2010.

Modésto Petróvich Músorgsky nació en Kárevo, provincia de Pskov en Rusia, en la familia de la pequeña nobleza terrateniente. Vivió sus primeros diez años de su vida en abierto contacto con los campesinos, una clase sometida a una feroz servidumbre social que aún tardaría varios lustros en ser abolida por el zar Alejandro II. Así, en muchas de sus obras, Músorgsky manifiesta el amor por los campesinos y por su pueblo. “Además del conocimiento directo que tuvo de las preocupaciones y miserias campesinas, Modésto, a través de su nana, recibió un amplio caudal de la tradición popular, cuyos cantos educaron sus oídos y cuyos relatos turbaron sus sueños, provocándole estados de terror”⁹.

Su mamá, a la que tenía un intenso afecto, le dio las primeras clases de piano y, a los diez años, fue enviado a San Petersburgo para seguir con sus clases de piano con el profesor alemán Anton Herke. Tres años más tarde, entra a la Escuela de Oficiales de la Guardia, carrera que era más acorde con las costumbres e intereses de la clase a la que pertenecía, que la de un músico. Como todos sus colegas del “grupo de los cinco”, a la música y la composición se entrega más tarde, después de estudiar seis años en la escuela de cadetes, la que abandona luego por la música, siguiendo su única pasión. “Con el enorme bagaje cultural, su apuesto porte, dominio del piano y atractiva voz, no es de extrañar que Músorgsky fuera protagonista de éxitos en los salones de la alta sociedad petersburguesa y quizá viviera entonces la única época moderadamente dichosa de su desgraciada existencia”¹⁰.

A los veinte años, en 1859, siendo aún cadete, se retira del ejército para entregarse a la música. Poco antes de esto, sufrió la primera crisis de depresión nerviosa con signos de epilepsia, que duró de 1857 a 1859 y acabó de definir los rasgos principales de su personalidad. A partir de este momento, en la vida de Músorgsky empieza una serie ininterrumpida de dificultades materiales. Por esa misma razón, en 1862 se ve obligado a refugiarse en el campo por no poder pagar las rentas de las propiedades familiares en Kárevo. Más tarde, enfermo, se mudó a la casa de su hermano por dos años (1866-1868). Para sobrevivir, periódicamente en la ciudad Petersburgo, hacía pequeños trabajos administrativos y, sucesivamente, tres plazas burocráticas y hasta una vez intentó ganar algo como pianista acompañante.

Ya al final de su vida, se sentía muy solo, alejado de sus compañeros compositores después de haber perdido la esperanza del debido reconocimiento de sus obras y el apoyo emocional que tanto necesitaba por parte de ellos. Finalmente, cayó en el vicio del licor hasta convertirse en alcohólico.

9. Enciclopedia Salvat, *Los Grandes compositores*, tomo 4, ediciones Arrieta Pamplona, 1985, p.778.

10. IBID p.778.

El 16 de marzo en 1881, Modesto Músorgsky muere en el hospital más barato de Sankt Petersburg, sin el debido reconocimiento en vida como compositor.

“El murió como un soldado- con el arma en la mano: sosteniendo el libro de Berlioz *Sobre la instrumentación*”¹¹.

Modesto Músorgsky poseía un prometedor talento musical que lo convirtió en uno de los más prominentes compositores rusos por su originalidad y su total entrega a la composición. Acortando prematuramente su vida, deja inacabadas algunas de sus obras, como las óperas *Jovanshina* y *Sorochinskaya yarmarka*.

11. <http://www.aif.ru/culture/article/25165>, consultado el 13 de agosto de 2010.

2.2 “LOS CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN”

Es una de las principales obras para piano de M. Músorgsky, que refleja la individualidad del autor, la imagen única de su pensamiento. Es una obra única por su carácter teatral y espiritual, llena de imágenes artísticas y sentimientos propios del compositor. En el siglo XX, es una de las obras más interpretadas y apetecidas por los pianistas. Músorgsky, indudablemente, era un gran pianista con una técnica brillante que cautivaba al público. Era como el mago del piano que podía interpretar cualquier cosa hasta imitar, por ejemplo, un paso de un animal, un zumbido de los pollitos o un sonido de las campanas en movimiento. “Lo intrigante es que en aquella época la obra no recibió popularidad; los pianistas se negaban a interpretarla, considerando que era técnicamente poco atractiva y pianísticamente incómoda”¹². Música instrumental Músorgsky componía más bien poco; le interesaba más la ópera. “En *Los cuadros*, la escritura pianística tiene mucha influencia de la idea operística. Además de ser sólo una pieza para piano, es como una obra de teatro musical de un solo actor (en este caso es el propio compositor) quien crea un desarrollo teatral imaginativo con la ayuda de la sonoridad de un solo instrumento, el piano”¹³.

Esta obra fue escrita en 1874 y dedicada a la memoria de su amigo fallecido, el arquitecto y artista plástico Victor Alexándrovich Hartman, quien murió en 1873 a los 39 años repentinamente de una aneurisma. Toda la obra fue inspirada y basada en los cuadros y trabajos artísticos hechos por el pintor durante toda su vida. Pasado un año después de su muerte en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, por entonces la capital del reino ruso, Vladimir Stásov, en homenaje póstumo a la memoria del pintor, organizó una exposición de sus obras artísticas que consistían en proyectos arquitectónicos, decoraciones y trajes para el teatro (objetos artísticos, como un reloj de piedra en estilo antiguo en forma de una casita con patas de gallina, un muñeco para romper las nueces o “cascanueces”), bocetos y algunas pinturas, entre otras. Esos trabajos recogían memorias de los viajes de Hartman por Italia, Francia y Polonia, con referencias a la poesía nacional y la vida cotidiana de cada momento y lugar vividos. Debido a que los cuadros se vendían en esta exposición hasta nuestra época se desconoce el paradero de algunos de ellos; sólo se pudieron recuperar seis cuadros por la memoria de los presentes en esta exposición.

12. JUBOV, G.N. *Músorgsky*, Moscú Música, 1969, p. 544.

13. IBID, p.545.

Músorgsky, inspirado profundamente por esta exposición, en menos de tres semanas compuso la obra que primero tituló como *Suite Hartman* pero finalmente, la proclamó como “Cuadros de una exposición”.

Esta suite se considera única-original, especialmente por su novedosa forma con piezas totalmente contrastantes e independientes, cada una con personajes y caracteres particulares; bien, con los motivos de la vida cotidiana, bien con fantasías del pasado o personajes favoritos de los cuentos de la niñez. Así que, en esta obra, además de los cuadros de Hartman, también hay escenas del diario vivir, como la escena en el mercado de Limoges, las imágenes de los jardines de Francia “Tuilleries” o los dos judíos polacos y el castillo viejo de Italia; también hay escenas de su propio sentimiento de tristeza por el amigo pintor, lamentando su muerte (como en la pieza *Cum mortuis in lingua mortua*).

Músorgsky, con su música, hace revivir a estos personajes de los cuadros y logra una composición muy original, por la simetría teatral novedosa y atractiva y por la manera como distribuye cada pieza de acuerdo con sus personajes representativos. Así en los extremos (primera y última), están dos piezas importantes y majestuosas como el primer *Promenade* y *La gran Puerta de Kiev*. Yendo hacia el centro (segunda y penúltima), siguen los personajes fantásticos del *Gnomo* y *Baba Yaga*. Se hallan luego las piezas sobre las imágenes escénicas de Francia y Italia, como *El viejo castillo con Catacumbae* y las piezas *Tuilleries* y *Mercado de Limoges*. Luego, acercándose más al centro, vienen las piezas de origen polaco, el *Bydlo* y *Los dos Judíos*. En el centro, queda la escena más graciosa y cómica del *Ballet de los pollitos*.

De manera visual, esto queda así:



Maravilloso desarrollo de la pieza hacia el centro y luego, como un recuento hacia el final, lo que da a la obra una forma redonda y bien sellada, con las dos piezas majestuosas en los extremos.

Otra importante particularidad de esta suite es la existencia de un tema, “Promenade”, que interviene con su sencillez melódica en estilo de marcha, uniendo todas las piezas y formando, además, un espacio de transformación del carácter en la preparación de cada nuevo episodio. Esa melodía posee un aire puramente ruso con cierto parecido al famoso tema de los trabajadores del río Volga “Ey ujnem” en las primeras tres notas del inicio con una segunda mayor descendente y una cuarta justa ascendente. En este tema, Músorgsky describió una imagen de sí mismo, mostrando su figura mientras camina con paso lento y firme de un cuadro a otro y cantando un tema que recuerda canciones épicas del pueblo ruso.

Cuadros de una exposición, en la vida de Músorgsky no se tocó ni se publicó. En 1886, cinco años después de la muerte del compositor, por primera vez fue publicada, bajo la dirección de Rimsky-Korsakov. Esta edición no era del todo fiel al manuscrito, debido a que Rimsky-Korsakov, dudando de que la obra estuviera totalmente terminada, hizo ajustes y correcciones. En el transcurso de un año, salió otro tiraje con la edición de Stasov, que fue retomada tal cual con algunas anotaciones. Pero aún así, en este entonces la obra no tuvo mucho éxito por las razones que ya había dicho antes. Después de poco tiempo, Mijail Tushmálov (1861-1896), con la ayuda de Rimsky-Korsakov, hizo una orquestación de las partes principales de la obra que fue publicada y estrenada el 30 de noviembre de 1891. Después del primer estreno, *Los cuadros de una exposición* sonaron en esta presentación en muchas salas de Petersburgo y en Pavlovsk. En 1900, apareció un arreglo para cuatro manos y, en febrero de 1903, un joven pianista, G.N. Beklemishev, la interpretó en Moscú. En 1905, la suite sonó en París en una conferencia sobre Músorgsky. Sin embargo, el mayor reconocimiento por el público lo tuvo la obra después de que Maurice Ravel (1875-1937) hizo una orquestación en 1922, según la misma edición de Rimsky-Korsakov y fue estrenada en París el 19 de octubre de 1922, dirigida por un director ruso, Sergey Kouzevitsky. En 1930, salió la primera grabación, dirigida por el mismo director, con la orquesta de Boston. En 1931, la obra *Los cuadros de una exposición*, en homenaje a los cincuenta años de muerte del compositor, se editó nuevamente, según el manuscrito del autor, con la edición de “Musgis”. Y, a partir de este momento, finalmente la obra tomó su lugar muy importante en el repertorio de los pianistas.

La suite pasó por varias orquestaciones; entre otros, la de Henry Wood en 1915(sin intermedios), la del checo Leo Funtek en 1922(casi a la vez con Ravel) y la de Dshusepe Beche en 1922. Leonidas Leonardi en 1924, Lucien Cailliet en 1937,

Leopoldo Stokowski en 1938, Walter Gior en 1942, Sergey Górchakov en 1954, Jelmüt Branderburg en 1970, Emil Naúmov en 1974, Lawrence Leonard en 1977 (para piano y orquesta), Zdenec Mazal en 1977, Vladimir Ashkenázi en 1983, Tomas Bilbrandt en 1992, Julian Yu en 2002 (orquesta de cámara).

Sin duda alguna, Ravel hizo un estudio exhaustivo de la obra original y la orquestó, en primer lugar, con gran fidelidad, apenas modificando algunos pasajes y compases de espera, (por ejemplo, en *Los Pollitos* omite los dos penúltimos compases de repetición de la nota larga del *re bemol*; en *La Puerta de Kiev*, el pasaje descendente de la escala de mi bemol mayor, en vez de tres compases fue alargado a cuatro, para mayor efecto de fuerza en la culminación con un buen *fortíssimo*, otro ejemplo hay en la pieza *Baba yaga*, donde antes del cambio al *andante mosso*, los dos últimos compases de la repetición de la nota *sol* los alarga a cuatro, para lograr una transformación del tempo y del carácter).

Efectivamente, la obra *Los Cuadros de una exposición*, en la orquestación de Maurice Ravel, figura como una de las versiones más interpretadas. Puede decirse que hasta ahora no hay otra versión que supere la de Ravel.

También existen múltiples transcripciones, adaptaciones y arreglos para todo tipo de instrumentos: guitarra, banda de jazz, xilófono, sintetizador, banda de viento, grupo de rock progresivo, etc., todo lo cual nos da una idea de la magnitud de las posibilidades sonoras y virtuosísticas que puede proporcionar esta obra.

Promenade (fran.)

“Прогулка” (ruso)

(1)

El tema está escrito en *si bemol mayor* y se expone en los dos primeros compases con una melodía en unísono, imitando el canto de una persona:

Imagen1.



Después, en el tercer compás, sigue el coro: Imagen2.



El tema está basado en un modo pentatónico, desde luego sin semitonos, en el registro de voz de una mujer, con un carácter épico (una manera similar de exponer los temas tiene Tchaikovski en sus piezas “Julio” y “Noviembre” del ciclo para piano “Estaciones”).

En esta pieza, el pulso cambia cada compás de 5/4 a 6/4, lo que da a la melodía una cierta libertad, no acostumbrada para la época, y un protagonismo dinámico del recitativo.

En la versión orquestal de Ravel, el tema del primer *Promenade* lo expone la trompeta, a la que siguen los metales en fanfarria y luego la cuerda y la madera.

Como he dicho antes, Músorgsky se describió a él mismo en esta pieza y así le escribió a Stásov en sus cartas: *Mi cara se ve en cada intermedio*.

Durante toda la suite, el tema se repite cinco veces en diferentes tonalidades, tempi y registros, a veces un poco pesante, como si imitara el paso en marcha del pensativo compositor. Con su cambiante carácter de cada “Paseo”, Músorgsky construye un enlace sorprendentemente bien logrado, preparando así una imagen diferente, al pasar de una pieza a otra.

“Interesante anotar que el mismo Músorgsky, en cartas a sus amigos, llamaba los *Cuadros* un *intermezzo*, considerando, al parecer, el *Promenade* como un tema principal y tratando toda la forma de la pieza como un rondó”¹⁴.

Al principio de la suite, la aparición del tema *Promenade* es más seguido pero, cada vez, al acercarse al final, es menos constante y cada vez de duración más corta, como si perdiera la importancia del protagonismo y cediera el espacio a las piezas, que progresan cada vez con más fuerza, duración y dificultades técnicas. La última aparición del tema *Promenade* es antes del *Mercado*; es como una recopilación del principio, que finalmente retoma la tonalidad y el carácter principal, para finalizar la primera parte de la pieza y dar inicio a la segunda. Tal vez, para no hacer una repetición exacta en esta última *Promenade*, Músorgsky omite algunos motivos, saltando unas frases o cambiándolas de lugar. Un ejemplo de la diferencia: en el primer *Promenade*, empata con el “Gnomo” en *attaca* con los acordes de *negras*; en el último, los alarga a *blancas* y deja suspendida una nota en calderón, preparando así la sorpresa que viene en seguida, que es *El Mercado*.

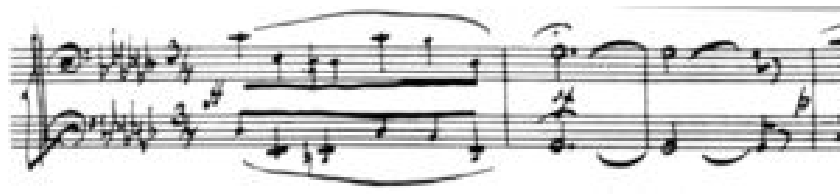
En esta pieza, la *Promenade*, Músorgsky se destaca con su conocimiento profundo del antiguo canto eclesiástico de la iglesia ortodoxa. En palabras de Svirídov: “La creación de Músorgsky es muy amplia, pero la idea religiosa siempre predominaba en sus composiciones, como si la vida de la nación dependiera de su existencia”. La música, para Músorgsky, era una fuente para poder transmitir el sentimiento y lo característico de las tradiciones del pueblo ruso, profundamente religioso. La investigación y utilización de tal armonía coral fue apropiada por los compositores rusos desde la época de Glínka. En la música nacionalista, esa tendencia de aplicar las bases armónicas de la antigua cultura del canto eclesiástico tomó mucha importancia para la creación de la nueva música rusa.

14. ABIZOVA, E.N. *Cuadros de una exposición de M. Musorgsky*, Moscú Música, 1987, p.40.

Gnomus (latin)

“ГНОМ” (ruso)

Imagen 1.



Los primeros compases de un manuscrito del autor.

En la versión orquestal de Ravel, esta sección de la descripción del enano la comienza la cuerda baja en un motivo rápido al que responde la madera en escalas descendentes. Su grotesco caminar lo expone la tuba. A continuación, intervienen flautas, celesta y percusión.

En el boceto del pintor Hartman, fue dibujado un muñeco cascanueces (del tamaño de un juguete para el árbol de navidad) en forma de tijeras para abrir las nueces, que da la sensación de un muñeco-enano con piernas torcidas y un aspecto desagradable. Este boceto no se conservó hasta nuestra época pero podemos apreciar un disfraz hecho por el artista para una obra de teatro (ver anexos de fotos, p.67).

Es una imagen fantástica a la que Músorgsky da vida con fuertes cambios de dinámica, un ritmo quebrado y una melodía cortante, dándole así el carácter de un muñeco torpe y asustado que corre de un lado a otro con miedo de ser descubierto.

La tonalidad de *mi bemol menor* es bastante dramática con su armonía inestable y con las cortas *apoyaturas* al final de cada frase, lo que refleja en la música una sensación de una imagen trágico- fantástica.

El primer compás está compuesto por unas corcheas quebradas, con un fortísimo en tempo vivo, que anuncia la aparición del gnom que se mueve rápidamente. El compás siguiente se suspende en un largo si bemol en calderón hasta el próximo compases, como si el gnom se detuviera por un instante mirando a su alrededor.

Después de un corto silencio de corchea, el motivo se repite, pero ahora con un *piano* y así, menos vivo, pareciera que estuviera burlándose de sí mismo. Finalmente, termina con un salto hacia arriba de un *do* a un *si* bemol a lo largo casi de tres octavas.

Esta quebradiza e inestable figura, compuesta por unos grandes intervallos de sexta y séptima, primero termina en la nota *fa* (con el acento en el primer tiempo), luego en *mi* (con el acento en el segundo tiempo), y nota *re* (en el tercer tiempo). De esa manera, en este primer tema de la primera parte, podemos percibir un personaje con apariencia desagradable, de movimientos torpes y aturdidos, con cierta ira y desesperación: Imagen 2.



En el segundo tema de la primera parte, se siente un toque de campanitas que se mueven por terceras descendentes entre cada compás en la mano derecha, del registro agudo hasta el medio. El carácter místico de este tema con cierto sentimiento de lamento, termina indeciso como un rechazo con dos golpes, saltando en octava al registro grave y con fuertes apoyaturas en *sforzatto*:

Imagen 3.



La parte media de esta pieza es como un mundo interior del personaje. Encontrando al fin un escondite, contrastando con la primera parte después de correr y saltar, es como un reposo y momento de reflexión.

En los bajos en ambas manos, moviéndose lentamente con notas *blancas* de abajo hacia arriba, en la melodía se percibe la respiración lenta y temerosa, como reflejando los pensamientos de la realidad del cruel destino, ya que él nunca va a ser aceptado, dada la apariencia tan desagradable que tiene; sin embargo, sigue soñando con un mundo de cuentos fantásticos, donde por fin encontrará la felicidad:

Imagen 4.



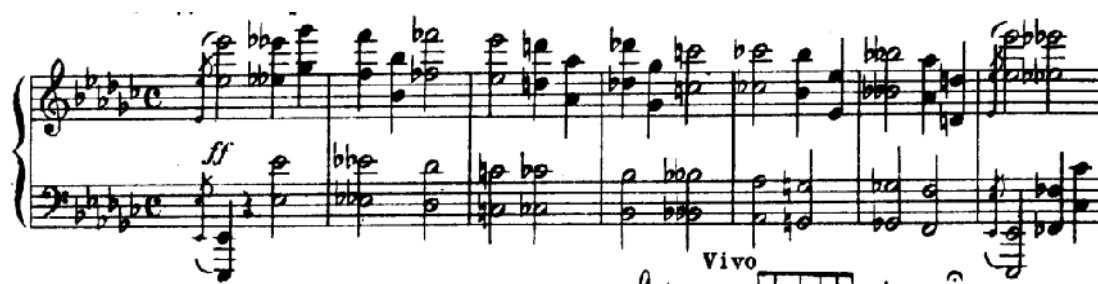
En sus reflexivos pensamientos, de repente irrumpen los motivos quebradizos del motivo principal en fortísimo, muy veloces y cortantes, y cada vez más insistentes. Es como si el personaje se asustara por algo, reviviendo así los malos recuerdos y volviéndolo de un mundo ensoñador al mundo real:

Imagen5.



El segundo tema de la segunda parte continúa con el tema angustioso, con llantos y desesperación ante el cruel destino que no se puede cambiar. En la música, se refleja con el *fortissimo* constante que llega a un clímax con una melodía descendente cromática, que le da un carácter trágico:

Imagen 7.



Con el silencio corto de *negra* se interrumpe su privacidad, como si algo lo espantara o asustara, empezando con un *pianísimo* mientras emprende otra vez la huida de algo que lo atormenta.

El regreso del motivo del segundo tema de la primera parte empieza con un trino en *mi bemol* en el registro grave, “hirviendo” durante un compás, llenándose de rabia; con un *crescendo* hasta un *forte*, llega a la nota *la* a través de los sextillos en cromática y vuelve a calmarse, regresando otra vez a un *mi bemol* para volver a empezar:

Imagen 8.



En comparación con el principio, esta vez el tema tiene un carácter más trágico. Se trastorna cada vez con más pasajes y trinos, como una tormenta, llevando consigo las tristezas y penurias, hasta los últimos acordes afirmativos en un *fortissimo*, que se suspende en un calderón largo.

El pasaje final es como un relámpago de descarga de toda la energía acumulada. Pareciera que el gnomo se desaparece de la vista con este pasaje veloz que se corta con un vacío de silencios con calderón:

Imagen 9.



Problemas técnicos:

Es la primera pieza que presenta cierto grado de dificultades técnicas. En la parte final, *poco a poco acelerando* (Imagen 8), la mano izquierda toma el protagonismo con toda la energía. La dificultad técnica está precisamente en lograr la continuidad y la unión de los trinos que se forman, de sextillos en semicorcheas, que imitan una gran ola que viene de un *piano a un forte* y de un *forte a un piano*. Tal proceso se repite cuatro veces sin interrupciones y, técnicamente, es algo agotador mantener la intensidad durante los 18 compases, sobre todo para la mano izquierda. La mejor solución técnica de esta parte es tratar de tocar los trinos con la mano bien relajada sin mucha articulación, aplicando sólo el movimiento de la muñeca y reservando las fuerzas para las semicorcheas, que requieren mayor articulación y volumen. El pasaje se puede estudiar sin los trinos, aguardando en las notas largas y tocando sólo el pasaje de semicorcheas, para lograr así un equilibrio rítmico entre las dos manos.

Otra dificultad técnica reside en el último pasaje de esta pieza (Imagen 9), específicamente en los cinco últimos compases en *velocissimo*. Se presentan incómodas posiciones en movimiento contrario entre ambas manos, lo que toma un buen tiempo a los pianistas para lograr velocidad. Lo primero y muy importante para la ejecución, es elegir una buena y cómoda digitación. En mi concepto, después de probar varias propuestas de distintas versiones, una buena solución para lograr un tempo veloz en el mencionado pasaje, podría hacerse el cambio de los pulgares simultáneamente en ambas manos, las veces que se presenta.

Promenade

(2)

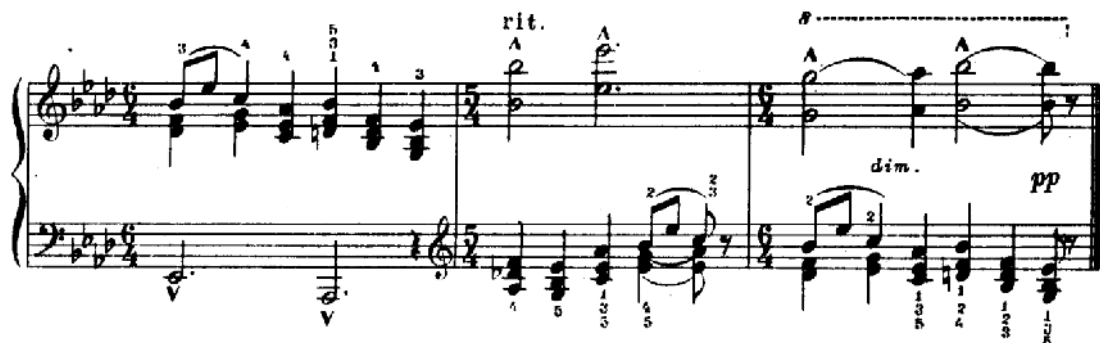
Este intermedio está en la tonalidad de *la bemol mayor*, en otro registro y con otra armonía y un carácter más tranquilo y pensativo que el primero:

Imagen 1.



El acompañamiento del coro pasa al segundo plano (a la mano derecha) en el registro alto y la melodía en el registro medio con una tímbrica tenoril, imitando el canto de un hombre. Hacia el final, el coro se desvanece completamente, alejándose del todo. Termina con doble *pianissimo* para dar cabida a otra pieza, *El viejo castillo*:

Imagen 2.



Volviendo a la versión de Ravel, este *Promenade* es expuesto por las trompas de una manera sosegada, seguidos por fagotes, flautas y oboe.

Con sensación de calma nos trasladamos al otro mundo imaginario de Italia.

Il vecchio castello (ital.)

“Старый замок”(ruso)

El tema está *en sol sostenido menor*, una tonalidad de pura calma y transparencia.

En el boceto de Hartman en acuarela, se ve la imagen de un viejo castillo; era trabajo que él hizo durante su estadía en Italia, cuando se encontraba estudiando arquitectura.

En las memorias de Stássov, en el dibujo se observa un viejo castillo en el fondo y un músico trovador en el primer plano (posiblemente para dar la idea del tamaño del castillo), que canta mientras sostiene sobre sus rodillas un salterio, instrumento parecido a un arpa pequeña.

La melodía de Músorgsky es melancólica y triste; imita el canto del trovador con un ritmo *ostinato* en el bajo, evocando el instrumento antiguo:

Imagen 1.



En la orquestación de Ravel, el tema principal es protagonizado por el saxofón alto durante toda la pieza con acompañamiento de cuerda.

La tristeza de la pieza es constante y conserva el mismo carácter, aunque en la parte media se siente el cambio de tonalidad a mayor, como si hubiera pequeños rayos del sol; pero al final retoma el carácter, devolviéndose al tema principal, cada vez con más calma, hasta sumergirse en un sueño, dejando unos compases en el vacío, interrumpiendo la frase. De pronto termina como un “adiós”, con un salto de cuarta en octavas en la mano derecha y el único *forte* durante toda la pieza, despertando el ánimo y preparándolo para la siguiente pieza:

Imagen 2.



Puede decirse que es la única pieza de toda la suite que no representa dificultades técnicas y que transmite una calma interior absoluta.

Promenade

(3)

Esta es la tercera aparición del tema estribillo y es la más corta, de sólo 8 compases. Está escrita en la tonalidad de *si mayor*, relativa a la tonalidad de la anterior pieza:

Ejemplo 1.

Moderato non tanto, pesamente
[Не слишком умеренно, тяжело]

058

Retoma el carácter de bravura y mucha energía. Esta vez, la melodía está expuesta con las octavas de la mano derecha y la segunda voz en el bajo, también en octavas, en la mano izquierda, en una textura contrapuntística. En el compás 3, la melodía pasa a la mano izquierda, acompañada con los acordes en la mano derecha en el registro de primera y segunda octavas. El principio y el final de la pieza está expuesta con la idea contrapuntística.

Ya en los últimos dos compases, retoma la calma rápidamente en un *solo* (con las dos manos en unísono); se suspende en *pianíssimo*, como un pensamiento que hubiera venido de repente o, quizá, una pregunta, la respuesta de la cual viene en seguida. De esa manera, Músorgsky pasa a la siguiente pieza.

En la versión orquestal, este *Promenade* de nuevo lo empieza la trompeta con acompañamiento de la cuerda baja.

Tuilleries (fran.)

“Тюильрийский сад.”(rúso)

Tomada de la vida cotidiana, es la escena de la pelea de los niños durante el juego. La pieza está en la tonalidad de *si mayor*. En la versión orquestal de Ravel, el tema principal es elegantemente expuesto por la madera, para representar el juego de los niños. Los violines entran después creando un ambiente hostil.

Stásov se acordaba de que, en el dibujo, Hartman había reflejado un jardín de un palacio de las Tullerías (Les Tuilleries) de Francia, donde jugaban muchos niños acompañados por sus nanas:

Imagen 1.



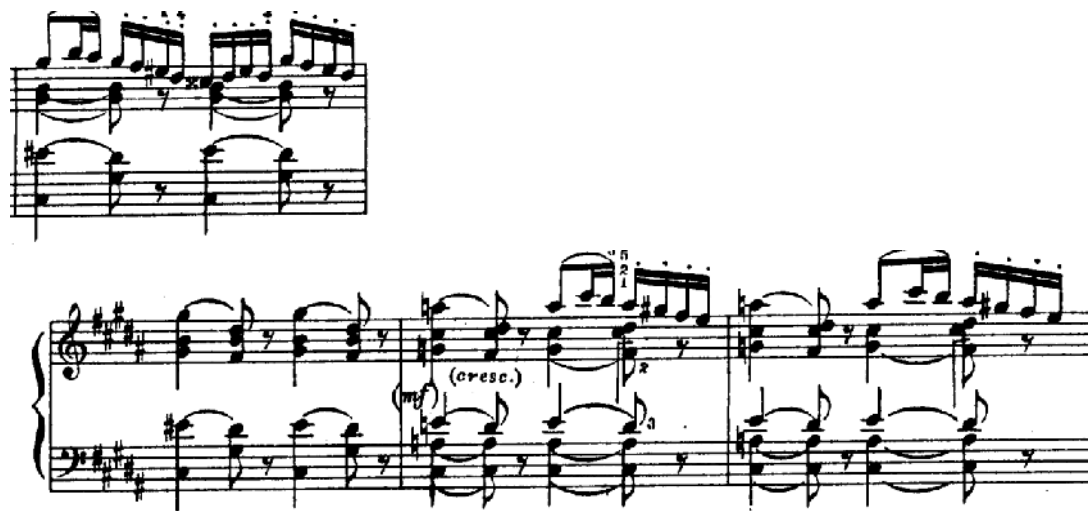
Esta pieza, de un carácter muy diferente al de la anterior, está llena de luz y alegría, recordando mucho los juegos de infancia, haciendo travesuras, corriendo y saltando, tratando de alcanzarse unos a otros.

Problemas técnicos:

Se hallan precisamente en el tema principal, que varía durante toda la pieza. Con las grandes dimensiones en la posición y la distribución de los acordes que abarca Músorgsky en el piano, nos pone en la tarea, a cada intérprete, de resolver ese problema, buscando una distribución cómoda de los acordes y la mejor posible entre ambas manos, para poder interpretar la pieza con el mejor efecto de acuerdo con la idea propuesta por el compositor. Es difícil tocar las semicorcheas en *staccato* en la voz superior mientras se sostienen las notas *negras* en la misma mano derecha, por la distribución muy ancha. La mejor solución (en los compases 6, 8, 9) es pasar el

acompañamiento a la mano izquierda y dejar la melodía sólo para la mano derecha, con el fin de poder ejecutarla con toda libertad, destacando mejor las semicorcheas y, por supuesto, adoptando la digitación más cómoda según cada intérprete:

Imagen 2.



El segundo tema de la pieza es más equilibrado, como si se recordara la tranquilidad y aplomo con que habla la nana a los niños tratando de calmarlos:

Imagen 3.



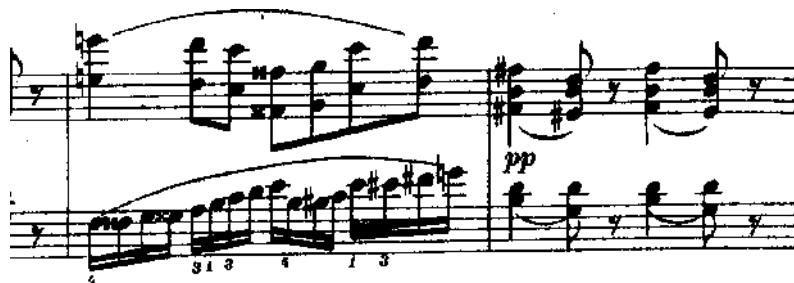
Pero pareciera que el intento de calma hubiera fallado, pues entra otra vez el tema de rebeldía:

Imagen 4.



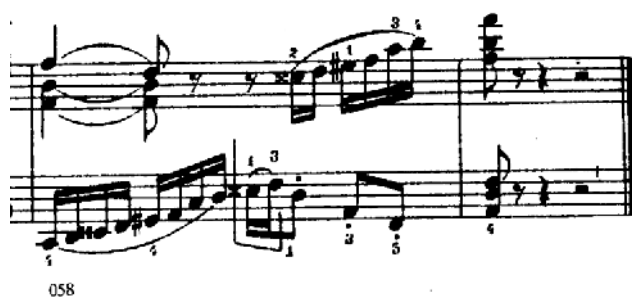
La actitud de los niños enfurece a la nana, que alza la voz en el quinto compás de la última parte, logrando calmarlos al fin por un tiempo:

Imagen 5.



Ya en los dos últimos compases, los niños desaparecen y la escena se desvanece:

Imagen 6.



Así termina la pieza *Tuilleries*, sin el intermedio acostumbrado del “Paseo” antes de pasar al siguiente personaje, como si el compositor considerara no necesitarlo. Casi con un compás de silencio, se introduce un tema muy contrastante y de mucho peso en el registro grave.

Bydło(polaco)

“Быдло”(ruso)

Imagen 1



Está escrito en *sol sostenido menor*. Ravel otorga la representación de esta escena a una tuba, acompañada por la cuerda baja con un ritmo obstinado. Cada vez con más fuerza intervienen los violines, acompañados por toda la orquesta.

Según los apuntes del amigo del compositor, Stásov, es la imagen de una carreta con unas ruedas enormes, llevada por dos grandes bueyes. El pesado paso de los animales se destaca con el ritmo de 2/4 bien marcado por unos acordes en el registro grave del piano.

En la versión del pianista Vladímir Górovets, los acordes que imitan el movimiento de las ruedas los toca de la manera arpegiada para dar la sensación de un chillido de las ruedas viejas y animales cansados. Con este acompañamiento de fondo, se oye una triste canción del hombre que lleva la carreta. En esta melodía, se percibe una especie de canción folclórica que bien podría ser rusa o polaca; una de esas típicas canciones de los campesinos dedicados a trabajos pesados en el campo. Con esta pieza, Músorgsky nos permite imaginar la difícil vida que llevaban esos humildes trabajadores del campo (por lo general, la gente de clase pobre).

En la versión original de Músorgsky, la pieza empieza con un *forte*; el autor escribió: “прямо в лоб” que significa ¡de frente! o ¡adelante!, que tiene sentido si él quería contrastarla con la pieza anterior.

En la versión de Rimsky-Korsakov y después en la de Ravel, el tema empieza con un *piano*, dando la sensación de la carreta que se acerca desde muy lejos; llega a culminación en la parte media, cuando se siente pasar muy de cerca con un *fortissimo*, hasta poder sentir el carruaje bien pesado y los bueyes que respiran fatigosamente fuerte, para luego alejarse hasta desaparecer del todo. Las dos versiones coinciden en final con un *pianísimo y perdendosi*.

Basándose en estas versiones, muchos pianistas optan por hacer el mismo efecto, acorde con la versión orquestal.

Promenade

(4)

Otro intermedio, esta vez en la tonalidad de *re menor*. Es la primera vez que ese tema pasa al modo menor; en efecto, el reflejo y la impresión que deja el cuadro anterior no es fácil de olvidar.

Empieza con el ritmo de 5/4; los dos primeros compases entran en el registro alto con un coral. Suena una melodía nostálgica, como un pensamiento, parecido a un lamento del pasado, que se interrumpe de repente con un silencio de *blanca* y el coral se detiene por un instante:

Imagen 1.



Los siguientes dos compases, siguen el mismo carácter en 7/4 y 6/4, en el registro medio con un poco de *crescendo*:

Imagen 2.



En el quinto compas de 5/4 y en el siguiente 7/4, dejando atrás el coral, la melodía pasa al registro bajo en la mano izquierda con un contrapunto en la mano derecha en el registro medio, como olvidándose poco a poco del asunto:

Imagen 3.



La frase que sigue, también es de dos compases, 5/4 y 6/4. Ahora la melodía cambia a la mano derecha al registro medio llegando a un *forte*, pero rápidamente la frase termina en *diminuendo* y se diluye en un *piano*.

En los dos últimos compases, se logra aclarar completamente el ambiente anterior, con una visión apenas bosquejada de la imagen siguiente, a la que se acerca Músorgsky finalmente para apreciarla mejor:

Imagen 4.



En la versión orquestal, en esta variación de *Promenade* suenan las flautas seguidas por los oboes y clarinete. Al final, se les suma la cuerda para terminar.

Baile de los polluelos en sus cascarones

“Балет не вылупившихся птенцов”(ruso)

Está en la tonalidad de *fa mayor*. En la versión orquestal, el primer tema está representado por la madera. Las flautas y los violines representan el segundo tema, acompañado por percusión. Lo repite luego, variándolo un poco.

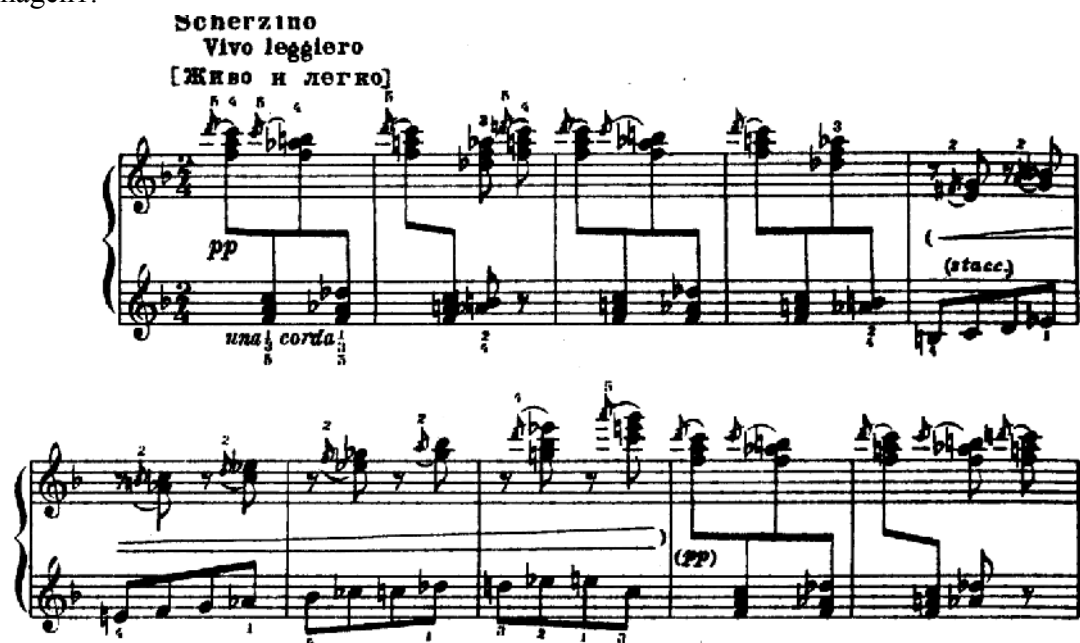
La inspiración para este cuadro musical era un boceto de un disfraz para el ballet de Gerber “Trilbi” con puesta en escena de Marius Petipá (reconocido coreógrafo de la época) en la sala del teatro “Большом” (Bolchoy) en 1871. En esa ópera, había un episodio donde participaban unos estudiantes de la escuela de teatro, vestidos con los disfraces de pollitos y pajaritos que corrían por todo el escenario. Hartman hizo 17 disfraces, de los cuales quedaron sólo 4.

Se trata de una imagen fantástica con el tema alegre y liviano de una danza cómica de los pollitos, entorpecidos por los incómodos cascarones.

Tiene forma de un *scherzino* con un tema que se repite tres veces y un trío intermedio.

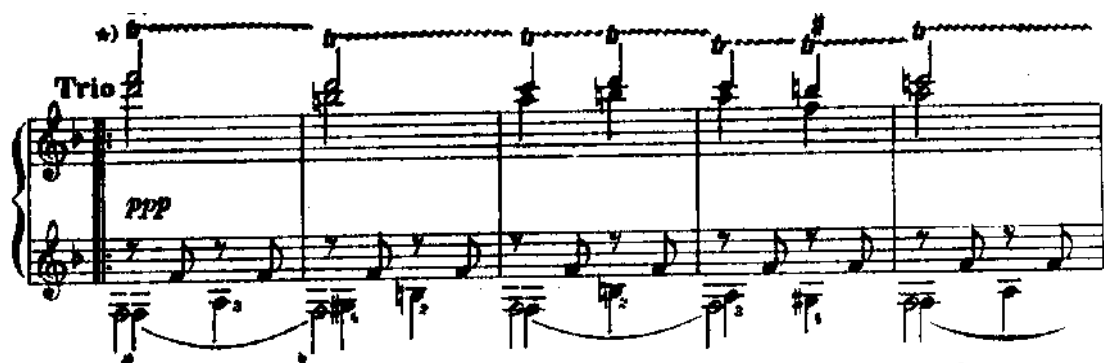
El primer tema está compuesto por terceras y triadas con sus apoyaturas en el registro alto, que se mueven de una mano a la otra en tempo *vivo leggero*; claramente nos recuerda el agudo chillido de los pollitos que saltan y mueven rápidamente sus alas, tratando de encontrar equilibrio. El conjunto llega a una culminación en la nota suspendida con calderón, como si el pollito por fin encontrara el equilibrio y luego, vuelve a caer con un salto de novena disminuida. Casi inmediatamente, vuelve a intentarlo; la primera vez regresando al tema principal y la segunda vez al tema del *trío*:

Imagen1.



Después de la segunda culminación, (o la segunda caída), sigue el segundo tema *trío*, esta vez en *pianísimo* y más equilibrado, como si disminuyera la actividad, en lo que pareciera ser la aparición de la madre-gallina con el carácter de mucha calma y cordura con un ritmo suave con las repeticiones en la nota *fa* en la mano izquierda y los bellísimos trinos en la mano derecha:

Imagen 2.



Problemas técnicos:

Este trío (Imagen2) representa cierta dificultad para la ejecución pianística por los trinos prolongados y sin interrupción en la mano derecha, con constantes cambios de terceras. Tal dificultad consiste en sostener la segunda voz, mientras en la primera se hacen los trinos, formando así las frases melódicas durante los 16 compases.

Para que el tema fluya sin obstáculos, es de suma importancia elegir una digitación apropiada, con la cual la mano no se tense durante la interpretación. Las digitaciones sugeridas para la primera voz del trino son: con los dedos 3/5, intercalando con el 2/4 o 3/2 para que la mano descansa más.

Después del trío, otra vez se repite el primer tema, con un carácter cómico, que al final termina con la desaparición fantástica del personaje; después del calderón en *forte*, baja a *mezzo forte* y desaparece en *pianísimo* con la apoyatura en los agudos, dejando sólo un recuerdo:

Imagen 3.



Aquí Músorgsky también omite el “Promenade”; al parecer sólo le bastó poner un silencio de negra con su calderón y seguir con otra pieza, bien contrastante, la que entra con furia y arrogancia.

Dos judíos, un rico y otro pobre

“Два еврея, богатый и бедный”(ruso)

Hártman regaló a Músorgsky sus dos dibujos, “Judío con la gorra de piel” y “Judío pobre-Sandomír”, hechos en 1868 en la ciudad de Sandomír en Polonia. A Músorgsky siempre impresionaban las imágenes de estos dibujos, los que finalmente encontraron sus lugares en esta obra maestra.

El nombre original que dio Músorgsky a la pieza era “Самуэль Гольденберг” и “Шмуйле” (“Samuel Goldenberg” y “Schmuyle”). Pero en la primera publicación que hizo Stásov, lo cambió por “Два еврея, богатый и бедный” (Dos judíos, el rico y el pobre).

Eran sólo unos retratos, que no tenían relación entre sí, hasta que el compositor los revivió con su música en un acto teatral dentro del conflicto social político. Músorgsky no sólo unió dos cuadros en uno sino que los puso a hablar entre sí, mostrando y contrastando sus caracteres, pensamientos y actitudes.

En la versión orquestal, el judío rico es representado por la cuerda, y el pobre por la trompeta y la madera. Es una melodía muy dinámica que, al final, culmina con toda la orquesta.

La tonalidad del primer personaje, el *Rico*, está en *si bemol menor*. Este tema está expuesto en el registro bajo en unísono con un *forte* que termina en *sforzati*, en motivos cortantes en el registro medio. Suena bastante autoritaria y con cierta arrogancia. De esa manera, Músorgsky logra imitar el habla, de palabras fuertes y cortantes, con mucha autoridad, que dirige el rico al pobre.

El ritmo también tiene una gran similitud con el habla y la melodía, una sonoridad cercana a las canciones judías:

Imagen 1.



El tema del segundo personaje, el pobre, está escrito en *re bemol menor* y tiene cierto parecido a plegarias. Es contrastante con el primer personaje por estar en un registro alto con la voz trémula que pide limosna, tal como se refleja mediante los tresillos repetidos, *acciacature* y *apoyaturas* agregadas. En realidad, la melodía también refleja la pobreza, pues tiene sólo cuatro notas en cada frase. Las constantes repeticiones en la mano derecha, hacen que este tema, auditivamente, se haga más largo que el primero, pero, por la cantidad de los compases, resulta siendo lo mismo.

Al principio del tema, *el pobre* pide limosna en voz alta (en *mezzo forte*). En la segunda frase baja una tercera, llegando a un *piano* con un tono suave, con más temor, insistiendo en la ayuda y presintiendo ya que no la va a recibir:

Imagen 2.



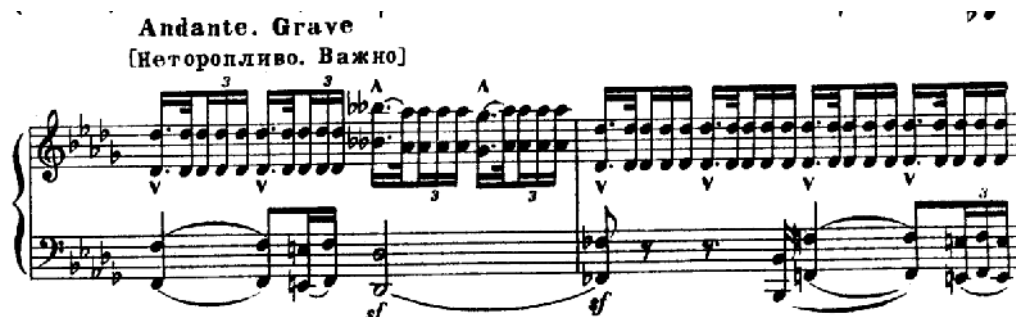
Problemas técnicos:

En esta parte de la pieza la dificultad técnica se encuentra básicamente en la ejecución de las apoyaturas en las notas repetitivas en la mano derecha en el tema del *pobre*. Músorgsky propone este estilo de técnica para imitar el efecto de esta voz temblorosa

y mendicante del personaje que pide piedad. El pianista está frente al problema de que todas estas repeticiones atresilladas con apoyaturas se oigan con mucha claridad y agilidad con acento en cada tiempo. Para mejor repetición del tresillo, en mi propia experiencia, funciona muy bien la digitación que empieza con el dedo 2 al 3 y llegar a la primera nota de la apoyatura con el dedo 1 y terminar con el dedo 2, para lograr mejor apoyo y relajación de la mano girando la muñeca hacia arriba.

En la tercera parte, los dos temas suenan como un diálogo al mismo tiempo en una sola conversación. El contraste se conserva entre los dos temas en tonalidades diferentes (el rico sigue con su tonalidad de *si bemol menor* y el pobre en *re bemol menor*):

Imagen 3.



La conversación termina con un rotundo “nó”, como un rechazo por parte del rico pero el pobre, dudando un poco, después de un silencio de *negra*, sigue pidiendo, humillándose y casi llorando como en un último intento de obtener algo (en *ritenuto con dolore*), pero recibe sólo unas patadas, descritas por un *sforzato* cortante con apoyaturas. Finalmente, el *rico* lo echa con una palabra fuerte, (como por ejemplo: “Vete ya”), que lo hace desistir: Imagen 4.



Promenade

(5)

Es el último intermedio que tiene la suite sobre el *ritornello* que marca esta obra. Es casi igual al primer “Promenade”, excepto por unos compases que cambian de lugar y otros que se extienden con repeticiones. Esta vez el primer motivo está presentado con la melodía en octavas entre ambas manos. En comparación con el primer “Promenade”, éste suena con más autoridad y bravura, debido a la ampliación de registros extendidos, por las octavas y acordes agregados.

Comparte la misma tonalidad de la primera pieza, *si bemol mayor*, pero el final se vuelve más majestuoso, más alargado y pesado, por los acordes en *blancas* que finalizan en un calderón prolongado en la nota suspendida de *si bemol*, preparando así la sorpresa del *Mercado*, la pieza que viene inmediatamente después de apagar el calderón.

Limoges. Le marché^(fran.)

o (La grande nouvelle)

“ЛИМОЖ. РЫНОК.”^(ruso) o (Большая новость).

La tonalidad es la de *mi bemol mayor*.

Músorgsky, al principio, hizo unos apuntes cómicos en francés sobre los chismes que se podían escuchar en el mercado pero después los borró.

La gran noticia es sobre una vaca que perdió el Sr. Pimpan de Panta Pantaleon y luego la discusión y protestas consiguientes, cada uno defendiendo su verdad. La gran noticia posterior es la reaparición del animal y los comentarios acerca de cómo, dónde y cuándo sucedió.

No existe un cuadro relacionado con esta imagen; al parecer no existía. Es una de aquellas piezas que Músorgsky ha agregado de su propia experiencia de la vida cotidiana. Sabemos que Hartman vivió un tiempo en Limoges, estudiando la arquitectura nacional de los castillos, pero en el catálogo de la exposición, el dibujo con tal referencia no se ha encontrado.

En la versión orquestal, Ravel comienza la pequeña introducción con una breve interpretación de la trompa, que continúa el tema con los instrumentos de madera, hasta que aparecen los violines y trompetas. Hay una breve pausa, seguida de una coda. Los instrumentos parece que se persiguen entre sí.

Sobre la versión original de la pieza para piano puedo decir, por mí y por otros pianistas, que es la más difícil de toda la suite para la ejecución pianística. La dificultad consiste básicamente en mantener el tempo *allegro vivo*, que propone Músorgsky, durante toda la pieza, en la cual se tienen que ejecutar las constantes repeticiones de terceras en semicorcheas en una mano y la melodía en la otra con las mismas semicorcheas propuestas, cambiando constantemente las posiciones. Además, la melodía tiene la particularidad del cambio de *sforzatos* en los tiempos distintos lo que complica y dificulta la ejecución.

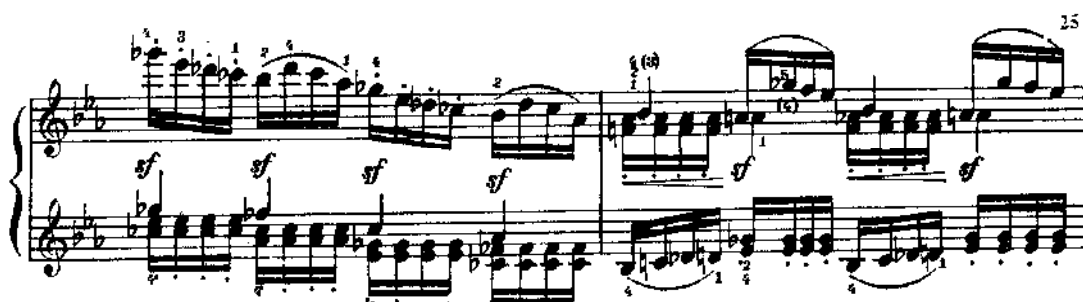
Imagen 1.



La primera parte, por el carácter, parece ser tranquila, a pesar de su tono de “voz alta”, cuando apenas empieza la charla entre los vendedores.

En esta primera parte, hay dos compases cuya dificultad pianística es mayor cuando, mientras las semicorcheas bajan en terceras en la mano izquierda, las notas *negras* tienen que sostenerse (la primera vez en la voz de arriba, y la segunda, en la repetición del primer tema, en la voz de abajo):

Imagen 2.



El carácter ruidoso, movido y con muchos contrastes de esta pieza requiere de una resistencia técnica y manejo de relajación de las dos manos, por ser tan extensa sin momentos de descanso.

Como ya se mencionó antes, la única solución para una mejor interpretación de ella es, primero, encontrar el movimiento clave de la muñeca (de abajo para arriba), para que la mano esté siempre relajada; y aprovechar también, cuando la melodía se pasa de la mano derecha a la mano izquierda, cambiando de actividad, cuál puede ser el momento de descanso, y segundo, elegir la digitación apropiada para la comodidad en particular de cada ejecutante.

La segunda parte de la pieza es la repetición del primer tema, en un desarrollo constante con motivos cortos en un tono más agresivo, imitando la conversación de un círculo de gente que se interrumpen unos a otros, sosteniendo la discusión. Finalizando la segunda parte, los motivos se vuelven cada vez más cortos, insistentes y furiosos hasta llegar a un *fortissimo*. El ambiente se complica y se convierte en una pelea.

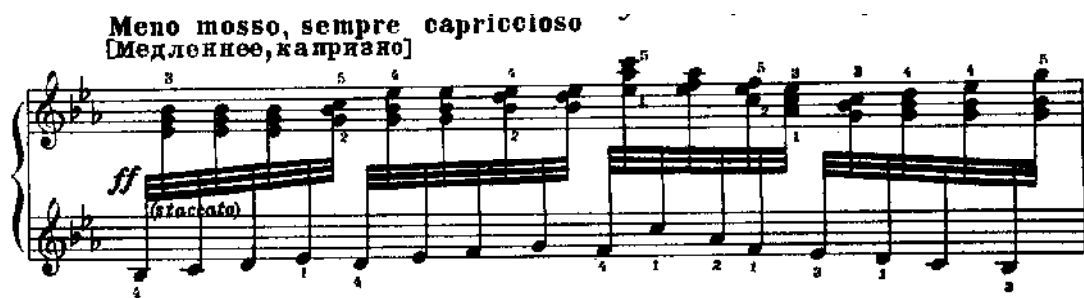
La tercera parte retoma el carácter del principio. Es una reexposición de la primera parte hasta los tres últimos compases antes de la coda, en los cuales la discusión vuelve a los tonos altos, con las frases recortadas y agresivas. De esa manera la discusión estalla en un conflicto:

Imagen 3.



Y, como si fuera poco, después de la extensa lucha pianística durante toda la pieza, viene la parte final (coda) más rápida y técnicamente aún más difícil; ahora con *fusas* repartidas entre ambas manos, pasando la voz melódica en la mano izquierda y acompañamiento con acordes en la mano derecha. La coda tiene en total cuatro compases con un *accelerando* al final:

Imagen 4.



Es la culminación de la pieza con su máxima dificultad pianística, donde la discusión en el mercado llega a un clímax a gritos.

Parece que la única solución de interrumpir este alboroto del mercado, era con una caída asustadora a un *si* natural en *fortissimo* y *attaca* la siguiente pieza de *Catacumbae*, que notoriamente corta con la tonalidad de *mi bemol mayor*.

Catacombae. Sepulcrum romanum(latín)

“Катакомбы. Римская гробница” (ruso)

Aparentemente, la pieza está escrita en si menor, aunque ninguna indicación de alteraciones aparece enseguida de las claves.

La pieza tiene inestabilidad tonal con unas modulaciones constantes y los contrastes de los matices extremos (*ff* y *pp*), lo que le da un sentimiento trágico y por otro lado sentimental. Es la pieza más corta de toda la suite, con el único pensamiento sobre la muerte.

En la versión de Ravel comienza con los trombones con acordes largos, graves y disonantes, creando el clima tétrico y lúgubre de las catacumbas.

En su cuadro, el pintor Hartman se dibujó a sí mismo con un acompañante que sostiene la linterna en la mano, cuando visitaban las catacumbas romanas en París. En la parte derecha del cuadro, está ilustrada la imagen de unas calaveras humanas, ligeramente alumbradas, lo que da al cuadro mucho misterio.

La sensación de la cueva oscura y fría es representada por las octavas en el piano en unísono, “sin vida”, moviéndose de arriba hacia abajo en un *fortissimo* asustador, que corta con un *piano súbito*, imitando un eco.

De estos acordes nace una melodía misteriosa, como una sombra del pasado con un pensamiento oscuro:

Imagen 1.



La pieza termina en un *fortissimo* sobre un acorde disminuido de un *mi sostenido* en la mano derecha, y un acorde de *si menor* tonal, en la mano izquierda. Los dos acordes juntos producen una sonoridad disonante y con una sensación escalofriante:

Imagen 2.



Después de un largo calderón y un silencio de *negra*, en el mismo ambiente sonoro, empieza la siguiente pieza.

Cum mortuis in lingua mortua(lat.)

“С мёртвыми на мёртвом языке” (ruso)

En el manuscrito de Músorgsky este título no aparece. Es como una continuación de la pieza anterior de los *Catacumbae*, que está compuesta por un tema principal del *Promenade* con una variación en *si menor*.

Los misteriosos trémolos en la mano derecha en el registro alto, le dan a la melodía un carácter angelical, como un recuerdo de su amigo fallecido. Durante toda la pieza se conserva el matiz *piano*:

Imagen 1.



La melodía se compara con un diálogo entre Músorgsky y Hartman, que empieza en tonos tristes en *menor* y al final cambia a tonos claros en *si mayor*, aceptando así la muerte, como algo natural e inevitable:

Imagen 2.



En esta segunda parte de la pieza, en la tonalidad *mayor*, ya no se oye la melodía acostumbrada de *Promenade*, sino sólo los acordes aumentados en ambos manos con la sensación espiritual (la mano derecha sigue con sus trémolos en octavas y la izquierda, con los acordes arpegiados). De vez en cuando se oye el pequeño motivo, repetitivo en la mano izquierda (cuatro veces), que se puede traducir en palabras como, por ejemplo: “Dios mío” (la que se acopla a la música mejor con el idioma del compositor, que es en ruso “boge moy”).

El acorde final, seguido por los trémolos en la mano derecha en el registro alto, finalmente resuelto en la tónica de *si mayor* con *ppp*, como la supuesta aparición del espíritu de Hårtman, con una luz deslumbrante:

Imagen 3.



En la versión orquestal, este tema lo interpretan los instrumentos de madera y, a continuación, la tocan los fagotes y la cuerda grave. El arpa dialoga con los oboes y clarinete, pasando a tonos suaves en *mayor*.

Problemas técnicos:

Por su apariencia tan calmada y tranquila, el oyente no se llega a imaginar que esta pieza puede tener una dificultad pianística. La dificultad técnica en esta composición consiste en los trémolos en la mano derecha durante toda la pieza. Dentro de estos trémolos se esconde una melodía que va en contrapunto con la melodía principal que lleva la mano izquierda; la mayor dificultad para el pianista es darle esa sensación angelical, pasando el tremolo en octavas de una nota a otra con un *pianissimo*, sin interrumpir la frase.

Para evitar que la mano se canse ejecutando los trémolos durante toda la pieza, se sugiere mantener la muñeca en posición alta, cerquita de la tecla y sin articular mucho, trabajando sólo con el movimiento del brazo, para total relajación de la mano.

Baba yaga

(Баба-Яга) (ruso) o

“Избушка на курьих ножках” (ruso)

En la exposición de los trabajos de Hartman, había un reloj de bronce de estilo antiguo, en forma de una casa con patas de gallina. Precisamente, ésa era la casita donde vivía una bruja, Baba Yaga, a la que representa en esta pieza Modesto Músorgsky. Es un personaje bastante dinámico, tomado de los cuentos para niños, con una imagen diabólica y una fuerza maligna.

El ambiente de brujería, en la versión de Ravel, es ilustrado con una breve introducción de timbales y cuerda. El segundo tema es desarrollado por trompetas y flautas. En el *andante*, dialogan fagot y tuba con un toque de celesta y clarinete sobre un fondo de cuerda.

Está en la tonalidad de *do mayor*, pero a la tónica llega sólo en el compás 33 y sólo por un instante. La pieza está construida con base en mucho cromatismo, terceras menores, séptimas y décimas aumentadas y disminuidas. De esta forma, en esta tonalidad tan inestable, Músorgsky logra que la pieza tenga mucho suspenso con un carácter diabólico y malicioso.

La maldad de la bruja (según el cuento) consiste en cocinar a los niños en su casa embrujada para luego comérselos. Por eso, en esta pieza podemos percibir el tema de la bruja perseguidora y los motivos de los niños asustados y corriendo.

Además, esta bruja tiene una particular manera de volar; en vez de la escoba voladora, ella utiliza una “stùpa” (ruso): un tonel. Impulsándose con varios movimientos de la escoba, la bruja de esa manera se eleva al aire. Los primeros compases de la pieza son un claro ejemplo de esos impulsos:

El primer impulso (primer compás), es un salto seco de dos *negras* en novena aumentada en ambas manos, seguido por un compás de silencio, y segundo intento (tercer compás) es igual, pero con una corchea agregada, seguido por otro compás de silencio. Luego realiza otros dos intentos, cada uno con más notas en el compás, logrando así cada vez más su propósito de volar:

Imagen 1.



Y así, en el noveno compás, logra estabilizarse en el aire y desde el compás 17 empieza a elevarse más, hasta lograr la altura y velocidad. Toda la primera parte sigue en *fortissimo* con *sforzati* en cada segundo tiempo, dando la sensación de empuje. Luego los *sforzati* se vuelven más constantes, para darle el sentido de movimiento a la música y el efecto de avance.

Imagen 2.



Desde el compás 25 y durante los seis siguientes, con apoyaturas en los descendentes acordes en la mano derecha, se hacen sentir unas grotescas carcajadas de la bruja, dichosa por la malvada cacería a la que se dirige:

Imagen 3.



Desde el compás 41, con los acordes acentuados en los primeros tiempos, la melodía en el registro alto en la mano derecha y las octavas en la mano izquierda con saltos en el registro grave, surge el ambiente infernal de prepotencia y maldad:

Imagen 4.



En el compás 57, empieza el movimiento descendente de octavas en unísono, como si la bruja hubiera visualizado su posible “presa” y empezara poco a poco a descender:

Imagen 5.



Al terminar el descenso y al llegar a un registro más bajo, cada una de las frases de seis corcheas en octavas se detiene cuatro veces en una *negra* con el apoyo en *sforzato*, como si tratara de atrapar al niño con su escoba:

Imagen 6.



Después de un fallido intento de capturar al niño perseguido, la furia de la bruja, musicalmente expresada, termina con un gran salto hacia arriba y con la sonoridad fastidiosa de una séptima disminuida sobre dos octavas de una nota *si* a un *la bemol*:

Imagen 7.



En los próximos 10 compases suenan unos intervalos de cuartas justas y quintas aumentadas entre ambas manos, bajando rápidamente en semicorcheas a lo largo de toda la extensión del piano hasta llegar al registro grave. Esta sonoridad se podría atribuir a la imagen del niño que sale huyendo rápidamente, tratando de escapar de la malvada Baba Yaga:

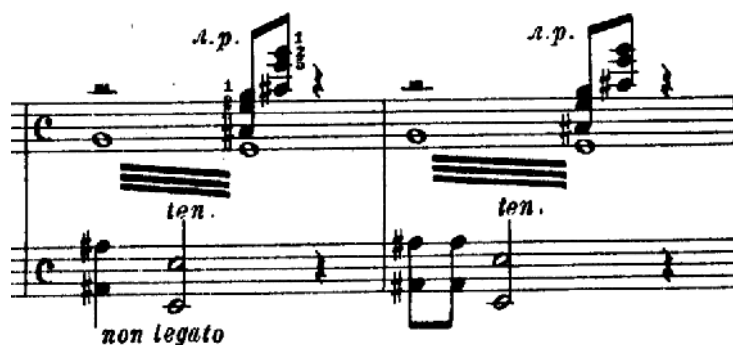
Imagen 8.



La segunda parte tiene un carácter misterioso con el cambio del tempo a *andante mosso*. Los tresillos en semicorcheas con el intervalo de tercera en la mano derecha, simbolizan al niño temblando del susto. En la mano izquierda, está representada la bruja, que sigue su cacería. Con motivos cortos y en tono silencioso, la bruja trata de la manera más amable de convencer al niño de salir de su escondite: Imagen 9.



El final de la segunda parte, en la repetición, se vuelve muy insistente por parte de la bruja, que asusta cada vez más al pobre niño, quien no quedó convencido de la amabilidad de la malvada. En la música, Músorgsky logra este efecto utilizando los trémolos en la mano derecha, los cuales en la segunda parte del *andante* se vuelven más rápidos, pasando de los tresillos a unos trémolos, complementados con unos saltos de los acordes en la mano izquierda sobre la derecha hacia el registro alto, logrando así el mayor efecto de suspenso y temor: Imagen 10.



Los cuatro últimos compases de la segunda parte son los dos últimos intentos de la bruja para encontrar al niño: como dos fuertes gritos asustadores y amenazantes, en el piano suenan dos rápidos saltos con octavas en *sforzati* en la mano derecha y el tema del niño, asustado y tembloroso; esta vez suena en la mano izquierda descendiendo cromáticamente por terceras con trémolos hasta desaparecer en un triple *pianissimo*: Imagen 11.



Al no lograr su propósito, la bruja empieza a impulsarse con rapidez para volar nuevamente en su “stúpa”, con el único fin de seguir buscando a otro desafortunado para su cena. Así empieza la tercera parte de la pieza *Baba Yaga*, inmediatamente después de apagar el calderón. Es la repetición casi idéntica de la primera parte y que termina con el mismo pasaje en descenso, el cual luego asciende con un poco de *ritardando* en final hasta empatar con la siguiente y la última pieza de la suite *La Gran Puerta de Kiev*: Imagen 12.



Problemas técnicos:

Baba Yaga es una de las piezas más largas de la suite y requiere de resistencia técnica a la hora de ejecutarla, debido al tempo propuesto por el autor de *allegro molto con brio feroce* y los grandes saltos dentro del mismo (imagen No.4). La otra dificultad para los pianistas que no tienen la mano grande, son las posiciones muy abiertas de los acordes (compases 25 al 30), que descienden con las apoyaturas agregadas en la mano derecha, representando las carcajadas de la bruja (imagen No.3).

En general, toda la pieza requiere de una particular preparación técnica: de las octavas, los acordes (imágenes No. 3, 4, 5, 6), la técnica de terceras, trémolos en la mano izquierda (imágenes No. 9, 10, 11, 12) y de mucha ayuda de la muñeca y el brazo (imagen No. 8) para la interpretación de este personaje tan veloz y dramático.

La gran Puerta de Kiev

“Богатырские ворота” (ruso)

Esta última pieza revela el profundo sentido religioso de la antigua Rusia, que es también reflejada en su grandeza arquitectónica.

Tras un fallido atentado del 4 de abril de 1866 contra el zar ruso Alejandro II y con el fin de la conmemoración de su salvación, se construyeron numerosas iglesias y capillas en muchas ciudades de Rusia.

Uno de estos proyectos fue el de la Gran Puerta de Kiev, para el cual Alexander Hartman presentó su propuesta (un dibujo) en el estilo antiguo ruso en forma de un casco de los luchadores de guerra con una campana en el medio. Esta puerta representa el estilo antiguo de la antigua capital Rusa.(ver p.67)

Los atentados contra el zar siguieron hasta finalmente conseguir su muerte en 1881. Por esta razón, los concursos posteriores fueron cancelados y este gran proyecto nunca fue realizado.

Este proyecto con el dibujo de la *Gran Puerta de Kiev* sirvió de inspiración para Músorgsky en la composición de la última pieza de su ciclo musical.

A Modesto Músorgsky siempre lo impresionaba la arquitectura de los catedrales y la grandeza del sonido de las campanas de las iglesias. En su música lo podemos percibir con claridad, por ejemplo, en su ópera “Borís Godunóv” (escena de coronación), donde la orquesta interpreta las campanas. Otro claro ejemplo es esta última pieza, *La Gran Puerta de Kiev*. Es una música solemne y majestuosa con un final apoteósico.

Posteriormente, varios compositores rusos utilizaron este efecto en sus obras musicales, de los cuales se podría citar a Sergéy Rachmáninov y Piotr Chaykóvsky.

En la versión de Ravel, la orquesta empieza el tema con la entrada triunfal de percusión y vientos, que protagonizan durante toda la pieza con un toque de celesta, dando lugar a una explosión orquestal del tema principal por toda la orquesta. El final es de un carácter preponderante y victorioso, interpretado por toda la orquesta incluyendo el gong y campanas tubulares.

La tonalidad es de *mi bemol mayor* con un tempo *Maestoso con grandezza*. Es una música solemne y majestuosa con un final apoteósico. El tema *Promenade* aquí suena con una variación al estilo del himno zarista en su honor:

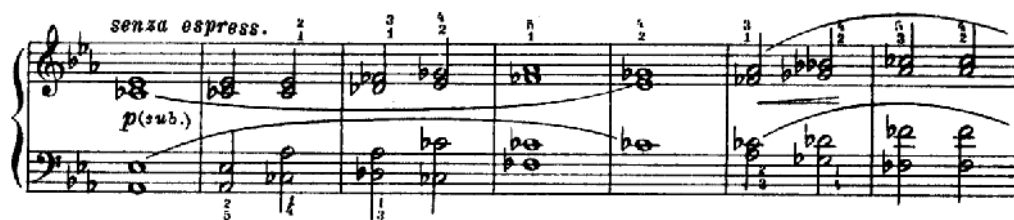
Imagen 1.



Así empieza el primer tema con un carácter festivo, donde cabe imaginar la plaza principal con una multitud de gente cantando. Esta pieza se compara con la escena de coronación de su ópera *Borís Godunóv*.

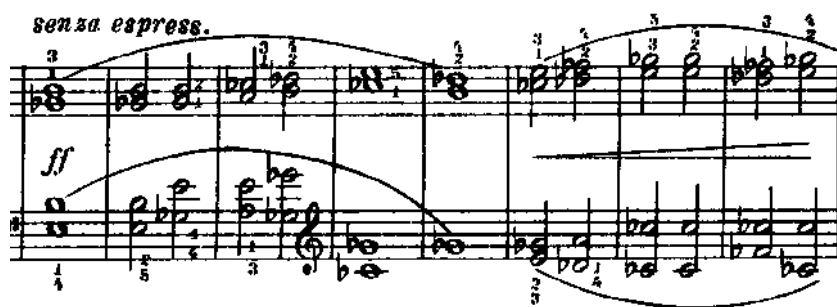
El segundo tema es muy contrastante con el primero e interrumpe el anterior con un coral en *piano*, cuyo sonido, posiblemente, llega de alguna iglesia lejana:

Imagen 2.



La repetición del primer tema viene con más fuerza, finalizando nuevamente con el segundo tema del coro, ahora con el matiz de un *forte*, como si llegara de otra iglesia más cercana:

Image3.



Ravel, en su versión para orquesta, decidió repetir este tema en *piano* para seguir el mismo contraste con el tema solemne.

La segunda parte de la pieza empieza con un verdadero sonido de las campanas, primero con las más grandes (en un registro grave), hasta intercalar con las más pequeñas (en el registro alto con sonido agudo).

Músorgsky fue el primer compositor que imitó en su música el sonido de las campanas, utilizando acordes no acostumbrados para la época, como acorde menor con séptima menor y acorde mayor con séptima menor. Entre estas dos sonoridades, él logra conseguir la sensación del movimiento lento de las campanas grandes y pesadas en notas *blancas*; desplazando primero el tercer grado del acorde mayor a una octava más abajo y después, el quinto grado del acorde menor a dos octavas hacia al registro grave. Las campanas pequeñas inician con la utilización de los mismos acordes de séptima, pero en el registro medio en la mano derecha con el movimiento de los tresillos de *negra*, y después resaltan en el registro más alto, imitando las campanitas más pequeñas y más livianas que se mueven con más rapidez en *corcheas*: Imagen 4.



La siguiente variación del principal tema “Promenade”, intercalada con el sonido de las campanas, ahora suena con toda la grandeza del sonido que se puede sacar del piano, moviéndose por todos los registros con acordes en ambas manos en tresillos de notas *blancas*:

Imagen 5.



La suite termina con una gran coda en la que Músorgsky recurre a todas las posibilidades sonoras del instrumento para conseguir este carácter apoteósico y victorioso (agrega a los acordes unas apoyaturas de octavas en ambas manos para mayor sonoridad, utilizando todo el registro del instrumento para los saltos de los mismos hacia los registros extremos). Al final, el tempo es cada vez más lento con muchos calderones, *fortissimos* y *sempre allargando*, como si le costara detener la rueda de esta gran máquina. Finalmente se detiene con un largo tremolo durante dos compases, dejando una impresión de un final glorioso.

Imagen 6.



CONCLUSIONES

Esta obra para piano, escrita por Modesto Músorgsky en 1874, se considera la más original dentro del género de la suite por su novedosa forma y carácter teatral:

1. Es una forma de un rondo-suite con la existencia de un tema estribillo principal (*Promenade*) que interviene como un puente entre varias de las piezas, preparando cada vez un nuevo escenario.
2. Ofrece una novedosa manera de distribución de las piezas que logra un plan simétrico en su estructura.
3. Presenta un espectáculo teatral con la participación de diversos personajes y escenas realísticas y fantásticas.

Músorgsky puso todo su conocimiento, creatividad e imaginación en la composición musical de esta obra según los cuadros de Victor Hartman, vistos en una exposición póstuma de homenaje. Músorgsky, por medio de la música, logra revivir los personajes de los cuadros, hacerlos hablar, bailar, volar, correr y hasta llorar y sufrir.

En este trabajo, me enfoqué particularmente en la solución de algunos aspectos técnicos en las piezas que presentan cierto tipo de dificultades, basándome en mi propia experiencia, adquirida durante del proceso de estudio y aprendizaje de la obra.

Lo más interesante y atractivo de este trabajo ha sido trazar el paralelo entre el lenguaje musical del compositor y las escenas representadas por él, que cobran vida y movimiento en su composición. Para lograr tal propósito con resultados sorprendentes, el autor se apoyaba en la cuidadosa elección de sonoridades armónicas, de los registros, posiciones, posibilidades técnicas y en la definición de los tempi.

Trato el nacionalismo musical en Rusia en la parte inicial de mi trabajo por una única e importante razón; si no hubiera existido esta transformación musical en Rusia en esta época, esta obra no hubiera sido escrita de esta manera, como tal vez no lo hubieran sido muchas otras maravillosas composiciones de los grandes compositores rusos del siglo XIX y de los siglos posteriores.

Ha sido una experiencia gratificante el haber estudiado esta obra y tratar de conocerla a fondo con sus dificultades y posibilidades sonoras. Fue un reto de mucho agrado pero arduo de lograr el abocar la ejecución interpretativa de la suite *Cuadros de una Exposición*, obra de un importante compositor ruso con la ideología, sentimientos y costumbres de un pueblo que quien esto escribe conoce por cuna y por la vivencia de gran parte de sus años de existencia.

BIBLIOGRAFIA

- ABIZOVA, E.N. *Cuadros de una exposición* de M. Musorgsky, Moscú, Música, 1987, pp.40-47.
- JUBOV, G.N. *Músorgsky*, Moscú, Música, 1969, pp.535-545.
- VERSHININA, G.B. *Ablando de la música*, Moscú, La escuela nueva, 1996, p.192
- ABIZOVA, E.N. *Modesto Petrovich Musorgsky*, 2da edición, Moscú, Música, 1986, p.157.
- FRID, E.L. *Modesto Petrovich Musorgsky*, la monografía popular, edición 4, Petersburgo, Música, 1987, p.110.
- FEINBERG, S.E. *Pianismo como arte*, Moscú, Música, 1965, p.185
- SHLIFSHTAIN, S.I. *Músorgsky. Pintor. Tiempo. Destino*, Moscú, Música, 1975, p.335
- SOLOVIOVA, P.A. *La tradiciones de la música antigua rusa dentro de las composiciones de Musorgsky en el siglo XX*, edición No.1, Moscú, 2007, pp.24-45.
- SOLOVIOVA, P. A. *Sobre la armonía musical de la música ortodoxa en las composiciones de G. Sviridov*, compositores nacionales, del siglo XX, edición No.3, Moscú, 2005, pp.19-36.
- SOLOVIOVA, P.A. *Sobre el estilo coral en las composiciones de Musorgsky*, el arte para la escuela, 2008, edición No.5, pp.62-64.
- SOLOVIOVA, P. A. *Sobre la armonía musical de la música ortodoxa en las composiciones de G. Sviridov*, Academia Musical, edición No 4, 2008, pp.55-62.
- LA GRAN MÚSICA POS SUS GRANDES INTERPRETES, *Maestros del siglo XIX*, Editorial Planeta-De Agostini S.A., B-33,557, 1993, p.94.
- ENCICLOPEDIA SALVAT, *Los Grandes compositores*, tomo 4, ediciones Arrieta 25, Pamplona, 1985, pp.778-780.
- LOS MUSICOS CELEBRES, editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, B.489-62, pp.204, 208, 210, 214, 218.

PAGINAS WEB:

- <http://www.filomusica.com/filo74/mussorgsky.html>, consultado el 16 de marzo de 2010
- <http://www.filomusica.com/filo73/ruso.html>, consultado el 16 de marzo de 2010.
- <http://www.shkola.lv/files/referati/1204200975.doc.>, consultado el 2 de abril de 2010.
- [http://www.arslonga.33info.ru/?page=88,121,122/pinturas musicales de Modesto Músorgsky](http://www.arslonga.33info.ru/?page=88,121,122/pinturas%20musicales%20de%20Modesto%20M%C3%BAsorgsky), consultado el 15 de abril de 2010.
- <http://www.pianored.com/mussorgsky.html>
- <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-505.html>, consultado el 26 de abril de 2010.
- <http://www.hagaselamusica.com/notas/revista-hlm/revista-hagase-la-musica6/>, consultado el 15 de abril de 2010.
- http://www.sinfoniavirtual.com/revista/004/jalones_nacionalismo_musical_ruso_los_cinco.php, consultado el 18 de abril de 2010.
- <http://www.campusvirtual.unirioja.es/sigloXIX/144>, revista universitaria de musicología, consultada el 13 de abril de 2010.
- <http://www.tgizd.ru/mag/musicology/>, consultado el 13 de agosto de 2010.
- <http://www.aif.ru/culture/article/25165>, consultado el 13 de agosto de 2010.

TESIS-MONGRAFIAS:

- SOLOVIOVA, P. A. *Músorgky y el siglo XX, sobre la armonía de canto de la iglesia en la música rusa*, [Tesis de doctorado en musicología], Moscú, Instituto Nacional de Pedagogía, 2008.
- SOCHLI, IRINA A, Músorgsku “*Cuadros de una exposición*”, “*Gnomo*”, [Monografía del trabajo semestral en musicología], Voroneg, Instituto Nacional de Música, 1998.

REVISTA:

- DOMINGO DEL DAMPO, “El caso Glinca”, *Revista Zcherzo*, No. 187, junio, 1943, pp.110-114.

TABLAS

	Pág.
Promenade1. Imagen 1,2.....	17
Gnomus. Imagen 1.....	19
Imagen 2,3.....	20
Imagen 4,5.....	21
Imagen 7,8.....	22
Imagen 9.....	23
Promenade2. Imagen1,2.....	24
El viejo castillo. Imagen1.....	25
Imagen 2.....	26
Promenade3. Imagen1.....	27
Tuilleries. Imagen1.....	28
Imagen 2,3.....	29
Imagen 4,5,6.....	30
Bydlo. Imagen1.....	31
Promenade4. Imagen1,2.....	33
Imagen 3,4.....	34
Baile de los polluelos en sus cascarones. Imagen1,2.....	36
Imagen 3.....	37
Dos polacos, uno rico y otro pobre Imagen1,2.....	39
Imagen 3,4.....	40
El mercado. Imagen1,2.....	43
Imagen 3.....	44
Imagen 4.....	45
Catacombae. Imagen1.....	46
Imagen 2.....	47
Cun mortuis in lingua mortua. Imagen1.....	48

Imagen 2,3.....	49
Baba Yaga. Imagen1,2.....	52
Imagen 3,4,5.....	53
Imagen 6,7,8.....	54
Imagen 9,10.....	55
Imagen 11,12.....	56
La gran Puerta de Kiev. Imagen1,2.....	59
Imagen 3,4.....	60
Imagen 5,6.....	61

ILUSTRACIONES

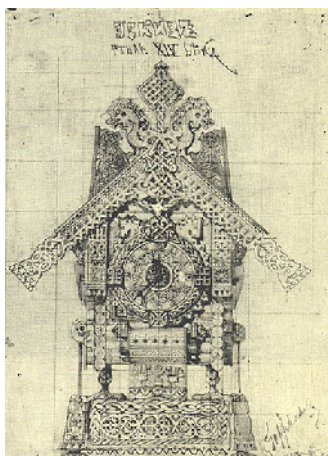
Catacumbae



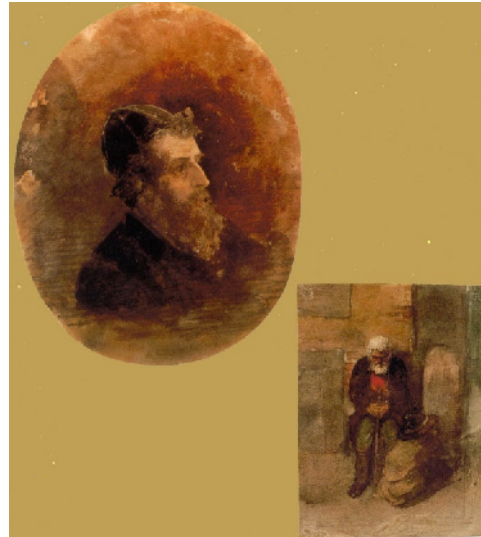
Gnomus



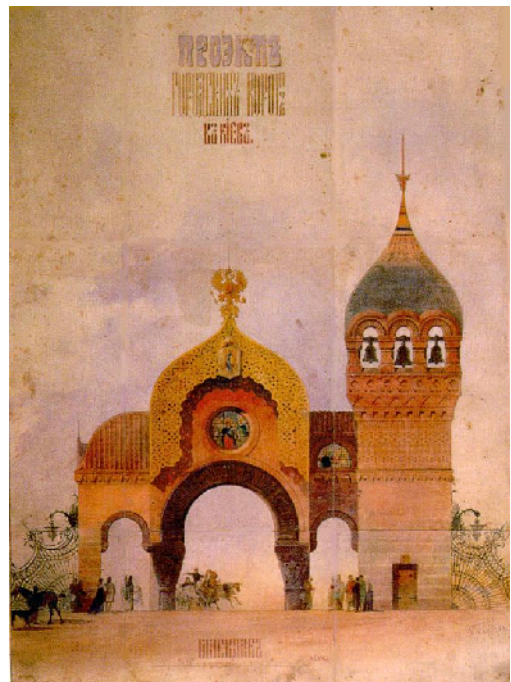
Baba Yaga



Dos polacos, uno rico y otro pobre



La gran puerta de Kiev



Nota de aceptación:

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, Octubre de 2010

