

2
24



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**LEOS JANACEK (1854 - 1928): PANORAMA
DE SU MUSICA PARA PIANO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN PIANO
P R E S E N T A :
HECTOR PABLO SILVA TREVIÑO

Asesora: Mtra. Yolanda Moreno Rivas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LEOS JANACEK (1854-1928): PANORAMA DE SU MUSICA PARA PIANO

INDICE	i	
PRESENTACION.....	iii	
AGRADECIMIENTOS	v	
I. VIDA Y OBRA DE LEOS JANACEK		
A)La música en Bohemia y Moravia a fines del siglo XIX.....	1	
B)Breve biografía de Leos Janáček.....	4	
1)Años de formación: 1854-1880	4	
2)Hasta el estreno de <i>Jenufa</i> en Brno (1904)	9	
3)Hasta el estreno de <i>Jenufa</i> en Praga (1916)	12	
4)Últimos Años (1916-1928).....	15	
II. ESTILO Y TÉCNICA DE JANACEK.....		19
A)Criterios para el análisis	19	
B)La obra para piano solo:		
1) <i>Variaciones para Zdenka</i>	22	
2) <i>El Danubio</i>	25	
3) <i>Celadensky y Pilky</i>	27	
4) <i>Escena en la calle, 1.X.1905 (Sonata)</i>	30	
5) <i>Por el sendero abandonado</i>	33	
a) Primera serie	33	
b) Segunda y tercera series.....	46	
6) <i>En las nieblas</i>	48	
B)Las obras concertantes:		
1) <i>Concertino</i> , para piano y seis instrumentos	52	
2) <i>Capriccio</i> ("Destino"), para piano mano izquierda y conjunto de cámara	64	
C)Ejemplos musicales	72	
III. Características más sobresalientes del estilo de Janáček		103
A)Janáček y su contexto ideológico y estético.....	103	
B)La técnica composicional de Janáček	105	
1)El manejo de la forma y la textura	105	
2)La armonía	106	

3)El ritmo y la melodía.....	107
4)La intención descriptiva y el uso de los instrumentos	108

C)Comentarios finales.....	109
----------------------------	-----

APENDICES

- A)Obras principales de Janáček
- B)Cronología de Leos Janáček
- C)Bibliografía

Presentación

La obra de Leos Janáček, reconocida en el extranjero desde hace tiempo como de gran interés e importancia, ha sido hasta este momento poco conocida en México. Esto en parte se debe a dificultades económicas (renta de partes orquestales, por ejemplo), como a circunstancias geográficas y lingüísticas. Por desgracia la mayor parte de la bibliografía existente en español se limita a pequeñas notas en obras colectivas y a pequeños capítulos en un par de libros. De la misma manera, la bibliografía en otros idiomas es también escasa, por lo menos en lo que se refiere a idiomas de conocimiento común como inglés o francés. La situación no es mucho mejor en muchos países del extranjero, debido a que la mayor parte de los estudios sobre la música de Janáček han sido escritos en idioma checo. Esto se traduce en dificultades para quien pretenda conocer y/o analizar a fondo la producción de este compositor en México. El desarrollo de este trabajo ha sido limitado en varios aspectos por esta circunstancia.

Sin embargo, por el gran interés que tiene el conjunto de la obra de Janáček, me parece necesario contribuir a su difusión por medio de este trabajo, en la esperanza de que un futuro lector se sienta interesado por acercarse a esta música, ya sea como oyente, o mejor aún como intérprete. La distribución de este trabajo se ha planeado con miras a este objetivo. He optado no por presentar un análisis exhaustivo de cada una de las obras, sino por una serie de comentarios que buscan señalar lo más significativo de cada una. Sin embargo, por la misma naturaleza de este trabajo, me veo obligado a preasumir por parte del lector un conocimiento de la terminología de la armonía y el análisis musical.

Ha sido necesario limitar en algunos casos la extensión de los comentarios por limitantes de tiempo y espacio, especialmente en el caso de las piezas de la segunda serie de Por el sendero abandonado, el grupo de piezas de En las nieblas y el Capriccio para piano e instrumentos de aliento. Espero que esto no represente una frustración para el lector, y que el conjunto en su totalidad le sea de ayuda al aproximarse a la obra de Leos Janáček.

Para efectos de este trabajo, he utilizado la edición crítica de la Editorial Supraphon, Praga, que parece ser la única edición actual de la música que estudiaremos. Para efectos de referencia, he utilizado la versión grabada de las obras por el pianista Rudolf Firkusny, bajo el sello Deutsche Gramophon, que es interesante ya que Firkusny fue en su niñez alumno directo de Janáček. Las diferencias eventuales de esta grabación con respecto al texto se señalarán en su momento.

Agradecimientos

Es al acabar un trabajo que uno se da cuenta de la gran cantidad de ayuda que ha recibido de otros a lo largo del proceso. Por eso deseo aprovechar esta oportunidad para hacer patente mi profundo agradecimiento a todas las personas, amigos y conocidos, que directa o indirectamente me han ayudado a lo largo de estos meses a la realización de este trabajo. No me es posible mencionar a todas, pero sí quisiera hacer especial mención de las más significativas, pidiendo disculpas de antemano por cualquier omisión involuntaria.

En primer lugar quiero agradecer a la maestra Yolanda Moreno Rivas su generosidad en el préstamo de libros, partituras y grabaciones de la música de Janáček que no me hubiera sido posible obtener de otra manera en México. También agradezco su apoyo y su paciencia ante lo que debió parecerle una manera un poco excéntrica de trabajo. Al maestro Federico Ibarra debo mi primer conocimiento de la música de Janáček. A mis amigos Dolores Castro y José Rocabado quisiera dar las gracias por haberme facilitado su computadora en las etapas iniciales de este trabajo, además de su solidaridad en más de un momento difícil. A la Dra. Concepción Abellán agradezco el que me haya puesto en contacto con el Dr. Jaime Litvak en la Coordinación de Humanidades de la UNAM, además de varias enmiendas gramaticales. Mi deuda es mucha también con el Dr. Manuel Gándara quien me facilitó el programa con que pude capturar muchos de los ejemplos musicales de esta tesis. Agradezco especialmente el apoyo del Dr. Jaime Litvak, en la Coordinación de Humanidades de la UNAM, el que me diera el acceso al equipo de computo con que fue realizada la captura de la tesis, y del Dr. Paul Schmidt, quien me ayudó dos (o tres?) tardes a instalar en la computadora una programa especialmente rebelde. A ellos dos, y a Federico, Claudia, Eva, José, Eugenia, Roberto, Margarita, debo más de una amabilidad, momentos y pláticas memorables, y más de un muy buen chiste sobre gente, computadoras, y esta y todas las demás tesis.

CAPITULO I VIDA Y OBRA DE LEOS JANACEK

La música en Bohemia y Moravia a fines del siglo XIX

En Bohemia y Moravia, donde nació Leos Janáček en 1854, la música se desarrollaba de manera un poco aislada de los últimos adelantos y modas musicales. Aunque siempre la ciudad de Praga fue un centro musical cierta importancia, la calidad y características de la música checoslovaca siempre fueron las de una cultura musical provincial, al menos cuando se la comparaba con otras naciones como Francia y Alemania, u otros centros culturales de importancia dentro de la misma monarquía austro-húngara, como lo eran Viena o Salzburgo. Esto no quiere decir que no hubiera una tradición musical o que esta fuera despreciable, sino que Bohemia y Moravia eran insulares hasta cierto punto, especialmente fuera de Praga. En este sentido Bohemia y Moravia comparten su situación con lo que ahora es Polonia, y otros países, donde la preponderancia política y cultural germana o rusa en este momento era determinante y la cultura local no se podía manifestar plenamente.

Sin embargo, alguna vez habian sido importantes algunos compositores checos. A principios del siglo XIX compositores como Tomasek y Vorisek adelantaron algunas de las tendencias que presentaría la música de los románticos alemanes tempranos como Schubert.¹ Es además por esta época que se comenzaron los estudios sobre la música autóctona de esta región, cuya influencia fructificó en la música de Smetana, Dvorák y Janáček.

Como ya se ha mencionado en el curso de este capítulo, hacia el fin del siglo XIX comienza un resurgimiento nacionalista en Bohemia y Moravia, como en el resto de Austria-Hungria. Esto implicó en un principio un intento de reivindicación étnica contra la dominación de los grupos de habla alemana dentro del Imperio. Los compositores

¹ Clapham, John, et. al. "Czechoslovakia" en The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. Tomo 5

más importantes de origen checo, como lo fue Janáček, buscaron en esta época la creación de un arte genuinamente checo y que por sus características fomentara la identidad nacional, y por lo tanto los estudios sobre la música folklórica los influyeron en su obra fuertemente. Algunos incluso, como Dvorák y Janáček, fueron estudiosos muy activos del folklore.

El originador de la música checa como tal fue Bedrich Smetana. Fue él un ardiente patriota cuyo principal objetivo fue el de crear un repertorio de música checa y a quien no interesaba especialmente que su música se ejecutara en el extranjero. Sin embargo, creía que un arte nacional debía adoptar las técnicas de composición contemporáneas y no sólo basarse en el folklore, y esto provocó la oposición de los tradicionalistas y la incompreensión del público en general.² Aún así, con sus esfuerzos logró que la música checa tuviera un lugar justo en el panorama cultural de su país, y elevó con sus composiciones el nivel de calidad de la música checa a un nivel comparable con la mejor música europea, y al mismo tiempo que establecía un estilo indiscutiblemente checo, que sentó las bases para el desarrollo de la música de quienes lo seguirían en su país.

El siguiente compositor de importancia, Dvorák, encontró un panorama mucho más favorable. El también era un patriota, aunque no tan extremista como Smetana. Su música es también genuinamente checa, pero su actitud era mucho menos radical y estaba perfectamente dispuesto a que se oyera tanto fuera como dentro de su país. Una de sus principales preocupaciones fue la de escribir obras que ganaran un lugar dentro de la memoria del pueblo checo y logró esto al final de su vida con su ópera *Ruzalka*, que sin embargo escribió sobre principios casi wagnerianos.

Cuando Janáček empezó su carrera artística, absorbió la influencia de estos compositores, especialmente de Dvorák, y de los compositores clásicos y románticos alemanes, pero sobre todo de la

² Clapham, John, et. al. "Czechoslovakia" en The New Grove's Dictionary of Music and Musicians, Tomo 5

música folklórica de su país, que absorbió tanto como Bartok el folklore húngaro, al punto de volverla un lenguaje personal. Su estilo de composición sería característico por su habilidad para expresar pensamientos y emociones íntimos y apasionados, además de ser profundamente nacionalista en su contenido y lenguaje.

Breve biografía de Leos Janáček

a) 1854-1880

Leos Janáček nació en una familia de situación modesta pero con una fuerte tradición cultural y musical. Su padre y su abuelo fueron figuras culturales importantes en los pequeños pueblos en que eran maestros de escuela. De ellos heredó Janáček tanto la habilidad para la música como el temperamento impulsivo, personalista y rebelde. Por ejemplo, su abuelo Jirí (1778-1848), aparte de su trabajo como maestro se dedicó entre otras cosas a la agronomía y la música, e incluso se las arregló para contruir un pequeño órgano para la iglesia del pueblo en que era maestro.³ Y su padre, llamado también Jirí (1815-1866), se interesaba en la jardinería, apicultura, música, y se hizo cargo del desarrollo de actividades culturales en los pueblos donde trabajó.⁴ Sin embargo, tal vez por las frustraciones que sufrieron, ambos tuvieron serios problemas con la bebida, y como es común en tales casos, eran dados a golpear a su familia.

Después de un periodo de ser Jirí maestro asistente en la población de Neplahovice, fue nombrado maestro titular en la pequeña aldea morava de Hukvaldy, a donde llegó con su mujer y sus primeros hijos en el año de 1848. Ahí nació Leos Eugen Janáček, décimo de una familia de catorce hijos, en el 3 de julio de 1854. La situación en casa de los Janáček fue muy difícil debido a lo variable del salario de Jirí, que como maestro de escuela dependía de las donaciones de los habitantes del poblado. Debido a esta pobreza, de los nueve hijos que tuvieron los Janáček en Hukvaldy, solamente cuatro llegaron a la edad adulta.⁵

³ Vogel, Jaroslav, *Leos Janáček, a Biography*, W.W. Norton & Company, Checoslovaquia, 1981, p.36

⁴ Vogel, J., *op.cit.*, p.36

⁵ Tyrrell, John, "Janáček, Leos" en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Tomo 9 Stanley Sadie, editor, Macmillan Publishers Limited, London 1980, p.474

El padre de Janáček, Jiri, actuaba a la vez como maestro de capilla de la iglesia de la comunidad, pero como el espacio y posibilidades para la ejecución de obras de cierta importancia eran muy limitadas en Hukvaldy, Jiri entabló amistad con el maestro de capilla de una población cercana (Rychaltice) y se juntaba con él con frecuencia hacer música, llevando a algunos de sus hijos para ampliar el conjunto. De esta forma adquirió Leos su primer contacto con la música, así como el gusto por algunos instrumentos como los tímboles, que perduraró a lo largo de su vida.⁶

Debido en parte a la pobreza de la familia y en parte porque ya había manifestado un talento precoz, fue enviado en 1865, a los 11 años, a la escuela del Monasterio Agustiniiano llamado "de la Reina" en la ciudad de Brno. Allí quedó a cargo del padre Pavel Kriskovsky, a quien Jiri Janáček había cuidado e instruido cuando era maestro en Neplahovice. Kriskovsky pagó la deuda ocupándose con especial atención de Leos.

Para cuando Janáček ingresó a esta escuela, la institución se hallaba en decadencia. Con todo, el ambiente de la escuela fue muy favorecedor para Janáček. Kriskovsky, quien se hizo cargo personalmente de Leos, era considerado el principal compositor moravo de aquella época, y había estrenado obras religiosas en ocasiones tales como los festejos del Milenio de la Introducción del Cristianismo en Moravia, y su instrucción básica fue clave para el desarrollo ulterior de Janáček. Los alumnos estaban sujetos a una disciplina muy rigurosa. Estudiaban, aparte de las materias de educación primaria y secundaria, materias musicales como canto, piano y diversos instrumentos adicionales, bajo cifrado, contrapunto, música de cámara, etc. Se daba mucha atención a los instrumentos de aliento, sobre todo porque la tradición de la zona favorecía esto. El nivel del alumnado era bastante alto; y continuamente se les invitaba a participar en celebraciones públicas, bailes, conciertos, operas. Con el

⁶ Vogel, J., *op.cit.*, p.38 y s.

tiempo, esta escuela llegó a convertirse en el Conservatorio de Brno (1919).

Janáček fue admitido como becario, gracias a la influencia del padre Kriskovsky, lo que fue un gran favor debido a lo competitiva que era la entrada en la escuela, pero el carácter inquieto e rebelde de Leos le ocasionó muchos problemas y varias veces el padre Kriskovsky tuvo que intervenir para evitar su expulsión.

La escuela fue gravemente afectada por la guerra austro-prusiana de 1866, y además en este tiempo empieza a sentirse en esta escuela la influencia del movimiento "ceciliano", reformador de la música eclesiástica, que implicó una reacción contra la música "de tipo secular" (incluidos Haydn, Mozart y Beethoven) y un interés por música renacentista y modal, y en especial por el estilo palestriniano. Esto afectó los planes de estudio y el ensamble de alumnos del Monasterio se volvió puramente vocal. Janáček permaneció como becario hasta 1869.⁷

Siguiendo los deseos de su padre (que murió en 1866), Janáček ingresó en este año al Real Instituto para el Entrenamiento de Maestros de Brno. En 1872 acabó sobresalientemente sus estudios y pasó los dos años siguientes cumpliendo con un periodo obligatorio de trabajo sin remuneración. Es por estas fechas que el padre Kriskovsky, al ser transferido, lo recomendó como su sucesor en la dirección del coro del Monasterio, y Janáček tomó también bajo su cargo la dirección de una sociedad coral de obreros, Svatopluk.

Janáček consiguió una licencia en 1874, al acabar su periodo de enseñanza sin remuneración, y se fue a estudiar a la llamada Escuela de Organo de Praga, donde por su dedicación logró completar en sólo un año el equivalente a dos años, de un programa de tres. Esta escuela estaba destinada al entrenamiento de músicos dentro de los cánones del movimiento ceciliano. Allí Janáček pudo tomar clases de los maestros Skuhersky (director de la escuela) y Blazek, quien también

⁷ Tyrrell. John, *op.cit.*, p.474

fuera maestro alguna vez de Dvorák. Es de esta época que datan las primeras composiciones sobrevivientes de Janáček, que aparte de algunos ejercicios, son básicamente obras eclesiásticas. Pero a pesar de los muchos progresos que logra en estos estudios, su extrema pobreza le impidió aprovechar plenamente las oportunidades que le ofrecía la vida musical de Praga.⁸

En 1875, al regresar a Brno, retomó todas sus anteriores actividades, pero pronto renunció a su cargo de director de Svatopluk y tomó a su cargo la dirección de otra sociedad coral, la Beseda, esta de gente de clase media, con lo que contó con muchos más recursos para sus proyectos. Sus actividades dentro de esta sociedad duraron, con interrupciones hasta 1888. Llegó en esta época a organizar grupos de hasta 250 cantantes y orquestas de hasta 100 ejecutantes para ejecutar obras como la *Missa Solemnis* de Beethoven y el *Requiem* de Mozart. Como director del coro del Monasterio consiguió en 1877 publicar un pequeño ofertorio: *Exaudi Deus*.⁹

Janáček se hizo en este momento un ferviente partidario de la música de Dvorák, a quien conoció en 1877. Casi de inmediato se estableció una profunda amistad entre los dos, que duraría hasta la muerte de Dvorák. Esta amistad hizo que Janáček tomara consciencia por primera vez de la riqueza folklórica de su país, en unas vacaciones que en este año tomaron juntos caminando por Bohemia. De esta época datan una serie de obras como la *Suite* y el *Idilio*, para orquesta de cuerdas, que muestran la fuerte influencia de la música de Dvorak, aunque ya empiezan a aparecer algunas características personales de Janáček.¹⁰

En 1879 Janáček decidió continuar sus estudios en el extranjero, y con una licencia con goce de sueldo del Instituto Real para el Entrenamiento de Maestros se inscribió en el Conservatorio de Leipzig. Allí estudió con Oscar Paul y Leo Grill, aunque de nuevo la pobreza le impidió aprovechar la rica vida musical de Leipzig. Pero

⁸ Vogel, J., *op.cit.*, p.49 y s.

⁹ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.474

¹⁰ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.474

aprovechó sus estudios, y logró completar bajo la dirección de Grill lo que después llamaría su Op. 1: las *Variaciones para Zdenka*. Se sabe, sin embargo, que no pudo asistir a la ópera (lo que es llamativo en vista del gran interés de Janáček por esta), pero sí en cambio a conciertos orquestales y de música de cámara. El ambiente de Leipzig era muy conservador, y es seguro que Janáček no escuchó en esta ciudad nada de lo que entonces era la música más progresista: Liszt, Berlioz, y Wagner.

Zdenka Schulzová era hija del director del Real Instituto y fue en un principio la alumna de piano de Janáček, aunque poco a poco la relación se fue desarrollando, a pesar de la diferencia de edades. Ya para cuando Janáček fue a Leipzig había un compromiso informal entre ambos, y quedan una gran cantidad de cartas (casi diarias) de Janáček a Zdenka, en las que se puede ver que el periodo en Leipzig no fue nada feliz para él. Después de un año en Leipzig, en parte para estar más cerca de Zdenka, Janáček decidió en abril de 1880 irse a estudiar a Viena, donde no estuvo tampoco muy feliz: en parte por su apuro en aprender y en parte porque su carácter le hacía chocar con sus maestros como había pasado ya en Leipzig.¹¹ En Viena sintió que su maestro no era lo suficientemente estricto y no permaneció allí más de un mes antes de regresar a Brno. Es muy característico de Janáček el hecho de que rechazara a su maestro antes de siquiera darle una oportunidad. Es claro que en este momento Janáček se sentía muy aislado y esto, aunado a su pobreza, fue lo que probablemente provocaba estos enfrentamientos. Pero es lamentable que en este caso desaprovechara la oportunidad, porque su maestro en Viena fue Theodor Krenn, quien fuera el maestro más importante de Mahler.

La formación de Janáček es notable por lo variado de su experiencia temprana. Para cuando terminó su formación ya había participado en la ejecución de música coral, de cámara y orquestal, además de haberse encargado algunas veces de dirección de coros y orquestas. Todo esto repercutió en su obra futura de diversas formas,

¹¹ Vogel, J., *op.cit.*, p.67 y ss.

especialmente su experiencia coral, ya que durante toda su vida Janáček trabajó siempre en obras vocales, corales u óperas.

b) 1881-1904

Un año después de regresar de Viena, Janáček se casó con Zdenka (13 de julio de 1881), y aparte de retomar sus actividades anteriores, entre otras cosas se dedicó a fomentar la actividad musical en Brno. Janáček promovió la fundación de una escuela de órgano en Brno. Con el apoyo de la Sociedad para la promoción de la música eclesiástica en Moravia, creada para el efecto, fue nombrado director en diciembre de 1881 y las clases comenzaron en 1882.¹² Janáček fue director de esta escuela casi hasta el fin de su vida. En 1884 se inauguró el primer teatro checo en Brno (en condiciones muy primitivas, con una orquesta de sólo doce integrantes) y Janáček, para ayudar a su desarrollo fundó un periódico musical, Hudebný Listy, en 1884. Aquí actuó como director y como corresponsal hasta la desaparición de la revista en 1888.

Hay que notar que hasta este momento Janáček había evitado asistir al teatro por sus convicciones nacionalistas, ya que el resto de los teatros de Brno eran de administración alemana. Janáček no fue nunca un patriota fanático, pero debido a su carácter impulsivo, se buscó continuos problemas con sus superiores, incluyendo a su suegro, que en cierta ocasión utilizó esta actitud suya como pretexto para pedir su expulsión del Real Instituto. Se sabe, sin embargo, que Janáček evitaba los teatros alemanes solamente en Brno, aunque en esta ciudad llegaba al extremo de evitar usar tranvías porque la municipalidad estaba dominada por alemanes. Como director de la sociedad Beseda, fomentó ampliamente la música de su amigo Dvorak, y en menor medida la de Smetana, también la de Brahms, Tchaikovsky, Liszt, Saint-Saëns y Schumann; pero cuando hubo una visita del Emperador Francisco José, dirigió un programa provocador integrado sólo por obras de compositores checos.¹³ En este aspecto

¹² Tyrrell, John, *op.cit.*, p.474

¹³ Vogel, J., *op.cit.*, p.75-79

hay opiniones contradictorias por parte de sus biógrafos, ya que ha sido conveniente en su país natal el buscar en la vida de Janáček evidencia de ideas socialistas. La actitud de Janáček en este respecto estaba llena de contradicciones. Ya al final de su vida no tuvo ningún inconveniente para que se estrenaran sus óperas en la misma Viena y dejó en manos de la Universal Edition vienesa la distribución de su música.

La vida matrimonial de Janáček nunca fue muy feliz, tal vez por el conflicto entre sus exigencias para con su mujer y el hecho de que Zdenka, mucho menor y criada de una manera alemanizada, no supo manejar la situación. A pesar de un periodo de separación entre 1882 y 1884 tuvieron dos hijos: Olga, nacida en 1882 y Vladimír, cuya muerte a los dos años de edad en 1890 determinó el definitivo enfriamiento de la relación. Sin embargo el matrimonio duraría hasta la muerte de Janáček.¹⁴

Janáček había dejado de componer durante cuatro años a su regreso de Viena, en parte por sus múltiples actividades y en parte por la falta de oportunidades para estrenar sus obras en la Sociedad Beseda, por los problemas que tenía con la mesa directiva, bastante conservadora. Reanudó su producción en 1885 y ya en 1887 inició la composición de su primera ópera, *Sárka*, con libreto de Julius Zeyer. A pesar de los intentos por verla estrenada, sólo hasta 1925 logró ponerla en escena, en parte a la oposición de Zeyer para que Janáček utilizara su libreto. Tan importante como esto fue la invitación de Frantisek Bartos a coleccionar canciones moravas en 1888. El contacto de Janáček con esta música fue decisivo, y en los siguientes años se sumergió en la canción morava y empezó a trabajar con melodías extraídas del lenguaje hablado.

En este momento Janáček se hallaba todavía bajo diversas influencias y oscilaba entre el romanticismo al que lo inclinaba su formación, y el folklorismo al que lo llevaba su propia herencia y carácter. Pero ya en las obras de este periodo como son las *Danzas de*

14 Tyrrell, John, *op.cit.*, p.474

Lassko, que lo hicieron más conocido, se puede ver su creciente inclinación hacia lo segundo.¹⁵ Un trabajo que tuvo mayores consecuencias en su desarrollo fue la composición de la ópera en un acto llamada *El principio de un romance*, que retiraría de su catálogo después de sólo seis representaciones, y que, indirectamente le hizo conocer la obra de teatro *Su hijastra*, de Gabriela Preissová, en que basó posteriormente el libreto de su ópera *Jenufa*, sin duda su obra principal de este periodo.¹⁶

En *Jenufa* coinciden, como en toda obra maestra, el artista y el tema apropiados. El libreto basado en la obra de Preissová contenía suficientes elementos dramáticos para estimular la imaginación de Janáček, además de una ambientación nacionalista que lo hizo adecuado a la utilización de un lenguaje musical empapado de elementos folklóricos. Esto no quiere decir que Janáček utilizara aquí melodías directamente tomadas del folklore sino que como lo hizo Bartok después, Janáček se empapó de estas hasta integrarlas a su lenguaje personal. Esto, sumado a la excelente compenetración psicológica del autor, ha hecho que esta ópera sea considerada su primera obra maestra.

Janáček trabajó en *Jenufa* más tiempo que sobre casi cualquiera de sus obras, con la excepción de *Las aventuras del Sr. Broucek*. Esto en parte se debió a que Janáček se encontraba en este momento en una situación que le hacía difícil el componer, porque tenía ocupado todo su tiempo en otras cosas, además de la circunstancia de la enfermedad de su hija Olga, que moriría en 1903 tres días después que Janáček terminó la obra. Hubo una larga pausa entre la composición del primer acto de la ópera y los demás y parece que en este periodo Janáček repensó su enfoque de la ópera, en especial incorporando a su manejo de las voces su teoría de las "melodías del habla" que dieron a su música vocal posterior un sello muy personal.¹⁷

15 Vogel, J., *op.cit.*, p.97

16 Tyrrell, John, *op.cit.*, p.475

17 Tyrrell, John, *op.cit.*, p.475

Jenufa tuvo su primera ejecución en Brno el 21 de enero de 1904 y tuvo un gran éxito. Posteriormente, a pesar de la popularidad que ya tenía la obra en Brno, Janáček continuó haciendo revisiones hasta la publicación de la obra en 1908. A pesar de este éxito, Janáček tuvo que esperar hasta 1916 para el estreno praguense, debido al escepticismo y la enemistad de Karel Kovarovic, director de la Opera de Praga, a quien Janáček criticó severamente cuando fue estrenada en la Opera de Brno su obra *Zenichové* (1887)¹⁸.

Como se puede ver, esta no fue la única vez que el carácter metió en problemas a Janáček. Ya antes se mencionaron los problemas que tuvo con su suegro, checo alemanizado, a causa de su actitud nacionalista "intransigente". Janáček no fue nunca un hombre para callarse opiniones. En el caso de sus problemas con Kovarovic, uno se puede imaginar el tono de las críticas de Janáček, para que todavía tanto tiempo después Kovarovic le guardara resentimiento.

Las dificultades para estrenar *Jenufa* en Praga fueron decisivas en la vida de Janáček, ya que mucho de lo que pasó entre 1904 y 1916 fue determinado por sus sentimientos de frustración por no ser reconocido. Zdenka menciona en su autobiografía que Janáček, rompió durante accesos de melancolía, mucha de su producción de este periodo.

el 1904-1916

En 1904 Janáček cumplió cincuenta años. Renunció a su puesto como maestro en el Instituto Real para el Entrenamiento de Maestros y se concentró en componer y en dirigir la Escuela de Organo. Esta se pudo ampliar en 1908 gracias a que se consiguieron más recursos, y se aumentó el número de alumnos a 70. Permaneció como director de la Escuela hasta 1919, rehusando en 1908 una oferta para encargarse del Conservatorio de Varsovia.¹⁹

¹⁸ Vogel, J., *op.cit.*, p.147

¹⁹ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.476.

Su vida de este momento hasta 1916 permaneció sin gran cambio en lo material. Pero este periodo de la vida de Janáček ve nacer una gran cantidad de obras, que si no tienen la importancia de las compuestas en sus últimos años, muestran un dominio técnico cada vez mayor y una creciente originalidad. Por estos años es que Janáček compuso prácticamente toda su obra madura para piano sólo: los dos ciclos *Por la vereda abandonada* y *En las nieblas* además de una sonata, *Escena callejera I-X-1905*. Estas se estrenarían dentro de los conciertos de la Sociedad de Amigos del Arte, a la que Janáček se incorporó en 1904.²⁰ Otras obras más importantes son las óperas *Destino*; *Las excursiones del Sr. Broucek a la luna y al siglo XV*, además de un poema sinfónico. La mayor parte de la producción de este periodo, sin embargo, fue de obras de cámara. Aparte de las obras para piano mencionadas anteriormente, se sabe que Janáček compuso un trio para piano e instrumentos de cuerda intitolado *La Sonata Kreutzer*, e inspirado en la obra homónima de Tolstoi. Aunque esta obra se ha perdido, probablemente Janáček incorporó parte de los materiales musicales de esta obra a su Primer Cuarteto de Cuerdas, con el mismo subtítulo. Además compuso la primera versión de su *Sonata para violín y piano*.²¹

Janáček comenzó su trabajo en la ópera *Destino* en el año de 1903, poco después de terminar *Jenůfa*. El libreto de esta ópera fue realizado por Janáček mismo en colaboración con una amiga suya, Fedora Bartosova, que era maestra de escuela en Brno. Este libreto adolece de graves errores dramáticos y esta es una de las causas de que esta ópera no alcance al mismo nivel de calidad de la anterior. Sin embargo es notable el progreso en el lenguaje de Janáček, y ya en esta ópera se puede ver su predilección por argumentos poco comunes. *Destino* fue terminada en 1907, pero por diversos problemas Janáček nunca pudo verla ejecutada.²²

20 Vogel, J., *op.cit.*, p.165

21 Tyrrell, John, *op.cit.*, p.476

22 Vogel, J., *op.cit.*, p.169-177

La excursión del Sr. Broucek a la luna fue su siguiente obra de importancia. En esta ópera también tuvo problemas muy serios con el libreto. Participaron no menos de seis libretistas hasta que Janáček decidió terminar él mismo el trabajo de adaptación de la novela satírica de Svatopluk Cech, en que estaba basando la obra. Todos estos problemas lo detuvieron durante un periodo de 10 años (1908-1918). Algunos años después compuso una segunda parte a esta ópera y formó el díptico que ahora conocemos.²³ En este momento también consideró la posibilidad de componer una ópera sobre *Ana Karenina* de Tolstoi, que sin embargo no llevó a cabo.

En cuanto a obras corales, fue en este momento que Janáček produjo sus obras maestras en este género. Entre 1906 y 1909 compuso un grupo de tres obras de temática nacionalista que representan la culminación del desarrollo que empieza desde sus primeras obras compuestas para la sociedad coral Svatopluk. Se trata de los coros intitulados *Kantor Halfar* (1906), *Marycka Magdonová* (1906-7) y *Sedmdesát tisíc* ("Los 70,000; compuesto en 1908). Los temas de los textos de las tres obras deben de haber tenido especial resonancia para Janáček, por su ambientación abiertamente morava.²⁴

Para el momento en que llega a su sexagésimo cumpleaños, Janáček ya había obtenido una sólida reputación local como compositor, pero debido al aislamiento en que vivía musicalmente la ciudad de Brno, era prácticamente un desconocido fuera de su pequeño círculo de actividad. Es curioso que el cambio de fortuna de Janáček se diera gracias a la guerra. El aislamiento económico y cultural en que vivía Austria-Hungría por la guerra, junto con la intervención del Dr. Vesely y el crítico Karel Sipek, amigos suyos en Praga, ayudaron a que Kovarovic finalmente aceptara dirigir *Jenufa* para la temporada de 1916 de la Opera praguense, a condición de que se le permitiera hacer algunas revisiones en la obra. *Jenufa* tuvo en Praga un éxito inmediato y sostenido. Entre las personas que

23 Tyrrell, John, *op.cit.*, p.476

24 Vogel, J., *op.cit.*, p.186-189

quedaron especialmente impresionadas por *Jenufa* se encontraba Max Brod, el mismo que fuera también amigo de Franz Kafka, con quien entabló Janáček una profunda amistad.²⁵ Brod se encargó posteriormente de la traducción al alemán tanto de *Jenufa* como de algunas de las óperas posteriores de Janáček. Fue en los años siguientes que Janáček logró un reconocimiento de su labor en el extranjero y dentro de su propio país, y esto cambió grandemente el curso de la vida y la producción de Janáček.

d) Últimos años (1916-1928)

En los años que transcurrieron entre 1904 y 1916 (la terminación de *Jenufa* y su estreno en Praga) Janáček no compuso a toda su capacidad. Esto debió posiblemente al hecho de que el principal interés de Janáček como compositor era la ópera, y que las circunstancias en Brno no eran favorables a su puesta en escena, además de las pocas posibilidades que había para que se estrenaran en Praga. El éxito de *Jenufa* en Praga y el extranjero cambió todo esto, y los años que siguieron fueron para Janáček de una productividad sorprendente, especialmente considerando su edad.

Varios estímulos se conjugaron para estimular a Janáček en estos años. Por una parte, la independencia de Checoslovaquia en 1918 (lo que le impulsó a escribir varias obras patrióticas), y por otra, el amor: Janáček conoció alrededor de 1914 a Kamila Stosslova en el balneario de Luhacovice y se enamoró apasionadamente. Kamila, quien era la esposa de un anticuario con quien Janáček tuvo negocios durante la Guerra, era alrededor de treinta años menor que él. Parece ser que ella nunca supo entender a Janáček y durante muchos años se mantuvo bastante distante. Janáček le escribió a Kamila una gran cantidad de cartas e incluso llevó un diario especial para ella los últimos meses de su vida.²⁶ El papel que Kamila desempeñó a partir de 1916 en la vida de Janáček es de primera importancia, pero mucho de lo que pasó entre ellos parece haber dependido más de la gran

²⁵ Vogel, J., *op.cit.*, p.225-228

²⁶ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.477

idealización que Janáček tuvo de Kamila que de un acercamiento real. El hecho de que ella vivía en otra ciudad (Pilsen) favoreció esto mucho. El contacto real entre los dos parece haberse limitado mayormente a vacacionar (cada uno con su familia) en el mismo balneario, y a visitas espaciadas por parte de Janáček.

Es casi increíble la intensidad del trabajo de Janáček desde 1916 hasta su muerte en 1928. En estos años Janáček compuso casi todas sus obras más representativas, incluyendo la segunda parte del diptico de *Broucek*, las tres óperas *Katja Kabanová* (1919-1921), *Las aventuras de la astuta zorrilla Bystrouska* (1921-1923) y *El caso Makropoulos* (1923-1925); el *Concertino* (1925) y el *Capriccio* (1926) para piano y grupos de cámara, los dos *Cuartetos de cuerdas* (el primero en 1923, en sólo unos cuantos días); el sexteto de alientos *Juventud* (1924); varias obras corales; los ciclos de canciones *Diario del que desapareció* (1917-19), y las *Rimas Infantiles* (1927); y *La Misa Glagolítica* (1926). En todas estas Janáček dió rienda suelta a su imaginación, y se puede sentir claramente en ellas la confianza en su propia capacidad adquirida gracias a sus triunfos por toda Europa.²⁷ La situación de Janáček cambió de una manera todavía más notable después de las celebraciones de su 70 cumpleaños en 1924. Si antes sus obras difícilmente se habían estrenado, ahora cada nueva ópera fue producida rápidamente en Brno y en Praga. En alguno de estos estrenos estuvo presente el presidente de la nueva república checa Tomás Masaryk, quien lo invitó a pasar al palco de honor.²⁸

Kamila fue la inspiración de casi todas las obras de este periodo, especialmente las tres óperas que Janáček compuso entre 1919 y 1925, y los cuartetos de cuerda primero y segundo (1928). Es curioso notar que las óperas de Janáček se centraron a partir de este momento en personajes femeninos, y que su relación con Kamila lo llevó también a explorar nuevos temas y maneras de caracterización. Janáček identificó a Kamila con las heroínas de sus óperas, ya se tratara de la sufrida Katja en *Katja Kabanova* o la helada e inhumana

²⁷ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.477

²⁸ Vogel, J., *op.cit.*, p.295-298

Emilia en *El caso Makropulos*. De esto queda un registro claro en las cartas de Janáček a Kamila y también en alguno de sus ensayos.²⁹ Pero, con todo, Janáček nunca consideró abandonar a su mujer por Kamila. Sólo al final de su vida confesó esta relación a Zdenka, con quien nunca se había llevado muy bien, especialmente despues de la muerte de su hija Olga.

A partir de la celebración de su septuagésimo cumpleaños, Janáček fue invitado al extranjero en varias ocasiones; la primera en 1925, cuando viajó a Venecia al festival de la ISCM (Sociedad Internacional de Compositores). Allí pudo ver la cálida recepción que se dió a su *Primer Cuarteto de Cuerda*. También en 1925 se le honró con un doctorado honoris causa de la nueva Universidad checa en Brno.³⁰ La segunda invitación fue a Londres en 1926, donde a pesar de una Huelga General un concierto dedicado a sus obras se llevó a cabo como se tenía planeado.³¹ En 1926 se develó en Hukvaldy una placa conmemorativa de su nacimiento.³²

Para 1927 la fama de Janáček crecía rápidamente. Sus óperas fueron traducidas al alemán y se las produjo en Austria y Alemania. Es notable que a pesar de la ideología nacionalista y anti-germana que manifestó a través de su carrera, en este momento no pone reparos a estimular la difusión de sus obras precisamente en Alemania y las naciones que fueron parte de Austria-Hungría, y en 1927 aceptó ser elegido miembro de la Academia Prusiana de las Artes, junto con Hindemith y Schoenberg.³³ Pero al mismo tiempo se manifiesta una consciencia nacionalista, o mejor dicho sus esperanzas de integración pan-eslava en obras como la *Misa Glagolítica*, en las que utilizó el antiguo texto eslavo en vez del latín.

Al empezar 1927 Janáček comenzó lo que sería su última ópera y su obra póstuma: *Desde la casa de los muertos*, que lo mantuvo

²⁹ *Janáček's Uncollected Essays on Music*, "It's dusk" p. 115-119

³⁰ Tyrrell, John, *op.cit.*, p.478. Janacek siempre estuvo muy orgulloso de esta distinción, y firmo sus correspondencia como Dr. Phil. Leos Janáček hasta su muerte.

³¹ Vogel, J., *op.cit.*, p.327-331

³² Tyrrell, John, *op.cit.*, p.478

³³ Tyrrell, John, *op.cit.*, *ibidem*.

ocupado hasta su muerte. Sólo suspendió el trabajo sobre esta ópera a principios de 1928 para componer su última obra de cámara, el **Segundo Cuarteto de Cuerda**, que tiene por subtítulo "Cartas Intimas" (una referencia a las cartas a Kamila). Esta ópera quedó casi concluida a su muerte, pero tuvo que ser revisada por dos de sus alumnos. Se estrenó en 1930.

Regresando de una cura en el balneario de Luhacovice, en julio de 1928, Janáček llevó a su cabaña de Hukvaldy (adquirida en 1921) a Kamila, acompañada de su hijo y de su marido (que diplomáticamente se retiró después de unos días). Pero buscando al hijo de Kamila, que se había perdido en una excursión, Janáček tomó frío y desarrolló por descuido una pulmonía. Murió de ella el 10 de agosto. Su funeral se llevó a cabo en Brno el 15 y fue un evento público de importancia nacional. Sus restos se hallan en el cementerio de Brno.³⁴

Al contrario de lo que pasa con la mayor parte de los compositores que llegan a la edad de Janáček sin interrumpir su producción, él no miró con especial atención o nostalgia al pasado, sino que se comprometió con su presente y se dedicó a producir obras novedosas, no meras glosas a lo hecho antes. Janáček siempre estuvo abierto a las influencias y por lo tanto su estilo siempre se mantuvo en evolución.

³⁴ Vogel, J., *op.cit.*, p.376-381. Zdenka sobrevivió a su marido 10 años, y a su muerte legaría las pertenencias de Janáček a la Universidad Masaryk de Brno, que fundaría con esto el Museo Janáček. Kamila Stösslová murió de cancer en 1935, a la edad de 43 años.

CAPITULO II ESTILO Y TECNICA DE JANACEK

CRITERIOS PARA EL ANALISIS

Se pretende aquí aclarar la línea general que se siguió en el análisis de cada una de las piezas. No se trata de un plan rígido, lo que además hubiera sido poco apropiado debido a la variedad de piezas de que se trata, de periodos y lenguaje muy diferentes, sino de dar cierta uniformidad al procedimiento de análisis. La finalidad principal de los comentarios a las piezas de Janáček que van a seguir es la de servir como ayuda al estudio de estas piezas, llamar la atención hacia sus particularidades, y dar un poco de información al ejecutante que lo ayude a desarrollar su propio concepto interpretativo de las obras. No se pretendió entonces que estos análisis fueran exhaustivos.

La utilidad de lo que va a seguir será mayor si se tiene acceso a la partitura de las obras de que se trata. Para efectos de estos análisis me baso en el texto de la edición crítica de la Editorial Supraphon, Praga, 1978. Las posibles diferencias con respecto a la grabación que se utilizó como referencia (la del pianista Rudolf Firkusny) se mencionarán en el curso del análisis:

Guía del análisis

Histórico: ¿A qué periodo creativo pertenece? ¿En que fecha se compuso la obra? ¿En qué fecha se estrenó y por quién?

Anecdótico: ¿Fue motivada la composición de esta obra por algún acontecimiento en especial? ¿Se realizó esta obra por encargo?

Dimensiones: en compases y tiempo aproximado de ejecución.

Dificultad: Pianística e instrumental.

Forma:

- Estructura formal de la obra: partes número y tamaño
- ¿Hay alguna peculiaridad en la forma?

Textura:

- Utilización del o los instrumentos
- Registro y color instrumental
- Tipo de textura: homofónica, contrapuntística, línea engrosada, etc.

Elementos Instrumentísticos:

- ¿Qué instrumentos utiliza?
- ¿Cómo los utiliza (registro, combinación, etc.)
- ¿Hay algún recurso llamativo?
- ¿Es adecuada la escritura para los instrumentos?

Elementos rítmicos:

- Tempo
- Indicaciones metronómicas originales
- Compás
- ¿Hay cambios de compás?
- Motivos rítmicos
- ¿Utiliza polirritmia o polimetría?
- ¿Que subdivisiones del pulso utiliza? (Regular y/o irregular)
- Si hay múltiples subdivisiones, ¿las superpone?
- Evolución de los motivos a través de la obra.

Elementos melódicos:

- Modo o tono en que se halla la melodía
- Motivos melódicos (melodico-rítmicos)
- ¿Hay intervalos predominantes o característicos?
- ¿Como se maneja la curva melódica?

- Regularidad o irregularidad de las semifrases, frases y periodos
- Articulación y su evolución a lo largo de la obra
- Relación de la melodía con la armonía
- Relación entre melodía y contrapuntos

Elementos armónicos:

- Tonalidad
- Tipo de Armonía: tonal, tonal extendida, modal, politonal, atonal cromática o diatónica
- ¿Hay mezcla de diferentes tipos de armonía?
- Modulaciones: áreas tonales secundarias que se manejan, recursos utilizados para la lograr las modulaciones
- ¿Cómo es el movimiento del bajo?
- ¿Hay algún recurso sorprendente o llamativo?
- ¿Hay alguna armonía o tipo de enlace característico?

Aspectos interpretativos:

- Problemas pianísticos específicos presentes en la obra
- Aspectos a tomar en cuenta para el desarrollo de una interpretación personal

LA OBRA PARA PIANO SOLO

Variaciones para Zdenka

Estas variaciones son la primera obra significativa para piano que se conserva de Janáček. Corresponde al fin de su periodo formativo, y fue compuesta aproximadamente en febrero de 1880, durante sus estudios con Leo Grill.

La obra está dedicada a su prometida, Zdenka Schulzová, cumpliendo con una promesa hecha antes de partir a Leipzig. Janáček se sintió en este momento muy orgulloso de esta obra, y posteriormente la mencionaría como su Opus 1.¹ Sin embargo, esta obra poco característica. Es posible que muchas cosas sean resultado de la ayuda directa de Grill, especialmente en lo que se refiere al uso de algunos recursos contrapuntísticos a lo largo del conjunto, ya que Janáček nunca fue muy afecto al contrapunto, como comenta Jaroslav Vogel.² Es notable la influencia de algunos compositores, especialmente la de Schumann.

El conjunto tiene una extensión de 194 compases, con un tiempo de ejecución aproximado de nueve minutos. La dificultad para el ejecutante es la de un nivel medio superior. Se encuentran a lo largo de las siete variaciones los siguientes problemas: Fragmentos con escritura a varias voces, a veces con contraste de articulación y con dos o tres voces por mano (Tema, Var. 1, 3, 4, 5 y 6); octavas (Var. 2 y 4); cambios bruscos en dinámica (Var. 2 y 3); arpeggios incómodos de más de una octava, para una mano sola (Var. 4); pasajes largos con figuración rápida (Var. 7). Es de notar (y esto es común en toda la obra para piano de Janáček) que varias veces aparezcan posiciones de realización incómoda (Var. 6), aunque en esta obra Janáček no llega a los extremos que en la sonata 1-X-1905.

1 Janacek nunca utilizó números de opus, sin embargo

2 Vogel, J., *op.cit.*, p.71

El trabajo de la forma obedece a los modelos clásicos: esta obra tiene mucho de trabajo escolar. Pero hay dos o tres detalles que rompen el carácter esquemático de este tema y variaciones: la modulación poco convencional del tema (a la tonalidad del segundo grado); la libertad que Janáček se toma con respecto a las repeticiones formales dentro de las variaciones 3, 6, 7; la modificación de la forma del tema en la variación 3 (la variación que se halla "a medio camino") y el puente para regresar a la reexposición en la variación 7. La coda final es convencional pero quizá un poco exagerada, y la obra, aunque bien resuelta, es quizá un poco fraccionaria debido a que Janáček no trabaja por series de variaciones como lo haría un compositor clásico. La textura del conjunto es la de una escritura a voces, generalmente tres o cuatro, con algunos recursos contrapuntísticos como imitaciones, pero siempre basados en el esquema armónico. El ámbito en que se mueven estas variaciones está entre el medio agudo y el grave, lo que da al conjunto color más bien oscuro, solamente la Var. 7 utiliza el registro agudo del piano.

En cuanto a las técnicas de variación, la mayor parte de las variaciones son básicamente por ornamentación, aunque las variaciones 3, 5, y 6 también son variaciones armónicas (especialmente la 6). En todas, sin embargo, está presente de manera clara o disimulada el esquema melódico básico del tema (Ejemplo 1) y es recurrente el uso del bordado doble o sencillo en todas. El ritmo no es manejado de forma motivica, aunque en ocasiones se hallan esquemas rítmicos de dos o cuatro compases, o motivos que unifican una variación (Var. 1, 3, 4) y es característico el uso de un ritmo punteado, que aparece en varias de las variaciones. Hay varios cambios bruscos de tempo entre variaciones, especialmente entre las Variaciones 2, 3 y 4; y entre las 6 y 7. Es curioso que la variación marcada Adagio (la 7) es la más rápida, por el uso de figuraciones en treintaidosavos.

La armonía es completamente tonal. A veces se encuentran dominantes artificiales y acordes alterados como sextas francesas (Var. 6). Aunque esta obra no es muy característica del estilo de Janáček, se

pueden encontrar ya algunos rasgos personales, como por ejemplo la ambigüedad tonal de las armonías de la segunda sección del tema, con su alternancia entre los grados *iv* y *V* de *c*; y el uso de suspensiones, que después se haría característico.

El Današ

En esta pieza se manifiesta la influencia del folklore moravo por primera vez en la obra para piano de Janáček. Forma parte de un conjunto de tres danzas arbitrariamente agrupadas en la edición crítica de Supraphon, Praga, bajo el título *Tres Danzas Moravas*. Janáček compuso esta danza en 1892, aproximadamente al mismo tiempo que su segunda ópera *El principio de un romance*, pero se ignoró la existencia de esta pieza hasta 1948. Está probablemente inspirada en una danza de carácter brillante del pueblo moravo de Slovákko. Janáček utilizó esta melodía posteriormente en el primer acto de su ópera *Jenufa*, y también en una obra coral que data también de 1892: *Zelene sem Sela*.

La duración de esta pieza es de aproximadamente dos minutos. Tiene una extensión de 88 compases, y su grado de dificultad es medianamente difícil, debido sobre todo a la velocidad que Janáček pide. Los principales problemas pianísticos serían la ejecución limpia de algunos saltos rápidos, y de algunas posiciones incómodas, como las de los compases 7 y 8; además de la ejecución expresiva de los múltiples trinos que aparecen a lo largo de la pieza.

La forma de esta obra es ternaria, **ABA**, en la que **A** abarca desde el inicio hasta el compás 32, **B** hasta el compás 66 y la reexposición de ahí hasta el final. La textura es homofónica, con la melodía casi siempre en la voz superior y un acompañamiento continuo de tipo polka, con lo que la obra adquiere un carácter folklórico. Es también continuo el uso de trinos y de octavas doblando la melodía. Los primeros recuerdan el uso folklórico de las cuerdas en la música gitana y morava. Janáček los aprovecha varias veces para enlazar una sección con otra.

Lo más llamativo de esta pieza es el uso de la armonía. Janáček hace una armonización bastante cromática. La tonalidad indicada durante la mayor parte de la pieza es **g**, pero casi no existe un compás en que no haya alteraciones ajenas a la tonalidad. De hecho, la primera parte de **A** alterna entre las tonalidades de **A** y **D^b** (Ejemplo 2).

Durante toda la primera parte (y su reexposición) no hay una tonalidad clara, y parece oscilar entre tonalidades bastante distantes. El movimiento del bajo es por lo general cromático, y esto permite a Janáček establecer relaciones enarmónicas entre acordes pertenecientes a una tonalidad y los de otra muy lejana (Ejemplo 3). Este tipo de modulaciones se volvieron característicos en la música posterior de Janáček.

Celadensky y Pilky

Este par de danzas están basadas en melodías que Janáček recolectó en el curso de sus investigaciones sobre la música folklórica morava. Fueron compuestas en el año de 1904. Son transcripciones para piano de dos movimientos, del mismo nombre, de sus *Danzas de Lasskó* (1890), preparadas en su versión sinfónica para la exposición del Jubileo de Francisco José I en Praga (1891). Ambas son adaptaciones no muy complejas de las melodías folklóricas, que conservan el carácter danzable, con acompañamientos a base de ostínatos rítmicos.

Celadensky es la danza más brillante del par. Janáček la intituló así porque recolectó la melodía en el pueblo de Celadná, donde es llamada *danza del mendigo*, por la letra que se canta con ella. *Pilky* significa *danza de aserrar* y aparentemente se bailaba con movimientos que recordaban este trabajo. Se dice que Janáček hizo a su mujer y a su hija aprender los pasos de las danzas al recolectar las melodías, para refrescar su memoria viéndolas bailar mientras componía.³ Janáček al recolectar melodías folklóricas anotaba tanto la música como las danzas.

Ninguna de estas dos danzas es especialmente difícil. Sin embargo, como suele suceder con reducciones para piano de piezas originalmente concebidas para orquesta, el resultado es poco pianístico, sobre todo en la segunda sección de *Celadensky*, donde el esquema de pregunta-respuesta en la mano derecha queda a veces incompleto y a veces ocasiona posiciones incómodas.

Celadensky tiene una extensión de 47 compases, con un tiempo de duración aproximado de dos minutos. Como en muchas melodías folklóricas, esta pieza tiene una forma binaria sencilla **AB**, con repetición *da capo*. Al armonizar esta melodía Janáček hace un uso muy llamativo de los colores armónicos de las apoyaturas y con esto consigue dar en cada repetición un nuevo aspecto a un material

³ Vogel, J., *op.cit.*, p. 102-106

sencillo, cambiando poco las armonías básicas. Veanse por ejemplo tres diferentes versiones de la primera frase de la melodía, los cambios de color que Janáček consigue por estos medios, y la manera en que los usa para aumentar o disminuir la tensión emotiva del material (Ejemplo 3a-c). Como un comentario para el intérprete, quisiera apuntar que durante toda la pieza existe en el acompañamiento la tendencia rítmica a acentuar los segundos tiempos sobre los primeros dentro de cada compás; mientras que la melodía tiende a marcar más el segundo tiempo inicial de cada grupo de dos compases, lo que es importante tener en cuenta al ejecutar, para respetar el carácter de la danza.

Pilky tiene una extensión de 38 compases y una duración aproximada de sólo minuto y medio. Aquí la forma es ternaria **ABA**. Tiene en común con *Celadensky* el uso de las apoyaturas armónicas para dar un color distinto a la melodía durante el desarrollo. De hecho, el nivel de disonancia llega a ser tal que uno se pregunta si no habrá cometido Janáček un error al escribir. El Dr. Ludvík Kundera propone en la edición crítica (Ed. Supraphon, Praga) una versión alternativa de la melodía en los compases 13 a 20 (Ejemplo 4). En mi opinión, a pesar de lo extraña que suena la versión original, esta es preferible porque conserva el esquema melódico que la pieza lleva hasta ese momento, lo que no sucede con la segunda versión. Sin embargo sería interesante confrontar con el manuscrito para eliminar la duda sobre un posible error de Janáček.

Esta danza es el inverso rítmico exacto de la anterior. Mientras que allí existía una tendencia al énfasis sobre el segundo tiempo, aquí la tendencia es a acentuar los primeros tiempos de cada compás. Incluso el ostinato rítmico del acompañamiento es el inverso exacto del de *Celadensky*.

De nuevo, lo más llamativo de estas dos pequeñas danzas es el manejo que Janáček hace de la armonía. Probablemente la importancia de estas dos piezas radique en que son muestra de la evolución del lenguaje armónico de Janáček entre sus obras de juventud y las de su madurez temprana. Varios de los usos armónicos

que se pueden ver en estas piezas se encuentran también en la siguiente obra para piano de Janáček, la sonata *I-X-1905*.

Escena en la calle, 1-X-1905 (Sonata para piano)

De las pocas obras de Janáček a las que se puede encontrar sin duda una motivación externa clara es la sonata para piano titulada *Escena en la calle, 1-X-1905*. Esta obra es también significativa por ser la primera obra para piano de Janáček en que se manifestó su estilo de madurez, además de ser una de las pocas ocasiones en que Janáček utilizó la forma sonata.

La obra fue motivada por la muerte de un joven carpintero checo, Frantíček Pavlík, durante la represión de una marcha de la población checa de Brno. Esta manifestación se llevaba a cabo para exigir la fundación en Brno de una Universidad Checa. Janáček se hallaba comprometido con esta petición de la población checa, se sintió hondamente indignado por la muerte de este joven, y decidió por eso componer esta pieza en memoria del acontecimiento.

La obra en su totalidad tiene una duración de ejecución aproximada de 15 minutos. Originalmente constaba de tres movimientos, pero Janáček mismo destruyó el tercero durante el ensayo general anterior al concierto en que se iba a estrenar la obra, y también, más tarde, la partitura original los dos restantes. Se conserva esta obra gracias a que la intérprete que se encargó de estrenarla, Ludmila Tucková, hizo una copia de los dos movimientos restantes, después de que Janáček destruyó el tercero. Janáček autorizó en 1924 la publicación de estos a partir de la copia. Llevan respectivamente los subtítulos *(El) Presentimiento* y *(La) Muerte*. Para efectos de este trabajo me concentraré en el primer movimiento, con algunas referencias al segundo.

De nuevo hallamos una obra de Janáček que parece más una reducción de una obra orquestal que pensada para el piano. Tanto el primer movimiento como el segundo son poco pianísticos en su escritura.

El primero, con una extensión de 111 compases, sigue la forma de sonata clásica, sin segundo desarrollo en la reexposición. El color general es oscuro, ya que Janáček tiende a concentrar su material entre los registros medibajo y bajo del teclado. Esto a veces dificulta la ejecución, como se puede ver en el caso del segundo tema (compases 24 y siguientes), donde la melodía, en el centro de la textura, debe ser escuchada sobre otros elementos de mucho peso sonoro; o como es el caso de con las contramelodías durante el desarrollo, que por su peso tienden en ocasiones a ocultar la melodía. Hay varios momentos en que la textura se sobrecarga y es obligado el cambio continuo de manos para la realización de las voces centrales, debido a que Janáček distribuye la música entre tres o a veces cuatro octavas simultáneamente. Esto último da al movimiento una sonoridad muy llena, pero lo hace poco pianístico por momentos, como puede verse en los fragmentos mostrados en el Ejemplo 5a-c.

Janáček hace en este movimiento cambios constantes de textura, que junto con los contrastes de dinámica contribuyen a dar un carácter arrebatado y apasionado a la música, muy de acuerdo con la intención programática. Se puede ver en los cambios bruscos de este movimiento una tendencia a la fragmentación de la forma en pequeñas secciones de carácter contrastante, lo que es un manejo característico de Janáček, que fue acentuándose al paso del tiempo.

Pero este no es el único recurso característico de él que aparece aquí. Es interesante notar la manera en que Janáček deriva nuevos motivos a partir de disminuciones de motivos que ya ha presentado. Puede verse el Ejemplo 6a-d la evolución del motivo que concluye la primera semifrase, y como se transforma en diversos acompañamientos, a lo largo del movimiento. Muchas veces se puede encontrar este recurso en la obra de Janáček, pianística o no.

La armonía durante toda esta sonata es básicamente tonal. Sin embargo hay momentos de una audacia armónica sorprendente. El ejemplo más llamativo de esto se halla en los compases 17 a 21, que se pueden ver en el Ejemplo 7 acompañados de sus armonías básicas.

El recurso armónico que utiliza aquí Janáček es el de superponer los acordes de séptima de dominante pertenecientes tanto a la tonalidad de que parte la modulación como de aquella a la que llega. Son especialmente notables los compases 18 y 19 por la dureza de sus disonancias.

En el segundo movimiento aparecen dos usos armónicos comunes en la música de Janáček: la construcción de secciones sobre notas o armonías pedal, y la modulación sorpresiva por medio del uso de escrituras enarmónicas de un mismo acorde, que Janáček utiliza aprovechando las diversas posibilidades de resolución para lograr modulaciones a tonalidades muy lejanas. También en el segundo movimiento encontramos este recurso, por ejemplo en en curso de la sección **B**, para modular entre las tonalidades de d^b , **B**, **b** y e^b .

En esta sonata podemos encontrar ya la mayor parte de las características del estilo de madurez de Janáček. En obras posteriores se podrán encontrar casi sin cambios estos recursos, aunque por supuesto el uso que Janáček hizo de ellos se volvió más refinado conforme pasaba el tiempo. El estilo de Janáček nunca permaneció estático, sino que siempre estuvo sujeto a nuevas influencias. Por las fechas en que compuso esta sonata, Janáček tomó conocimiento de la música que en este momento componían los Impresionistas franceses, y la influencia de estos se puede percibir en su música posterior, así como después de la Primera Guerra Mundial su estilo dejaría ver la influencia de la música que escuchó entonces. Sin embargo, estas influencias posteriores no modifican de manera fundamental los aspectos ya presentes en su música, sino que los complementan o acentúan. Janáček se tomó en su música posterior mayores libertades, y su música se hizo todavía más personal y característica en la medida en que el reconocimiento a su obra se hizo mayor, pero siempre en base al uso de los elementos ya mencionados.

Por el sendero abandonado

Bajo este título reunió Janáček una colección de diez piezas pequeñas, algunas compuestas durante el trabajo en *Jenufa*, otras posteriores. Terminó este ciclo para 1908, año en que fue publicado. En parte por esto es que Janáček planeó un segundo ciclo de diez piezas, bajo el mismo título, del que sólo completó tres. Al ser editadas postumamente, los editores agruparon arbitrariamente con estas otras dos, que originalmente iban a formar parte del primer ciclo. En la edición crítica en que baso este estudio, esta agrupación no autorizada por Janáček fue disuelta por el editor, Dr. Ludvík Kundera. Sin embargo se encuentran interpretaciones grabadas en las que estas cinco piezas se ejecutan como una unidad, por ejemplo la del pianista Rudolf Firkusny. En esta grabación, además, hay también algunas pequeñas desviaciones del texto, que serán discutidas en su momento. Ya que Rudolf Firkusny fue alumno directo de Janáček, sería interesante conocer si estas diferencias se deben a que el ejecutante utilizó otra edición (cuya validez habría que comprobar) o a indicaciones expresas de Janáček. Por su parte, la edición crítica en que baso este trabajo hace algunos cambios en la presentación gráfica de la partitura que no son autógrafas de Janáček, entre otras el uso de un sistema contemporáneo para indicar los compases (a base de un número con diagonal seguido de una figura de nota de acuerdo a lo necesario), y el agrupamiento de compases pequeños como 2/8, a los que Janáček es muy afecto, en grupos gráficos mayores (como por ejemplo en las piezas 1 y 9 de este ciclo).

Cada una de estas piezas es un ejemplo de economía de medios. A lo largo del análisis se verá que los materiales que Janáček utiliza a lo largo de una pieza se originan todos a partir de uno o dos motivos generadores básicos, con los que el compositor consigue contrastes sorprendentes, mientras conserva la unidad formal. También se verá que hay en estas piezas una tendencia a la ambigüedad tonal. Janáček suele evitar la cadencia perfecta I-V ó V-I, el "abrazo de la señora gorda" como la llamó Debussy. Las veces que esta aparece, sin embargo, es poco obvia por la inversión en que se hallan los acordes, el

uso de acordes de séptima sobre el primer grado, o de novena o de hasta trecena en el de quinto grado, como asimismo la tendencia a colocar los acordes de tónica primaria o secundaria en segunda inversión, lo que los hace inestables. Hay que notar también que en las piezas compuestas en una fecha más tardía es aparente la influencia de los Impresionistas en la presencia de recursos como escalas de tonos enteros (que, por otra parte, Janáček parece haber descubierto anteriormente por su cuenta), junto con el uso de los modos eclesiásticos que probablemente que absorbió Janáček del contacto con las músicas folklóricas que estudió tanto como por su formación dentro del movimiento ceciliano. Pero esta variedad de recursos no implica una fuerte dificultad pianística. Salvo algunas dificultades aisladas, estas piezas en su totalidad son de un nivel de dificultad mediano.

PRIMERA SERIE

1. Nuestras veladas (Nase Vecery)

Esta pieza tiene la peculiaridad de estar escrita en un compás de 2/8, cuando la unidad melódica básica es el cuarto. Esto hace ambigua la localización de los lugares de énfasis rítmico, complicándose esto por la monotonía rítmica del acompañamiento y la posición de las líneas de fraseo. La edición crítica propone agrupar los pequeños compases en grupos de extensión irregular. Así, las dos frases del Ejemplo 8 se agruparían en 3+3+2; 3+3+3+2+3 cuartos, aunque esto entra en conflicto con los señalamientos de fraseo. Aquí tal vez sea mejor basar la interpretación en el análisis armónico, pero esto también se ve dificultado por la presencia de un pedal de C# en el bajo. Quedaría entonces la solución a adoptar al criterio y buen gusto del ejecutante. Sin embargo, hay que notar que dentro de la forma **ABA'B'A''** de la pieza la estructura de las frases es la siguiente:

A = **abb** **B** = **aabb**
A' = **aa** + extensión **B'** = **B** (+extensión) + **ccd**
A'' = **b** + extensión

Hay que señalar también la función que tienen las varias indicaciones de *ritenuto* como señales de final de frase y como factor de variación rítmica de un pulso insistentemente enfatizado.

Volvemos a encontrar en esta pieza el uso de la disminución para generar nuevos motivos. Aquí la curva final de las frases **a** y **b** de **A** del Ejemplo 1 deriva al motivo que domina las partes **B** y **B'** (Ejemplo 9).

En el aspecto armónico, lo más interesante de esta pieza es el uso del modo locrío en la sección **B'**. Además, todas las modulaciones entre sección y sección están hechas con base al uso de escrituras enarmónicas, lo que es algo que se encuentra una y otra vez a lo largo de este ciclo. Es especialmente notable por esto la sección **B**, tanto internamente como en su enlace con **A**.

En cuanto a diferencias entre la interpretación del pianista Firkusny y el texto, sólo es de notar que en el compás 61 Firkusny repite la figura de la mano izquierda que aparece en el compás 60, lo que en mi opinión enlaza mejor la frase que termina allí con la que comienza en el compás 61.

2. Una hoja al viento (Listek Oduvanty)

Esta pieza representa en varios sentidos un contraste con la anterior. Mientras en la primera pieza las frases y periodos son de forma irregular, en esta tienden a mantener la regularidad binaria; en aquella no existen cambios de compás y el tempo se mantiene constante, pero aquí el pulso regular es menos obvio, la música muestra un mayor predominio del elemento melódico, y existen varios cambios de compás que rompen la continuidad rítmica, en combinación con el uso continuo de sincopas en el bajo y otras voces. Sin embargo es común a ambas el uso continuo de pedales armónicos de mayor o menor duración. Es siempre notable el cuidado con que Janáček escoge las armonías que coloca sobre el pedal, evitando a menudo los enlaces obvios y logrando colores armónicos muy sutiles. En esta pieza encontramos además que repetidas veces Janáček

coloca los acordes de tónicas principales y secundarias en segunda inversión. Aquí el uso de este recurso combinado con la selección del registro medio-alto del piano y el uso del ritmo, dan a la música un carácter ligero y aéreo.

Formalmente, esta pieza está en forma ternaria **ABA**. La textura es poco llena durante la totalidad de la pieza, en especial durante la sección **A**, que básicamente está construida con base en sólo dos elementos, que a su vez, transformados, generan también el material musical de la sección **B**. Me parece interesante ilustrar las transformaciones motivicas a través de esta pieza. Ya desde los primeros dos compases (Ejemplo 10a) se han presentado los dos elementos básicos. La figura de acompañamiento unifica toda la sección **A**. Del motivo melódico del primer compás está construida la mayor parte de la melodía en **A** y **B** (Ejemplo 10b) en combinación con el motivo del segundo compás. Este a su vez, transformado, actúa como puente entre las secciones **A** y **B**, y en el retorno de **B** hacia **A**; y sirve como acompañamiento durante toda la sección **B** (Ejemplo 10c).

3. ¡Ven con nosotros! (Pojdte s námi)

Esta pequeña pieza (dura solo un minuto aproximadamente) contiene sin embargo varios elementos que la hacen característica de Janáček. El primero y más llamativo de estos es el uso de "interrupciones" que rompen un fraseo y un desarrollo regular. Esto se puede observar en los compases 10 y 11, donde una frase, construida con base en una disminución del motivo que se ha estado presentando en los compases anteriores, rompe la regularidad (Ejemplo 11). Otro elemento característico de Janáček es el desarrollo de un motivo hasta llegar a un desborde lírico o apasionado como aquí en los compases 19 a 24, que son el punto (anti)climático de esta pieza.

Formalmente esta pieza es una sencilla forma binaria **AA'**. El material musical recuerda mucho al folklore, aunque la sutileza de

Janáček lo transforma en algo muy personal. Basta con mencionar la manera en que enlaza la tonalidad de **D** con la de **D^b** en los compases 16-17. Desde la primera frase de la pieza, Janáček utiliza un acorde de **C#** mayor como apoyatura a un acorde de **vii^o7**, cadencial a la tónica **D** (Ejemplo 12). Pero al pasar al compás 17 escribe enarmónicamente este acorde como **D^b** y lo utiliza como primer grado de la nueva tonalidad y lo confirma con una cadencia **V₉-I**. Con esto logra una modulación en forma tan poco obvia, que uno se encuentra en la nueva tonalidad sin que el oído sepa bien como se llegó a ella. Y esto sigue siendo efectivo aún después de varias audiciones.

4. La virgen de Frydek (Frydecka Panna Maria)

Esta pieza está construida, como varias otras de este ciclo, a base del contraste entre temas de carácter diferente. Uno de estos está hecho de un grupo de acordes de un compás de duración cada uno, sin ornamentación, en registro grave (Ejemplo 13a); y el otro consiste en una melodía en registro agudo, acompañada de un trémolo en la zona central del teclado (Ejemplo 13b). La alternancia de estos temas es el principal recurso empleado en esta pieza, ya que hay poco desarrollo motivico.

La forma general de esta pieza es **AA'BA**, donde cada una de las secciones **A** está formada por una presentación de cada uno de los dos temas, y **B** es el desarrollo del tema del Ejemplo 1b. Janáček, salvo la excepción de la sección **B**, no hace un desarrollo, pero establece un juego con los colores tonales: Cada aparición del tema de 1b está amoldado a y armonizado en una tonalidad distinta. Así varía la relación tonal de este tema con el de los acordes, y en cada ocasión se enlazan de manera distinta, ya que el tema de los acordes empieza siempre en **d^b**, aunque después pueda modular a otras tonalidades.

Es notable al observar el uso de la armonía en esta pieza, que Janáček casi no utiliza acordes en posición fundamental. Sus enlaces, con un bajo que por lo general se desplaza por grado, no definen de manera inequívoca la tonalidad en que se encuentran. Al armonizar el

tema melódico, Janáček mantiene por compases enteros una sola armonía, con pequeñas oscilaciones a la dominante, subdominante o sensible. Es común encontrar que Janáček no resuelve de la manera habitual algunos acordes, con lo que de nuevo la tonalidad no queda completamente afirmada. Asimismo es característico de Janáček el aprovechar alternativamente armonías de las escalas menores natural y melódica. Esto lo encontraremos varias veces a lo largo de este ciclo.

En cuanto al aspecto pianístico, sólo habría que hacer notar la dificultad que representan los cambios de posición de las notas tremoladas y las tenidas en la mano izquierda, y además, la necesidad de usar el pulgar de forma poco ortodoxa para tocar el acorde que aparece en el primer tiempo del compás 47 (Ejemplo 14), utilizando la punta para tocar el B^{bb} y el nudillo para el A^b.

5. Parlotaban como golondrinas (Stebetaly jak lastovicky)

Esta es quizá la pieza con mayor economía motivica del conjunto. Un solo motivo da origen a toda la obra. Además, es interesante observar la variedad de recursos armónicos que Janáček pone en juego. En esta pieza, Janáček utiliza modos melódicos característicos del folklore moravo, escalas de tonos enteros, y escalas menores melódicas. Logra con esto dar a esta pieza un caracter inquieto y vivaz, contrastando pasajes en un modo o tono bien establecido con otros en los que la modulación es continua.

La forma de esta pieza es **ABACA**. Los primeros ocho compases (Ejemplo 15), que se repiten dos veces más en forma literal a lo largo de la pieza (con todo y las barras de repetición), funcionan como ritornello, en el que se resuelven las tensiones armónicas de las demás secciones, que se alejan bastante de la tonalidad original (c#). Están escritos en un modo particular a la música eslava (Ejemplo 16)⁴, parecido a la escala menor armónica, que usa el intervalo de segunda aumentada no sólo entre el sexto y el séptimo grado, sino también

⁴ D'Agostino, Antonio, *Teoría Moderna de la Música*, Editorial Ricordi, p.114 lo llama escala zingara

entre el tercero y el cuarto. Este modo da a la melodía un color muy llamativo, que inmediatamente refiere al folklore.

Podemos encontrar el motivo generador de esta pieza en los dos primeros compases del Ejemplo 17, en la clave de sol. De él se derivan el acompañamiento y los motivos principales del resto de la obra (Ejemplo 17a-d). Pianísticamente esta pieza no presenta mayor dificultad, salvo la ejecución clara de los muchos cantos implícitos en las voces interiores, y el uso continuo de un cinquillo contra un cuatrillo. Se podría quizá afirmar que Janáček, en realidad, estructura estos pasajes polimátricamente. Aunque haya optado escribirlos como grupos irregulares, se podría pensar en una escritura en base a compases superpuestos debido a la longitud de estos pasajes, escribiendo por ejemplo 5/8 sobre 2/4. Como este problema aparece siempre con la indicación *Meno mosso*, quizá la mejor manera de interpretarlo sería mantener una equivalencia entre la duración de los octavos que forman el cinquillo y los octavos que forman los cuatrillos en el *Tempo I*. Esto permite mantener una continuidad rítmica en la ejecución.

6. Faltan las palabras (Nelze domluviti!)

Como la número 4, esta pieza está contruida a base del contraste entre fragmentos musicales de carácter diferente. Aquí se trata básicamente de dos, que se presentan en los primeros siete compases (Ejemplo 18). El primero (σ) es la melodía de los primeros tres compases, doblada a la octava o eventualmente acompañada por acordes. El segundo (δ) es la figura de los compases 4 y 5. En cuanto a los compases 6 y 7, el motivo (μ) que allí aparece puede considerarse como derivado del ritmo e interválica del segundo compás. Alternado de varias formas estos motivos, Janáček construye el resto de la pieza. Cada motivo está asociado a un tempo y color tonal específico: el primero, al *Tempo I* y a las tonalidades de **E_b** y **e_b** natural; el segundo, al modo frigio y a *piu mosso, accelerando*, y regresos al *Tempo I* después de un *ritenuto* (es decir, que cada ocasión que aparece, lo hace con un tempo más rápido que lo

inmediatamente anterior). El tercero (μ) está asociado de manera estrecha al primero, siempre está contruido en base a intervalos de segunda mayor, y continuamente recuerda el color sonoro de la escala de tonos enteros. El efecto general es el de frases que comienzan con una melodía *espressivo* más o menos extendida y que desembocan en un exabrupto, a veces enlazadas unas y otras por medio del tercer motivo.

Janáček mantiene la unidad tonal de esta pieza estableciendo relaciones repetitivas y predecibles entre las tonalidades en que presenta sus motivos. En este caso es insistente la presencia rectora del intervalo de segunda mayor, que no sólo aparece continuamente en la curva melódica de los tres motivos, sino que subyace al plan tonal de la pieza, que se podría esquematizar así:

Sección: **A**

Motivo:	σ	δ	μ
Tonalidad:	E^b (β tonos enteros)	a^b frigio, g^b frigio	E^b (β tonos enteros)

Sección: **B**

Motivo:	σ	(μ)	σ	δ
Tonalidad:	e^b natural (idem.)	e^b natural		b^b frigio, a^b frigio, g^b frigio

Sección:	B (sigue)		(puente)
Motivo:	σ	δ	μ
Tonalidad:	e^b natural	e^b frigio, d^b frigio, e^b frigio	α de tonos enteros

Sección:	A'	
Motivo:	σ	δ
Tonalidad:	E^b, e^b natural	e^b frigio

Como se puede observar, Janáček continuamente maneja al motivo δ transportándolo a intervalos de segunda mayor descendente y se lo contrasta con el motivo σ en **E^b** (**e^b**). Además de esto, aparece en repetidas ocasiones la escala de tonos enteros a lo largo de la pieza.

Finalmente, en cuanto al aspecto interpretativo, es necesario recalcar la importancia de observar concienzudamente las numerosas indicaciones de tempo y dinámicas, ya que Janáček las utiliza para dar variedad a las diferentes apariciones de sus motivos.

7. ¡Buenas noches! (Dobrou noc!)

Debido a sus sencillez, es poco lo que es necesario recalcar acerca de esta pieza. Lo más llamativo es el uso del modo lidio durante casi la totalidad de la obra, y el hecho de que no está estructurada con base al contraste de secciones, sino que mantiene una continuidad de principio a fin, posiblemente debido a una intención programática. Quizá por esta continuidad es que encontramos por primera vez en este ciclo una melodía conductora en vez de un juego a base de

contraste entre motivos melódicos. Janáček utiliza sólo tres elementos motivicos en esta obra, que se pueden ver en el Ejemplo 19.

La forma de esta pieza es ternaria **ABA'**. Hay un continuo ostinato rítmico que funciona como relleno armónico y como elemento unificador a lo largo de la obra, aunque a veces Janáček lo interrumpe para recalcar la entrada de las frases de la melodía o en los cambios de una sección a otra.

8. Ansiedad indecible (Tak neskonale úzko)

En esta pieza encontramos de nuevo un motivo conductor de principio a fin, que incluso es semejante en sus intervalos y registro al de *¡Buenas Noches!*. Sin embargo, el estado de ánimo que manifiesta esta pieza es radicalmente distinto al de la anterior. Aquí no existe fragmentación de la forma como en *La Virgen de Frydek*, pero en cambio el juego de las voces que no llevan el motivo conductor, sus dinámicas, juegos contrapuntísticos, etc., varían de acuerdo al desarrollo e intención del momento.

Parte determinante en el efecto emotivo de esta pieza es el uso de las dinámicas y la agógica. Janáček tiende a señalar sus frases con un crescendo desde el *pp* (*p*, *mf*) al *f* (*ff*) y a hacer un cambio brusco al pasar a la siguiente frase. Varias veces se conjunta esto con un *accelerando* desde un *a tempo* y un regreso sin transición al *a tempo*, aunque esto no ocurre siempre, como sí es el caso con las dinámicas.

Además de estos elementos, la conjunción de melodía, armonía, y ritmo contribuye al efecto angustiante que comunica la obra. La melodía se desarrolla en base a notas disonantes con respecto a la armonía, sincopada respecto al elemento del ostinato, y cuando parece resolver lo hace de manera tal que no hay un verdadero reposo armónico. Los intervalos que predominan son los de segunda mayor y menor, aunque no de manera exclusiva. Es también característico el color armónico de los acordes de tónica (menor) con séptima mayor, novena, y hasta trecena agregada (Ejemplo 20), además del de la

escala de tonos enteros. En cuanto al aspecto rítmico, aparte del ostinato que unifica toda la pieza y el uso continuo de la sincopa en la melodía es interesante notar la escritura de los compases 58 a 61, en los que Janáček superpone compases de 2/4 sobre otros en 6/4 (Ejemplo 21)

Sería tal vez recomendable al ejecutar esta pieza el usar lo menos posible el pedal, apanas un toque, y ligar lo más posible con los dedos, para poder realizar adecuadamente la articulación entrecortada del ostinato conductor.

9. En lágrimas (V pláci)

A pesar de lo que se podría pensar por el título, no es esta una pieza especialmente dramática. Por otra parte, es una de las de mayor economía del ciclo. Todas las frases melódicas de esta pieza están basadas en un mismo motivo rítmico, de una manera que recuerda el recurso medieval de la isorritmia. Este motivo rítmico tiene además la peculiaridad de ser simétrico. Janáček en ocasiones, y en especial en su obra de madurez tardía, utiliza este tipo de ritmos, derivados de la tradición morava (y en general eslava), ya sea de manera implícita o explícita, en sus melodías y acompañamientos. En este caso se le puede observar fácilmente en las melodías de las partes **A** y **B** (Ejemplo 22a-b).

La pieza en su conjunto tiene una forma **ABAB'A'**. Estas subdivisiones se ven acentuadas tanto por cambios de registro como de color armónico. Así pues se puede observar que las partes **A** son básicamente tonales, mientras que en las partes **B** las armonías son más complejas y alteradas. De nuevo es observable la predilección de Janáček por colocar los acordes de tónica en segunda inversión. Por otra parte, la presencia continua de notas o armonías pedal unifica la pieza a pesar de los cambios de color armónico. En el caso de las partes **A** se trata de un secillo pedal de dominante, mientras que en las partes **B** se mantiene por varios compases una sólo armonía, que

luego se moviliza cadencialmente para ligar con **A** (Conservando un **B^b** en el tenor todo el tiempo).

Interpretativamente es importante evitar la exageración, buscando una expresión acorde con la escritura sencilla de la pieza. También es importante cuidar el uso del pedal para no empastar los diferentes colores armónicos que Janáček propone en las partes **B**.

10. El búho siguió cantando (Svcek neodletel!)

Vogel menciona⁵ que quizá Janáček compuso esta pieza motivado por la pena que le produjo la muerte de su hija Olga. Aunque esto no se pueda afirmar con certeza, el hecho es que esta es una de las piezas más dramáticas del ciclo.

En cierta forma esta pieza es análoga tanto a la No. 5, con la que comparte la tonalidad, como a la No. 4, con la que comparte la estructuración a base de fragmentos contrastantes. La forma de esta pieza recuerda la de un rondó en nueve partes; **ABA'CAB'A'C'A**, en la que **A** permanece estable, con poca variación, mientras que **B** y **C** van evolucionando. Aquí reside el paralelismo de esta pieza con la No. 4. Cabe también señalar el hecho de que **B** y **C** podrían entenderse como frases de una misma melodía, interrumpida por la aparición del tema **A**, como se podrá apreciar si se tocan consecutivamente. En el Ejemplo 23 se pueden ver las tres secciones en la forma en que primero aparecen. Las transformaciones que estos sufren a lo largo de la pieza son mínimas en el caso de **A** (eliminación, en ocasiones, del motivo de los arpeggios) y más significativas en el caso de **B** y **C**.

Es el contraste armónico y textural el que define la estructura y la tensión en esta pieza. La armonía es aquí completamente tonal, claro que con las peculiaridades estilísticas de Janáček en cuanto al manejo de las suspensiones, uso de las inversiones, etc. El elemento básico de contraste es el cambio brusco de tonalidad: **A** permanece en **c#**, mientras que **B** está en **E**, y **C** comienza en **F#** para llegar a **E**.

5 Vogel, J., *op.cit.*, p.197

Esto se conjuga con el cambio de textura que es aparente si se comparan los fragmentos del Ejemplo 23: la sección **A** con un continuo acompañamiento trémolo y en el centro del teclado, mientras **B** y **C** tienen una textura a base de acordes y abarcan un ámbito mayor. Cabe también señalar la presencia de ritmos simétricos en las partes **B** y **C**, que dan a la melodía de estas secciones su carácter peculiar.

En cuanto a la interpretación, cabe anotar que Janáček mismo se refirió en sus comentarios a esta pieza al contraste de "la melodía de la vida, llena de esperanza" (**B** y **C**) con el "ominoso motivo del búho" (**A**)⁶. Es importante entonces buscar el tono y recursos pianísticos necesarios para lograr comunicar el carácter deseado a los temas, recordando que es el motivo "ominoso" el que predomina al final.

⁶Citado en Vogel, J., p.197

Segunda y tercera series

En lo que respecta al resto de las piezas, surgen varios problemas para el comentarista, debido a que de estas cinco, sólo la primera fue publicada en vida de Janáček.⁷ Esto pone en entredicho la definitividad de la versión de las piezas que han llegado a nosotros, ya que según sus propios comentarios, Janáček componía rápidamente pero pasaba después mucho tiempo revisando. Las dudas se acentúan al comparar las versiones de la edición crítica con las de la interpretación de Rudolf Firkusny, ya que en por lo menos dos de estas cinco piezas existen variaciones significativas. Se trata de la segunda y tercera de las piezas editadas bajo el subtítulo de Paralipomena. En el caso de la segunda (quinta en la versión grabada, ya que Firkusny ejecuta estas cinco piezas como un conjunto) el pianista repite una sección durante el desarrollo de manera no especificada en el texto. Las diferencias son mucho más significativas en el caso de la tercera pieza -cuarta en la versión de Rudolf Firkusny. Aquí la versión grabada es mucho más elaborada, especialmente en la sección del desarrollo, y en mi opinión, es mucho más característica de Janáček. Por lo demás, me limitaré por motivos de espacio al comentario de la primera de estas cinco piezas.

En esta primera pieza encontramos muchos de los recursos técnicos que ya se han mencionado como característicos del estilo de Janáček: la afición por las modulaciones enarmónicas, el uso característico de las inversiones, la fragmentación de la obra en pequeñas secciones de carácter diferente, contraste entre diversos colores tonales y modales, concentración en el desarrollo motivico, uso de ritmos simétricos, etc.

La pieza está estructurada en forma ternaria **ABA'**, con un fuerte contraste entre secciones. Así, la parte **A** presenta una estructura fraccionada, con continuas modulaciones, mientras que **B** es mucho más unitaria y está basada en una secuencia melódica.

⁷ Vogel, J., *op.cit.*, p.205-207

Es especialmente interesante en esta pieza el manejo del ritmo en pequeña y mediana escala. Durante toda la parte **A**, Janáček maneja de manera implícita o explícita ritmos simétricos, que son especialmente obvios a partir del compás 15, a partir de la cual las frases se contruyen con base en un canon rítmico a dos partes (Ejemplo 24). A mediana escala, cabe notar el uso continuo de frases de extensión irregular tanto en **A** como en **B**. En la sección **A** encontramos frases de 6,4,6,3,6 y 8 compases mientras que en **B** encontramos una serie de frases encadenadas de 5 compases cada una (Ejemplo 25). Estas irregularidades en la estructura de las frases mantienen a la pieza en un estado de valvén continuo, y dan al oyente sorpresas continuas, por la impredecibilidad del movimiento. El uso de la armonía contribuye a seccionar la pieza tanto como el fraseo irregular. Casi a cada frase nos encontramos en una tonalidad distinta a la de la frase anterior. Aparecen, por ejemplo, no menos de cuatro tonalidades distintas en el curso de **A**, entre ellas dos modos locrios, escala de tonos enteros, etc. Sin embargo Janáček es siempre muy cuidadoso en la elección de sus recursos, y maneja estos cambios continuos de color tonal de tal manera que contribuyen a la graduación de la tensión emocional a lo largo de la pieza y no suenan forzados o gratuitos en ningún momento.

Por otra parte, la música pasa continuamente de un estado de ánimo propositivo a uno vago y meditativo, como una cadena de recuerdos. Esto está reforzado por medio de los colores armónicos. Es importante, pues, el trabajo fino y detallado del intérprete para lograr comunicar con lógica estos cambios continuos.

En las nieblas

Aparte de los dos grupos de piezas ya vistos, casi la totalidad de la música para piano sólo que Janáček compuso después de *Por el sendero...* está reunido en este ciclo de cuatro piezas. La principal característica que las pone aparte de las piezas anteriores es su mayor extensión y complejidad. Asimismo, ninguna de las piezas de este grupo tiene un título alusivo o programático, lo que de por sí denota una diferente intención por parte del compositor. A pesar de algunas diferencias en el tratamiento técnico, estas obras no están sin embargo separadas por mucho tiempo de algunas de la segunda y tercera series del ciclo anterior, ya que este ciclo fue completado a tiempo para un concurso en noviembre 1912.

Estas piezas son el punto culminante de la música para piano sólo de Janáček. Se puede ver en ellas una gran seguridad en la escritura, junto con la manifestación plena del carácter del compositor. El clima emotivo que se deja sentir en estas obras es mucho más profundamente introspectivo que el del conjunto de las piezas de *Por el sendero...*, y requieren del interprete un nivel de compenetración con el texto semejante, en mi opinión, al que piden los ciclos de piezas de madurez de Brahms o Schumann: el mensaje de estas piezas no es obvio, como en la mayoría de las piezas del ciclo anterior.

Pero esto no significa que los recursos que Janáček emplea en la construcción de estas piezas sean especialmente oscuros o abstractos. Al contrario: Janáček consigue sus efectos con recursos muy sencillos, pero manejándolos de maneras poco obvias y muy personales.

Jaroslav Vogel, en su comentario⁸ a estas obras, sugiere una conexión programática entre las piezas de este ciclo, arguyendo que reflejan, ya desde la elección del título, el estado de ánimo de Janáček por la indiferencia del mundo en general hacia su trabajo. Aunque así

⁸ Vogel, J., *op.cit.*, p.205-207

fuese, a pesar del claro caracter introspectivo de estas cuatro piezas, no existen comentarios del mismo Janáček al respecto, ni tampoco es fácil reconocer las conexiones motivicas que Vogel encuentra entre este grupo de piezas y la que él mismo llama "la pieza más ominosa del ciclo anterior, *¡El búho siguió cantando!*"⁹ Antes de pasar al comentario detallado de la primera de las piezas del ciclo, quisiera hacer algunas observaciones generales sobre la totalidad del ciclo.

La estructura formal de estas piezas, aunque pueda acomodarse dentro de un esquema ternario, es más bien la de una sucesión o alternancia de pequeños fragmentos, a veces de manera semejante a la de un rondó. Es muy aparente aquí la fragmentación de las formas a la que tiende Janáček, que será todavía más marcada en las obras concertantes que veremos posteriormente. En cuanto a la armonía, aunque se encuentren básicamente los mismos recursos que se han venido mencionando, podemos observar un manejo más libre de la disonancia, que a veces hace imposible o cuando menos ambigua una explicación en base a una tonalidad.

El manejo rítmico en estas cuatro piezas es siempre muy libre. Continuamente existen indicaciones para cambios agógicos, y se podría sobreentender un rubato casi permanente, a pesar de la diferencia muy marcada de caracter entre las cuatro piezas. También se encuentra continuamente el uso de disminuciones rítmicas, que ya hemos mencionado como característico del estilo de Janáček. Aquí Janáček utiliza este recurso para generar los temas de nuevas secciones. Es interesante notar también la frecuencia con que aparecen en todas estas piezas figuras rítmicas encabalgadas sobre las barras de compás, que parecen indicar que Janáček pensaba en conservar las características de acentuación de un motivo sin importar su posición con respecto a la barra de compás.

La primera pieza de este ciclo es representativa del resto del conjunto. Tiene una extensión de 116 compases y una duración aproximada de cinco minutos. Como el resto de las piezas de este

⁹ Vogel, J., *op.cit.*, p.207

ciclo, no es particularmente difícil técnicamente, pero debe notarse que es algo más difícil que la generalidad de las piezas de *Por el sendero...*. La forma de esta pieza es ternaria, **ABA'**, con una coda derivada del material de la sección **B**.

Lo más llamativo de esta pieza es el uso de la armonía y el ritmo. Como es común en la obra de Janáček, encontramos varios tipos de armonía, que son contrastados unos con otros. En este caso hallamos dos tipos básicos. La sección **A** (parte de la cual se presenta en el Ejemplo 26) es tonalmente ambigua, y oscila en general alrededor del **IV** grado de la tonalidad (que aquí es **D^b-d^b**). La sección **B** (Ejemplo 27a) es más claramente tonal, y presenta todas las manejas que son propios de Janáček, como por ejemplo el uso de notas y armonías pedal. Aquí hallamos por primera vez momentos en los que Janáček usa abiertamente acordes de cuartas, como se puede ver en el Ejemplo 1. Además de esto, es llamativo el uso de notas pedal disimuladas en el curso de la sección **A**. Es característico el uso que hace Janáček de las apoyaturas, con lo que consigue colores armónicos muy peculiares.

Las frases melódicas a lo largo de esta pieza son siempre irregulares, especialmente durante toda la sección **A**. El uso que hace Janáček del ritmo durante la sección **B** es igualmente llamativo. Hay durante esta sección un motivo descendente que Janáček escribe encabalgado respecto a las barras de compás, y que superpone con otros motivos que sí corresponden con la acentuación del compás (véase el Ejemplo 27b). Existe de hecho en estos pasajes una situación de metros cruzados, que Janáček decide escribir con este encabalgamiento, pero que igualmente se podría escribir en base a compases superpuestos o desfasados, de manera semejante a la que encontramos en la octava pieza de *Por el sendero...*

Es interesante la manera en que Janáček consigue llenar con muy pocas notas el espacio sonoro. Toda la pieza está trabajada principalmente a base de líneas monofónicas, utilizando siempre muy pocos recursos, pero el uso de pedal y el registro en que las desenvuelve hacen que el efecto sea de mucho volumen sonoro.

aunque la textura casi no tenga acordes. De nuevo se puede apreciar la admirable economía que practicó siempre Janáček al componer.

LAS OBRAS CONCERTANTES

Concertino para piano y seis instrumentos

Janáček compuso el Concertino para piano en 1925. Esta es por lo tanto una de sus obras de última madurez, y una de las más representativas de su estilo en este periodo. Como fue común en este momento de su vida, el trabajo de Janáček en esta obra fue extraordinariamente rápido, y se sabe que no tardó más de dos o tres meses desde que concibió la obra hasta concluirla. La motivación externa de esta obra fue la excelente ejecución que Janáček escuchó de su ciclo de canciones *Diario del que desapareció* con el pianista Jan Herman, durante los festejos para conmemorar su setenta cumpleaños. Originalmente esta composición iba a llamarse *Primavera*, y queda de mano de Janáček una descripción programática de los cuatro movimientos, que nos muestra que la idea generadora de estos movimientos fue una serie de escenas animales.¹⁰ Esta descripción se relaciona bien con el carácter de la instrumentación de esta obra.

10 *Primer movimiento:

'Una primavera impedimos que un puercoespín regresara a su madriguera forrada de hojas secas en un tilo. ¡Se puso de muy mal humor! No lo podía entender. Tampoco el corno en en mi primer movimiento. Todo lo que logró articular fue este motivo gruñón: (Janáček cita aquí el motivo del corno del Ejemplo 26) ¿Debió haberse parado sobre sus patas traseras y cantado una elegía? ¡Apenas sacaba la nariz debía enrollarse otra vez!

'Segundo movimiento:

'La ardilla parloteaba mientras pudo brincar de árbol en árbol, pero ya en la jaula chirrió como lo hace mi clarinete. Aún así, balló en círculos para encanto de los niños.

'Tercer movimiento:

'Con expresión insolente, los ojos brincones del búho y las otras criaturas críticas de la noche se asoman desde las cuerdas del piano.

'Cuarto movimiento:

'El cuarto movimiento es como la escena de un cuento de hadas: todo el mundo discute por el nuevo peñique. ¿Y el piano? Algún debe organizar todo esto, sin duda.

Pienso que debe haber tres motivos en cada movimiento. (Aquí cita Janáček los ejemplos ETC.)

'Que sea esto suficiente para todos, a menos que piensen como Korngold (Crítico de la primera ejecución de *Jenufa* en Berlín)-fue suficiente para el compositor de esta pequeña broma musical."

Janáček, Leos en *Janáček's Uncollected Essays on Music* p.108 Sobre este pasaje caben dudas sobre la intención de Janáček, ya que Korngold hizo una crítica muy desfavorable del estreno de *Jenufa* en Berlín en 1916.

aunque no hay que olvidar la principal preocupación para Janáček al componer siempre fue la puramente musical.

Para fines de este análisis enfocaré cada uno de los movimientos por separado, y discutiré los aspectos comunes más significativos al final. Bastará en este momento, como consideración preliminar, el mencionar que esta obra consta de cuatro movimientos, con una instrumentación de dos violines, viola, clarinete en B^b (que dobla en el de E^b), corno, fagot y piano.

Primer movimiento

El primer movimiento, junto con el segundo, tiene la peculiaridad de no utilizar todos los instrumentos que se tienen a disposición. Aquí Janáček utiliza solamente el piano y el corno.

La forma de este movimiento se podría describir como un híbrido de forma ternaria y forma arco. Aunque hay tres partes muy claras, todo el material musical está extraído del primer tema, a la manera de un preludio, y también sería posible una interpretación en base a una forma arco. Para efectos de descripción dividiré esta obra en tres secciones **A B A'**. La sección **A** abarca desde el inicio hasta la doble barra anterior al número de ensayo **3**, la sección **B** abarca desde el número de ensayo **3** hasta la indicación *Tempo I* cuatro compases antes del número de ensayo **5**, y la sección **A'** desde ese lugar hasta la conclusión del movimiento.

Desde los primeros tres compases, Janáček presenta todo el material que desarrollará en el resto del movimiento (Ejemplo 28). La figura del corno, en apariencia insignificante, es el generador directo o indirecto del segundo y tercer temas, además de los puentes que los enlazan.

Janáček repite esta figura de tres compases varias veces, primero en la tonalidad original (**g**) y luego en **e^bm**, subiéndola de registro cerca de una octava y media. Entre las repeticiones en **g** y las que están en **e^bm**, al igual que después de estas últimas Janáček

construye pequeños interludios basados en el motivo del corno y la contestación del piano. Tras esto Janáček encarga al piano sólo un puente a base del motivo del corno por medio del cual enlaza con una segunda figura temática (Ejemplo 29). De manera semejante el que podríamos llamar segundo tema está basado en enunciaciones del motivo del corno, con notas agregadas y de paso (Ejemplo 30)

Tras esto Janáček utiliza de nuevo un puente, construido de manera semejante al anterior, y con la reexposición del segundo tema acaba la sección **A**, con una barra de repetición *da capo*.

La sección **B** se inicia con otra figura derivada claramente del motivo del corno (Ejemplo 31) en la que se puede observar la estructura a base de dos líneas melódicas dispuestas en canon cerrado, además del hecho de que las entradas de los motivos de tres notas que las forman están espaciados, salvo donde indica la flecha, por una intervalos de 3M; y que la totalidad de este pasaje se encuentra dentro de la escala α de tonos enteros. Esta es la primera aparición obvia de las escalas de tonos enteros en la obra. Ya el segundo tema recuerda el color sonoro de esta escala, aunque allí el uso de notas de paso lo hace menos aparente (vease en el Ejemplo 30 la estructura de la parte que corresponde a la mano derecha). Este uso eventual de la escala de tonos enteros es propio de Janáček, pero es notable que el color que adquiere este recurso, tan identificado con los compositores impresionistas, es muy distinto en la música de Janáček, ya que este se da la libertad de utilizar notas ajenas a la escala, como apoyaturas o notas de paso. También hay que notar el vaivén que establece entre pasajes que son claramente tonales y otros en los que la tonalidad es muy ambigua.

Después de la figura del Ejemplo 31, se llega a una nueva figura temática con carácter de danza, relacionado con el tema inicial del piano, y acompañado con una variación del motivo del corno (Ejemplo 32). Estas dos figuras se alternan para formar un pasaje que llega hasta la reexposición.

La tercera figura temática se presenta en algunas de sus apariciones armonizado de una manera tonal (la primera es en **b**), pero al menos una de las apariciones está construida en base a la escala de tonos enteros. Sin embargo no todo en este movimiento es analizable como tonal o construido en base a la escala de tonos enteros. Es de notar un pasaje, que funciona como una pequeña *cadenza* del piano, en la que no es posible encontrar ninguna relación con estos recursos. La tendencia a la ambigüedad tonal llega aquí a su extremo: se trata de un pasaje verdaderamente atonal. Se le encuentra a partir del número de ensayo **4** y llega hasta el pasaje marcado con la indicación *Vivo* ocho compases antes del número de ensayo **5**. Este pasaje es el climax del movimiento.

Todo el movimiento sigue una curva agógica ascendente, que va desde la indicación *Moderato* del inicio hasta la indicación *Vivo* mencionada en el párrafo anterior. Después de este pasaje se llega a la reexposición, sección **A'**. Aunque esta es una recapitulación del material de **A**, está invertido el orden de los temas, presentándose primero el segundo tema, y para concluir el primero, que aquí mantiene la tonalidad en **g**. Hay que notar que Janáček sustituye aquí el primer puente de la exposición por el que aparece al principio del desarrollo.

Los continuos cambios agógicos fraccionan este movimiento, y le dan un carácter voluble. En esto, este movimiento (además del hecho de que todo el material musical está derivado realmente de sólo dos motivos) recuerda mucho un preludio.

El manejo instrumental en este movimiento es curioso porque el piano es tratado a base de líneas monofónicas en su mayor parte, y casi no utiliza acordes. El corno está limitado a un papel básicamente colorístico y secundario; se le utiliza casi siempre en su registro medio y grave, lo que le da al sonido general del movimiento un tono oscuro.

Segundo movimiento

En este segundo movimiento Janáček utiliza sólo el piano y el clarinete en E^b . La forma general de este movimiento es también ternaria, **ABA'**, pero Janáček logra un efectivo contraste entre movimientos por su manejo de los elementos musicales. Algunos de los aspectos que contribuyen a lograr un contraste entre los movimientos son el manejo en registro y carácter de los dos instrumentos, el papel más independiente que tiene el clarinete en comparación con el corno del movimiento anterior, el tempo mucho más rápido, la diferencia de color armónico entre los dos movimientos (este segundo es completamente tonal, en contraste con la ambigüedad tonal del anterior), y por supuesto, la diferencia misma de carácter del material motivico.

La sección **A** de la forma abarca desde el principio del movimiento hasta la indicación *Poco meno mosso* del número de ensayo **3**. Esta sección está caracterizada por la superposición y alternancia de dos temas, uno brusco y apasionado (Ejemplo 33), y otro que parece responderle con una ironía casi cruel (Ejemplo 34). Aquí la efectividad del contraste no sólo se debe al contraste temático sino también al de color instrumental.

Estos temas se alternan a lo largo de la sección **A** (a veces el tema del piano sirve de acompañamiento al del clarinete). El tema del clarinete predomina sobre el del piano, presentándose varias veces en una progresión descendente por tonos enteros: $E^b > D^b > g\#(B)$, luego $f > d\# > c\# > (B)$, mientras el piano se limita a hacer una figuración como acompañamiento y sólo repite dos veces su tema (una vez entre las dos progresiones del clarinete, y otra para terminar la sección **A**). Hay que notar que mientras la figura temática del clarinete casi no sufre alteración (aparte de su transposición), la del piano es abreviada cada vez más.

Entre las secciones **A** y **B** Janáček construye un puente con carácter de cadenza para el piano, de una dificultad considerable

debido a que está escrita con posiciones muy incómodas para la mano, sobre todo considerando la velocidad que se requiere (Ejemplo 35).

Está basado armónicamente en la repetición de tres acordes por inciso (señalado con una llave en el Ejemplo 35), transportado progresivamente por segundas ascendentes. Todos los acordes están contruidos por terceras, y se podrían encontrar dentro de un contexto tonal, pero el contexto aquí no lo es. Este pasaje representa una elaboración de los motivos del tema del piano.

La sección **B** (*Poco meno mosso*) es muy diferente a la **A** por su carácter lírico y su construcción uniforme. Esto es un factor de contraste entre las dos secciones: Janáček opone aquí a la sección **A**, en que el cambio de textura es continuo, con esta, construida en base a una sola textura. Este pasaje está hecho básicamente de una figura melódica en el piano, acompañada por arpeggios (y trinos que refuerzan los del piano) en el clarinete, que se repite sin gran transformación hasta el fin de la sección (el puente a 2/4 antes del número de ensayo **5**). Lo más llamativo son las frases de construcción irregular en base a extensiones del motivo (compás 9 del *Poco meno mosso*).

Tonalmente, esta sección presenta un plan en base a pequeñas partes en tonalidades distintas. A partir del inicio de la sección se pasa por $\mathbf{a}^{\mathbf{b}}\mathbf{m} > \mathbf{g}$ (por tonos β) $> \mathbf{b}^{\mathbf{b}}\mathbf{m} > \mathbf{f}\# > \mathbf{G} > \mathbf{A}^{\mathbf{b}} > \mathbf{D}^{\mathbf{b}} > \mathbf{E}$. Es llamativo el puente (Ejemplo 36) que liga **B** con **A'**: tanto resume lo que ha sucedido en **A** y **B**, porque funde los dos temas de **A**, y presenta también elementos de **B** como nos lleva al principio de **A'** de una manera convincente. Es de notar en este pasaje el contraste de registros, primero bajo en el piano, alto en el clarinete, luego alto en el piano mientras que el clarinete dobla el trino del piano; y como para concluir los dos descienden para después terminar la sección **B** con un rasgo conclusivo ascendente, que es derivado del motivo del clarinete en la sección que concluye.

En **A'**, la reexposición, se puede observar la diferencia con respecto a **A** de que aquí los temas aparecen casi siempre sin superponerse. Sólo al final se juxtaponen de nuevo, y esto para ligar

con la Coda, que empieza en el *Presto*, en el número de ensayo **6**. Esta tiene dos pequeñas subsecciones, la primera en la que el piano toca una modificación de la figuración de su pasaje del Ejemplo 35 mientras es acompañado por trinos en el clarinete, y la segunda en que el clarinete toca la parte central del tema que le es propio, y se lleva todo a la conclusión en *Prestissimo*. Janáček, sorpresivamente, utiliza aquí por primera vez el conjunto instrumental entero, para dar fin al movimiento de una manera plena de fuerza.

El manejo instrumental en este movimiento se caracteriza por el contraste de registros entre pequeñas partes, que Janáček utiliza como medio de recalcar (y/o construir) pequeñas partes estructurales. El clarinete es utilizado a lo largo de todo el movimiento en todo su registro, pero generalmente permanece en el registro agudo o al menos medio en **A** y **A'** y grave en **B**. Es importante notar que el instrumento de aliento lleva ahora un tema de cierta importancia mientras que en el movimiento anterior estaba supeditado al piano, a pesar del predominio de su motivo a lo largo del movimiento. Otro aspecto llamativo es el uso que hace Janáček en varios lugares de trinos de larga duración como acompañamiento (también se les puede considerar pedales disimulados), tanto en el piano como en el clarinete, con lo que logra dar a estos pasajes una brillantez e intensidad muy especiales. Esto es un recurso instrumental que es característico de Janáček y que podemos encontrar tanto en sus obras de cámara como orquestales.

Pianísticamente, es necesario anotar que hay muchos acordes en posición cerrada (sobre todo en **A** y **A'**), con los que Janáček consigue un sonido sólido pero hace a veces muy difícil la ejecución. En la sección **B** son comunes las posiciones incómodas en los arpeggios. También es continuo el uso de la articulación staccato en las secciones **A** y **A'** tanto en el clarinete como en el piano, lo que es un contraste con el movimiento anterior, en que se mantenía continuamente el legato.

Aquí, la textura es más llena que en el movimiento anterior, pero menos que en el siguiente, por lo que es observable una gradación en

la saturación de la textura desde el inicio de la obra hacia su final. Este es uno de los recursos de que se vale Janáček para manejar las tensiones a gran escala en la obra, y llevarla a un clímax en el último movimiento.

Tercer movimiento

A partir de este movimiento, Janáček utiliza todo el conjunto instrumental a su disposición, aunque, de manera semejante a lo que ocurre con el primer movimiento, aquí los instrumentos están completamente subordinados al piano. Durante todo este movimiento se limitan a doblar notas que aparecen en la parte del piano, o sea que la función que cumplen es colorística; o bien, como pasó en el primer movimiento establecen pequeñas respuestas a las intervenciones del piano. Hay solamente una excepción, que se mencionará más tarde.

La forma de este movimiento es de nuevo ternaria, **A B A'**. Sin embargo existen varias diferencias formales. Por ejemplo, en esta ocasión no hay puente entre las partes **A** y **B** sino que Janáček las contrasta directamente; y entre las partes **B** y **A'** se encuentra ahora una cadenza para el piano, de una extensión mucho mayor a la que tienen los pequeños trozos dejados al piano solista en los dos movimientos anteriores. No hay coda, pero en cambio se pide que este movimiento se ligue al último.

La parte **A** consiste en repeticiones, transportadas a diversas alturas, de la figura del Ejemplo 37. Esta figura está construida en base a la escala de tonos enteros (en este caso la forma β), pero como es usual en Janáček, existen notas ajenas a esta escala, como notas de paso o colorísticas. En cuanto al uso de los instrumentos, como ya se ha mencionado antes, todos doblan al piano, salvo respuestas al piano en algunos lugares (aquí la viola y los violines en los compases 3 y 4).

En cuanto transporta esta figura, Janáček no sigue un esquema interválico definido, pero se puede ver una alternancia entre las dos formas α y β de la escala de tonos enteros, de la siguiente manera:

β (4 compases) > α (4 c.) > β (4 c.) > α (4 c.) > α (4 c.) > β (4 c.). La única modificación observable en la figura misma, aparte del transporte es que los saltos de los acordes del piano aumentan de una a dos octavas y la melodía es doblada en octavas, en la última aparición.

La parte **B** comienza con la figura del Ejemplo 38 que tiene en común con la primera el doblamiento que hacen los instrumentos de los acordes del piano en el primer y tercer tiempo. Hay que observar que este doblamiento aparece por todo el movimiento y es siempre de la siguiente manera: las cuerdas altas doblan siempre el primer acorde (el del segundo tiempo) mientras que el acorde del cuarto tiempo es doblado por los alientos graves.

Después de varias repeticiones de la figura mencionada anteriormente aparece otra (Ejemplo 39) directamente derivada de la figura del inicio. La figura del clarinete (ahora en B^b , Ejemplo 40) está derivada de la figura de acompañamiento del piano al inicio de **B**, establece un pedal armónico con su nota larga (que mantiene en los arpeggios), y funciona como bajo de toda la textura (es reforzado cada dos compases en el piano). Es la única vez en este movimiento que hay un instrumento que tiene una función independiente y no dobla al piano. Janáček construye el resto de la sección en base a la alternación de fragmentos de una de las figuras con fragmentos de la otra, pasando por las siguientes tonalidades: $D^b > f\#$ (α) > G^b (sobre un pedal en D^b) > α > G^b (mismo pedal) > G (sobre un pedal de D) > D^b (sobre un pedal de A^b) para desembocar así en la cadenza del piano. Puede verse en este plan tonal la inclinación de Janáček por los pedales y las inversiones 6_4 .

Esta cadenza está contruida en base a fragmentos del tema melódico de la segunda figura de **B**. No es tonalmente clara, pero pasa por los siguientes acordes tonales $d^b > A > B > D > E$. Hay un continuo juego de pregunta y respuesta entre las dos manos del pianista a través de todo este pasaje. Para terminar, Janáček presenta un motivo de tresillos con un acorde, con el que construye un pequeño puente que lleva a la reexposición.

A', la reexposición, está hecha en base a 3 presentaciones abreviadas del motivo inicial seguidas de tres presentaciones sin contracción. Aquí encontramos de nuevo la misma armonía del inicio, y el esquema de tonalidades -en realidad escala de tonos enteros- es el siguiente β (dos presentaciones) > α (dos presentaciones) > β (una presentación) > α (una presentación). Es sólo en este momento que las cuerdas tienen un momento de independencia, y se encargan de la melodía durante los cuatro últimos compases del movimiento, antes de atacar el movimiento siguiente.

Cuarto movimiento

El cuarto movimiento refleja al segundo, en cuanto que en este movimiento el conjunto instrumental tiene también un poco más de independencia con respecto al piano. Este es además el único de los cuatro movimientos que no está en forma ternaria, con lo que Janáček logra un contraste más al nivel de la forma en general. Por lo demás, sólo en este movimiento hay un manejo concertante del grupo en pleno, es decir, que sólo en este movimiento hay una oposición y un diálogo entre el piano como solista y el grupo instrumental.

La forma de este movimiento se asemeja a la de un rondó en cinco partes, **ABA'CA'**, pero tal vez sería mejor definirla como forma libre, en la que hay un trabajo de contraste continuo entre un motivo dominante, de línea descendente (Ejemplo 41a), su complemento (Ejemplo 41b), y un galope juguetón que es derivado de ambos (Ejemplos 41c). Estos tres temas se alternan continuamente a lo largo del movimiento. También aparece un tema melódico, derivado del segundo motivo y acompañado por una derivación del primero. De hecho todo el material que aparece en el curso del movimiento se relaciona con uno u otro de los dos primeros motivos, aunque Janáček en su comentario ya citado habla de tres motivos distintos.

Cada tema presenta un color armónico que le es característico. El primer tema está estructurado en base a la escala pentafónica, el segundo es cromático, sin definir algún acorde en especial, mientras

que el tercero gira alrededor de las escalas de tonos enteros, aunque como es común en la música de Janáček, con notas de paso. A veces este último tema alterna las dos formas de esta escala en un pequeño trozo (Ejemplo 41d), pero se puede observar que siempre está estructurado en base a células extraídas de estas escalas. Son muy comunes a nivel del movimiento en su totalidad las modulaciones sin transición a un tono de distancia, debido a este uso de las escalas de tonos enteros.

La instrumentación es más elaborada en este movimiento que en cualquiera de los anteriores: los instrumentos aquí no sólo doblan al piano, sino que ahora existe un diálogo, especialmente en las presentaciones alternadas de los dos temas de primera aparición con el galope en el piano y las cuerdas *pizzicato*. Sin embargo se puede notar la tendencia de Janáček a mantener ligados los temas a un instrumento en particular (por ejemplo, el galope en el piano y su acompañamiento en las cuerdas *pizzicato*, además del primer tema con el piano).

En este movimiento llega a su máximo la gradación que ya se había presentado desde el segundo movimiento, de una progresiva saturación de la textura. Aquí la parte del piano es bastante más llena que en cualquiera de los movimientos anteriores, y son frecuentes las octavas y los acordes. Otra vez encontramos el uso que hace Janáček de los trinos largos como pedales que dan brillantez, aquí durante la cadenza del piano (número de ensayo 11) y la coda.

Conclusiones sobre el Concertino en conjunto

La armonía es tonal, pero Janáček también utiliza recursos que llevan el esquema tonal al límite, como las escalas de tonos enteros y uso de disonancias libres. En bastantes pasajes la armonía es ambigua, pero siempre tiene un funcionamiento en base a centros tonales. Son abundantes las modulaciones a una segunda mayor de distancia a lo largo de la obra. Por esto es muy importante durante la totalidad de la obra el uso de intervalos de 2M y 3M.

La instrumentación resalta por la economía de medios. Son característicos de la obra los continuos doblamientos al piano por parte de los instrumentos. También son notables los trinos-pedal que aparecen en el segundo y cuarto movimientos, con los que Janáček logra dar un efecto de brillantez casi orquestal a estos pasajes.

Formalmente es llamativo el paralelo entre el primero y tercero, y segundo y cuarto movimientos, tanto en registro y carácter como en el manejo de la agógica. Janáček no utiliza en este *Concertino* el equilibrio clásico de movimientos rápidos y lentos, pero logra sin embargo un contraste entre las partes de cada movimiento y los diferentes movimientos entre sí por el uso de variados recursos armónicos, motivicos y rítmicos. Hay en toda la obra lo que se podría denominar trabajo de mosaico, ya que la música está construida siempre en base a la suma de pequeñas partes de carácter contrastante.

Capriccio para piano e instrumentos de aliento

El *Capriccio* para piano mano izquierda y conjunto de alientos fue compuesto en el verano y otoño de 1926, al mismo tiempo que la *Misa Glagolítica*. Representa, junto con el *Concertino*, la única aproximación de Janáček a la forma concertante, ya que aparte de estas dos, Janáček no escribió más obras para un instrumento solista. El hecho de que Janáček las compusiera en menos de dos años se debe en este caso, tanto a circunstancias externas como al hecho de que no había agotado en el *Concertino* sus ideas para este género. En efecto, el *Capriccio* fue una de las pocas obras que Janáček escribió a petición ajena: fue escrito por encargo del pianista Otakar Hollmann, quien, como el pianista Wittgenstein para quien escribieran Ravel y Prokofieff, perdió el brazo derecho en la guerra. Janáček rechazó en un principio la comisión, pero sin embargo, al encontrar "razones objetivas y subjetivas" decidió componer esta obra, como lo manifestó en una carta a Hollmann en noviembre de 1926.¹¹

Como es el caso de la mayoría de las obras de Janáček, no es fácil atribuir al *Capriccio* algún programa específico. Se sabe que en un principio la obra iba a titularse *Desafío*, como homenaje a la determinación de un hombre que a pesar de quedar minusválido en la guerra no renuncia a sus ambiciones como hombre y artista. Esto se refleja en la instrumentación de la obra, que establece un precario equilibrio entre la sonoridad de la mano izquierda del pianista y el volumen sonoro de un conjunto de seis metales y flauta. El tono emotivo de la obra en general, a pesar de algunos momentos de gran dramatismo, no deja de tener sentido del humor, y termina con un tono que si no es pacífico es al menos de aceptación e incluso de alegría.

El *Capriccio* esta instrumentado para tres trombones, tuba tenor (que habitualmente se substituye por un flugelhorn bajo), dos trompetas en F y flauta (que dobla en piccolo), además del piano. Ya

¹¹ citado por Vogel, J., *op.cit.*, p. 344

en la elección de instrumentos es patente una preferencia por el registro grave y los colores tímbricos oscuros, que predominan a lo largo de la obra. Muchas veces se encuentra que todos los instrumentos de aliento se mueven en la parte más grave de su registro. Esto es contrastado con el uso del registro agudo del piano, otras veces, al contrario, recalcado por el registro grave del piano. Es particularmente difícil la escritura para la mano izquierda del pianista. Janáček no hace concesiones en ningún momento a la comodidad de ejecución, y tanto para el piano como para los metales hay pasajes muy arduos. Pero por otra parte la flauta, que es el instrumento más ágil del conjunto de alientos, no tiene pasajes difíciles en ningún momento. Esta es una de las paradojas del estilo de Janáček, que se relaciona con su tendencia a identificar motivos y temas con un instrumento o instrumentos específicos y a no pasar los motivos entre un miembro a otro del conjunto, a la manera de un compositor clásico. Esto es observable también en el *Concertino*.

Primer movimiento

Este primer movimiento comparte con el del *Concertino* el que Janáček no utiliza todos los instrumentos del conjunto. Aquí es la flauta la que no participa, y el compositor se limita al piano y al conjunto de metales, de los que da un papel dominante a los más graves: los trombones y la tuba tenor.

A través del movimiento, Janáček plantea fuertes dificultades al pianista, que se enfrenta continuamente a pasajes rápidos en posiciones sumamente incómodas y extensiones difíciles (pueden verse en el Ejemplo 42 algunos de estos pasajes). Los metales, sin embargo, no tienen en este movimiento pasajes de gran dificultad, salvo tal vez algunas notas muy graves para el tercer trombón. Aún así, la instrumentación tiene un carácter muy extraño, debido a que Janáček contrasta continuamente el color pastoso de los metales, agrupados todos en su registro grave, con el del piano en sus registros medios y agudos, sin ningún instrumento que rellene la textura. Se establece, por así decirlo, una pugna entre estos dos colores tan

distintos, que Janáček no busca amalgamar en ningún momento, y más aún si se considera el hecho de que la parte del piano, incluso en los pasajes en que no lleva la parte principal, tiene un movimiento más vivo que los metales, que en general se limitan al papel de un acompañamiento más o menos trabajado. Además de esto, vemos que en ocasiones Janáček da a estos instrumentos pasajes que no les son idiomáticos, como por ejemplo en el pasaje que sigue al número de ensayo **10** donde el trombón tercero tiene dificultades para lograr un legato, por la misma naturaleza del instrumento, y por lo cual tiene que tocar la melodía de forma entrecortada. Se podría decir que parte de la tensión emotiva que se siente a lo largo de la obra en su totalidad es resultado de la lucha de los instrumentos con sus partes asignadas. Esto no quiere decir que Janáček haya cometido errores al instrumentar esta obra, sino que busca sus efectos forzando intencionalmente a los ejecutantes hasta el límite, de una manera muy calculada.

A pesar del color oscuro y el carácter dramático de este movimiento, la armonía que Janáček utiliza es tonal, con algunos pasajes durante el desarrollo en que aparece la escala de tonos enteros. Es además común que Janáček contraste sin transición una tonalidad con otra, lo que da al movimiento un carácter de continuo cambio entre ambientes sonoros muy distintos.

La forma de este movimiento es similar a una forma sonata, que sin embargo se encuentra aquí con una recapitulación muy abreviada, sin reexponer el segundo tema, que ha servido como base al desarrollo.

Segundo movimiento

En el segundo movimiento Janáček opta por una forma que recuerda la de rondó: **ABA'CA"DB'A"**. De nuevo, sin embargo, encontramos que la fragmentación a que Janáček somete sus formas hace difícil una interpretación sin ambigüedad: hay de nuevo un trabajo de mosaico musical, como en el movimiento anterior o en el

Concertino. Hay una gran economía de medios, y Janáček explota sus motivos al máximo someténdolos a modificaciones como disminución y extrayendo de ellos nuevos materiales a lo largo del movimiento.

La instrumentación de este movimiento es en general menos oscura que la del movimiento anterior. A esto contribuye no poco el hecho de que aquí Janáček opta por utilizar la totalidad del conjunto, y el color de la flauta, que en esta obra toma el papel de opositor de los metales tanto sonora como emotivamente, aclara considerablemente el color sonoro del conjunto. Se puede asimismo observar que es mucho más amplio el ámbito en que Janáček emplea los instrumentos de metal. Aunque aquí también se encuentran pasajes en los que aparece el color oscuro del registro bajo de los trombones, hay un mayor uso de las trompetas, y la tuba y los trombones se mueven en general en un registro más alto, y tienen una actividad mucho mayor en este movimiento que en el anterior. En cuanto a dificultades pianísticas, quizá lo más difícil son los saltos continuos que Janáček pide durante las secciones **B** y **B'** (Ejemplo 43).

La armonía de este movimiento es muy semejante a la del anterior, pero aquí son particularmente importantes las apoyaturas y demás adornos a la armonía básica, por el carácter del motivo melódico. Janáček utiliza aquí mucho el intervalo de tercera menor, tanto horizontal como verticalmente, generalmente asociado con una segunda mayor o menor (sobre todo cuando se le encuentra en la melodía). Por lo mismo son comunes los intervalos de sexta y las inversiones de acordes tonales que forman sextas, como la primera y segunda inversiones de triadas. Asimismo, Janáček utiliza intervalos de segunda, asociados a los intervalos de tercera menor como un medio de cambiar el color de su armonía.

El ritmo de este movimiento es característico por su uso de las disminuciones. También corre a lo largo del movimiento un ritmo punteado que asume diversas formas a lo largo del movimiento (dieciseisavo, silencio de octavo y dieciseisavo al inicio; octavo con puntillo y dieciseisavo en 2/8; octavo y dieciseisavo en 3/8), y unifica el movimiento. También se puede observar que debido a que Janáček

decide conservar la acentuación y disposición rítmica de sus motivos, superpone por momentos dos o más subdivisiones del pulso, por ejemplo cuatrillos contra tresillos durante algunos pasajes de la parte **C**.

Texturalmente, este movimiento alterna pasajes de textura muy poco llena con pasajes de movimiento muy veloz y textura más saturada. Las secciones derivadas de la primera parte de **A** alternan entre pasajes de piano sólo e interrupciones de parte de los demás instrumentos. En las secciones **B** y **B'** los instrumentos apoyan los pasajes del piano. **C**, por su parte, está relacionado motivicamente con **A**, además de que aparece un nuevo motivo, que posteriormente evolucionará hasta convertirse en un nuevo tema melódico en la sección **D**. En cuanto a la sección **D**, el tema de carácter lírico que aparece aquí contrasta fuertemente con el carácter de los pasajes que ya han aparecido a lo largo del movimiento. Con este tema lleva Janáček este movimiento a su culminación.

Tercer movimiento

El tercer movimiento de esta obra se caracteriza por el predominio de los alientos. Ya el tema inicial, de un carácter amable y lleno de sentido del humor, lo da Janáček al conjunto de los trombones y la tuba. Durante el resto del movimiento, los temas y motivos melódicos están todos encargados al conjunto de alientos, mientras el piano se dedica casi por completo a una función de acompañamiento. Asimismo, como en el movimiento anterior, existen temas ligados a un instrumento específico, que en este caso son tres: el tema del inicio, ligado al conjunto de metales graves; el tema que contrasta con el anterior, que aparece invariablemente en la(s) trompetas; y un tema ligado al timbre del piccolo y la flauta.

Esta manera de ligar los temas con instrumentos específicos se refleja en la estructura formal. Como ya se ha visto en los dos movimientos anteriores, Janáček hace un trabajo de mosaico de pequeños trozos musicales. Es la alternancia de los diversos motivos y

temas la que rige el discurso musical, aunque la forma básica de este movimiento sea ternaria, **ABA'**, donde la parte **B** sería un desarrollo divisible en dos partes.

La armonía en este movimiento, como ya se ha visto en los dos anteriores, es tonal. Sin embargo existen pasajes del desarrollo durante los cuales Janáček establece secuencias melódicas durante las que no es clara ninguna tonalidad, ya que Janáček construye la música sobre secuencias melódicas y cadenas de dominantes (Ejemplo 44). También hay ocasiones durante la sección **B** en que se contrastan los colores sonoros de dos diferentes tonalidades. Como hemos visto en muchas de las piezas a lo largo de este trabajo, Janáček utiliza repetidas veces las escrituras enarmónicas posibles para modular a tonalidades remotas.

Durante todo el movimiento se alternan énfasis rítmicos binarios con ternarios. Por ejemplo, toda la primera parte del desarrollo, en que Janáček establece una textura contrapuntística con un ritmo tenario, contrasta con las secciones anterior y siguiente, de ritmo binario. Sólo durante la parte **A'**, en que Janáček superpone una subdivisión ternaria del pulso con su material temático binario original, es que encontramos un pasaje que contenga ambos tipos de ritmo, ya que por lo general Janáček los mantiene separados, como un contraste que contribuye a la estructuración formal. Los elementos rítmicos con otro tipo de subdivisión del pulso, como los stiellos, oncillos y trecesillos con los que el piano acompaña al segundo de los temas, funcionan como relleno armónico, y no contradicen la subdivisión dominante del pulso.

Finalmente, los contrastes texturales son un factor estructural importante en este movimiento. Durante la exposición, por ejemplo, los cambios texturales acompañan a la aparición de cada tema y lo personalizan. Y el desarrollo está dividido en dos secciones diferenciadas una de otra por las características de sus texturas: la primera es contrapuntística y la segunda homofónica.

Cuarto movimiento

Este último movimiento del *Capriccio* actúa como un contrapeso emocional al primero. Si en el primer movimiento podemos encontrar que el piano sostiene una lucha sonora (tanto emotiva como en el nivel de equilibrio de volúmenes) contra el conjunto de metales que lo acompañan, aquí el tono emotivo al que se resuelve al final de la obra se puede definir como de reconciliación. Esto, sin embargo, no significa que todo el movimiento tenga un carácter tranquilo: Janáček, a través de este movimiento, incluye pasajes que recuerdan el carácter dramático del primer movimiento (Hay además en este movimiento momentos en los que Janáček vuelve a utilizar parte del tercero). El piano aquí se integra al conjunto de una manera que no ocurre en el primer movimiento, y esto es observable cuando se comparan los ámbitos en que se mueven los instrumentos y la manera en que Janáček arma la textura de este movimiento con lo que ocurre en otras partes a lo largo de la obra.

Este movimiento tiene un cierto paralelo formal con el segundo, en cuanto ambos inician con un largo pasaje de carácter lírico, que es luego contrastado con pasajes a mayor velocidad y de carácter muy distinto. El esquema general al que responde la forma de este movimiento es ternaria **ABA'**, aunque como la primera sección está dividida en dos subsecciones de cierta extensión, otra posible interpretación es **AA'BA''**. Janáček coloca una *cadenza* para el pianista entre el final de la parte **B** y la reexposición. También cabe señalar que la sección **A''** está constituida de varias secciones pequeñas que incluyen, incluso, un pequeño fragmento del tercer movimiento.

Es el tema inicial, asignado a la flauta (Ejemplo 45), el generador de casi todo el material musical. Es especialmente característico que sea el pequeño giro cromático (por lo tanto el que rompe la línea completamente tonal del tema) al final de este tema el que toma un papel predominante durante el desarrollo, Janáček sabe aprovechar

aquí de manera magistral las posibilidades dramáticas que le ofrece este motivo de cuatro notas, y desarrolla a partir de este dos secciones completas (la **A** y la **A'**).

Quizá sea este el movimiento de esta obra el que mayores dificultades presenta al pianista, ya que Janáček, aparte de asignarle una figuración casi continua a lo largo del movimiento, le asigna una *cadenza* de una gran dificultad, colocada, además después de un pasaje en que pide al pianista un trino triple (y hay que recordar que esto es para la mano izquierda sola). Parte de esta *cadenza* se muestra en el Ejemplo 46. Aparte de las dificultades para el pianista, Janáček escribe también pasajes de gran dificultad para los metales, como el del Ejemplo 47, en que durante toda la sección climática con que concluye la obra pide a los ejecutantes de la tuba y las trompetas muchos compases llenos de notas repetidas, al mismo tiempo que pide a los trombones fragmentos escalísticos muy veloces. Hay que notar además que el piccolo, que también participa en estos pasajes, tiene una parte muy fácil, lo que, como ya se ha mencionado se debe a la relación que Janáček hace entre sus motivos y los instrumentos a los que los asigna.

EJEMPLOS

Four staves of musical notation, likely for a string quartet or similar ensemble. Each staff contains a sequence of notes, primarily quarter and eighth notes, with some rests. The notation is in a single system, suggesting a short exercise or a specific rhythmic pattern.

Ejemplo 1

Musical notation for Ejemplo 2, marked **Allegro**. It consists of two staves, likely for piano and bass. The piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is indicated as **Allegro**.

Ejemplo 2

Musical notation for Ejemplo 3, consisting of two staves. The piano part has a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The bass part provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The notation is in a single system, suggesting a short exercise or a specific rhythmic pattern.

Ejemplo 3

EJEMPLOS

Musical score for Ejemplo 3a, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time and includes three pedal markings labeled "Ped." at the bottom of the bass staff.

Ejemplo 3a

Musical score for Ejemplo 3b, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time and includes three pedal markings labeled "Ped." at the bottom of the bass staff.

Ejemplo 3b

Musical score for Ejemplo 3c, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time and includes three pedal markings labeled "Ped." at the bottom of the bass staff.

Ejemplo 3c

ossia

Musical score for Ejemplo 4, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time and includes three pedal markings labeled "Ped." at the bottom of the bass staff.

Ejemplo 4

EJEMPLOS

a tempo

Musical score for Ejemplo 5a, showing a piano piece with a treble and bass clef. The tempo is marked *a tempo*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

Ejemplo 5a

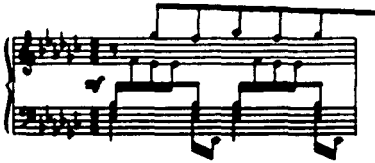
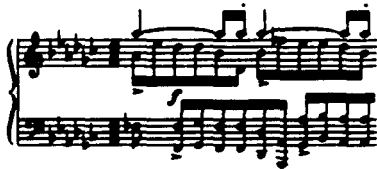
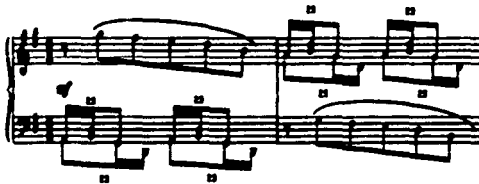
Musical score for Ejemplo 5b, showing a piano piece with a treble and bass clef. The music features a complex, dense texture with many notes and slurs. The dynamic marking *mf* and the instruction *con forza* are visible.

Musical score for Ejemplo 5b, showing a piano piece with a treble and bass clef. The music features a complex, dense texture with many notes and slurs. The dynamic marking *mf* is visible.

Ejemplo 5b

Musical score for Ejemplo 5c, showing a piano piece with a treble and bass clef. The music features a complex, dense texture with many notes and slurs. The dynamic marking *mf* is visible.

Ejemplo 5c

EJEMPLOS**Ejemplo 6a****Ejemplo 6b****Ejemplo 6c****Ejemplo 6d**

EJEMPLOS

First system of musical notation for Example 7. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *fff*. The instruction *non troppo* is written above the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation for Example 7. It consists of two staves. The upper staff has measures 23 and 24 marked above it. The lower staff has measures 48 and 49 marked below it. Dynamics include *fff*. There are some markings above the notes in the upper staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Third system of musical notation for Example 7. It consists of two staves. The upper staff has measures 25 and 26 marked above it. The lower staff has measures 50 and 51 marked below it. The notation shows chords and melodic fragments.

Ejemplo 7

Puente en la exposición y su análisis armónico

EJEMPLOS

Moderato



Ejemplo 8



Ejemplo 9

EJEMPLOS**Ejemplo 10a****Ejemplo 10b**Musical notation for Ejemplo 10c, a piano accompaniment in 2/4 time with a treble and bass clef. The treble clef has a melody marked *Con moto* with a slur over the first four measures. The bass clef has a simple accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.**Ejemplo 10c**

First system of musical notation for Example 11. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The piece begins with a *ppp* dynamic marking. There are two measures in this system, with a fermata over the first measure of the second measure. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the second measure.

Second system of musical notation for Example 11. It continues from the first system. The first measure is marked *mf* and includes the instruction *accol.* above the staff. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *ppp* and includes the instruction *a tempo* above the staff. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking below the final measure.

Ejemplo 11

Single system of musical notation for Example 12. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking below the first measure.

Ejemplo 12

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Grave (d. co)

$\frac{2}{1}$

pp

27

Ejemplo 13a

(= dálky) (quasi lontano)

pp $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$

$\frac{3}{1}$

pp $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{2}$

Ejemplo 13b

2da.

3.^a 3.^a

This system of a piano score features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and a fermata. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A second measure is marked '2da.' and contains a triplet of eighth notes in both hands, indicated by '3.^a' and '3.^a' below the notes.

rit.

This system continues the piano score. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The tempo marking 'rit.' is placed above the right hand.

Ejemplo 13b (cont.)

This system of a piano score features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes.

Ejemplo 14

Con moto (♩ = 135)

216

Ejemplo 15

Ejemplo 16

Meno mosso

Ejemplo 17a

Adagio

Ejemplo 17b

Meno mosso

5:4

p

Ejemplo 17c

Più mosso

ppp

Ejemplo 17d

Andante (♩ = 120)

4/5

mf

accul.

p *lento (leggero)*

p

a tempo

mf

p

Ejemplo 18

Andante (♩ = 70)

2

pp

1

3

ppp *express.*

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Andante (♩ = 70)' and 'pp'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. A bracket labeled '1' spans the first two measures of the bass line, and a bracket labeled '2' spans the first two measures of the treble line. The second system continues the piece, with a bracket labeled '3' over the treble line and the marking 'ppp express.' in the bass line. The third system shows further development of the melodic and harmonic material, with a long slur over the treble line.

Ejemplo 19

Andante (d. 78)

2/2
pp
P P P P

This system shows the first four measures of a piece in 2/2 time. The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of quarter note = 78. The music is in G major. The right hand plays a descending eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. The left hand plays a descending eighth-note scale: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F4-G4. The first measure has a *pp* dynamic marking. The first three measures end with a fermata over the final note, and each has a *P* dynamic marking below the staff.

accel.
P

This system shows the next four measures. The tempo is marked *accel.*. The right hand continues the descending eighth-note scale. The left hand continues the descending eighth-note scale. The first measure has a *P* dynamic marking below the staff.

a tempo
pp

This system shows two measures. The tempo is marked *a tempo*. The right hand plays a descending eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. The left hand plays a descending eighth-note scale: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F4-G4. The first measure has a *pp* dynamic marking below the staff.

Ejemplo 20

accel.
cresc.
P

This system shows four measures. The tempo is marked *accel.*. The right hand plays a descending eighth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. The left hand plays a descending eighth-note scale: G3-A3-B3-C4-D4-E4-F4-G4. The first measure has a *cresc.* dynamic marking below the staff. The first measure also has a *P* dynamic marking below the staff.

Ejemplo 21

Larghetto (♩ = 140)

p dolce

una corda
p

Ejemplo 22a

pp

una corda
p

Ejemplo 22b

Andante (♩ = 66)

f

p

dolce, d. il tempo

p

dim.

Ejemplo 23a

a tempo

mf

p

1. 2.

p

1. 2.

Ejemplo 23b

s

p

1.

Ejemplo 23c

1.^a 2.^a

mf *p* *f* *p*

Example 24 is a short musical piece in 2/4 time, marked in G major. It consists of two staves. The first staff has two first endings, labeled 1.^a and 2.^a. The first ending leads to a measure with a forte (*f*) dynamic, while the second ending leads to a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, and ends with a piano (*p*) dynamic. There are several accents (*acc.*) throughout the piece.

Ejemplo 24

Un poco più mosso

2.^a

dolce, espress.

p

Example 25 (top part) is a musical score in 2/4 time, marked in G major. It features a first ending and a second ending. The tempo marking is "Un poco più mosso". The second ending is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "dolce, espress.". The first ending leads to a measure with a piano (*p*) dynamic, and the second ending leads to a measure with a piano (*p*) dynamic.

pp *p* *p* *p*

Example 25 (middle part) is a musical score in 2/4 time, marked in G major. It consists of two staves. The first staff has a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The second staff has a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. There are several accents (*acc.*) throughout the piece.

Ejemplo 25

pp *p*

Example 25 (bottom part) is a musical score in 2/4 time, marked in G major. It consists of two staves. The first staff has a piano-piano (*pp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff has a piano-piano (*pp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic.

Andante (♩ = 60)
2/4

p cantando
(P)molcissimo (P) (P) (P)simile

fresc. *rit.*

a tempo
Psimile *cresc.*

accel. *rit.*
cresc. (P) (P) (P) (P)

Ejemplo 26

Poco mosso (♩ = 133)

4/4

pp cantando

(con) P

ppp

leggiero e veloce

P

Ejemplo 27a

P. (P) (P) (P) (P)

Ejemplo 27b

EJEMPLOS

corno
 piano
f
rit.
pp
 Ped.

Ejemplo 28

tuba
rit.
pp

Ejemplo 29

Meno mosso
pp *dolcissimo*

Ejemplo 30

EJEMPLOS

Musical notation for Ejemplo 31, showing a piano piece with two staves. The notation includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and features slurs over the melodic lines.

Ejemplo 31

Un poco più mosso

Musical notation for Ejemplo 32, including vocal and piano parts. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *a tempo*, and features slurs over the melodic lines.

Ejemplo 32

Musical notation for Ejemplo 33, showing a piano piece with two staves. The notation includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and features slurs over the melodic lines.

Ejemplo 33

EJEMPLOS

Musical score for Example 33 (cont.). It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. A dynamic marking 'p' is present in the vocal line.

Ejemplo 33 (cont.)

Musical score for Example 34, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 2, 2, 2, 2. The bottom staff contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 2.

Ejemplo 34

Musical score for Example 35, consisting of two staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, with fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3. The bottom staff features a similar rhythmic pattern with fingerings 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Ejemplo 35

EJEMPLOS

Ejemplo 36

Ejemplo 37.

EJEMPLOS

Poco meno mosso

Fl. 1-2
Vla.
Clar.
Cor.
Fag.

Poco meno mosso

Ejemplo 38

Fl. 1-2
Vla.
Clar.
Cor.
Fag.

Ejemplo 39

EJEMPLOS

Clarinetto en B
(notas reales)

Ejemplo 40

Allegro

VI. I-2

Vla.

Allegro

Ejemplo 41a

energico

Ejemplo 41b

EJEMPLOS

Example 41e is a musical score for three instruments: Violin I (VI. I.), Violin II (VI.), and Piano (P.). The Violin I part is marked *mf* and features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The Violin II part is marked *mf* and provides harmonic support. The Piano part is marked *mf* and features a complex rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs. The score is written in a single system with three staves.

Ejemplo 41e

Example 41d is a musical score consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. Vertical dashed lines connect the notes in the upper staff to the notes in the lower staff, illustrating the harmonic structure. The lower staff has three dynamic markings: α , β , and (α) .

Ejemplo 41d

Allegro (J. 122)

SOLO PIANO
(mano sinistra)

Piano

Ejemplo 42a

Tempo I

Piano

Ejemplo 42b

a tempo

rit.

Ejemplo 42c

Vivace

Piano

Ejemplo 42d

④ *Vivo* *d = 80*

Piano

espress.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking 'd = 80'. The dynamics are marked 'Piano' and 'espress.'. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and phrasing.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music maintains the same tempo and dynamics as the first system. The melodic line in the right hand continues with various intervals and phrasing, while the left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with a final cadence.

Ejemplo 43

8 Allegretto
(a due batt.)

I. II.
Tbn. I.
III.

Piano

The first system of the score shows the beginning of the piece. It features three staves for Trombones I, II, and III, and one staff for Piano. The tempo is marked 'Allegretto (a due batt.)'. The music is in 3/4 time. The piano part starts with a melodic line, while the trombones provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Tbn. I.

I. II.
Tbn. I.
III.

Piano

The second system continues the piece. It features one staff for Trombone I and one staff for Piano. The tempo remains 'Allegretto (a due batt.)'. The piano part continues its melodic development, and the trombone part has a more active role with eighth-note patterns.

I. II.
Tbn. I.
III.

Piano

cresc.

cresc.

The third system shows the continuation of the piece. It features three staves for Trombones I, II, and III, and one staff for Piano. The tempo is 'Allegretto (a due batt.)'. Both the piano and the trombone parts include a 'cresc.' (crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. The piano part has a triplet of eighth notes.

Ejemplo 44

Andante (♩ = 75)

Flauto
(solo in Flauto pic.)

Trombe I. II. F

Tuba ten. B

Tromboni I. II. III

SOLO PIANO

Fl.

I. II.

III.

Piano

Ejemplo 45

The image displays a musical score for piano, labeled "Ejemplo 46". It consists of three systems of music. The first system begins at measure 168 with the tempo marking "Maestoso" and the instruction "tre batt." (three beats). The music is written for piano, with a treble and bass clef. The second system starts at measure 170 and continues with the tempo marking "Prestissimo" and "ad lib." (ad libitum). The third system starts at measure 175 and includes the marking "rubato". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various dynamics such as *pp* and *f*.

Ejemplo 46

15
[quattro batt.]
2no

Fl. piccolo

Fl. piccol.

Tubo
Tubo ten.

ossia

I. II.
Tubal

III.

Piano

[quattro batt.]

17 (due batt.)

Fl. piccol.

Tubo

Tubo ten.

etc.

I. II.
Tubal

III.

Piano

17 (due batt.)

Ejemplo 47

Características más sobresalientes del estilo de Janáček

"Truth does not exclude beauty. On the contrary, there should be truth and beauty, and more and more. Life, most of all. Always eternal youth. Life is young. Now the atmosphere is clear. I am not afraid of living. I like life an awful lot!"¹

A) Janáček y su contexto ideológico y estético

Janáček nació antes que los compositores de la última ola del Romanticismo, sin embargo, escribió sus composiciones más personales cerca del final de su vida, y, ya que su estilo siempre estuvo en evolución, su música más importante corresponde tanto en su espíritu como en sus recursos técnicos con la de la generación de compositores de los primeros años de este siglo. Esto no quiere decir que las técnicas de su música no estuvieran basadas en la tradición del siglo XIX, a pesar del uso de recursos como los modos eclesiásticos y las escalas de tonos enteros. La armonía en las obras de Janáček siempre opera de forma funcional, y cuando hallamos en las obras de su última época un uso mucho más libre de la disonancia, esto siempre refuerza la estructuración tonal básica, más que negarla. Con toda su apertura hacia las nuevas técnicas, Janáček no deja de ser un compositor profundamente enraizado en el siglo XIX. Es posible entonces catalogar a Janáček como un compositor romántico que asimiló y generó nuevas maneras de manejar y organizar material musical.

¹ "La verdad no excluye la belleza. Al contrario, debería siempre haber belleza y verdad, cada vez más y más. Y Vida, sobre todo. Siempre juventud. La Vida es joven. Ahora la atmósfera es clara. No tengo miedo de vivir. ¡Me gusta tanto la vida!" de Janáček, Leos "An interview" en *Janáček's Uncollected Essays on Music*, p. 120

Este hecho no niega sus aspectos modernos sino que los acentúa. A pesar de que comparte con los románticos en general las características de nacionalismo, folklorismo, énfasis en la expresión, utilización de programas, fascinación por la naturaleza, etc.; Janáček tiene también aspectos más modernos, que más que chocar con los románticos dan a estos una nueva luz, como son la exploración de temática no utilizada anteriormente en óperas; la gradual ruptura con el sistema tonal y su reformulación; su característico trabajo de la forma; su orquestación poco convencional (en combinaciones, contrastes y texturas); y el abandono del virtuosismo como tal y su integración a la estructura general de la obra. Esto último se puede apreciar en sus obras para piano sólo, y en el *Concertino* y el *Capriccio* a pesar de las dificultades que allí se puedan encontrar. La importancia de la obra de Janáček está relacionada precisamente con la convivencia de estos aspectos disímiles, que dan a su música una personalidad inconfundible.

También se debe siempre tomar en cuenta, cuando se hable de Janáček y su música, su carácter como ser humano. Janáček siempre fue un hombre muy apasionado, lleno de energía organizativa, muy obstinado, con un sentido de lo práctico, y una gran conciencia social. Una manifestación de este carácter es la pasión por la verdad, que se manifiesta sobre todo en la elección que Janáček hizo de los argumentos de sus óperas y de los poemas para sus obras corales. Janáček concebía su arte no sólo como un medio para expresar sus sentimientos personales, sino también como una forma de lucha contra el prejuicio (por ejemplo en la obra coral *Maryčka Magdonová* y en el poema sinfónico *El hijo del violinista*), y la discriminación del pueblo checo, por la población alemana (como ya se mencionó en el comentario acerca de la sonata *Escena en la calle 1-X-1905*). A estos intereses se sumó en las obras de madurez una preocupación por la situación humana, que se manifiesta en sus óperas tardías como *El asunto Makropoulos* o *Desde la casa de los muertos*.

B) La técnica composicional de Janáček

1) El manejo de la forma y la textura

Mucho de lo que resulta llamativo al escuchar o analizar la música de Janáček está relacionado con su manejo de la forma. Janáček desarrolló a lo largo de su vida una solución muy personal para estructurar sus obras, basado en la agrupación, juxtaposición y alternancia de pequeños fragmentos musicales de carácter contrastante. Muchas de sus obras, especialmente las últimas, parecen por momentos más una especie de mosaico musical que una unidad. Pero es especialmente notable que a pesar de los muchos contrastes provocados por la fragmentación de la forma, estas obras mantienen su coherencia como una experiencia musical completa y satisfactoria. Lo que en primera audición parece sólo fruto de una excentricidad, cambia conforme aumenta la familiaridad con la obra, y estos aparentes caprichos toman su lugar como parte de un plan maestro. Janáček logra esta unidad, que trasciende una fragmentación a veces extrema, por varios medios. Uno de ellos es la gran unidad motivica que Janáček establece a lo largo de sus obras. Aunque el contraste entre diferentes secciones sea muy grande, Janáček por lo general deriva todo su material a partir de uno o dos motivos básicos. Sin embargo, la gran fragmentación ocasiona que la música de Janáček no tenga una línea melódica de grandes trazos. Esta música, por lo general, se desarrolla en base a la presentación de uno o dos motivos de fuerte personalidad y su desarrollo en base a pequeñas modificaciones más que en una continuidad melódica a gran escala.

En el conjunto de las obras que se han analizado se refleja la preferencia de Janáček por las formas ternaria y rondó. Claro que Janáček muchas veces adapta estas formas a sus intenciones, y es a veces difícil en las obras del último periodo de Janáček reducir a un esquema general la multiplicidad de pequeñas secciones que aparecen en la música, como se puede observar por ejemplo en el *Capriccio* o el *Concertino*. En cuanto a la manera en que Janáček maneja la textura,

tanto en las obras para piano como en las obras para conjunto de cámara que se han revisado a lo largo de este trabajo encontramos que por lo general esta tiende a constituirse de muy pocos elementos. En las obras para piano sólo, podemos observar que por lo general Janáček escribe de una forma muy sencilla, y la textura tiende a ser bastante económica a menos que se trate de una pieza con una intención más seria, como es el caso de la sonata *Escena en la calle...*, donde por momentos se llega a un gran nivel de saturación de la textura que pone en serias dificultades al pianista. En cuanto a las obras para piano concertante, alternan pasajes de una sencillez extrema (como por ejemplo el primer movimiento del *Concertino*) con otros en los que la la textura llega a una complejidad extrema (como es el caso de el último movimiento del *Capriccio*), y esto no sólo al nivel de obra en general sino también dentro de la estructura interna de cada movimiento.

Janáček tenía poca afinidad por el contrapunto. Después de sus obras de estudiante, pocas veces recurre a recursos contrapuntísticos en pasajes extensos, como se puede ver si se comparan el *Tema y variaciones*, que es su última obra como estudiante, con las últimas piezas de *Por el sendero...* En las últimas obras el poco contrapunto que hay parece ser el resultado de un montaje de partes superpuestas que de un pensamiento específicamente contrapuntístico.

2)La armonía

Janáček desarrolló un sistema armónico muy personal en base a las diversas influencias que asimiló a lo largo de su vida. En este proceso de evolución (y de teorización, ya que en algún momento Janáček escribió sobre teoría de la armonía) las nuevas influencias que incorporó Janáček se integraron a su estilo de diversas formas, a veces alterando ciertos de recursos tradicionales, a veces acentuando ciertos elementos ya presentes en su estilo, (como es el caso de la influencia de la modalidad y el ritmo de la música folklórica morava) otras veces agregándose a la gama de recursos que maneja, como es el caso de la escala de tonos enteros.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, la armonía de Janáček siempre opera de manera funcional, a pesar de que los recursos que utilice no sean siempre tonales. Tan importante como esto es el contraste que muchas veces establece Janáček entre tipos distintos de armonía. Esto es la contraparte armónica de su fragmentación de la forma, ya que es muy común encontrar que un motivo o tema conserva sus características armónicas (tonal, escala de tonos enteros, ambigüedad, etc.) a través de un desarrollo. Los modos eclesiásticos, las escalas de tonos enteros, la tonalidad sin alteraciones, y el uso de suspensiones, adelantos y notas ajenas a la armonía se vuelven medio que utiliza el compositor para personalizar sus motivos y temas.

Cuando Janáček utiliza armonización de tipo tonal, por lo general lo hace de maneras que hacen poco clara la tónica, evitando la cadencia perfecta V-I, utilizando en muchos casos la segunda inversión del acorde de tónica y/o pedales de nota simple o armónicos. Contribuye a esto el uso de la modulación enarmónica, con el que Janáček logra modulaciones bruscas a tonalidades muy distantes. Es igualmente característico su peculiar uso de la escala de tonos enteros (que suele usar combinándola con otras o con notas de paso), que absorbió de los compositores impresionistas junto con las armonías a base de cuartas y un uso más liberal de la disonancia dentro de un contexto básicamente tonal.

Es curiosa la preferencia de Janáček por las tonalidades de D^b/C^b y A^b . Muchas de las piezas que se han revisado a lo largo de este trabajo están o escritas directamente en esta tonalidad o pasan por ella en el curso de su desarrollo.

3) El ritmo y la melodía

El manejo rítmico de Janáček es uno de sus aspectos de mayor atractivo. Es muy característico su gusto por las frases irregulares (que le ocasionó problemas con sus maestros), por disminuciones rítmicas que se vuelven muchas veces "interrupciones", y por ritmos en espejo que conocí a través de sus estudios sobre el folklore moravo que

utiliza de manera tanto abierta como disimulada. Cuando Janáček deriva uno o más motivos de uno básico, es común encontrar la disminución como el método utilizado para lograr la variación. Janáček tiene también una particular afición por compases chicos, como 2/4, 2/8, 4/8, etc.

Como ya se ha mencionado, el elemento más importante en la música de Janáček no es la melodía, aunque en repetidas ocasiones hizo intentos por cambiar esto en sus épocas de estudiante. A cambio de esto, Janáček tiene una gran habilidad para crear motivos fuertemente personalizados, lo que le permite muchas veces modificarlos drásticamente sin que dejen de ser reconocibles. Cuando usa modalidad, los modos que prefiere Janáček son los lídio y frigio, pero en ocasiones aparece la llamada escala zingara, como en la quinta pieza de *Por el sendero...*

4) La intención descriptiva y el uso de los instrumentos

Aunque se ha hablado varias veces de las motivaciones de varias de las obras, es necesario recalcar que Janáček no era un compositor que condicionara el desarrollo de sus obras con un programa, como lo hacía Tchaikovsky. El programa, cuando lo había, era para Janáček sólo un pretexto que servía para darse ideas al inicio del trabajo de composición. Siempre eran consideraciones puramente musicales las que condicionaban la forma final que asumían sus obras, y estas no requerían que el oyente sepa el programa para ser entendidas.

Sin embargo, un aspecto que parece haber sido muy determinado por las intenciones programáticas en la música de Janáček es la instrumentación. Como se pudo observar en varias ocasiones en el *Capriccio* y el *Concertino*, Janáček tiende a asignar sus temas o motivos a un instrumento en particular y mantenerlo a lo largo de un movimiento. Por ejemplo, en el *Capriccio*, la flauta, que es el instrumento más ágil del conjunto, no tiene una parte con figuraciones o notas rápidas, mientras que los instrumentos de metal y el piano son utilizados de una manera mucho más virtuosística. Esto se debe a que

Janáček concibe el tema pensando ya en el timbre de la flauta, con una intención emotiva específica que se vería alterada asignando este tema a otro instrumento, y por esto no le interesa pasear los temas de una parte a otra del conjunto, a la manera beethoveniana. De hecho, Janáček no gustaba de esta clase de manejo en las obras de Beethoven, y lo criticó acremente.

La producción que Janáček dejó para el piano consiste, principalmente principalmente en pequeñas piezas, compuestas en los intervalos entre una y otra composiciones importantes. Su estilo pianístico nunca estuvo en la tradición lisztiana, enfocada a un virtuosismo por sí mismo, sino que encontramos que el uso del piano en las obras de Janáček no está condicionado por sino puramente musicales. Esta énfasis en la intención musical lleva en ocasiones a pasajes con posiciones muy incómodas para las manos, como se ha mencionado en el curso de los análisis. Janáček se preocupaba poco por evitarle problemas al intérprete.

C) Comentarios finales

La obra de Janáček representa un caso especial dentro de la historia de la música. Viviendo en un medio aislado de los últimos adelantos musicales, llegó por su cuenta a desarrollos muy novedosos, especialmente en lo que respecta a orquestación y forma. Janáček es, además uno de los primeros compositores en integrar a su estilo los aspectos modales y rítmicos de la música folklórica eslava y utilizarlos de manera no occidentalizada sino como base de nuevos conceptos armónicos, rítmicos y melódicos. Su obra es por lo tanto paralela en más de un aspecto a las de Bartok y Stávkinsky, y, como el primer compositor importante de la Checoslovaquia independiente, ha influido ya a varias generaciones de compositores checos.

Es de esperarse que la situación de relativo desconocimiento de la obra de Janáček cambie conforme se realicen traducciones tanto de sus óperas como de sus escritos, además de la amplia bibliografía que existe sobre su música en el idioma checo. Es seguro que la influencia

de este gran individualista no dejará de aumentar conforme se haga mayor el conocimiento de su obra.

OBRAS PRINCIPALES DE LEOS JANACEK

Operas

- Sarka* (1887-8) revisada en 1918 y 1924
- Jenufa* (1894-1903)
- Destino* (1903-5) revisada en 1906
- Las excursiones del Sr. Broucek a la luna y al siglo XV*
primera parte (1908-17)
segunda parte (1917)
- Las aventuras de la zorrilla Bystrouska* (1921-23)
- El caso Makropulos* (1923-25)
- Desde la casa de los muertos* (1927-28)

Obras vocales

- Amarus* (1897) revisada en 1906
- Misa Glagolítica* (1926)
- Diario del que desapareció* (1917-19)
- Rimas infantiles* (1927)

Obras orquestales

- El hijo del violinista* (1912)
- Taras Bulba* (1915-18)
- Sinfonietta* (1926)

Obras de cámara

- Cuarteto de cuerda número 1 "La sonata Kreutzer"* (1923)
- Juventud, sexteto de alientos*
- Concertino para piano* (1925)
- Capriccio para piano e instrumentos de aliento* (1926)
- Sonata para violín y piano* (1927)
- Cuarteto de cuerda número 2 "Cartas íntimas"* (1928)

Obras para piano solo

- Variaciones para Zdenka* (1880)
- En la vereda abandonada* (1901-08)
- Sonata "Escena en la calle 1-X-1905"* (1905)
- En las nieblas* (antes de 1912)

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1848	<ul style="list-style-type: none"> -Año de revoluciones en Europa -13 de marzo: caída de Metternich -Octubre: Viena es recuperada por soldados reales al Emperador -Sube al trono Francisco José I -Manifiesto del Partido Comunista 	<ul style="list-style-type: none"> -Fundación de la hermandad prerrafaelita por Dante Gabriel Rossetti -Bronte, Emily: <i>Cumbres Borrascosas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Los padres de Janáček se establecen en Hukvaldy, Moravia
1849	<ul style="list-style-type: none"> -Los austriacos derrotan a los piemonteses en Novara 	<ul style="list-style-type: none"> -Dickens: <i>David Copperfield</i> 	
1850	<ul style="list-style-type: none"> -29 de noviembre: entrevista de Olmutz. 	<ul style="list-style-type: none"> -Rossetti: <i>La arunciación</i> -Courbet: <i>Entierro en Ormans</i> -Wagner: <i>Lohengrin</i> 	
1851		<ul style="list-style-type: none"> -Ruskin: <i>El prerrafaelismo</i> 	
1852		<ul style="list-style-type: none"> -Rousseau "El aduanero": <i>Camino en el Bosque de Fontainebleau</i> 	
1853		<ul style="list-style-type: none"> -Verdi: <i>La traviata</i> -Liszt: <i>Rapsodias Húngaras</i> 	
1854	<ul style="list-style-type: none"> Inicio de la guerra de Crimea 	<ul style="list-style-type: none"> -Nerval: <i>Las hijas del fuego</i> -Nadar abre su estudio en París 	<ul style="list-style-type: none"> -Nace Leo Janáček en Hukvaldy
1855	<ul style="list-style-type: none"> Exposición Universal en París 		
1856		<ul style="list-style-type: none"> -Wagner: <i>Las valquirias</i> 	
1857	<ul style="list-style-type: none"> -Crisis económica en Europa 	<ul style="list-style-type: none"> -Flaubert: <i>Madame Bovary</i> -Baudelaire: <i>Las flores del mal</i> -Corot: <i>Concierto campestre</i> -Millet: <i>Las espigadoras</i> 	
1858		<ul style="list-style-type: none"> -Wagner: <i>Sigfrido</i> -Nadar: primera fotografía aérea 	

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1859	-Guerra entre Austria-Hungría e Italia.	-Wagner: <i>Tristán e Isolda</i> -Gounod: <i>Fausto</i>	
1861		-Dostolevsky: <i>Recuerdos de la casa de los muertos</i> -Se inicia la construcción de la Opera de París	
1862	-Expedición francesa a México (hasta 1867)		
1863		-El "Salon des Refuses" expone lienzos de los impresionistas -Manet: <i>El almuerzo sobre la hierba</i>	
1864		-Tennyson: <i>Enoch Arden</i> -Corot: <i>Recuerdo de Montefontaine</i>	
1865		-Tolstoi: <i>Guerra y Paz</i> -Escándalo por el <i>Olympia</i> de Manet	-Janáček ingresa a la escuela del Monasterio en Brno
1866	-Crisis económica en el imperio -Guerra austro-prusiana	-Verlaine: <i>Poemas Saturnales</i> -Se forma el grupo Impresionista	-Muerte del padre de Janáček
1867	-Se instaura el dualismo en Austria-Hungría	-Ibsen: <i>Peer Gynt</i> -Wagner: <i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	
1868		Lautreamont: <i>Cantos de Maldoror</i>	
1869			-Comienza sus estudios en el Real Instituto para entrenamiento de maestros
1871	-Unificación de Alemania bajo Prusia	Franck: <i>Redención</i>	

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1872		-Verne: <i>La vuelta al mundo en ochenta días</i> -Degas: <i>El foyer de la ópera en la Opera rue le Peletier</i>	-Se recibe de maestro, comienza un periodo de enseñanza no pagada -Dirige el coro de la sociedad coral Svatopluk
1873	-Crisis económica, especialmente, severa en Alemania y Austria-Hungría	-Rimbaud: <i>Una temporada en el infierno</i> -Cézanne: <i>La casa del ahorcado</i>	
1874		-Exposición de los Impresionistas en los talleres de Nadar -Monet: <i>Impresión: sol naciente; El puente de Argenteuil</i> -Renoir: <i>El palco</i>	-Janáček estudia en Praga en la Escuela de Órgano de los partidarios del movimiento ceciliano, en Praga
1875	-Recrudescimiento del "problema oriental" en las fronteras del Imperio	-Bizet: <i>Carmen</i>	-Regresa a Brno
1876		-Se inaugura el Teatro de Bayreuth con <i>El anillo de los nibelungos</i> -Mallarmé: <i>La siesta de un fauno</i> -Degas: <i>El ajetreo</i>	
1877	-Rusia, de acuerdo con Austria-Hungría ataca a los turcos en los Balcanes	-Saint-Saëns: <i>Sansón y Dalila</i>	-Renuncia a la dirección de la sociedad Svatopluk y asume la de la sociedad coral Beseda
1878	Congreso de Berlín: Austria-Hungría toma la administración de Bosnia y Herzegovina		
1879		-Strindberg: <i>La sala roja</i> -Ibsen: <i>Casa de muñecas</i> -Franck: <i>Las Bienaventuranzas</i>	-Parte a estudiar a Leipzig
1880		-Rodin: <i>El pensador</i>	-Llega a Viena para continuar sus estudios, pero sólo permanece un mes

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1881		-Renoir: <i>El almuerzo de los remeros</i>	- <i>Variaciones para Zdenka</i> -Se casa con Zdenka Schulzová
1882	-Crisis económica -Triple Alianza: Italia, Alemania, y Austria-Hungría	-Wagner: <i>Parsifal</i>	-Fundada la Escuela de Órgano de Brno -Nace su hija Olga
1883		-Seurat: <i>Un baño en Asnières</i> -Nietzsche: <i>Así hablaba Zaratustra</i>	
1884		-Mahler: <i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	-Fundada la revista musical <u>Hudební listy</u> , que dirigirá hasta su desaparición en 1890
1885		-Van Gogh: <i>Aldeanos comiendo patatas</i> -Bruckner: <i>Octava Sinfonía</i>	
1886		-Nietzsche: <i>Más allá del bien y del mal</i> -Rimbaud: <i>Las Iluminaciones</i>	
1887		-Verdi: <i>Otelo</i> -Maupassant: <i>Le Horla</i>	- <i>Sarka</i> , primera ópera de Janáček
1888	-Renovación de la Triple Alianza	-Gauguin: <i>El Cristo amarillo</i> -R. Strauss: <i>Don Juan</i> -Van Gogh: <i>Los girasoles, Los olivos</i>	-Comienza a investigar el folklore moravo en colaboración con F. Bartók - <i>Sutte</i> para orquesta -Nace su hijo Vladimír
1889	-Segunda Internacional	-Se construye la Torre Eiffel -Rodin: <i>Los burgueses de Calais</i> -Strauss: <i>Muerte y Transformación</i>	
		-Valéry: <i>Narciso</i> -Van Gogh: <i>Auto-retrato</i>	-Muere su hijo Vladimír - <i>Danzas de Lasso</i>

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1891		-Fauré: <i>La bonne chanson</i>	- <i>El principio de un romance</i>
1892		-Maeterlinck: <i>Pelleas et Mellisande</i>	
1893		-Verdi: <i>Falstaff</i> -Puccini: <i>Manon Lescaut</i>	
1894		-Dvorak: <i>Sinfonía del Nuevo Mundo</i> -Debussy: <i>Preludio a la siesta un fauno</i>	-Comienza <i>Jenufa</i>
1895		-Renoir: <i>Bañistas</i> -Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i> -Exposición Cézanne	
1896		-Puccini: <i>La bohème</i> -Jarry: <i>Ubu Roi</i> -Proust: <i>Los placeres y los días</i> -Mahler: <i>Tercera Sinfonía</i>	-Viaja a Rusia
1897	-El conde Badeni, encargado del gobierno, decreta el bilingüismo administrativo: graves disturbios en Bohemia y Moravia	-Dukas: <i>El aprendiz de brujo</i> -Gide: <i>Los alimentos terrestres</i>	- <i>Amarus</i>
1898		-Rodin: <i>Balzac</i> -Strauss: <i>Ein Heldenleben</i>	
1899		-Schoenberg: <i>Noche Transfigurada</i> -Ravel: <i>Pavana para una infanta difunta</i>	
1900		-Charpentier: <i>Louise</i> -Mahler: <i>Cuarta Sinfonía</i> -Puccini: <i>Tosca</i>	

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1901		-Ravel: <i>Jeux d'eau</i> -Mann: <i>Buddenbrooks</i>	
1902		-Debussy: <i>Pelleas et Mellisande</i> -Gide: <i>El trunoralista</i> -Mahler: <i>Quinta Sinfonía</i>	
1903		-Strauss: <i>Sinfonía Domestica</i> -Ravel: <i>Scherzade</i>	-Termina <i>Jenufa</i> -Comienza la composición de <i>Destino</i> -Muere su hija Olga
1904		-Schoenberg: <i>Primer Cuarteto</i> -Mahler: <i>Sexta Sinfonía</i> , <i>Kindertotenlieder</i>	-Se estrena <i>Jenufa</i> (Brno) -Termina <i>Destino</i> -Tres danzas moravas
1905	-Disturbios nacionalistas en Moravia y Bohemia	-Strauss: <i>Salomé</i> -Debussy: <i>El mar</i> -Ravel: <i>Sonatine</i> -Picasso: <i>Los saltimbanquis</i>	-Escena callejera 1-X-1905 (sonata para piano)
1906		-Ravel: <i>Miroirs</i> -Albeniz: <i>Iberia</i>	- <i>Kantor Haljar</i>
1907		-Picasso: <i>Les demoiselles d'Avignon</i> -Dukas: <i>Ariadne y Barba Azul</i>	- <i>Marycka Magdonová</i>
1908	-Austria-Hungría anexiona Bosnia y Herzegovina	-Strauss: <i>Elektra</i> -Rilke: <i>Nuevas poesías</i> -Ravel: <i>Rapsodia española</i> , <i>Gaspard de la nuit</i> -Scriabin: <i>Poema del éxtasis</i>	-Comienza <i>La excursión del señor Brouček a la Luna</i> - <i>Por el sendero abandonado</i>
1909		-Mahler: <i>Novena Sinfonía</i> -Ballets rusos en París -Stravinsky: <i>El pájaro de fuego</i>	- <i>Los 70,000</i>
1910		-Webern: <i>Sets piezas para orquesta</i>	

Año	Política (Austria-Hungría y Europa)	Artes y Música	Vida y obra de Janáček
1911		<ul style="list-style-type: none"> -Ravel: <i>Valses nobles y sentimentales</i> -Stravinsky: <i>Pétrouchka</i> -Apollinaire: <i>Los bestiaros</i> 	
1912		<ul style="list-style-type: none"> -Ravel: <i>Dafnis y Chloé</i> -Schoenberg: <i>Pierrot Lunaire</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -El hijo del violinista -En la niebla
1913		<ul style="list-style-type: none"> -Stravinsky: <i>La consagración de la primavera</i> -Apollinaire: <i>Alcoholes</i> -Debussy: <i>Preludios</i> (segundo libro) 	
1914	-Inicio de la Primera Guerra Mundial	<ul style="list-style-type: none"> -Claudel: <i>El pan duro</i> -Ravel: <i>Trio</i> 	
1915		-Falla: <i>El amor brujo</i>	
1916		-Prokofieff: <i>Sinfonía Clásica</i>	<ul style="list-style-type: none"> -Estreno de <i>Jenufa</i> en Praga
1917		<ul style="list-style-type: none"> -Stravinsky: <i>Renard</i> -M. Jacob: <i>El cubilete de dados</i> -Bartok: <i>Segundo Cuarteto</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Completa <i>Las excursiones del señor Brouček a la Luna y al siglo XV</i>
1918	<ul style="list-style-type: none"> -Fin de la Primera Guerra Mundial -28 de octubre: Independencia de Checoslovaquia 	<ul style="list-style-type: none"> -Stravinsky: <i>Historia del soldado</i> -Ravel: <i>Le tombeau de Couperin</i> -Satie: <i>Socrate</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Diario del que desapareció</i> -<i>Taras Bulba</i>
1919	<ul style="list-style-type: none"> -Guerra Checoslovaquia-Hungría por los territorios eslovacos 	<ul style="list-style-type: none"> -Falla: <i>El sombrero de tres picos</i> -Bartok: <i>El mandarín maravilloso</i> -Montherlant: <i>El relevo matinal</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Empezaba <i>Katja Kabanová</i>

Año	Política (Checoslovaquia)	Arte y Música	Vida y obra de Janáček
1920	-Constitución de la República Checa -mayo: segundo gobierno de coalición roja-verde	-Ravel: <i>La valse</i>	
1921	-Pequeña entente: Checoslovaquia, Rumanía y Yugoslavia -Presidencia de E. Benes	-Pirandello: <i>Seis personajes en busca de autor</i> -Honegger: <i>El rey David</i>	-Termina <i>Katia Kabanová</i> -Empieza <i>Las aventuras de la astuta zorrilla Bystrouska</i>
1922	-Otoño: segundo gobierno de Svehla	-Schoenberg: <i>Piezas para piano Op.23</i> -Kodaly: <i>Psalmus hungaricus</i>	
1923		-Picasso: <i>Mujeres al lado del mar</i> -Stravinsky: <i>Las bodas</i> -Mauriac: <i>Genitrix</i>	-Termina <i>Bystrouska</i> -Empieza <i>El asunto Makropoulos</i> -Primer Cuarteto
1924		-Mann: <i>La montaña mágica</i> -Breton: <i>Manifiesto surrealista</i>	- <i>Juventud</i> : sexteto de alientos -Es homenajeado por su 70 cumpleaños
1925		-Ravel: <i>El niño y los sortilegios</i> -Einsentein: <i>El acorazado Potemkin</i> -Berg: <i>Wozzeck</i>	- <i>Concertino</i> : para piano -Termina <i>Makropoulos</i> -Doctorado honorario por la Universidad Masaryk -Viaja a Venecia al festival de la ISCM
1926	-Segundo gobierno de funcionarios -noviembre: tercer gobierno de Svehla	-Falla: <i>Concerto para clavecín</i> -Bartok: <i>Primer concierto para piano</i> -Ravel: <i>Canciones Malgaches</i>	- <i>Capriccio para piano</i> - <i>Sinfonietta</i> - <i>Misa Galgológica</i> -Viaja a Londres
1927		-Varese: <i>Integrales</i> -Stravinsky: <i>Oedipus Rex</i>	-Comienza <i>Desde la casa de los muertos</i> - <i>Rimas Infantiles</i>

Año

Política (Checoslovaquia)

Artes y Música

Vida y obra de Janáček

1928

-Messiaen: *El banquete celestial*
-Ravel: *Bolero*
-Bartok: *Cuarto cuarteto de cuerda*
-G. Lorca: *Romancero Gitano*
-Shostakovich: *La nartz*
-Malraux: *Los conquistadores*

-*Segundo Cuarteto*
-10 de agosto: muere en Ostrava

1930

-Se estrena *Desde la casa de los muertos*

BIBLIOGRAFIA

Clapham, John; Pukl, Oldrich; and Ryboric, Richard.
"Czechoslovakia"
en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Tomo 5.
Stanley Sadie, editor
Macmillan Publishers Limited, London 1980, 872 p.

D'Agostino, Antonio,
Teoría moderna de la música
Ricordi, Buenos Aires 1930, 180 p.

Grenville, J.A.S.
La Europa Remodelada 1848-1878
Historia de Europa siglo XXI, s.n.
Siglo veintiuno editores, México D.F., 2ª edición, 1980

Hauser, Arnold
Historia social de la literatura y el arte
en tres tomos, Editorial Labor, Barcelona, España, 20ª edición,
1988, 186 p.

Janáček, Leos
Janáček's Uncollected Essays on Music
Selected and Translated by Mirka Zemanová, Preface by John
Tyrrell, Marion Boyars, London, 1989, 254 p.

La Rue, Jan
*Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la
música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el
crecimiento formal*
Traducción de Pedro Purroy Chicot,
Editorial Labor, Barcelona, España, 1989, 186 p.

Mommsen, Wolfgang J.
La época del Imperialismo, Europa 1882-1918
Historia Universal Siglo XXI, Volumen 28
Siglo Veintiuno Editores, México, D.F.
sexta edición en español 1981

Muller, Daniel
Leos Janáček
Riederer, Paris, 1930

Plamade, Guy
La época de la burguesía
Historia Universal Siglo XXI, Volumen 27

Siglo Veintiuno Editores, Madrid, España
sexta edición en español 1983

Stone, Norman
La Europa Transformada 1878-1919
Historia de Europa siglo XXI, s.n.
Siglo veintiuno editores, México D.F., 2ª edición, 1985

Tyrrell, John
"Janáček, Leos"
en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Tomo 9
Stanley Sadie, editor
Macmillan Publishers Limited, London 1980, 879 pag.

Vogel, Jaroslav
***Leos Janáček: A Biography*,**
Revised and edited by Karel Janovický
W.W. Norton & Company
Checoslovaquia, 1981

Wiora, Walter
The Four Ages of Music
M.D. Herter Norton, translator
W.W. Norton and Company ed., New York, U.S.A., 1965, 233 p.