



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



**DUSAN BOGDANOVIC: UNA INTRODUCCIÓN A SU
LENGUAJE COMPOSITIVO**

OPCIÓN DE TITULACIÓN:
TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

QUE PRESENTA:
ROBERTO ARTURO LARA PULIDO

ASESORES:
BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE
JESÚS RENÉ BÁEZ DE LA MORA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Agradecimientos

A mis padres y hermanas.

Al maestro Fernando Cruz, amigo entrañable. Gracias, maestro René, por el apoyo en este último tramo. A todos mis maestros en la facultad.

Gracias, maestra Caro, por el apoyo entusiasta.

Gracias, Alejandro Córdova, por tu inspiración como guitarrista.

Gracias, Sebastien, por acompañarme en todo el proceso. Gracias, Martín y Hugo. Gracias, Misael y Carlos, por su amistad al comenzar mi camino en la guitarra.

Gracias, Eligio, por contagiarme la pasión por el arte.

Gracias, Tania Mendoza Ocampo.

Índice

Agradecimientos.....	i
Introducción.....	iii
1. Aproximación a la obra de Dusan Bogdanovic.....	1
1.1 Características generales.....	2
1.1.1 Revisión del estilo de los compositores más influyentes en la obra de Dusan Bogdanovic.....	3
1.1.2 Características esenciales del jazz.....	11
1.2 Dusan Bogdanovic visto hoy.....	13
2. Análisis musical-estructural de la <i>Sonata No. 1</i>	19
2.1 Etapas en el desarrollo de su obra.....	20
2.1.1 Primer movimiento: <i>Allegro Rítmico</i>	22
2.1.2 Segundo movimiento: <i>Adagio Expresivo</i>	38
2.1.3 Tercer movimiento: <i>Moderato un Poco Tenebroso</i>	42
2.1.4 Cuarto movimiento: <i>Allegro molto</i>	47
3. Análisis musical-estructural de <i>6 Miniaturas Balcánicas</i>	57
3.1 Introducción a la obra.....	58
3.1.1 Primer movimiento: <i>Jutarnje Kolo (Danza matutina)</i>	60
3.1.2 Segundo movimiento: <i>Zalopojka (Lamento)</i>	65
3.1.3 Tercer movimiento: <i>Vranjanka</i>	68
3.1.4 Cuarto movimiento: <i>Makedonsko Kolo (Danza macedonia)</i>	72
3.1.5 Quinto movimiento: <i>Siroko (Canción amplia)</i>	78
3.1.6 Sexto movimiento <i>Sitny Vez (Danza del Tejido Fino)</i>	82
4. Conclusiones.....	92
Anexo A: Listado de imágenes.....	97
Bibliografía citada.....	104
Bibliografía consultada.....	106

Introducción

Este trabajo está pensado como una invitación (en particular para guitarristas profesionales, pero también para otros músicos y el público en general) a acercarse a la música de concierto contemporánea, lenguaje que en no pocas ocasiones puede parecer intimidante e incomprensible. La música de Dusan Bogdanovic es heredera principalmente de una tradición profundamente interesante: los Balcanes. Aunada esta influencia a otras tradiciones occidentales y de diversas partes del mundo, la música de este compositor logra una fusión muy afortunada de elementos asombrosamente variados.

Elegí como tema de esta tesis la innovadora música de Dusan Bogdanovic porque me impactó intensamente desde la primera vez que la escuché y sentí una gran necesidad de analizar su obra. Desde luego, había escuchado compositores modernos anteriormente, pero Dusan Bogdanovic llamó mi atención de manera muy particular. Las melodías y la armonía evocaban modos y ritmos de música que de alguna manera me resultaba familiar, pero no sabía por qué. Me encontraba ante un crisol donde la influencia de Europa del Este era notoria, pero también la de Europa Occidental, tanto del pasado como del presente, con un serialismo enmarcado en formas barrocas y clásicas, melodías modales y la huella rítmica de Stravinsky. Las frases eran muy claras y de una coherencia asombrosa, además de sus fascinantes rasgueos enérgicos, su contrapunto sumamente ingenioso y una estructura elocuente dentro de cada uno de los movimientos de su obra.

Al momento de comenzar propiamente esta tesis, fue sumamente difícil encontrar información sobre el compositor; las fuentes más inmediatas fueron su Sonata no. 2, la primera obra que escuché de él, así como su página de internet personal, las cuales fueron un buen lugar para empezar. Después, poco a poco fui encontrando artículos y tesis en internet que trataban el tema en mayor o menor medida, algunos libros escritos por el propio compositor, pero la escasez de información al respecto siempre fue una constante, debido probablemente a la cercanía en el tiempo que tiene este fenómeno musical; por lo general, este tipo de

música tan arduamente trabajada toma años en ser reconocida por un público amplio, y las publicaciones disponibles sobre Dusan Bogdanovic todavía no abundan.

Afortunadamente, con perseverancia fui hallando los ingredientes esenciales de su lenguaje compositivo. Adicionalmente, quisiera aclarar al lector, que todas las citas provenientes de textos originalmente publicados en inglés, como por ejemplo los del: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, son traducciones que realicé yo mismo para la elaboración de este trabajo de investigación.

Esta tesis está dividida en cuatro capítulos: el primero, donde se exploran las características generales de la obra de Dusan Bogdanovic: parte de su biografía, fragmentos de las biografías de los compositores que más influyeron en la primera etapa de su obra, como por ejemplo Béla Bartók, Igor Stravinsky y Alberto Ginastera, y reseñas en prestigiosas publicaciones que describen los elementos principales de algunas de sus obras.

En el segundo capítulo, se hace un análisis musical-estructural de los cuatro movimientos de su *Sonata 1*, compuesta en 1978. En el tercer capítulo, se hace una revisión de sus *6 Miniaturas Balcánicas*, compuestas en 1993. Finalmente, en el capítulo 4, se llega a las conclusiones de esta tesis sobre el estilo de composición de Dusan Bogdanovic. Espero que este trabajo contribuya a la difusión y a un estudio profundo de la obra de este compositor emblemático para la guitarra.

CAPÍTULO 1

Aproximación a la obra de Dusan Bogdanovic

1.1 Características generales

Dusan Bogdanovic, compositor, guitarrista e improvisador en activo, nacido en la ex Yugoslavia (1955), actualmente reside en Ginebra, Suiza y es colaborador en el Conservatorio de esta ciudad. De 1990 a 2007 residió en Estados Unidos. Su obra ha cobrado gran importancia en la escena mundial de la guitarra clásica en las últimas décadas y se ha vuelto un referente indiscutible del desarrollo contemporáneo de la técnica y el lenguaje musical de este instrumento.

Las bases del estilo compositivo de Bogdanovic pueden vislumbrarse en la biografía que aparece en su sitio web, la cual afirma que su obra es una “síntesis única de música académica europea, música étnica y jazz”.¹ En esta plataforma es posible encontrar críticas que mencionan algunas características e influencias. Uno de los rasgos más importantes es sin duda su influencia balcánica. Dado que Dusan Bogdanovic es originario de lo que hoy es Serbia y países colindantes, su música está claramente inspirada en géneros propios de Europa Oriental, pero también, como lo menciona la investigadora María del Carmen García Álvarez en su artículo *Dusan Bogdanovic. Eclecticismo musical en su obra para guitarra*, “de las culturas africana, indonesia, india, asiática y jazzística, así como también de la música académica tradicional europea, principalmente de las etapas preclásicas”.²

La improvisación también es una característica notable en la obra del compositor, probablemente debido a influencias jazzísticas adoptadas durante su estancia en los Estados Unidos. María García también afirma que, en cuanto a la música académica occidental: “Dusan Bogdanovic utiliza formas musicales como la sonata, el tema con variaciones y el contrapunto. De África, India y culturas orientales toma principalmente los ritmos étnicos y melodías modales más característicos de cada lugar”.³

¹ Dusan Bogdanovic “Bio” Fecha de última consulta 20/03/21 <http://www.dusanbogdanovic.com/bio.html> [en línea]

² María del Carmen García Álvarez “Eclecticismo musical en su obra para guitarra” p.8 Consultada el 20/03/21 http://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital109.pdf [en línea]

³ María del Carmen García Álvarez “Eclecticismo musical en su obra para guitarra” p.9 Consultada el 20/03/21 http://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital109.pdf [en línea]

También María García indica en este artículo que:

Dusan Bogdanovic completó sus estudios de composición y orquestación en el Conservatorio de Ginebra con P. Wissmer y A. Ginastera, asimilando aspectos musicales de estos compositores en sus propias obras. Dos importantes compositores que también influenciaron sus obras en su primer período compositivo son Béla Bartók e Igor Stravinsky, reconocibles sobre todo en su *Sonata 1*.⁴

John Schneider afirma lo siguiente en una reseña sobre la Sonata 1:

El movimiento de apertura (Allegro Ritmico) usa una figura de ostinato staccato que inmediatamente atrapa la atención. Estilísticamente, esta sección evoca lo mejor de la escritura para cuerdas de Bartók. El uso de cuartas como la fuente principal del acompañamiento armónico refuerza esta similitud, así como el distintivo sabor de Europa Central en el lenguaje de Bogdanovic. Tal como sucede con la música de su predecesor húngaro, los temas tonales de Bogdanovic se vuelven modales e incluso politonales dependiendo de su material de apoyo.⁵

Más adelante en esta misma reseña, Schneider reafirma la influencia de Béla Bartók en la obra de Bogdanovic de esta forma: “En esta obra, Bogdanovic ha reproducido el encanto, ingenio y balance del venerado maestro, manteniendo por completo su propia personalidad”.⁶ A partir de este comentario, se decidió investigar los elementos básicos en la obra de Béla Bartók para comprender mejor esta analogía entre los dos compositores balcánicos.

1.1.1 Revisión del estilo de los compositores más influyentes en la obra de Dusan Bogdanovic

A continuación, se presenta una síntesis de la obra de los compositores que más han influido en el trabajo de Dusan Bogdanovic, sobre todo en el período en el que compuso su *Sonata 1*: Béla Bartók e Igor Stravinsky. Como se mencionó anteriormente, Dusan Bogdanovic fue alumno de Pierre Wissmer y Alberto

⁴ María del Carmen García Álvarez “Ecléctismo musical en su obra para guitarra” p. 8 consultada el 20/03/21 http://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital109.pdf [en línea]

⁵ John Schneider *Notes*, vol. 42, no. 3, 1986, p. 650. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/897358. Última fecha de acceso 23/03/21 [en línea]

⁶ *Idem*

Ginastera en el Conservatorio de Ginebra, de quienes también adoptó elementos que utilizaría en sus propias composiciones. El primer compositor en presentar es Béla Bartók, con quien John Schneider compara notablemente a Dusan Bogdanovic en estilo.

El investigador Malcolm Gillies, en su artículo *Bartók, Béla* en el Diccionario Grove, indica:

Béla Bartók (Hungría, 1881) fue compositor, etnomusicólogo y pianista. Sus obras maduras fueron fuertemente influenciadas por sus estudios etnomusicológicos, particularmente aquellos sobre la música de campesinos húngaros, rumanos y eslovenos. A lo largo de su vida también fue receptivo a una amplia variedad de influencias musicales occidentales, tanto contemporáneas (sobre todo Debussy, Stravinsky, Schoenberg) como históricas; reconoció un cambio de una postura más Beethoveniana a una más Bachiana en sus obras de 1926 en adelante. Al día de hoy es considerado, junto con Liszt, como el más grande compositor de su país, y, con Kodály y Dohnányi, una figura fundadora de la cultura musical húngara del siglo XX.⁷

Como puede apreciarse, la música balcánica de diferentes zonas de esta región es fundamental en la obra de Béla Bartók, así como compositores de tradición europea occidental del pasado y contemporáneos, tal como sucede con la obra de Dusan Bogdanovic. Ambos mezclan melodías y ritmos propios de la zona de los Balcanes, como Gillies menciona también en este artículo: “en sus viajes, Bartók encontró muchos ejemplos de melodías pentatónicas anhemitónicas (sin semitonos) y descubrió las bases pentatónicas de gran parte del estrato más antiguo de la música folclórica húngara.”⁸ También ambos utilizan formas y técnicas del canon musical europeo occidental.

Algunas particularidades del estilo de composición de Béla Bartók se muestran en este fragmento del artículo de Gillies:

A partir de 1908, sus obras originales son cada vez más influenciadas por sus estudios etnomusicológicos. En este lenguaje musical renovado, el intervalo de séptima, ahora asume un papel de mayor igualdad con la tercera y la quinta,

⁷Malcolm Gillies, “Bartók, Béla” *Grove Music Online* p. 1 Última consulta 07/05/21 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686> [en línea]

⁸ *Ibid* p. 8

semejante a su función en las estructuras pentatónicas; cualquier sensación de función armónica es socavada por el uso de figuras de *ostinato*, su escritura es quasi-bitonal, hay torrentes de quintas y séptimas paralelas, de cuartas, tritonos o terceras apiladas, acordes paralelos y acordes de cuartas.⁹

Estos recursos en el estilo de composición de Bartók son bastante similares a los utilizados por Bogdanovic en su *Sonata 1*, que se analiza en el capítulo 2 de esta tesis, donde melodías modales son perceptibles, los intervalos se utilizan sin seguir las reglas de la armonía tradicional, con abundantes acordes formados solo por cuartas, tritonos; el uso de *ostinatos* también es notable en esta obra.

Más adelante, Gillies menciona sobre Béla Bartók:

Sus investigaciones posteriores despertaron su interés en la música rumana, donde identificó influencias de música árabe, ucraniana y persa, las cuales eran de un fuerte carácter instrumental, improvisadoras, sumamente ornamentadas y de estructura indeterminada. También viajó al norte de África, donde entre la población Berber que circunda el pueblo-oasis de Biskra (ahora en Argelia), experimentó una música folclórica tremendamente diferente de la de Europa Oriental, con un rango más estrecho, la mutabilidad de sus escalas y una percusión constante que acompañaba melodías con un tempo muy estricto.¹⁰

Este fragmento muestra que Béla Bartók también, como Dusan Bogdanovic, se interesó por expresiones musicales fuera de su región geográfica de nacimiento y se inspiró en algunas de éstas para enriquecer su lenguaje compositivo musical. Incluso, Bartók entró en contacto con expresiones musicales provenientes de África, y pudo observar las diferencias que existen entre éstas y tradición musical europea, como ritmos estrictos y escalas cambiantes. Bogdanovic se inspira en ciertas expresiones musicales africanas para utilizar polirritmos en su obra.

Posteriormente, Gillies da más detalles sobre el estilo de composición de Béla Bartók:

En 1926, Bartók introduce en sus composiciones el principio de expansión y contracción de los intervalos de la escala. Al año siguiente, compone su *Tercer Cuarteto de Cuerdas BB93*. En este cuarteto logra la máxima condensación de sus

⁹ *Ibid* p. 10

¹⁰ *Ibid* p. 13

materiales rítmicos, tonales y de forma. La partitura respinga con efectos especiales -glissando, pizzicato, col legno, sul tasto, ponticello, martellato, pasajes mudos, uso de vibrato exagerado, rasgueos, y la combinación de todos ellos. En 1928, compone su *Cuarto Cuarteto de Cuerdas BB95*. El estrecho material temático del segundo movimiento se refleja, de manera más abierta, en el cuarto movimiento, que es completamente pizzicato. Los temas del primer movimiento también son ampliamente reflejados en el finale, que termina con una coda que toma prestada abiertamente de la conclusión del primer movimiento. Las relaciones tonales del cuarteto operan en un alto nivel de abstracción, con gran interacción entre expresiones contraídas y expandidas de células cortas, mientras que en el ritmo ciertos modelos folclóricos son más evidentes. En el primer movimiento, por ejemplo, se utilizan ritmos irregulares búlgaros; el tercer movimiento involucra elementos rítmicos de precedentes tanto húngaros como rumanos.¹¹

Estos recursos de composición están muy presentes en la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic. Los intervalos de las escalas en esta obra son constantemente modificados. Cabe mencionar que esta sonata está inspirada en los cuartetos de cuerda de Béla Bartók, por lo que también utiliza una gran cantidad de texturas, repite los motivos del primer movimiento en todos los demás, de manera ligeramente modificada, o se transportan algunos intervalos.

Casi al final de su artículo, Gillies expone un recurso crucial en la obra de Bertók:

En sus posteriores conferencias en Harvard (1943) Bartók identificó el cromatismo polimodal como un ingrediente principal en su propio lenguaje musical. Con esto quería decir un cromatismo que adquiere sus elementos de fragmentos de diferentes modos que se basan en una sola nota fundamental. A partir de esto, Bartók desarrolló un tipo estructural (es decir, no ornamental) de un “nuevo cromatismo melódico” en el que se prescindía de las obligaciones modales previas, aun cuando se conserva la adhesión a una sola nota focal.¹²

En la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic puede percibirse esta influencia, dado que muchas de las escalas en esta obra son modales, pero son modificadas constantemente, lo que puede deducirse como un apilamiento de múltiples modos musicales, que sin embargo tienen una nota focal o centro tonal. Como se menciona

¹¹ *Ibid* p.19

¹² *Ibid* p. 24

en este artículo, también en Bogdanovic este cromatismo polimodal es estructural y no ornamental.

A partir de esta síntesis del estilo de composición de Bela Bartók, en efecto, se encuentran similitudes entre ambos compositores, tales como el interés por la música étnica de sus países de origen y sus zonas colindantes, es decir, los Balcanes, así como de otras culturas distintas a las suyas, como es más notorio en el caso de Dusan Bogdanovic. También coinciden en el uso de técnicas vanguardistas como escalas diferentes a las de Europa Occidental, ritmos irregulares, gran variedad de texturas (pizzicato, ponticello, martellato, etc.), armonías que rompen con las funciones tonales tradicionales y adoptan, en mayor o menor medida, el serialismo. A su vez, Bartók y Bogdanovic utilizan marcadamente la variación y la simetría, al reciclar motivos y recursos a lo largo de los distintos movimientos de una misma obra.

El siguiente compositor a revisar es Igor Stravinsky. Stephen Walsh, en su artículo *Stravinsky, Igor* en el Diccionario Grove, expone:

Compositor ruso nacido en 1882, más tarde obtiene las nacionalidades francesa y estadounidense. Su obra abarca casi todas las tendencias importantes del siglo XX, desde el neo-nacionalismo de sus primeros ballets, pasando por el nacionalismo más abrasivo y experimental de los años de la Primera Guerra Mundial, el neo-clasismo del periodo de 1920 a 1951 y los estudios de música antigua que subyacen sus obras proto-seriales de la década de los 50s, hasta la interpretación sumamente personal del método serial en su última década.¹³

Las semejanzas con Dusan Bogdanovic que pueden vislumbrarse en esta introducción son el neo-clasicismo, ya que Bogdanovic utiliza sobre todo formas musicales de periodos como el Barroco y el Clasicismo para presentar su propuesta compositiva, así como el uso de un contrapunto renacentista reinterpretado al día de hoy. También un serialismo adoptado de manera muy personal es característico de la obra de Bogdanovic.

¹³Stephen Walsh, "Stravinsky, Igor" *Grove Music Online* p. 1 Última consulta 03/09/21 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052818>. [en línea]

Sobre la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, Walsh menciona:

En 1912 compone la *Consagración de la Primavera*, donde aísla y manipula melodías folclóricas y las combina en patrones variables que tienden a disolver la armonía y el metro regulares. Utiliza patrones fuertes de *ostinato* y las figuras o células melódicas de amplitud variable determinan el metro con acentos arrojados, con énfasis drástico; al ser una obra polifónica, la relación acentual de las diferentes líneas es conflictiva. También usa la idea de los campos modales. La octatonía es importante en esta obra, pero hay una oposición consistente entre la melodía –con frecuencia, fragmentos de canciones folclóricas en modo dorio- y el resto del campo armónico, que en general establece interferencias cromáticas con ella. Stravinsky estructura estas interferencias al incorporar a las melodías doria una octava disminuida o aumentada (7ª mayor o 9ª disminuida). En otras ocasiones, estos intervalos funcionan como constructos con derecho propio, derivados de – o definiendo- el campo armónico.¹⁴

En este fragmento, las semejanzas entre Stravinsky y Bogdanovic apuntan al uso de melodías folclóricas de sus países de origen con técnicas modernas de armonía y ritmo. Los *ostinatos* y la expansión y contracción de células motívicás está presente también aquí, como con Béla Bartók. El uso de acentos marcados, melodías modales y un uso de intervalos más independientes de la armonía tradicional son característicos del compositor serbio.

Más adelante en la vida de Stravinsky, Welsh menciona:

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, Stravinsky se establece en Estados Unidos. Aquí compone música para cine y Broadway, y sus obras de concierto en esta época muestran un retorno a los orígenes rusos y estilo de sus primeras obras. También explora con estilos musicales religiosos antiguos como el canto llano, el fauxbourdon, el tropo y la antifona. A finales de 1945, compone su *Concierto de Ébano*, con el estilo propio de las big-bands de jazz. Después compondría un par de obras donde también recurre a estilos clásicos. La primera, *Orfeo*, utiliza una disposición de la orquesta similar a Haydn, y contiene contrapunto imitativo, incluyendo cánones. La segunda, el *Progreso del Libertino*, se inspira en el estilo de Mozart: estudió las estructuras formales de sus arias y recitativos, el uso de rimas estrictas y esquemas métricos. Es considerada una recopilación representativa de sus técnicas neoclásicas, y se vislumbra el uso de formas intensas de estribillo a las que recurriría en obras posteriores. A partir de este momento, sus composiciones reflejan más la influencia de la cultura norteamericana, haciendo a un lado el enfoque ruso y francés que habían tenido hasta ahora.¹⁵

¹⁴ *Ibid* p. 10

¹⁵ *Ibid* p. 26

A partir de esta información, puede apreciarse que Stravinsky también vivió en Estados Unidos y fue influenciado por esta cultura y su música, particularmente, del jazz. También se menciona de nuevo que Stravinsky recurre a estilos musicales antiguos, como lo hace Bogdanovic. Un uso intenso de estribillos es una coincidencia más entre estos dos compositores.

Sobre la influencia de Schoenberg en Stravinsky, Welsh comenta:

Desde 1952, Stravinsky utiliza cada vez más el método serial de Schoenberg. En su *Septeto* (1954) abandona sistemáticamente una tonalidad abierta ya que persigue una serie de 16 notas a través de una passacaglia y una gigue polifónicas; sin embargo, Stravinsky logra restaurar una especie de enfoque tonal con el uso del ritmo, lo que lo diferencia de Schoenberg. En sus *3 Canciones de William Shakespeare* y su *In memoriam Dylan Thomas* utiliza una serie cromática de 5 notas, sin repetición entre ellas, usando aún un serialismo principalmente melódico, cuyos patrones son enfatizados para lograr un efecto ceremonial o ritualista.

Aquí se muestra que, tal como Béla Bartók, Stravinsky utiliza de manera propia el serialismo, manteniendo una sensación de tonalidad por momentos, y utilizando, como Bogdanovic, centros tonales en sus obras, utilizando el ritmo, en el caso de Stravinsky, para hacer este énfasis. Según Welsh, Stravinsky continuó adaptando el método serial de manera cada vez más personal, mientras que Bogdanovic, en la *Sonata 1*, mantiene presentes las melodías modales balcánicas.

Sobre Alberto Ginastera, Deborah Schwartz-Kastes, en su artículo del Diccionario Grove, dice:

Nació en Argentina en 1916. Sus primeras obras lo colocaron como una figura destacada en el movimiento nacionalista argentino. En 1945 viaja a Estados Unidos y entabla amistad con Aaron Copland, de quien absorbe sus ideas estéticas. De regreso en Buenos Aires, en 1948 compone su *Cuarteto de Cuerdas no. 1*, donde fusiona materiales musicales folclóricos abstractos con principios de construcción tradicionales y técnicas contemporáneas. En su *Cuarteto de Cuerdas no. 2*, se ve reflejado su interés en el serialismo. A partir de 1962, sus composiciones toman una dirección más experimental. Su primera ópera, *Don Rodrigo* (1963) incorpora serialismo, simetría estructural, microtonos y técnicas vocales extendidas.¹⁶

¹⁶Deborah Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto (Evaristo)" pp. 1-3 *Grove Music Online* Última revisión 13/09/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011159>. [en línea]

De nuevo, las semejanzas con Bogdanovic son el interés por la música originaria de su país y su región. También Ginastera adoptó el uso del método serial y lo utilizó de manera personal en sus composiciones. También comparte, con Bogdanovic, el recurso de la simetría estructural y el uso de otras técnicas compositivas musicales modernas.

Schwartz-Kates pormenoriza más adelante los recursos compositivos de Ginastera:

Una revisión detallada de sus primeras obras muestra el desarrollo de su estilo: técnicas como la unificación de sus obras musicales a través de células motivicas recurrentes, el uso de un sistema de códigos musicales formulados por compositores argentinos del siglo XIX para comunicar su identidad nacional, como escalas vernáculas, ritmos de danzas argentinas, imitación de texturas de la guitarra tradicional, voces por terceras inspiradas en la polifonía folclórica ibérica, armonías derivadas de relaciones bimodales, miniaturas íntimas basadas en géneros folclóricos argentinos; todo esto excediendo las expectativas tradicionales al emplear yuxtaposiciones politonales audaces, progresiones paralelas no funcionales y armonías pandiatónicas disonantes. A su vez, Ginastera también promovió el uso de la improvisación en su obra, como en sus Pampeanas 1 y 2, que incluyen el subtítulo rapsodia y amplios solos de cadencia.¹⁷

Bogdanovic comparte también el uso de células motivicas recurrentes a lo largo de todos los movimientos de una misma obra; las diferentes texturas en los instrumentos para evocar estilos tradicionales regionales, argentinos en el caso de Ginastera, y balcánicos en el caso de Bogdanovic. También comparten la politonalidad, polimodalidad, armonías disonantes no tradicionales y el uso de la improvisación en sus obras; en el caso de Bogdanovic, su *Sonata Jazz*, por ejemplo.

Sobre el desarrollo del estilo compositivo de Ginastera en años posteriores, Schwartz-Kates menciona:

En la década de 1960, los compositores de la Segunda Escuela Vienesa proveen a Ginastera de modelos importantes para su adaptación de la dodecafonía. En su *Cantata para América mágica*, la influencia de Webern es reconocible. Su cuarto movimiento es palindrómico, repitiendo sus materiales en movimiento retrógrado después de llegar al cluster central de doce notas; los tritonos y segundas menores

¹⁷ *Ibid* p. 4

dominan sus series. Sin embargo, su uso libre del serialismo, su preferencia por múltiples series de doce notas y su predilección por la ópera muestran una afinidad estética con las prácticas musicales de Berg. El estilo de Schoenberg también influyó al compositor, quien utilizó la *Klangfarbenmelodie* (el uso de una sucesión de timbres relacionados de manera análoga a la relación entre las notas en una melodía) en su *Milena* y su *Cuarteto de Cuerdas no. 3*. En general, el Expresionismo dominó el panorama estético de Ginastera en los 60s, a través de los microtonos, los clusters, la indeterminación, el polímetro y los efectos de sonido inusuales.¹⁸

Otras similitudes entre Ginastera y Bogdanovic son el uso palindrómico del material musical, los clusters en momentos cúspide, la variedad de timbres utilizados en una misma nota para cohesionar sus ideas musicales, la indeterminación en distintos momentos de sus obras, ritmos irregulares y polímetros, y técnicas extendidas en los instrumentos.

El último compositor a revisar es Pierre Wissmer. Caroline Rae, en su artículo sobre este artista en el Diccionario Grove, indica:

Pierre Wissmer (1915-1992) fue un compositor de origen suizo. Su estilo fue esencialmente neoclásico. Su *Segundo Concierto para Piano* tiene gran parecido al *Concierto para Piano en Sol Mayor* de Ravel en cuanto a su escritura llena de virtuosismo, lirismo melódico y energía rítmica. Las cadenas rápidas de acordes en las cadencias recuerdan la paleta armónica de Messiaen. En el más austero *Segundo Concierto para Violín* Wissmer experimentó con el serialismo: después de un primer movimiento atonal en forma sonata, el segundo y tercer movimientos se basan en dos series de doce notas.¹⁹

Al no existir suficiente información disponible sobre este compositor, solo puede decirse que comparte con Bogdanovic el uso del serialismo y algunas formas clásicas reinventadas con las técnicas contemporáneas.

1.1.2 Características esenciales en el jazz

El jazz es un elemento recurrente y de gran influencia en la obra de Dusan Bogdanovic. Entre sus obras, cuenta con una sonata conformada enteramente por

¹⁸ *Ibid* p. 6

¹⁹ Caroline Rae, "Wissmer, Pierre" *Grove Music Online* p. 1 Última revisión 16/09/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030444> [en línea]

elementos de este género, su *Sonata Jazz*, así como recursos musicales jazzísticos en múltiples pasajes en el resto de su obra. Debido a esto se decidió incluir una breve descripción de este género musical y su desarrollo histórico.

Mark Tucker y Travis A. Jackson señalan, en su artículo *Jazz* en el Diccionario Grove, sobre el origen del jazz:

Para la mayoría de los historiadores, lo más certero es que la zona alrededor de Nueva Orleans fue su principal lugar de surgimiento. Los habitantes de esta ciudad conformaban un sincretismo de culturas africanas, caribeñas y europeas que resultaba único entre las ciudades americanas. Los cimientos del jazz incluían marchas, danzas (pasos dobles, cuadrillas, valeses, polcas, escocesas y mazurcas), canciones populares, himnos tradicionales y espirituales negros. Con el testimonio posterior de exponentes de este estilo, se cree que estos ensambles comenzaban ya a improvisar, a la vez que desarrollaron convenciones para guiar su trabajo individual y de grupo. Las bandas de este periodo incluían en su repertorio géneros como el ragtime, la rumba, el tango y el blues, creando una mezcla que podría denominarse proto-jazz.²⁰

Como se expone en este fragmento, el jazz comenzó como una mezcla de expresiones musicales de diferentes partes del mundo, así como el estilo de composición de Dusan Bogdanovic se inspira en culturas musicales cercanas a él pero también distantes. También se menciona que, desde los orígenes de este género, la improvisación fue un recurso fundamental, así como en parte importante de la obra de Bogdanovic, también lo es.

Sobre el lenguaje musical del jazz un poco más desarrollado, después de sus primeras dos décadas en los 20s y los 30s del siglo pasado, Travis y Jackson comentan:

Mientras algunos músicos y seguidores buscaban reivindicar las raíces de la tradición del jazz, otros forjaban un estilo de jazz moderno en Harlem, Nueva York. En algunas grabaciones de esta época puede identificarse la introducción de las técnicas nuevas: armonías disonantes cromáticamente flexibles, acentos explosivos de las percusiones, fraseos asimétricos y líneas de tiempos dobles. Evidencia aún más palpable de este jazz moderno (también llamado “Bop and bebop”) puede encontrarse en las grabaciones de la segunda mitad de los 40s: el uso de tonos cromáticamente alterados dentro de contextos armónicos diatónicos (como 5as

²⁰ Mark Tucker y Travis Jackson, “Jazz” *Grove Music Online* p. 4 Última revisión 03/12/2022
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000358106> [en línea]

disminuidas, 9as menores y aumentadas, 13as menores), pasajes con tonos enteros y patrones rítmicos que desafían el tempo son algunos ejemplos de estos nuevos recursos.²¹

En esta etapa del jazz puede observarse un uso de la armonía más experimental, con abundantes cromatismos, flexibilidad, acentos muy destacados en el ritmo que surgen con frecuencia, irregularidad en los metros y polirritmos. También el uso regular de intervalos como tritonos y otras disonancias que se vuelven esenciales en el material musical. Todos estos elementos están presentes también en la obra de Dusan Bogdanovic.

Al finalizar este artículo, los autores dicen sobre las últimas tendencias del jazz: “A principios del nuevo milenio, los músicos continuaron adaptándose a las nuevas tecnologías y estilos de presentaciones a la vez que volviendo a los formatos del pasado”.²² A partir de esto, se observa que el jazz es un género que al día de hoy sigue desarrollándose, combinándose con tendencias nuevas, a la vez que retoman elementos de su pasado. El estilo de Dusan Bogdanovic también mezcla técnicas musicales contemporáneas con tradiciones musicales del pasado, y promueve la improvisación como un elemento importante en algunas de sus obras.

1.2 Dusan Bogdanovic visto hoy

A continuación, se presentan algunas reseñas que contienen más información sobre los recursos utilizados por Dusan Bogdanovic en sus diferentes obras, en comentarios de expertos en diversas publicaciones de prestigio, tales como la *Classical Guitar Magazine* de Gran Bretaña, *The Washington Post*, *Los Angeles Times* y la *Suddeutsche Zeitung* de Alemania. Asimismo, se consultaron artículos sobre Orientalismo y Exotismo musical al considerarlos pertinentes,

²¹ *Ibid* p. 26

²² *Ibid* p. 45

además de la tesis doctoral de Micheal J. Morey, *A Pedagogical and Analytical Study of Dusan Bogdanovic's Polyhythmic and Polymetric Studies for Guitar*.

En la página web del compositor, una reseña de la *Classical Guitar Magazine* menciona que “Emma Martinez Hockley describe la música de Bogdanovic como un género exótico al que llama Blues balcánico.”²³ Respecto a su *Sonata Fantasía*, se comenta que Bogdanovic “vierte sustancia nueva en los moldes del Barroco y el Romanticismo. Combina el jazz y ritmos africanos con pentatonismo y elementos de música de la India. Aprovecha los efectos de percusión y utiliza trucos técnicos propios de la guitarra eléctrica.”²⁴

Sonata Fantasía, del compás 1 al 8:



Fig. 1 *Sonata Fantasía*, compases 1-8.

Sobre su *Trío*, se señala:

“Es una asimilación de lenguajes de Occidente y Oriente que utiliza frases cortas, repetidas con ornamentaciones sutiles, para conservar la unidad. Utiliza sonidos que imitan la música gamelán al colocar grapas en las cuerdas de la guitarra. Los pasajes estáticos emergentes del trío consiguen el mismo efecto que los

²³ Dusan Bogdanovic, *apud* “Classical Guitar Magazine” *Reviews* consultada el 18/03/21 <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html> [en línea]

²⁴ Dusan Bogdanovic, *apud* “Suddeutsche Zeitung” consultada el 18/03/21 <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html> [en línea]

experimentos con cinta magnética del guitarrista eléctrico Robert Fripp, sin necesidad de enchufar las guitarras.”²⁵

En cuanto a su *Sonata Jazz*, se comenta que “hay evocaciones al estilo introspectivo del período tardío del pianista de jazz Bill Evans con fragmentos de serialismo. Las melodías incesantes envuelven tonadas populares, mientras las modulaciones repetitivas y de estilo folclórico se tornan hipnotizantes.”²⁶

Sonata Jazz, del compás 10 al 22:



Fig. 2 Sonata Jazz, compases 10-22.

Con base en estas reseñas, se puede deducir que el estilo compositivo de Dusan Bogdanovic utiliza ampliamente elementos del **Exotismo** y **Orientalismo** musicales, aspectos que se analizan a continuación. Respecto al Exotismo musical, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ralph P. Locke establece que es:

“la evocación de un lugar, pueblo o ambiente social que sea (o así sea percibido) radicalmente diferente a las normas locales en sus valores morales, costumbres y actitudes. (...) El escenario exótico que se evoca puede ser relativamente cercano (por ejemplo, una villa rural francesa en una ópera compuesta para París) o muy distante.”²⁷

²⁵ Dusan Bogdanovic, *apud* “The Washington Post” consultada el 18/03/21 <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html> [en línea]

²⁶ Dusan Bogdanovic, *apud* “The Los Angeles Times” consultada el 18/03/21 <http://www.dusanbogdanovic.com/reviews.html> [en línea]

²⁷ Ralph P. Locke, “Exoticism”, Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Macmillan Publishers Limited 2001, Londres-Nueva York, 2001, pp. 459-461

En cuanto al Orientalismo, el mismo autor establece:

En sentido estricto, son los dialectos del Exotismo musical dentro del arte musical occidental que evocan al Oriente; este último término se utiliza para referirse al Medio Oriente Islámico (África del Norte, Turquía, Arabia, Persia) o el Asia del Este y Sur (el Lejano Oriente: India, Indochina, China, Japón), o todos ellos juntos. Más recientemente, el término se ha utilizado para referirse a actitudes europeas o derivadas de lo europeo hacia cualquier otra cultura, no sólo localizadas en África del Norte o Asia.²⁸

A partir de estas reseñas y de estos conceptos de Exotismo y Orientalismo, se hace notable cómo Dusan Bogdanovic utiliza elementos musicales de diversas culturas alrededor del mundo, desde las más locales en su entorno, como los Balcanes, hasta la tradición musical de Europa Occidental, el jazz de Estados Unidos, la música gamelán del Sudeste Asiático o elementos rítmicos de expresiones musicales de algunas zonas en África.

Respecto a los polímetros y polirritmos, Micheal J. Morey II expone en su tesis doctoral que “el polímetro ha sido una técnica composicional relativamente inexplorada en la música del Período de la Práctica Común.”²⁹ En esta tesis, Morey expone que “los primeros encuentros de Dusan Bogdanovic con la música africana Pigmy lo fascinaron con las posibilidades del polímetro y su integración a las formas clásicas occidentales.” Morey menciona después:

En su libro *Ex Ovo: Una Colección de Ensayos para el Compositor e Improvisador Desconcertado*, Dusan Bogdanovic define el metro como: “el marco rítmico general, basado primordialmente en configuraciones estructurales consistentes de determinadas unidades, que a su vez pueden producir configuraciones acentuadas correlacionadas. Es principalmente el perfil rítmico general el que define el metro. Los acentos sólo delimitan las figuras y se utilizan ya sea para enfatizar el metro o para entrar en conflicto con él.”³⁰

²⁸ Ralph P. Locke, “Orientalism”, Staley Sadie ed., Op cit. pp. 699-700

²⁹ Micheal J. Morey II, *A Pedagogical and Analytical Study of Dusan Bogdanovic's Polyrythmic and Polymetric Studies for Guitar* University of North Texas, 2011 p. 1 Última consulta 10/05/21 <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.868.5997&rep=rep1&type=pdf> [en línea]

³⁰ *Ibid* p. 6

Morey también cita a Simha Arom:

Simha Arom claramente distingue la diferencia entre polirritmo y polímetro en su obra *Polifonía Africana y Polirritmo* al establecer que el primero puede ser entendido como un entramado de diversas figuras rítmicas articuladas de formas variadas, mientras que el segundo puede ser definido de manera similar como una superposición de diversos patrones métricos. Morey menciona que Bogdanovic está de acuerdo con Arom respecto a que un ciclo polimétrico se conforma de al menos dos patrones diferentes; termina en el punto donde dos patrones coinciden, y después se repiten periódicamente.³¹

En una revisión del libro de Arom, en su apartado *Heterométrica y polimétrica; heterorrítmica y polirrítmica*, se afirma:

El término polimétrico entonces se referiría a la operación simultánea de diferentes patrones acentuales en diferentes partes de la polifonía. Por consiguiente, heterométrico significaría un cambio de compás en la monodía, y en polifonía, un cambio articular de compás en todas las partes. La confusión entre heterométrico y heterorrítmico, polimétrico y polirrítmico, es tan amplia como la diferencia entre metro y ritmo, al grado de que tales términos se usaban indistintamente. Si lo que se da en llamar metro en realidad es ritmo, no puede haber polímetros. Cuando diferentes patrones de acentos se superponen en la misma obra, se ha alcanzado una fase elemental de polirritmos. En consecuencia, cuando las duraciones son desiguales en cualquier línea melódica, como sucede en la mayoría de las obras, el único término que se puede aplicar apropiadamente es heterorrítmico. En última instancia, el término polimétrico solo puede aplicarse a un fenómeno muy especial. Si “metro” significa la unidad de referencia temporal, polimétrico describiría el desarrollo simultáneo de varias partes en una sola obra siguiendo diferentes tempos, de manera que no pudieran reducirse a un mismo metro.³²

Como puede observarse, el debate sobre la definición de polímetros y polirritmos es amplio. El interés de Dusan Bogdanovic por incluir estas prácticas en sus obras es notorio, al grado de crear métodos pedagógicos para formar a las nuevas generaciones en el desafío de intentar dominar dos o más ritmos diferentes al mismo tiempo en las distintas voces de la guitarra.

Como ejemplo de polirritmos en la obra de Bogdanovic, se muestra a continuación un fragmento del 2º movimiento de la *Sonata 2* (a partir de la sección

³¹ *Idem*

³² Simha Arom, *African Polyphony and Polyrythm* primera edición en inglés, Cambridge University Press, Reino Unido, 1991, p. 205

Poco meno, poco tenebroso), donde se puede observar el uso de este recurso al tener un ritmo predominantemente ternario en las voces superiores y un ritmo binario en el bajo:

Poco meno, poco tenebroso (♩ = 47)
(*legato*)
pp poco a poco cresc.
mf poco a poco cresc.

Fig. 3 Segundo movimiento de la Sonata 2. Sección *Poco meno, poco tenebroso* (no hay barras de compás en los primeros seis sistemas)

CAPÍTULO 2

Análisis musical-estructural de la *Sonata No. 1*

2.1 Etapas en el desarrollo de su obra

Volviendo al artículo *Dusan Bogdanovic: Eclecticismo musical en su obra para guitarra* de María del Carmen García Álvarez, sobre las etapas de su lenguaje compositivo, menciona:

Su primer periodo abarca los años de 1972 a 1989 y contiene una marcada influencia balcánica, jazzística y contrapuntística. En sus inicios como compositor, su interés en la música eslava es notorio y el cuidado por las formas musicales se refleja en sus primeras dos sonatas (1978 y 1985). Posteriormente, en su paso por California, Bogdanovic asimila la improvisación del jazz en su estilo y la fusiona con las prácticas improvisadoras del Renacimiento y el Barroco. De nuevo, la música balcánica, ahora combinada con influencias de Medio Oriente, se reflejan en su obra *Introduction, passacaglia and fugue for the Golden Flower* (1985), donde las formas musicales clásicas son renovadas con un lenguaje musical moderno.³³

De este primer periodo es su *Sonata 1*, que se analiza a continuación; tiene una gran influencia de compositores como Béla Bartók e Igor Stravinsky, principalmente, como se mencionó en el capítulo anterior, donde la música de diversas partes de los Balcanes y regiones eslavas es notable, así como el uso de la forma sonata, una práctica neo-clásica en Bogdanovic que es característica.

Sobre el segundo periodo compositivo de Dusan Bogdanovic, María García señala:

Su segundo periodo abarca de 1990 a 2000. La colección didáctica *Estudios polirrítmicos y polimétricos para guitarra* es representativa de este nuevo periodo. En esta obra se presentan estudios y ejercicios innovadores para lograr una completa independencia de las manos y de cada dedo. En ellos se afronta el problema de los cambios de rítmica dentro de una estructura constante y repetitiva y de la focalización cíclica en modelos rítmicos cruzados y diferentes. El material es por lo regular de tipo pentatónico y polimodal, profundizando en las raíces africanas, balcánicas y balinesas. Los recursos polirrítmicos se desarrollan por medio de ritmos cruzados y sucesiones melódicas repetitivas y constantes. En esta nueva etapa, su técnica polirrítmica se acompaña de un proceso de transformación melódica y armónica: el material se superpone, se invierte, se hacen variaciones, se mueve en diferentes direcciones. Uno de los principales objetivos es obtener perspectivas múltiples en una obra, donde se puedan percibir distintos niveles sonoros paralelos. *A Fairytale with Variations* (1994) es otro ejemplo de este periodo.³⁴

³³ María del Carmen García Álvarez "Dusan Bogdanovic: Eclecticismo musical en su obra para guitarra" p.12
Última revisión 08/01/22 http://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital109.pdf [en línea]

³⁴ *Ibid* p.13

A este segundo periodo compositivo pertenecen sus *6 miniaturas balcánicas*, que se analizan en el capítulo 3 de esta tesis. También en este periodo, Bogdanovic hace énfasis en los polímetros y polirritmos, tanto en su obra musical como en sus obras escritas. A su vez, desarrolla los principios de variación e inversión de su material temático, transformándolo una y otra vez a lo largo de sus obras.

Sobre el tercer periodo de composición de Bogdanovic, María García afirma:

Su tercer periodo, que comprende de 2001 a 2010, se caracteriza por una nueva exploración de posibilidades sonoras. El uso del contrapunto como elemento esencial de su estilo y su experimentación con las posibilidades fónicas de los instrumentos desembocan en una “metamorfosis” del sonido, ya contenida en su *Three ricercare para guitarra sola* (1998). Asimismo, en su *Nuovi ricercari para dos guitarras* (2008) se observan frases construidas de manera asimétrica entre dos líneas: el estudio de las posibilidades polifónicas de la guitarra termina en un “quasi recitativo” etéreo, asignado a un específico tímbrico del instrumento: los armónicos. En su *Kaleidoscope para guitarra y orquesta*, se expresa una vez más esa multiplicidad de niveles de percepción sonora, utilizando todos sus recursos técnicos y estilísticos. Escrita en tres movimientos, la obra utiliza la guitarra como un portador rítmico y melódico, destacando dentro del contexto orquestal. La variedad de timbres de los diferentes instrumentos, junto con la personalidad colorista de la guitarra, crean un auténtico caleidoscopio de sonidos, con colores proyectados hacia todas direcciones gracias a la técnica polifónica del compositor. Estas técnicas se compensan con los momentos melódicos (de métrica tradicional) para instrumentos solistas y con los diálogos cortos entre dos o más instrumentos, como la intersección entre el patrón rítmico de la lira y la marimba. La cadencia, la concepción polifónica, resume las sonoridades de la orquesta hasta ahora desarrolladas y conduce a un rítmico y percusivo final, donde aparecen *ostinatos* y sutiles matices de la métrica que mantienen la cohesión con los movimientos anteriores. Su última sonata para guitarra sola es su *Sonata 3*, compuesta en 2010 y estrenada ese mismo año en el Festival Internacional de Guitarra de Friburgo.³⁵

El uso de los armónicos en su obra *Kaleidoscope* recuerda al segundo movimiento de su *Sonata 1*, donde son un elemento destacado y dan un carácter singular a las frases musicales. Esta práctica pareciera una herencia de Schoenberg y su *Klangfarbenmelodie*, donde los timbres son los que cohesionan las frases musicales, más que las notas. Cabe mencionar que el artículo de María García es del año 2013, por lo que al día de hoy existen más obras que no se toman en cuenta en la exposición de los periodos de composición de Dusan Bogdanovic.

³⁵ *Idem*

2.1.1 Primer Movimiento: “Allegro rítmico”

A través de la correspondencia entre María del Carmen García Álvarez y Dusan Bogdanovic, es posible acceder a comentarios del propio compositor sobre su *Sonata 1*. En una breve síntesis sobre esta sonata, el compositor declara que:

Esta obra fue su primer intento de escribir en forma sonata y tiene una influencia muy fuerte de los cuartetos de cuerdas de Béla Bartók, uno de sus primeros héroes compositores. La forma es muy transparente y coherente en el uso del material temático y se inspira en la música popular de Europa Central. Como en el caso de Bartók, la armonización de los temas varía, fluctuando desde lo tonal a lo modal y polimodal. El movimiento de apertura comienza basándose en la figura de cuatro corcheas en *ostinato staccato*, cuyo intervalo de cuarta justa será uno de los elementos armónicos presente en toda la pieza (fig. 4).³⁶



Fig. 4 Compases 1 y 2 del primer movimiento de la *Sonata 1*.

El movimiento *Adagio* se basa en la melodía cromática acompañada por un motivo *ostinato* en armónicos (fig. 5). Una sección *fugatto* lleva el movimiento a su punto culminante (fig. 6). Al igual que el primero, el tercer movimiento está en una forma sonata. Estructuralmente, es una amalgama de la figuración rápida del primer movimiento y del motivo *ostinato* del segundo (figuras 7 a y 7 b). El movimiento final está en una forma *rondó*. Se reutiliza aquí el tema de apertura en 4/4, esta vez en 6/8, con un movimiento perpetuo implacable (fig. 8), que solo es roto con la reiteración del segundo tema del primer movimiento que aparece en estrechos (figuras 9 a y b). La *coda* final imita la finalización del primer movimiento (figuras 10 a y b).³⁷

³⁶ *Ibid* p. 15

³⁷ *Idem*

Adagio espressivo (♩ = 52)

mf
f
mf
rit. (harm. art.) VI, V, VII
mp
f
mp
p
XII (harm. nat.)
mf
mf
p
IX XII
mf
mp
IX XII
(quasi improvisando)
p
IV V
rall.

Fig. 5 Compases 1-7 del segundo movimiento de la Sonata 1. En círculos se muestran los armónicos que funcionan como ostinatos.

Poco più mosso (♩ = 58)

mp
sempre pp
7
cresc.
meno
rall.
dim.
ppp
tempo rubato A tempo (♩ = 52)
mf
mf
f sempre

Fig. 6 Compases 8-12 del segundo movimiento de la Sonata 1.

Fig. 7a. Primer movimiento, compases 1-16. En círculos se muestra la figuración rápida que se incluye también en el tercer movimiento.

Fig. 7b Tercer movimiento, compases 5-34. En círculos se muestra la figuración rápida del primer movimiento. Los compases 16, 17, 18, 23 y 24 muestran una variación de esta figuración. En los compases 30-33 se muestra en círculos el ostinato imitado del segundo movimiento (véase la figura musical 5, con el ostinato en círculo en el compás 4).

IV

Allegro molto (♩ = 115-120)

Fig. 8 Apertura del cuarto movimiento. Compases 1-22. Compárese con el inicio del primer movimiento en la figura musical 7a.

Fig. 9a Cuarto movimiento, compases 26-41. Reiteración del segundo tema del primer movimiento en estrechos. Compárese con dicho tema en la figura 9b.

a tempo
p *mp* *p*
 27 *mp* C6 C9 C9
 30 *mf* *poco a poco dim.*
 35 *p*

Fig. 9b Segundo tema del primer movimiento. Compases 24-39.

tempo (♩ = 115-120) *poco a poco accel.*
ff *pp sub.* *cres.*
Vivace (♩ = 140)
mf *cres.* *ff* *gliss.* *sfz*
 C5

Fig. 10a Coda del cuarto movimiento. Compases 136-144.

pp
(sempre in tempo) *p* *mp* *cres.* *ff* *p*

Fig. 10b Final del primer movimiento. Compases 97-101.

En opinión de M. Carmen García:

Esta obra presenta una coherencia absoluta de concepción, existiendo una constante unión entre los distintos movimientos que la componen. Todos ellos están contruidos sobre los dos temas que se exponen en el primer movimiento. En ocasiones, se repiten de forma idéntica, en otros casos se mantiene la figuración rítmica y el carácter, o se transporta o se modifica ligeramente. Todos los motivos de la obra están presentes de manera más o menos explícita en el primer movimiento, lo que confiere a la *Sonata* un sentido cíclico y unitario, sin llegar a caer en la redundancia o la pérdida de interés musical gracias a la habilidad del compositor de variar y transformar constantemente el material sonoro. Mención especial merece el tratamiento contrapuntístico de algunos pasajes, en los que el tema va apareciendo en las distintas voces, solapándose en los distintos planos, provocando estrechos y sonoridades muy expresivas. Estos pasajes se observan en la reexposición del segundo movimiento (fig. 11), en la sección anterior a la reexposición del tercero (fig. 12) o en los dos *andante expresivo* del cuarto movimiento (figuras 13 y 14).³⁸



Fig. 11 Reexposición del tema A del segundo movimiento. Compárese con la exposición en la figura 5.

³⁸ *Idem*

Fig. 12 Sección anterior a la reexposición del tercer movimiento. Compases 96-115.

Fig. 13 Andante espressivo 1 del cuarto movimiento. Compases 68-74.

Fig. 14 Andante espressivo 2 del cuarto movimiento. Compases 128-135.

Sobre el primer movimiento, María García señala:

En el primer movimiento se expone prácticamente todo el material temático de la obra. Se trata de una forma sonata con una exposición, un desarrollo y una reexposición. La exposición comienza con un motivo de cuatro corcheas en *ostinato staccato* con acentos coincidentes con el primer tiempo del compás, provocando una acentuación correspondiente a un compás de 2/2 (fig. 4).³⁹

Las dos notas principales de este *ostinato* son Do# y Fa#, tal como aparecen en el primer compás, formando un intervalo de cuarta justa. En el segundo compás, aparece el motivo principal, comenzando con la nota Si –quinto grado de Mi, el centro tonal-, seguido de un bordado con Re# y Do#. En el tercer compás aparece una escala que pareciera una escala menor armónica ascendente de Mi menor que culmina en un Sol y las notas graves comienzan a moverse en grados conjuntos hasta quedarse en las notas Mi y Si al final del compás, con Mi y Do# en las últimas tres corcheas en la voz aguda.

En el compás 4, la voz aguda permanece en Si en cuartos, con saltos de octava, y las voces graves continúan formando cuartas, con movimientos paralelos cromáticos, a excepción del primero, que es una segunda mayor. En el compás 5,

³⁹ *Ibid* p. 16

se repiten las notas del compás 2 en la voz aguda, mientras que en los bajos se mantiene el intervalo de cuarta pero esta vez con las notas La y Re.

En el compás 6 también se repiten las notas de la escala menor armónica ascendente de Mi menor, y en los graves permanece el intervalo de cuarta con La y Re. En el compás 7, se conserva el intervalo de cuarta en las notas graves, pero ahora las notas son Fa y Si bemol y Mi bemol y Si bemol. En la voz superior, se repite el Si natural pero ahora con corcheas.

En el compás 8, las notas graves aún forman cuartas pero las notas ahora son Sol# y Do#, Mi bemol y La bemol, Si natural y Mi natural. En la voz superior, la nota que ahora se repite y salta por octavas es Sol. En el compás 9, la frase culmina en las notas graves, que forman una séptima mayor con las notas Mi y Re#.

Inmediatamente después comienza la siguiente frase, repitiendo el motivo con las notas Si-Re#-Do#Re#, pero ahora más breve, y responde a este motivo otro bordado con las notas Si-La#-Sol#-La#. En el compás 10, las voces superiores repiten los bordados, acompañadas de una voz inferior en la segunda cuerda con la nota Si; en el compás 11, la voz aguda repite el primer bordado, con la voz inferior moviéndose una segunda mayor a la nota La, mientras que el segundo bordado se ejecuta una octava abajo.

En el compás 12, el bordado se repite pero esta vez en la voz inferior con las notas Mi-Re#-Mi, mientras que la voz superior es un La#; después aparece una escala descendente nueva, que abarca una octava desde un Re bemol, moviéndose por grados conjuntos, de nuevo usando segundas mayores y menores (como en el compás 4 en las voces inferiores), hasta terminar en el *ostinato* del inicio con el Do# en corcheas en el compás 13, en 2/4, resaltando el *ostinato* de 4 corcheas y comenzando una variación del tema de apertura, ahora incluyendo las notas Mi y Si al *ostinato* de Do# y Fa# y el bordado, pero ahora con las notas Sol# y Fa#.

También aparece un elemento nuevo en el compás 16: un *ostinato* nuevo que inicia con un intervalo de sexta menor entre Do y Mi pero que se repite con más frecuencia con las notas Si bemol y Mi, quinta disminuida que se utilizará también

como *ostinato* en movimientos posteriores de la sonata. También en este compás comienza a cambiar la disposición de las notas graves, que ya no solo forman cuartan justas sino también cuartas y segundas aumentadas; la aparición de estos nuevos elementos concluye en el compás 19 en el primer tiempo, con un aparente cluster de segundas menores, mayores y aumentadas, y la nota Si bemol en la voz más aguda.

En comentarios más generales de María García sobre la estructura de este movimiento:

Métricamente se destaca el cambio de compás (4/4, 2/4, 3/4, 5/8, 9/8, 7/8, 6/8 y 10/8) y los acentos que aparecen a lo largo del movimiento, que provocan un cambio de ritmo, como en el compás 7 con los acentos a contratiempo, típico de la música de los Balcanes (figuras 15 a, b, c y d). El motivo A se repite a lo largo de toda la sonata, se expone en el compás 2 y vuelve a aparecer en el c.5, c.9, c.15 y c.19 (figuras 15 a y b) con algunas variaciones hasta el compás 22 (fig. 15b) que aparece en el nexo de unión hacia el segundo tema B. La célula rítmica del motivo A se repetirá posteriormente en toda la obra de manera idéntica o con algunas modificaciones. También el movimiento melódico de la célula motívica Re#-Do#-Re# será recurrente a lo largo de toda la composición.⁴⁰

⁴⁰ *Idem*

Fig.15a Primer movimiento, compases 1-16. En círculos se muestran los cambios de compás.



Fig. 15b Primer movimiento, compases 17-23. En círculo, el cambio de compás.



Fig. 15c En círculos, los cambios de compás. Primer movimiento, compases 27-29.

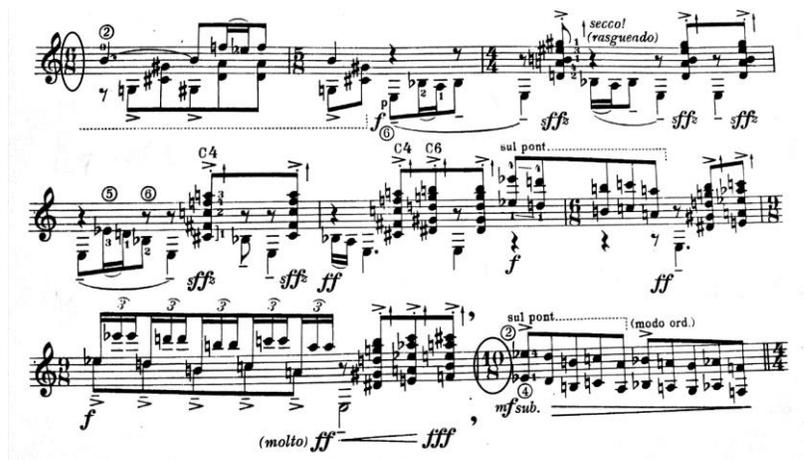


Fig.15d En círculos, los cambios de compás. Primer movimiento, compases 64-71.

Algunos comentarios más de María García:

En el compás 15 (fig. 15a) se produce un cambio de dinámica, aparece indicado *f sempre*, en la voz superior se repite la célula motívica y el bajo permanece *ostinato* y picado. En el c. 19 (fig. 15b) se repite la música del compás 9 y 10 y ya en el c.21 llegamos al nexo que con un *ritardando* favorece el cambio de carácter del tema B, a partir del compás 24 (figuras 15b y 9b).⁴¹

⁴¹ *Idem*

En este puente, que abarca los compases 21-23, la nota Si continúa actuando como pedal, y vuelve a aparecer el Si bemol como *ostinato* pero ahora el salto es hacia un Re; en la voz inferior, se repite el *ostinato* con Si bemol (escrito como La#) y Mi y el bordado del motivo A, pero ahora con Do#-La-Do#. En el compás 22, se repiten la nota pedal Si y la quinta disminuida Si bemol-Mi en el bajo en el primer tiempo, pero en el segundo aparece un do natural, mientras que en el tercer tiempo aparece una nueva figura con las notas Mi bemol, Re y Si.

En el compás 23, reaparece en la voz inferior el intervalo La#-Do, y la voz superior introduce el material que se desarrollará en el tema B del movimiento. En opinión de María García:

Este tema es más intimista, por lo que se podría buscar un sonido más oscuro y dulce, dentro de las dinámicas *p* y *mp* indicadas en la partitura. También se aprecia la sonoridad característica de los Balcanes en este segundo tema; además, la textura cambia, este motivo es más contrapuntístico y se tomará como referencia en algunas secciones de los siguientes movimientos de la sonata.⁴²

En el compás 24 (fig. 9b), hay un intervalo de segunda mayor entre el Mi de la voz superior y el Re de la voz inferior; la voz superior asciende a Fa y Sol#, mientras que la inferior desciende a Do, Do# y regresa a Re. En el compás 25, la voz superior repite el motivo del compás anterior, pero con una variación rítmica, pues el compás cambia a un 7/8; la voz inferior comienza de nuevo en Re, pero esta vez asciende a Mi bemol, Fa# y vuelve sobre las mismas notas hasta Re y reaparece que aquí el bordado del inicio con Do# pero con Re natural en esta ocasión.

En el compás 26, la medida vuelve a 3/4 y repite las notas del compás 24 pero ahora incluye un bajo con las notas Si bemol, Re y Mi. A su vez, el compás 27 repite las notas del compás 25, esta vez incluyendo un bajo con Fa y Mi bemol. María García comenta: “en el compás 28 las voces se invierten y la melodía pasa a la línea del bajo”⁴³; la voz inferior repite los intervalos de la voz superior del compás 24, pero comenzando desde la nota Re en lugar de Mi, mientras que la voz

⁴² *Idem*

⁴³ *Idem*

intermedia imita los intervalos de la voz inferior del compás 24 pero empezando desde Do; la voz superior forma una quinta aumentada con el Do de la voz intermedia en el primer tiempo, después una novena menor con el Si bemol del segundo tiempo y repite esta novena menor por movimiento paralelo en el tercer tiempo.

En el compás 29, la voz inferior repite las notas con una variación rítmica, la voz intermedia repite los intervalos del compás 27 y 25 pero desde Do, y la voz superior da un salto de sexta aumentada desde Mi bemol hasta Do#. María García comenta en esta sección: “en el compás 30, se van imitando y superponiendo las líneas melódicas, con un tinte muy cromático.”⁴⁴ La voz superior comienza con un Fa en la posición 12, mientras que en la voz inferior se presenta una nueva disposición de intervalos que caracteriza esta sección: una serie de segundas menores que incluyen una segunda mayor entre ellas, a excepción de las últimas notas del compás 34, donde hay un salto de cuarta justa entre Si bemol y Fa.

En el compás 35, la nota Mi en el bajo funciona como un pedal que permanece en toda esta nueva sección, hasta el compás 39; la voz intermedia se desplaza utilizando segundas menores y terceras menores de manera ascendente y descendente también en toda esta sección; en la voz superior, se repite el salto de Sol# a Do que se había presentado en el compás 28. En el compás 36, la voz superior repite las notas del inicio del tema, del compás 24. En el compás 37, vuelve a aparecer el salto de Sol#-Do.

En el compás 38, la voz superior repite el motivo principal de este segundo tema, aunque dando un salto descendente de séptima mayor entre el Mi agudo del primer tiempo y el Fa de la cuarta corchea, concluyendo la sección en el compás 39. María García comenta que en el compás 40 (fig. 16) “vuelve a aparecer la célula motívica del tema A en un acorde desplegado (en el compás 42 aparece también invertida, que será la manera en que se mostrará después también en la coda del primer y cuarto movimiento).”⁴⁵

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Idem*



Fig. 16 Primer movimiento, compases 40-48.

Sobre el desarrollo, María García comenta: “el desarrollo comienza en el compás 43 con el tema A transportado una quinta justa ascendente.”⁴⁶ En las voces inferiores, de nuevo hay un intervalo de cuarta justa, pero esta vez con Si y Mi, las notas centrales. María García señala: “en el compás 45 encontramos una progresión descendente, la voz acentuada se mueve cromáticamente.”⁴⁷ La voz superior hace ahora un pedal con la nota Mi y a partir del compás 46, esta voz repite el motivo A, descendiendo de manera cromática hasta el compás 48.

María García indica: “en el compás 48 y 49 (fig. 17a) aparece en el bajo la célula motivica del tema A”⁴⁸, con las voces intermedias formando cuartas justas y la voz superior como pedal con la nota Do# en el compás 48 durante un cuarto y corchea, para después repetir el motivo A con Do# y Si; en el compás 49 se repite la misma figura, pero ahora comenzando con Re#; en este compás, las voces intermedias continúan formando una cuarta justa pero con las notas Mi y La, mientras el bajo repite las notas del compás anterior.

En el compás 50, la voz superior repite el motivo A original, con la nota Si después del bordado como se presenta en el compás 1, mientras las voces inferiores en el primer tiempo forman otra vez la cuarta justa entre Re y Sol en las

⁴⁶ *Idem*

⁴⁷ *Idem*

⁴⁸ *Idem*

voces intermedias, y Sol se repite en el bajo. En el segundo tiempo, el bajo repite el motivo A original, mientras que en el tercer tiempo este motivo pasa a la voz superior, pero con Do natural y con otra cuarta justa en las voces intermedias con las notas Mi y La, y Si bemol en el bajo, la cual podría formar parte del motivo A del bajo en el segundo tiempo, pero descendido un semitono para hacer aún más disonante esta sección; en el cuarto tiempo, el bajo repite el motivo A.

En el compás 51, el primer tiempo es idéntico al compás anterior, y en el segundo tiempo aparece el mismo acorde que en el tercer tiempo del compás 50 pero ascendido medio tono; el motivo A se sigue alternando entre la voz superior y el bajo, y en el compás 52 se repite el acorde del segundo tiempo, pero ascendido una segunda mayor; se repiten los elementos hasta el último tiempo del compás 53, donde el acorde vuelve a ascenderse medio tono.

El final de esta sección es abrupto, terminando con este acorde seco en *sfffz*, contrastando fuertemente con la siguiente sección en *mf* súbito y pizzicato en el compás 54. María García señala que “este material está basado en el tema B (compás 30 en adelante), donde se producen *stretti* al solaparse una voz con otra.”⁴⁹ En el compás 58, aparece una nueva figura: un bajo en Sol#, con *sfz* muy marcados en posiciones que van cambiando a lo largo de los siguientes compases, lo que da una gran sensación de polirritmia. Las voces intermedias forman una quinta justa entre Re y La, que permanecen constantes hasta el compás 63.

En el compás 60, se suma una voz superior con la nota Si; en el compás 61, esta voz superior realiza el bordado del motivo A Fa-Mi bemol-Fa en la segunda corchea, lo que intensifica aún más la sensación de polirritmia. En el compás 62, se repiten los elementos, pero colocados de manera distinta, resaltando el movimiento en los acentos.

⁴⁹ *Idem*

Fig. 17a Primer movimiento, compases 49-63.

En el compás 63, aparece una escala similar a la escala del compás 3. En el compás 64, las voces inferiores descienden medio tono y vuelven a su posición original. En el compás 65, aparece el Mi como un pedal y se repite el motivo A con las notas Si bemol-La. En el compás 66, aparece un acorde construido con las notas Re y La -que se usaron en la sección anterior-, la nota Si -que se ha usado como pedal en diferentes secciones anteriores-, y las notas Mi# y Sol#, que forman una tercera menor; el motivo A se repite en el bajo, así como el acorde en el resto del compás.

En el compás 67, el motivo A se modifica y ahora aparecen las notas Mi bemol-Re-Si bemol; en el tercer tiempo, aparece un nuevo acorde, formado por las notas Do#-Fa# -con las cuales inicia la obra-, las notas Do-Fa que también forman una cuarta justa -intervalo que ha estado muy presente en la armonía de la pieza- y un La en la voz superior, que forma una tercera mayor con el Fa de la voz inferior; este acorde asciende medio tono y se alterna con el pedal en el bajo en Mi; después, se presentan octavas en una escala basada en el tema B -a partir del compás 30-; de nuevo el bajo en Mi antecede a la repetición del acorde, y éste asciende un semitono, y de nuevo aparece la escala basada en el tema B pero esta vez con tresillos, para volver a usar el pedal del bajo y repetir los dos acordes anteriores y

ascendiendo un semitono más. María García indica que en el compás 71 se vuelve a usar octavas siguiendo otra escala “basada en el tema B, y donde los compases 69-71 actúan como un puente para llegar a la reexposición.”⁵⁰

Fig. 17b Primer movimiento, compases 64-71. Secciones finales del desarrollo.

También María García señala:

En el compás 72, la reexposición es fiel a la exposición hasta el compás 83, donde omite un fragmento y salta al compás 21. Por lo demás se repite idénticamente hasta el compás 35 que se ve alterado por la aparición de la *coda* (fig. 10b), basada en la célula motívica del tema A, asemejándose al compás 42 (fig. 16). El movimiento finaliza con el descenso de dos octavas con acentos picato y *ff* de manera espectacular. No se puede afirmar que haya un uso de tonalidad en esta obra, sino más bien de una polimodalidad compleja y de un giro en cada movimiento en torno a notas concretas, es decir, de centros tonales. El centro tonal del primer movimiento sería la nota Mi y su dominante Si.⁵¹

2.1.2 Segundo Movimiento: “Adagio Expresivo”

En palabras de María García:

Es el movimiento de tempo más tranquilo y contrapuntístico de la obra. Por tanto, es importante hacer una clara diferenciación en la interpretación de los distintos planos sonoros, melodía y acompañamiento o contrapunto. Para ello pueden utilizarse distintos timbres, vibratos, reforzar las entradas de cada voz mediante la técnica del apoyado o variando las dinámicas. En esta pieza se busca un tipo de sonoridades

⁵⁰ *Idem*

⁵¹ *Idem*

que crea una atmósfera muy expresiva a partir de pequeños movimientos melódicos, que recuerdan a los melismas vocales.⁵²

María García señala: “El motivo comienza en el compás 1 y se repite en el compás 4, 12 y 13, 16 y 17 (figuras 18 a, b y c). Está basado en el tema B del primer movimiento.”⁵³ Durante la subdivisión del tercer tiempo, aparece el *ostinato* de una quinta disminuida que se utilizó por primera vez en el compás 16 del primer movimiento (figura musical 7a), y que aparece en otras secciones de este mismo movimiento y también en el tercero.

En el compás 2, se repite dos veces este *ostinato*, mientras la melodía continúa moviéndose por grados conjuntos. En el compás 3, la frase termina con armónicos y en *fermata*, elementos recurrentes en este movimiento. En el compás 4, se repite el motivo principal y ahora el *ostinato* da un salto de novena menor ascendente. María García indica: “En los compases 5 a 7 varía el tema y sigue utilizando el motivo de los armónicos. En el *piu mosso* cambia la textura contrapuntística por una melodía en la voz aguda acompañada por un arpeggio de seisillos desplegado que asciende y desciende como un oleaje.”⁵⁴

El inicio del arpeggio utiliza las notas Do# en el bajo y Re# en la voz superior, notas usadas en el motivo A del primer movimiento, así como Re y Sol en las notas intermedias, una vez más la cuarta justa en la armonía. La melodía de la voz superior en esta sección continúa utilizando el material del tema B del primer movimiento, y casi al final de la sección aparece de nuevo el *ostinato* con la quinta disminuida Si bemol-Mi.

En el compás 9, las voces superior e inferior del arpeggio ascienden por terceras, mientras que el Re y el Sol permanecen hasta el primer tiempo del compás 10. En este compás, el arpeggio se modifica, formándose casi en su totalidad por cuartas justas, a excepción de la voz inferior y superior, que forman una quinta justa.

⁵² *Idem*

⁵³ *Idem*

⁵⁴ *Idem*

María García señala:

Después de esta sección vuelve a exponerse el tema en el *A tempo*, compás 12, pero esta vez la voz de la soprano aparece una octava más aguda, que contrasta con la nueva repetición del tema en el compás 13 en el bajo, dos octavas más graves. En el compás 14 llegaremos al clímax de este movimiento con los rasgueos en *ff* y con acentos, muy contrastantes con el carácter general de la obra, que se mueve en un registro dinámico desde el *ppp* al *mf*, por lo general.

Al final del segundo tiempo del compás 14, aparecen las notas del *ostinato* de quinta disminuida, Mi-Si bemol, junto con la nota Re, el quinto grado del centro tonal de este movimiento, Sol; al inicio del tercer tiempo, el acorde desciende medio tono, y el acorde final de esta sección se forma con las notas Mi en el bajo, que con la nota Si bemol de una de las voces intermedias, forman la quinta disminuida del *ostinato* recurrente, así como la nota central Sol y su sensible, Fa#, y su segundo grado, La, consiguiendo un efecto dramático muy disonante.

María García señala: “Finaliza el movimiento en *Largo* con arpeggios muy coloristas que crean una sonoridad dulce sobre la cual fluyen las últimas notas del movimiento, acabando en un arpeggio desplegado de armónicos hasta que el sonido se extingue.”⁵⁵ El acorde del compás 16 utiliza bitonalidad, al formar el acorde de Si bemol mayor en segunda inversión en las notas inferiores, y La mayor en las notas superiores. En el compás 17, las notas inferiores forman el acorde de Mi menor en primera inversión, y el acorde de Mi bemol menor en las voces superiores en segunda inversión. El último compás repite el acorde bitonal de Si bemol mayor y La mayor. María García indica: “El centro tonal de este movimiento es claramente la nota Sol.”⁵⁶

⁵⁵ *Idem*

⁵⁶ *Idem*

Adagio espressivo (♩ = 52)

rit. . . . (harm. art.) VI V VII

XII (harm. nat.) IX XII

(quasi improvvisando)

IV V rall.

Fig. 18a Segundo movimiento, compases 1-7.

Poco più mosso (♩ = 56)

sempre pp

cresc. mp

meno rall. ppp

tempo rubato . . . A tempo (♩ = 52)

mf mf f sempre

Fig. 18b Segundo movimiento, compases 8-12.

Fig. 18c Segundo movimiento, compases 13-19.

2.1.3 Tercer Movimiento: “Moderato un poco tenebroso”

María García señala: “Este movimiento con forma sonata, al igual que el primero, comienza la exposición con una sucesión de acordes que crean una atmósfera oscura y misteriosa (fig. 19).”⁵⁷ El primer acorde está constituido por Sol# en el bajo, las notas Re y La en las voces intermedias, formando una quinta justa, y Si en la voz superior, de nuevo como pedal en esta sección. El segundo acorde lo constituyen las notas Mi en el bajo y Si en la voz superior, es decir, el centro tonal del movimiento y su dominante; las voces intermedias forman una quinta justa también, Si bemol-Fa.

El tercer acorde lo forman las notas Fa-Do-Mi-Si, con quintas justas entre ellas. El acorde en el compás 2 repite la nota Sol# en el bajo, mientras que la nota siguiente es Do#, intervalo muy frecuente (pero invertido) en el primer movimiento;

⁵⁷ *Idem*

la siguiente nota es Mi# (o Fa), nota relevante especialmente en el final del tema B del primer movimiento, y en la voz superior un Re, que forma una quinta disminuida con el bajo, intervalo de los *ostinatos* presentes en el primer y segundo movimiento.

El tercer y cuarto compás son de un carácter un poco más enérgico y violento que busca también un efecto tenebroso y sorprendente. En el primer tiempo del compás 3, se repite el acorde del compás 1; el siguiente acorde tiene un Fa en el bajo, seguido de un Si, con el que forma una cuarta aumentada (o quinta disminuida, si se invierte el intervalo); la siguiente nota es Fa#, que forma una quinta justa con la nota inferior, y por último un Si en la voz superior, que forma una cuarta justa con la nota inferior.

Los siguientes tres acordes repiten la progresión de los compases 1 y 2. María García indica: “El *Allegretto quasi scherzo* debe interpretarse con un carácter juguetón e irónico, para ello es importante respetar estrictamente las dinámicas y timbres indicados en la partitura por el compositor.”⁵⁸

The image shows a page of a musical score. The top section is titled "Moderato un poco tenebroso (♩ = 60)" and contains measures 1 through 4. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The bottom section is titled "Allegretto quasi scherzo (♩ = 70)" and contains measures 5 through 21. It also features a treble clef and a key signature of one sharp. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *mp*, *cresc.*, and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with performance instructions like "un poco più mosso" and "tempo".

Fig. 19 Tercer movimiento, compases 1-21.

⁵⁸ *Idem*

María García continúa: “Esta sección comienza en 3/4 utilizando el motivo A del primer movimiento en el tema de la voz superior y un bajo *ostinato* que aporta el ritmo y el carácter juguetón.”⁵⁹ En el bajo se sigue utilizando Sol# y las voces intermedias conservan la quinta justa entre Re y La hasta el compás 8, donde tanto las voces intermedias como el bajo descienden medio tono. En el compás 8 y 9, la voz superior da saltos de quinta y cuarta justa hasta el compás 10, donde repite el motivo A, pero modificado, descendiendo por grados conjuntos.

María García señala: “En el compás 11 mediante el *crescendo* y el calderón crea tensión e intensidad, para continuar con una dinámica contrastante de *mp* con la utilización nuevamente del motivo de este movimiento y el bajo rítmico y *ostinato*.”⁶⁰ En el compás 13 cambia la disposición de las notas con Do# ahora en el bajo, Sol y Re en las voces intermedias, y la voz superior asciende una quinta justa.

A partir del compás 15, al motivo A ligeramente modificado comienza a alternarse entre la voz superior y el bajo; esto continúa hasta el compás 21, con el mismo par de acordes del compás 11 pero ascendidos una cuarta justa. Al final de este compás y al inicio del 22 (figuras 19 y 20), continúa una figura que evoca al *ostinato* de quinta disminuida descendente utilizado en el primer y segundo movimiento (Si bemol-Mi), pero esta vez con una cuarta justa descendente entre La y Mi. A partir del compás 25, el motivo A vuelve a alternarse entre las voces extremas y aparece una escala que evoca aquella del compás 12 del primer movimiento y que va del Si bemol al Mi, de nuevo las notas del *ostinato*.

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ *Idem*

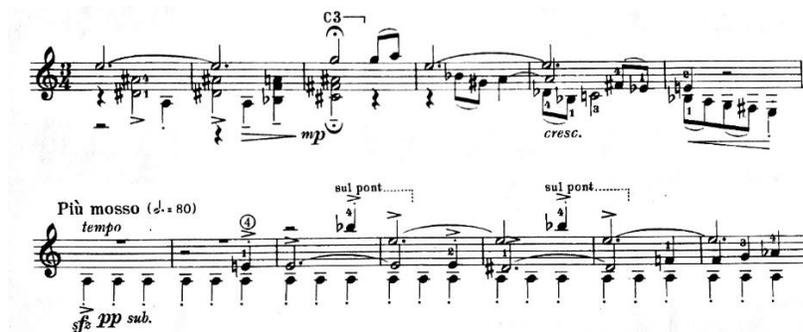


Fig. 20. Tercer movimiento, compases 22-34.

María García indica que, a partir del compás 28, “el desarrollo se caracteriza por el uso de una nota pedal con picado en el bajo (Mi), una voz intermedia que desarrolla el motivo del segundo movimiento y una voz superior que aporta el toque de color al ser tocadas de manera contrastante *sul ponticello*”⁶¹, frecuentemente con el ostinato Si bemol-Mi. María García continúa:

El principio del desarrollo recuerda al comienzo del primer movimiento, pero esta vez en un ritmo ternario. Esta sección juega mucho con los contrastes de *fy p súbito*, los picados, los acentos, el cambio de timbre y el carácter percusivo e incisivo. Recuerda especialmente a la música de Bártok y Stravinsky. Primero desarrolla la idea, del compás 28 al 40 (fig. 21), y del 41 al 49 lo imita a distancia de cuarta descendente, con el pedal en Mi en lugar de La. Los siguientes compases hasta llegar a la reexposición del *Scherzo* en el compás 57 utilizan la célula motívica del tema A del primer movimiento. La reexposición no es exacta, tiene algunas variaciones en el compás 65 (fig. 22), donde el bajo ahora es un pedal con La y las voces intermedias son Re# y La#; a partir del compás 67, las voces se alternan de nuevo el motivo A hasta el compás 74, que incorpora una escala que evoca de nuevo la escala del compás 12 del primer movimiento, pero esta vez de manera ascendente. En el compás 75, se invierten las voces y el pedal pasa a la voz superior, para volver a la inferior en el compás 88 (fig. 23).⁶²

En esta sección ahora el pedal es Re, una cuarta justa ascendente respecto tema original en el compás 28; el *ostinato* conserva la quinta disminuida pero ahora las notas son Sol#-Re. María García señala:

Es de destacar la gran complejidad interpretativa que requiere la sección del *fugatto* a tres voces anterior a la reexposición, que comienza en el compás 96, basado en

⁶¹ *Ibid* p.17

⁶² *Idem*

el tema B del primer movimiento, que va creando un clima de tensión, a medida que se va repitiendo a distintas alturas de manera contrapuntística, que desembocará en el *feroce con ff sempre* (compás 110, fig. 24), alternando entre el tema principal del *scherzo*, y los acordes del moderato, hasta el *sostenuto pesante* para la finalización del movimiento. El centro tonal de este movimiento es Mi y su dominante Si.⁶³



Fig. 21 Tercer movimiento, compases 35-63.



Fig. 22 Tercer movimiento, compases 64-83.

⁶³ Idem

Fig. 23 Tercer movimiento, compases 84-107.

Fig. 24 Tercer movimiento, compases 108-126.

2.1.4 Cuarto Movimiento: Allegro Molto

Respecto a este movimiento, María García señala:

Este último movimiento, de forma *rondó* y un tiempo rápido, comienza con una voz superior que recuerda al motivo A del primer movimiento y con figuraciones rítmicas enfrentadas entre la voz superior y la inferior (negra, corchea y tres corcheas sobre

tres corcheas, negra y corchea), que es más estática y se mueve cromáticamente (fig. 25).⁶⁴

El acorde de apertura tiene las notas Re#-Mi-La. La nota La es el centro tonal y está acompañada de su dominante; entre la nota del bajo y la voz superior de nuevo aparece una quinta disminuida. En el compás 3, el acorde asciende medio tono y el salto de la voz superior ahora es de una tercera menor y desciende cromáticamente. En el compás 6, se repiten los motivos, pero con un bajo en Sol# y en el compás 8, el bajo es la nota Re.

En el compás 11 el acorde desciende a Si-Do#-Fa#, con la voz superior haciendo el salto de tercera menor. En el compás 12, terminando la sección, el acorde desciende a La#-Si-Mi, y el salto de tercera menor ahora lo da la voz intermedia. María García señala:

La incursión de los *sfz* con acento en los compases del 6 al 12 (en los compases 6 y 7 a contratiempo) destacando por encima del resto de la música en una dinámica de *mp* recuerda una vez más a Bártok o Stravinsky. En el compás 14 se inicia un *crescendo* desde el *pp* al *f* en que las voces se van moviendo cromáticamente y por movimiento contrario, de manera que las dos voces se van distanciando en registro para desembocar en el desarrollo del tema en el bajo.⁶⁵

A partir del compás 17, el bajo repite el motivo principal con el acompañamiento de una segunda menor en las voces superiores; en el compás 19 (fig. 26), el bajo repite el salto de tercera menor que va descendiendo cromáticamente.

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ *Idem*

Allegro molto (♩. = 115-120)

Fig. 25 Cuarto movimiento, compases 1-17.

R. 0445 B.

Fig. 26 Cuarto movimiento, compases 18-32.

María García continúa:

En los compases 22 al 25 recuerda a la coda final del primer movimiento, incorporando en esta ocasión una voz que se mantiene quieta todo el compás mientras la otra canta el motivo. En el compás 26 comienza otro tema basado en el tema B del primer movimiento, hasta que en el compás 34 lo repite (fig. 27), pero invirtiendo las voces y a distinta altura. En el compás 42 vuelve a aparecer el tema principal del movimiento un poco variado; en esta ocasión, en los *sfz* con acento introduce un acorde completo de cinco notas en lugar de una sola que refuerza el

efecto aún más. Esta sección se caracteriza por el uso de estos rasgueos con *sfz* sobre una nota pedal que se repite con distintos ritmos.⁶⁶

En el compás 51 (fig. 28), el acorde inicial asciende medio tono, con la nota La como pedal en el bajo. En el compás 53, aparece un nuevo acorde, formado por la nota La (el centro tonal), Mi bemol (de nuevo aparece la quinta disminuida), La bemol que forma una cuarta justa con la nota inferior, y Do en la nota superior. En el compás 56, este acorde es ascendido medio tono más y es la culminación de la sección, repitiéndolo hasta el compás 58 con un *sfz*. María García indica que, partir de este compás, “el material vuelve a basarse en el tema B del primer movimiento, melodía que repetirá a distintas alturas y variándolo hasta el compás 67 (fig. 29).”⁶⁷

Fig. 27 Cuarto movimiento, compases 33-49.

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*

Fig. 28 Cuarto movimiento, compases 50-61.

Fig. 29 Cuarto movimiento, compases 62-74.

María García continúa:

En el compás 68 comienza una sección *Andante espressivo* de contrapunto, con *stretti* entre las voces. Esta sección en *dolce espress.*, a un tempo más tranquilo y *molto legato*, contrasta con el carácter dinámico y casi agresivo de la obra. En el compás 74 termina con un *rallentando*, un *crescendo* y un calderón que generan tensión para desembocar con un *sfz* en el rasgueo que precede la reexposición nuevamente variada del tema en un *p sub.* contrastante (fig. 30). El motivo se irá

alternando entre la voz de la soprano y la del bajo, mientras que la otra voz acompaña con una disonancia repetida.⁶⁸

El acorde del compás 75 está formado por Mi, Si, Fa y La#, con intervalos de cuartas justas entre estas notas. En este compás y en el 76, el motivo principal ahora usa las notas La#, Si y Mi, con la nota Fa para hacer el bordado. En el compás 77, el motivo usa las notas Si bemol, Do y Fa, dando el salto de tercera menor en la voz superior a un La bemol, descendiendo cromáticamente.

En el compás 79, el salto de tercera (esta vez mayor) ahora lo da el bajo, entre La y Re bemol, mientras las voces intermedias forman una segunda menor entre La# y Si. En el compás 80, el acorde del primer tiempo está constituido por La, Sol#, Do## y Re#, formando una quinta disminuida entre el Sol# y el Do##, y una cuarta justa entre el Re# y el Sol# de la nota superior, con la nota central La en el bajo; durante este compás y el siguiente, el motivo usa las notas Do##, Re# y Sol#, haciendo el bordado con La.

En el compás 82, el motivo ahora usa Re, Mi, La y la voz superior da el salto de tercera menor. En el compás 83, el salto de tercera menor lo da el bajo, mientras las voces superiores permanecen en Re y Mi, excepto al final del compás, cuando el Re asciende medio tono, haciendo esta sección más disonante y tensa. En el compás 84, el motivo de la voz superior desciende una segunda mayor, con el salto de tercera entre el Sol y el Si bemol, para alternar este salto en el bajo en el compás 85, entre Fa y La bemol; al final de este compás, el Do de la segunda mayor en las voces intermedias asciende medio tono también.

En el compás 86, el motivo de la voz superior desciende un tono más, cambiando también la medida a 5/8. En el compás 87, regresa la medida a 6/8, y la voz superior desciende cromáticamente hasta el Mi del compás 88; aquí, las voces intermedias forman una segunda menor, y en el segundo tresillo se repite el bordado del motivo principal, entre La y La#. Aquí, María García indica:

⁶⁸ *Idem*

En el compás 89 (fig. 31) aparece un motivo basado en el tema B del primer movimiento en el bajo, material sonoro utilizado anteriormente en los compases 26-41. Las otras voces se mantienen nuevamente con una disonancia repetida de segunda menor. En los compases 97 y 98 la voz del bajo permanece estática mientras la voz superior asciende por movimiento cromático creciendo en volumen hasta un *ff*, al que seguirá un silencio que crea expectación.⁶⁹

Fig. 30 Cuarto movimiento, compases 75-87.

Fig. 31 Cuarto movimiento, compases 88-104.

⁶⁹ *Idem*

Fig. 32 Cuarto movimiento, compases 105-117.

María García continúa:

En el compás 100 se reexpone el motivo principal de este movimiento, igual a los compases 1 a 3 y luego continúa como los compases 45 en adelante hasta el compás 124, donde se presenta una escala que introduce el tema del *andante espressivo* del compás 128 (figuras 32 y 33). En esta sección se desarrolla el mismo motivo que en el *andante* anterior pero invertido, moviéndose por movimiento contrario.⁷⁰

En esta ocasión, las voces se mueven desde el registro agudo al grave (fig. 34) y en el *andante* anterior fue al contrario. María García también señala:

Tras esta parte contrapuntística que finaliza con *molto rallentando* y un par de calderones en *pp* para crear tensión y anunciar el final, rompe con un *sfz* con acento y vuelve al *pp súbito* para realizar un *crescendo* y un *acelerando* en esta coda final, que imita la del final del primer movimiento y la de los compases 22-25 de este movimiento para finalizar en *vivace* con un rasgueo seco, picado y con un *sfffz* espectacular.⁷¹

Esta escala se basa en la nota central La y su dominante Mi, con apoyaturas de medio tono hasta llegar al acorde final, constituido por las notas La, Re# y Mi,

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ *Idem*

que forman una quinta disminuida y una cuarta justa entre sus notas, intervalos que han estado muy presentes en la armonía de toda la obra. María García opina: “La energía y expresividad de esta obra recuerda a la fuerza del *Pájaro de Fuego* de Stravinsky, las sonatas de carácter percusivo de Béla Bártok o a las danzas rítmicas africanas, esencias del pueblo balcánico. Todas estas influencias son claramente perceptibles en su primer periodo compositivo.”⁷²

Fig. 33 Cuarto movimiento, compases 118-132.

⁷² *Idem*

C1
 mp
 mf
 mp
 pp
 rall.
 (molto)
 ① tempo (♩ = 115-120) poco a poco accel.
 sfz pp sub. cresc.
 ②
 ③
 ④
 ⑤
 ⑥
 ⑦
 ⑧
 ⑨
 ⑩
 ⑪
 ⑫
 ⑬
 ⑭
 ⑮
 ⑯
 ⑰
 ⑱
 ⑲
 ⑳
 ㉑
 ㉒
 ㉓
 ㉔
 ㉕
 ㉖
 ㉗
 ㉘
 ㉙
 ㉚
 ㉛
 ㉜
 ㉝
 ㉞
 ㉟
 ㊱
 ㊲
 ㊳
 ㊴
 ㊵
 ㊶
 ㊷
 ㊸
 ㊹
 ㊺
 ㊻
 ㊼
 ㊽
 ㊾
 ㊿
 ㏀
 ㏁
 ㏂
 ㏃
 ㏄
 ㏅
 ㏆
 ㏇
 ㏈
 ㏉
 ㏊
 ㏋
 ㏌
 ㏍
 ㏎
 ㏏
 ㏐
 ㏑
 ㏒
 ㏓
 ㏔
 ㏕
 ㏖
 ㏗
 ㏘
 ㏙
 ㏚
 ㏛
 ㏜
 ㏝
 ㏞
 ㏟
 ㏠
 ㏡
 ㏢
 ㏣
 ㏤
 ㏥
 ㏦
 ㏧
 ㏨
 ㏩
 ㏪
 ㏫
 ㏬
 ㏭
 ㏮
 ㏯
 ㏰
 ㏱
 ㏲
 ㏳
 ㏴
 ㏵
 ㏶
 ㏷
 ㏸
 ㏹
 ㏺
 ㏻
 ㏼
 ㏽
 ㏾
 ㏿
 㐀
 㐁
 㐂
 㐃
 㐄
 㐅
 㐆
 㐇
 㐈
 㐉
 㐊
 㐋
 㐌
 㐍
 㐎
 㐏
 㐐
 㐑
 㐒
 㐓
 㐔
 㐕
 㐖
 㐗
 㐘
 㐙
 㐚
 㐛
 㐜
 㐝
 㐞
 㐟
 㐠
 㐡
 㐢
 㐣
 㐤
 㐥
 㐦
 㐧
 㐨
 㐩
 㐪
 㐫
 㐬
 㐭
 㐮
 㐯
 㐰
 㐱
 㐲
 㐳
 㐴
 㐵
 㐶
 㐷
 㐸
 㐹
 㐺
 㐻
 㐼
 㐽
 㐾
 㐿
 㑀
 㑁
 㑂
 㑃
 㑄
 㑅
 㑆
 㑇
 㑈
 㑉
 㑊
 㑋
 㑌
 㑍
 㑎
 㑏
 㑐
 㑑
 㑒
 㑓
 㑔
 㑕
 㑖
 㑗
 㑘
 㑙
 㑚
 㑛
 㑜
 㑝
 㑞
 㑟
 㑠
 㑡
 㑢
 㑣
 㑤
 㑥
 㑦
 㑧
 㑨
 㑩
 㑪
 㑫
 㑬
 㑭
 㑮
 㑯
 㑰
 㑱
 㑲
 㑳
 㑴
 㑵
 㑶
 㑷
 㑸
 㑹
 㑺
 㑻
 㑼
 㑽
 㑾
 㑿
 㒀
 㒁
 㒂
 㒃
 㒄
 㒅
 㒆
 㒇
 㒈
 㒉
 㒊
 㒋
 㒌
 㒍
 㒎
 㒏
 㒐
 㒑
 㒒
 㒓
 㒔
 㒕
 㒖
 㒗
 㒘
 㒙
 㒚
 㒛
 㒜
 㒝
 㒞
 㒟
 㒠
 㒡
 㒢
 㒣
 㒤
 㒥
 㒦
 㒧
 㒨
 㒩
 㒪
 㒫
 㒬
 㒭
 㒮
 㒯
 㒰
 㒱
 㒲
 㒳
 㒴
 㒵
 㒶
 㒷
 㒸
 㒹
 㒺
 㒻
 㒼
 㒽
 㒾
 㒿
 㓀
 㓁
 㓂
 㓃
 㓄
 㓅
 㓆
 㓇
 㓈
 㓉
 㓊
 㓋
 㓌
 㓍
 㓎
 㓏
 㓐
 㓑
 㓒
 㓓
 㓔
 㓕
 㓖
 㓗
 㓘
 㓙
 㓚
 㓛
 㓜
 㓝
 㓞
 㓟
 㓠
 㓡
 㓢
 㓣
 㓤
 㓥
 㓦
 㓧
 㓨
 㓩
 㓪
 㓫
 㓬
 㓭
 㓮
 㓯
 㓰
 㓱
 㓲
 㓳
 㓴
 㓵
 㓶
 㓷
 㓸
 㓹
 㓺
 㓻
 㓼
 㓽
 㓾
 㓿
 㔀
 㔁
 㔂
 㔃
 㔄
 㔅
 㔆
 㔇
 㔈
 㔉
 㔊
 㔋
 㔌
 㔍
 㔎
 㔏
 㔐
 㔑
 㔒
 㔓
 㔔
 㔕
 㔖
 㔗
 㔘
 㔙
 㔚
 㔛
 㔜
 㔝
 㔞
 㔟
 㔠
 㔡
 㔢
 㔣
 㔤
 㔥
 㔦
 㔧
 㔨
 㔩
 㔪
 㔫
 㔬
 㔭
 㔮
 㔯
 㔰
 㔱
 㔲
 㔳
 㔴
 㔵
 㔶
 㔷
 㔸
 㔹
 㔺
 㔻
 㔼
 㔽
 㔾
 㔿
 㕀
 㕁
 㕂
 㕃
 㕄
 㕅
 㕆
 㕇
 㕈
 㕉
 㕊
 㕋
 㕌
 㕍
 㕎
 㕏
 㕐
 㕑
 㕒
 㕓
 㕔
 㕕
 㕖
 㕗
 㕘
 㕙
 㕚
 㕛
 㕜
 㕝
 㕞
 㕟
 㕠
 㕡
 㕢
 㕣
 㕤
 㕥
 㕦
 㕧
 㕨
 㕩
 㕪
 㕫
 㕬
 㕭
 㕮
 㕯
 㕰
 㕱
 㕲
 㕳
 㕴
 㕵
 㕶
 㕷
 㕸
 㕹
 㕺
 㕻
 㕼
 㕽
 㕾
 㕿
 㖀
 㖁
 㖂
 㖃
 㖄
 㖅
 㖆
 㖇
 㖈
 㖉
 㖊
 㖋
 㖌
 㖍
 㖎
 㖏
 㖐
 㖑
 㖒
 㖓
 㖔
 㖕
 㖖
 㖗
 㖘
 㖙
 㖚
 㖛
 㖜
 㖝
 㖞
 㖟
 㖠
 㖡
 㖢
 㖣
 㖤
 㖥
 㖦
 㖧
 㖨
 㖩
 㖪
 㖫
 㖬
 㖭
 㖮
 㖯
 㖰
 㖱
 㖲
 㖳
 㖴
 㖵
 㖶
 㖷
 㖸
 㖹
 㖺
 㖻
 㖼
 㖽
 㖾
 㖿
 㗀
 㗁
 㗂
 㗃
 㗄
 㗅
 㗆
 㗇
 㗈
 㗉
 㗊
 㗋
 㗌
 㗍
 㗎
 㗏
 㗐
 㗑
 㗒
 㗓
 㗔
 㗕
 㗖
 㗗
 㗘
 㗙
 㗚
 㗛
 㗜
 㗝
 㗞
 㗟
 㗠
 㗡
 㗢
 㗣
 㗤
 㗥
 㗦
 㗧
 㗨
 㗩
 㗪
 㗫
 㗬
 㗭
 㗮
 㗯
 㗰
 㗱
 㗲
 㗳
 㗴
 㗵
 㗶
 㗷
 㗸
 㗹
 㗺
 㗻
 㗼
 㗽
 㗾
 㗿
 㘀
 㘁
 㘂
 㘃
 㘄
 㘅
 㘆
 㘇
 㘈
 㘉
 㘊
 㘋
 㘌
 㘍
 㘎
 㘏
 㘐
 㘑
 㘒
 㘓
 㘔
 㘕
 㘖
 㘗
 㘘
 㘙
 㘚
 㘛
 㘜
 㘝
 㘞
 㘟
 㘠
 㘡
 㘢
 㘣
 㘤
 㘥
 㘦
 㘧
 㘨
 㘩
 㘪
 㘫
 㘬
 㘭
 㘮
 㘯
 㘰
 㘱
 㘲
 㘳
 㘴
 㘵
 㘶
 㘷
 㘸
 㘹
 㘺
 㘻
 㘼
 㘽
 㘾
 㘿
 㙀
 㙁
 㙂
 㙃
 㙄
 㙅
 㙆
 㙇
 㙈
 㙉
 㙊
 㙋
 㙌
 㙍
 㙎
 㙏
 㙐
 㙑
 㙒
 㙓
 㙔
 㙕
 㙖
 㙗
 㙘
 㙙
 㙚
 㙛
 㙜
 㙝
 㙞
 㙟
 㙠
 㙡
 㙢
 㙣
 㙤
 㙥
 㙦
 㙧
 㙨
 㙩
 㙪
 㙫
 㙬
 㙭
 㙮
 㙯
 㙰
 㙱
 㙲
 㙳
 㙴
 㙵
 㙶
 㙷
 㙸
 㙹
 㙺
 㙻
 㙼
 㙽
 㙾
 㙿
 㚀
 㚁
 㚂
 㚃
 㚄
 㚅
 㚆
 㚇
 㚈
 㚉
 㚊
 㚋
 㚌
 㚍
 㚎
 㚏
 㚐
 㚑
 㚒
 㚓
 㚔
 㚕
 㚖
 㚗
 㚘
 㚙
 㚚
 㚛
 㚜
 㚝
 㚞
 㚟
 㚠
 㚡
 㚢
 㚣
 㚤
 㚥
 㚦
 㚧
 㚨
 㚩
 㚪
 㚫
 㚬
 㚭
 㚮
 㚯
 㚰
 㚱
 㚲
 㚳
 㚴
 㚵
 㚶
 㚷
 㚸
 㚹
 㚺
 㚻
 㚼
 㚽
 㚾
 㚿
 㞀
 㞁
 㞂
 㞃
 㞄
 㞅
 㞆
 㞇
 㞈
 㞉
 㞊
 㞋
 㞌
 㞍
 㞎
 㞏
 㞐
 㞑
 㞒
 㞓
 㞔
 㞕
 㞖
 㞗
 㞘
 㞙
 㞚
 㞛
 㞜
 㞝
 㞞
 㞟
 㞠
 㞡
 㞢
 㞣
 㞤
 㞥
 㞦
 㞧
 㞨
 㞩
 㞪
 㞫
 㞬
 㞭
 㞮
 㞯
 㞰
 㞱
 㞲
 㞳
 㞴
 㞵
 㞶
 㞷
 㞸
 㞹
 㞺
 㞻
 㞼
 㞽
 㞾
 㞿
 㟀
 㟁
 㟂
 㟃
 㟄
 㟅
 㟆
 㟇
 㟈
 㟉
 㟊
 㟋
 㟌
 㟍
 㟎
 㟏
 㟐
 㟑
 㟒
 㟓
 㟔
 㟕
 㟖
 㟗
 㟘
 㟙
 㟚
 㟛
 㟜
 㟝
 㟞
 㟟
 㟠
 㟡
 㟢
 㟣
 㟤
 㟥
 㟦
 㟧
 㟨
 㟩
 㟪
 㟫
 㟬
 㟭
 㟮
 㟯
 㟰
 㟱
 㟲
 㟳
 㟴
 㟵
 㟶
 㟷
 㟸
 㟹
 㟺
 㟻
 㟼
 㟽
 㟾
 㟿
 㠀
 㠁
 㠂
 㠃
 㠄
 㠅
 㠆
 㠇
 㠈
 㠉
 㠊
 㠋
 㠌
 㠍
 㠎
 㠏
 㠐
 㠑
 㠒
 㠓
 㠔
 㠕
 㠖
 㠗
 㠘
 㠙
 㠚
 㠛
 㠜
 㠝
 㠞
 㠟
 㠠
 㠡
 㠢
 㠣
 㠤
 㠥
 㠦
 㠧
 㠨
 㠩
 㠪
 㠫
 㠬
 㠭
 㠮
 㠯
 㠰
 㠱
 㠲
 㠳
 㠴
 㠵
 㠶
 㠷
 㠸
 㠹
 㠺
 㠻
 㠼
 㠽
 㠾
 㠿
 㡀
 㡁
 㡂
 㡃
 㡄
 㡅
 㡆
 㡇
 㡈
 㡉
 㡊
 㡋
 㡌
 㡍
 㡎
 㡏
 㡐
 㡑
 㡒
 㡓
 㡔
 㡕
 㡖
 㡗
 㡘
 㡙
 㡚
 㡛
 㡜
 㡝
 㡞
 㡟
 㡠
 㡡
 㡢
 㡣
 㡤
 㡥
 㡦
 㡧
 㡨
 㡩
 㡪
 㡫
 㡬
 㡭
 㡮
 㡯
 㡰
 㡱
 㡲
 㡳
 㡴
 㡵
 㡶
 㡷
 㡸
 㡹
 㡺
 㡻
 㡼
 㡽
 㡾
 㡿
 㢀
 㢁
 㢂
 㢃
 㢄
 㢅
 㢆
 㢇
 㢈
 㢉
 㢊
 㢋
 㢌
 㢍
 㢎
 㢏
 㢐
 㢑
 㢒
 㢓
 㢔
 㢕
 㢖
 㢗
 㢘
 㢙
 㢚
 㢛
 㢜
 㢝
 㢞
 㢟
 㢠
 㢡
 㢢
 㢣
 㢤
 㢥
 㢦
 㢧
 㢨
 㢩
 㢪
 㢫
 㢬
 㢭
 㢮
 㢯
 㢰
 㢱
 㢲
 㢳
 㢴
 㢵
 㢶
 㢷
 㢸
 㢹
 㢺
 㢻
 㢼
 㢽
 㢾
 㢿
 㣀
 㣁
 㣂
 㣃
 㣄
 㣅
 㣆
 㣇
 㣈
 㣉
 㣊
 㣋
 㣌
 㣍
 㣎
 㣏
 㣐
 㣑
 㣒
 㣓
 㣔
 㣕
 㣖
 㣗
 㣘
 㣙
 㣚
 㣛
 㣜
 㣝
 㣞
 㣟
 㣠
 㣡
 㣢
 㣣
 㣤
 㣥
 㣦
 㣧
 㣨
 㣩
 㣪
 㣫
 㣬
 㣭
 㣮
 㣯
 㣰
 㣱
 㣲
 㣳
 㣴
 㣵
 㣶
 㣷
 㣸
 㣹
 㣺
 㣻
 㣼
 㣽
 㣾
 㣿
 㤀
 㤁
 㤂
 㤃
 㤄
 㤅
 㤆
 㤇
 㤈
 㤉
 㤊
 㤋
 㤌
 㤍
 㤎
 㤏
 㤐
 㤑
 㤒
 㤓
 㤔
 㤕
 㤖
 㤗
 㤘
 㤙
 㤚
 㤛
 㤜
 㤝
 㤞
 㤟
 㤠
 㤡
 㤢
 㤣
 㤤
 㤥
 㤦
 㤧
 㤨
 㤩
 㤪
 㤫
 㤬
 㤭
 㤮
 㤯
 㤰
 㤱
 㤲
 㤳
 㤴
 㤵
 㤶
 㤷
 㤸
 㤹
 㤺
 㤻
 㤼
 㤽
 㤾
 㤿
 㥀
 㥁
 㥂
 㥃
 㥄
 㥅
 㥆
 㥇
 㥈
 㥉
 㥊
 㥋
 㥌
 㥍
 㥎
 㥏
 㥐
 㥑
 㥒
 㥓
 㥔
 㥕
 㥖
 㥗
 㥘
 㥙
 㥚
 㥛
 㥜
 㥝
 㥞
 㥟
 㥠
 㥡
 㥢
 㥣
 㥤
 㥥
 㥦
 㥧
 㥨
 㥩
 㥪
 㥫
 㥬
 㥭
 㥮
 㥯
 㥰
 㥱
 㥲
 㥳
 㥴
 㥵
 㥶
 㥷
 㥸
 㥹
 㥺
 㥻
 㥼
 㥽
 㥾
 㥿
 㦀
 㦁
 㦂
 㦃
 㦄
 㦅
 㦆
 㦇
 㦈
 㦉
 㦊
 㦋
 㦌
 㦍
 㦎
 㦏
 㦐
 㦑
 㦒
 㦓
 㦔
 㦕
 㦖
 㦗
 㦘
 㦙
 㦚
 㦛
 㦜
 㦝
 㦞
 㦟
 㦠
 㦡
 㦢
 㦣
 㦤
 㦥
 㦦
 㦧
 㦨
 㦩
 㦪
 㦫
 㦬
 㦭
 㦮
 㦯
 㦰
 㦱
 㦲
 㦳
 㦴
 㦵
 㦶
 㦷
 㦸
 㦹
 㦺
 㦻
 㦼
 㦽
 㦾
 㦿
 㧀
 㧁
 㧂
 㧃
 㧄
 㧅
 㧆
 㧇
 㧈
 㧉
 㧊
 㧋
 㧌
 㧍
 㧎
 㧏
 㧐
 㧑
 㧒
 㧓
 㧔
 㧕
 㧖
 㧗
 㧘
 㧙
 㧚
 㧛
 㧜
 㧝
 㧞
 㧟
 㧠
 㧡
 㧢
 㧣
 㧤
 㧥
 㧦
 㧧
 㧨
 㧩
 㧪
 㧫
 㧬
 㧭
 㧮
 㧯
 㧰
 㧱
 㧲
 㧳
 㧴
 㧵
 㧶
 㧷
 㧸
 㧹
 㧺
 㧻
 㧼
 㧽
 㧾
 㧿
 㨀
 㨁
 㨂
 㨃
 㨄
 㨅
 㨆
 㨇
 㨈
 㨉
 㨊
 㨋
 㨌
 㨍
 㨎
 㨏
 㨐
 㨑
 㨒
 㨓
 㨔
 㨕
 㨖
 㨗
 㨘
 㨙
 㨚
 㨛
 㨜
 㨝
 㨞
 㨟
 㨠
 㨡
 㨢
 㨣
 㨤
 㨥
 㨦
 㨧
 㨨
 㨩
 㨪
 㨫
 㨬
 㨭
 㨮
 㨯
 㨰
 㨱
 㨲
 㨳
 㨴

CAPÍTULO 3

Análisis musical-estructural de 6 *Miniaturas Balcánicas*.

3.1 Introducción a la obra

Jane Curry, en su tesis de doctorado *Ecúmeno balcánico y síntesis en composiciones escogidas de Dusan Bogdanovic, Nikos Mamangakis y Ian Krouse*, menciona sobre esta obra:

Publicadas en 1993 y dedicadas al guitarrista clásico William Kanengiser, las *Seis Miniaturas Balcánicas* son la respuesta de Bogdanovic a las tragedias sufridas por su país destrozado por la guerra: Yugoslavia, por lo que dedica esta música a la paz mundial en su conmovedor prefacio a la partitura. Las técnicas en *Seis Miniaturas Balcánicas* incluyen un uso extenso de metros asimétricos, *golpes* (sonidos percusivos realizados al golpear el cuerpo de la guitarra) y patrones de rasgueos rápidos y con gran energía. Las diferentes piezas que constituyen la obra son asociadas a diversas regiones de los Balcanes, obedeciendo a la visión de Bogdanovic sobre la fuerza unificadora de la música.⁷³

En el prefacio a esta partitura, Bogdanovic comenta: “las seis miniaturas comparten características de armonía basada en modos y metros irregulares flexibles. En general, las formas son simples, basadas en la repetición de frases, con frecuencia en diferentes contextos armónicos.”⁷⁴

Al ser miniaturas, la duración de cada movimiento no sobrepasa los dos minutos. No obstante esta brevedad, la demanda musical y técnica para el intérprete es considerable. Aunque esta obra en particular no es extremadamente difícil técnicamente, entre los mayores desafíos para un guitarrista al ejecutar estas piezas podrían estar los metros irregulares, la conducción contrapuntística de las voces (por momentos, muy independientes entre ellas), los pasajes rápidos con escalas poco habituales y rasgueos dramáticos, y por supuesto el conocimiento del estilo de la música tradicional balcánica, pero también de la música contemporánea, ya que, a diferencia de Béla Bartók, en esta obra no se busca reflejar de forma fiel y estilizada la música popular de esta región, sino más bien evocar esta cultura y rendir un pequeño homenaje a sus raíces, expresando también un estilo muy personal, el cual ha asimilado de manera notable la tradición musical occidental y

⁷³ Jane Curry, *Balkan Ecumene and Synthesis in Selected Compositions for Classical Guitar by Dusan Bogdanovic, Nikos Mamangakis and Ian Krouse* p. 44 The University of Arizona 2010 Última consulta 06/03/2022 [en línea] <https://repository.arizona.edu/handle/10150/195587>

⁷⁴ Dusan Bogdanovic, *Six Balkan Miniatures* Guitar Solo Publications San Francisco E.U.A. 1993 p.2

de diversas culturas. Su ejecución puede ser similar a la de una suite, más que la de un tema con variaciones, puesto que cada pieza tiene un carácter propio, a pesar de que el tema de las características de la música balcánica está presente en todas ellas y de que incluso algunas miniaturas comparten, por momentos, exactamente el mismo material melódico, rítmico, motivico o armónico. Dusan Bogdanovic menciona en su prefacio:

Las danzas *Matutina*, *Macedonia* y *Tejido Fino* están relacionadas temática y armónicamente. Las dos canciones presentan un contraste de sentimiento y ambiente. La *Danza del Tejido Fino* alude a los dedos ágiles de los ejecutantes de acordeón *obligado* o *frula* (flauta, fig. 35), que pueden escucharse en las bodas de las aldeas u otras festividades.⁷⁵

Fig. 35 Frula serbia.



⁷⁵ *Idem*

3.1.1 Primer movimiento: Jutarnje Kolo (Danza matutina)

Sobre este movimiento, Curry menciona:

Descrita por el compositor como compuesta en una variedad de síntesis, en la primera pieza, *Jutarnje Kolo* (Danza matutina), el *sostenuto* de apertura en las cuatro primeras notas de dieciseisavo (Fig. 36), seguidas de la indicación *a tempo*, permite al intérprete apoyarse en ellas para crear una sensación de calentamiento (acelerando) hacia el tempo rápido presente en el resto de la pieza. Con un compás de 11/16 y para contarse como 2+2+3+2+2, o sentirse como corto-corto-largo-corto-corto, como lo describe el compositor, este ejemplo de metro asimétrico es un lugar común en la música de los Balcanes y, en esta pieza en particular, es parecida a la *kopanitsa*, danza del centro y occidente de Bulgaria, cuyo ritmo característico también es 11/16.⁷⁶

Fig. 36 *Jutarnje Kolo* (Danza matutina). Compases 1-5. Dado que, en las partituras los compases no están numerados, se hace una numeración arbitraria aquí.

Curry continúa:

Nice Fracile, en su artículo de 2003 sobre ritmos balcánicos, observa que una identificación y discusión confiables de los ritmos asimétricos están notoriamente ausentes en los estudios académicos contemporáneos. En su opinión, el ritmo asimétrico *askak* representa uno de los más distintivos y vitales rasgos de las tradiciones musicales de los Balcanes; debido a transcripciones inadecuadas de la mayoría de las notaciones musicales de la música vocal e instrumental desde principios del siglo XX, fue difícil percibir la presencia de este ritmo asimétrico en el área de los Balcanes. El término *askak* fue usado por primera vez por el etnomusicólogo Constantain Brailoiu (1893-1958), quien escribió, entre otros artículos importantes, *El ritmo askak*. No satisfecho con el término “ritmo búlgaro” (el nombre limitaba los metros asimétricos a una sola área, a pesar de que estos

⁷⁶ Jane Curry, *Balkan Ecumene and Synthesis in Selected Compositions for Classical Guitar by Dusan Bogdanovic, Nikos Mamangakis and Ian Krouse* p. 35 The University of Arizona 2010 Última consulta 06/03/2022 <https://repository.arizona.edu/handle/10150/195587> [en línea]

ritmos se encontraban por todos los Balcanes), Brailoiu, junto con Adnam Saygun (compositor turco, musicólogo y escritor sobre música) llegaron al término *askak*, que quiere decir “cojo” en turco.⁷⁷

Continuando con el tema de los ritmos irregulares de las expresiones musicales balcánicas, Curry expone:

Bruno Nettl también ha escrito sobre lo que él llama una “estructura rítmica irregular” en su libro *Música Folclórica y Tradicional de los Continentes Occidentales*. El autor afirma que las melodías tienen un solo metro dominante que, sin embargo, se basa en un número primo de pulsos -5, 7, 11, 13, etc. El primer tipo está bien ejemplificado en la épica yugoslava; el segundo y tercer tipo son particularmente comunes en las tradiciones rumana y búlgara, tanto que las canciones en 7/8 u 11/8 han sido llamadas melodías en “ritmo búlgaro” entre los expertos en canciones folclóricas balcánicas. Bogdanovic usa ritmos *askak* en cuatro de sus seis miniaturas, el ritmo búlgaro o *kopanitsa* -11/16 en *Jutarne Kolo*, 7/8 en *Vranjanka*, el ritmo de la danza *pandjуска* de 5/8 en *Makedonsko Kolo*, y de nuevo el “ritmo búlgaro” en *Sitni Vez*, la última miniatura.⁷⁸

Sobre la estructura en la primera miniatura, *Jutarno Kolo*, Curry menciona:

La pieza usa Re como centro tonal, y el estrecho rango melódico (menor a una octava) del material musical es consistente con las características típicas de la música folclórica. La segunda aumentada (frigia) en el segundo y cuarto compás de la pieza (figura 36 bis) son una alusión a la influencia otomana y gitana siempre presente en esta miniatura y en las cinco restantes.⁷⁹

Fig. 36bis *Jutarnje Kolo* (Danza matutina). Compases 1-5.

⁷⁷ *Ibid* p. 37

⁷⁸ *Ibid* p. 38

⁷⁹ *Ibid* p. 39

En esta pieza utiliza la combinación de distintos modos de articulación en el bajo (notas picadas) y en las voces superiores (notas *legato*). El motivo de apertura (A) comienza con una apoyatura del quinto grado, un Sol# que se liga a un La, para después descender por grados conjuntos, excepto en el Fa#, donde salta por tercera a Re y después comienza una escala desde la sensible hasta volver al motivo A en el segundo compás. Mientras tanto, el bajo con picado entra en la tercera semicorchea en Re y asciende por grados conjuntos hasta Fa# y desciende de la misma forma.

En el segundo compás, la voz superior es casi idéntica, excepto porque después del Fa# sigue un Mi bemol en lugar de Re y después solo hay dos corcheas en Re staccato en lugar de la escala anterior. El compás 3 es idéntico al primero a excepción de la dinámica *mp* en lugar de *mf*. En el cuarto compás, la voz repite el inicio del motivo A pero al llegar a Fa se desciende medio tono, formando la segunda aumentada con el Sol# de la nota anterior y haciendo un bordado con un Sol natural enseguida; el bajo esta vez inicia con La picado y asciende cromáticamente hasta Si y después salta a Fa; la voz superior continúa descendiendo por grados conjuntos hasta llegar a un Re y saltando después a un Si, concluyendo este compás en un aparente acorde de Si menor, relativo menor del centro tonal, aunque con Fa natural, o una modulación del cuarto grado (Sol7) a Do, formando una cuarta aumentada en la última corchea del compás.

En el compás 5, el motivo A reaparece, pero ahora con una apoyatura desde el centro tonal, Re, y la ligadura se invierte, pues ahora es descendente; la voz superior desciende por grados conjuntos hasta La# y a partir de ahí, comienza una escala ascendente, similar a la del compás 1, pero esta vez en Si menor, hasta llegar a un Mi; el bajo comienza en La con picado y desciende cromáticamente hasta Sol.

En el compás 6 (fig. 37), el motivo A se repite e imita la disposición del compás 2, permaneciendo en Si después del bordado inicial; el bajo en este compás comienza en Fa con picado, al parecer como continuación del descenso del bajo en

el compás anterior, pero ahora asciende medio tono y después salta a un Re# con picado, posiblemente para construir un acorde de Si mayor al final de este compás, saboteando un poco la sensación de tonalidad como lo hiciera también al final del compás 4 con la cuarta aumentada de Fa y Si.



Fig. 37 Primer movimiento, compases 6-8.

En el compás 7, el motivo A se repite idéntico en la voz superior como en el compás 5, pero el bajo y la armonía cambian, yendo de un Si con picado a Do# y Mi#, formando al parecer un acorde de quinto grado de Si con séptima mayor (incluyendo el La# de la voz superior), sin la nota fundamental (Fa); el bajo termina el compás en Sol con picado, al parecer modulando repentinamente a Sol mayor.

En el compás 8, se repite el motivo A en la voz superior, concluyendo en Si; la armonía forma de nuevo un acorde de quinto grado de Si, con Fa#(con picado)-La# y el Do# del bordado de la voz superior, y resuelve al primer grado con el bajo saltando de Fa# a Si con picado; este compás termina en una barra de repetición.

En el compás 9 (con la indicación *prima volta sostenuto y sul ponticello*, fig. 38), reaparece el motivo A comenzando ahora en Si y ligando un Do, descendiendo por grados conjuntos hasta La, para después saltar una tercera menor a Fa# y comenzar una escala ascendente, como al inicio de las secciones anteriores, desde Mi# pero ahora saltando otra vez una tercera de Fa# a La, hasta Si; el bajo comienza en Re picado y salta por terceras hasta La picado y termina en Fa# picado; este

compás da la impresión de continuar en el relativo menor de Re, Si menor, con la excepción del Mi# de la voz superior, que ya se había presentado en el compás 7.



Fig. 38 Primer movimiento, compases 9-14.

El compás 10 es idéntico al compás 2, así como el 11 lo es al 9. El compás 12 es idéntico al 4, pero en la última corchea el Fa es sostenido. El compás 13 es idéntico al 5. El compás 14 es casi idéntico al 6, a excepción de la última corchea que aquí hace un tresillo de semicorchea con Fa#-Si-Do# en *forte subito*. El compás 15 (fig. 39) es idéntico al compás 7 ascendido una octava, a excepción de la segunda corchea en la voz intermedia, que ahora suma un La.



Fig. 39 Primer movimiento, compases 15 y 16.

El compás 16 es idéntico al 8 ascendido una octava, pero en las voces intermedias en la segunda corchea se suma un Mi, lo que lo convierte en un auténtico acorde de quinto grado con séptima esta vez, para resolver en un primer grado de Si menor, comenzando con las voces superiores en armónicos Re-Si en la tercera corchea, terminando el compás con las voces inferiores en Fa# y Si en *pizzicato*. El compás termina con una barra de repetición, concluyendo así este movimiento.

3.1.2 Segundo movimiento: *Zalopojka (Lamento)*

Sobre este movimiento, Curry indica:

La segunda miniatura, *Zalopojka (Lamento)*, es la única miniatura que utiliza el compás estándar de la música occidental de 4/4, con una estructura general simple de AA. El movimiento diatónico descendente en las voces inferiores también es característico de la música balcánica (fig. 40).⁸⁰



Fig. 40 *Zalopojka (Lamento)*, segundo movimiento de las 6 *Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic. Compases 1-2.

Es un movimiento lento, que comienza con un La piano en la voz superior con fermata, creando una atmósfera misteriosa. El centro tonal de nuevo es Re, siendo la primera nota de la obra el quinto grado. En este compás, un regulador llega hasta *mp* en el tercer tiempo y regresa a piano al final del compás. En el segundo tiempo, aparece Re en el bajo y desciende por grados conjuntos. Una voz intermedia comienza una escala descendente en Fa, y la voz superior realiza una escala ascendente similar a la que se utilizó recurrentemente en el primer movimiento. Tanto la voz superior como la voz intermedia descienden por grados conjuntos en el tercer tiempo hasta permanecer en Fa y Re en el cuarto tiempo, construyendo un aparente acorde de Si menor (con el primer Do en el bajo como apoyatura) pero con una quinta disminuida entre Si y Fa natural.

En el compás 2, el Re y el Si descienden medio tono mientras que el Fa de la voz superior permanece, creando un acorde de Si bemol menor, por lo que puede deducirse que el acorde anterior era una preparación para esta modulación. En el segundo tiempo, el bajo y la voz intermedia descienden medio tono, formando un acorde de La menor con la voz superior que comienza con un retardo en Fa para descender a Mi y comenzar una nueva escala ascendente hasta Sol; en el tercer

⁸⁰ *Idem*

tiempo (con un regulador que se abre de piano a *mp* hasta el siguiente compás), mientras el bajo queda como pedal en La durante todo el compás hasta el primer tiempo del siguiente, la voz superior hace un mordente en Fa, mientras en la voz intermedia hay un Si con el que forma una quinta disminuida, intervalo que ya había aparecido en el compás anterior; la voz superior desciende por grados conjuntos hasta Re en el cuarto tiempo, mientras que la voz intermedia desciende medio tono y vuelve a Si natural en la última corchea, dando la sensación de pasar de Si bemol mayor a Si menor inmediatamente.

En el compás 3 (fig. 41), se forma un acorde de Fa mayor; en el segundo tiempo, el bajo desciende medio tono, para formar ahora un acorde de Fa menor (la voz superior hace un bordado, conservando Fa como nota principal). En el tercer tiempo (con un regulador que comienza a descender hasta piano en el siguiente compás), el bajo y la voz intermedia descienden medio tono, formando el acorde de Mi menor (el Fa de la primera corchea en la voz superior es un retardo). En el cuarto tiempo, la voz superior permanece en Re, mientras que la voz intermedia desciende medio tono, formando un acorde de Sol menor.



Fig. 41 Segundo movimiento, compases 3-5.

A continuación, hay un cambio de compás a 2/4, y en el primer tiempo hay un acorde de Re mayor, mientras que en el segundo tiempo (con regulador yendo de piano a *pianissimo* en el siguiente compás) pasa a Fa menor inmediatamente. El siguiente compás regresa a 4/4 (con regulador abriéndose a piano), con un acorde de La menor en el primer tiempo. El La del bajo vuelve a hacer un pedal durante todo el compás.

En el segundo tiempo, la voz intermedia asciende a Fa, mientras que la voz superior hace un bordado, formando el acorde de Fa mayor. En el tercer tiempo (en piano y con regulador cerrándose a *pianissimo*), la voz intermedia asciende a Sol, mientras que la voz superior permanece en Do, formando un acorde de Do mayor

(si el pedal en La no se toma en cuenta como nota determinante), es decir, el acorde de quinto grado de Fa, para resolver al primer grado en el siguiente tiempo. El compás 6 (fig. 40) es casi idéntico al 5, a excepción de que en la última corchea hay un acorde de La. Después de esta sección hay una pausa, continuando con la atmósfera etérea.



Fig. 42 Segundo movimiento, compases 6-12.

Aquí comienza una repetición idéntica del material sonoro del inicio de la obra, desde el compás 7 al tercer tiempo del compás 11 (a excepción del segundo tiempo del compás 8, donde aparece un cinquillo), donde el bajo está descendido una octava, se añade una voz intermedia en Mi y la voz superior tiene un Si, formando un acorde de Mi menor. En el cuarto tiempo, en *ritardando*, el bajo desciende medio tono, mientras que la voz superior hace un bordado, donde si se toman las notas La y Do como parte del acorde, podría considerarse un acorde de quinto grado con séptima de Sol mayor.

En el último compás, en el primer tiempo el bajo está en Fa natural, la voz intermedia en Mi y la voz superior en La, un acorde donde La y Fa podrían ser retardos para resolver en un acorde de Mi mayor en el segundo tiempo. El movimiento concluye con un acorde de Re mayor en el tercer tiempo, con valor de blanca con *fermata*.

3.1.3 Tercer movimiento: *Vranjanka*

Sobre este movimiento, Curry indica:

Vranjanka significa “mujer originaria de Vranje”, que es de donde proviene esta danza. Aunque la pieza está en modo menor, la segunda aumentada descendente (G#-F) frigia en el tema hace difícil ubicarla en algún modo griego específico. Puede decirse que el tema está basado en fragmentos de una escala menor armónica en La (A B C D E F G# A) o en una escala mayor armónica (cuando incluye el C#), con pedales ocasionales en D. El tema principal al que se alude durante toda la miniatura es un estribillo de dos compases, (establecido en los compases de apertura, fig. 43), y se ejecuta con un “golpe” específico, donde la mano derecha impacta no solo la madera sino también las cuerdas sobre el diapason para conseguir un sonido con notas, a la vez que es percusivo. Bogdanovic añade un segundo golpe, esta vez al final de las frases —a diferencia del primer golpe, este sonido se produce usando la técnica tradicional, que es puramente percusiva, golpeando el cuerpo de la guitarra. El elemento más sorprendente en esta pieza es el uso constante de la fermata al final de cada compás. En las notas de esta partitura, Bogdanovic enfatiza la importancia de detenerse para capturar la “extensión” natural que hay al final de cada frase en la danza *Vranjanka*. Bogdanovic describe esto como parte del flujo rítmico general de la danza.⁸¹

Fig. 43 Tercer movimiento, *Vranjanka*, compases 1-3.

El motivo principal comienza con un La en la voz superior y Re en el bajo, ambos con *fermata* (fig. 43). El bajo permanece en Re como pedal durante todo el compás, con indicación de golpe *sfz* en cada tiempo. Después la voz superior desciende por grados conjuntos hasta Fa, para subir a Sol en el siguiente tiempo, con un mordente que recuerda el motivo de apertura del primer movimiento. En el tercer tiempo, se ligan las notas Fa-Mi-Re, concluyendo el motivo. En este compás, se indica *staccato* al inicio de cada tiempo, posiblemente para llamar la atención del espectador, haciendo muy explícita la subdivisión del compás de 7/8 (3+2+2).

En el compás 2, hay una quinta entre La y Mi en armónicos y con golpe *sfz* que duran tres octavos, para terminar el compás con un golpe con *fermata* en *sff*.

⁸¹ *Ibid* pp. 39-40

El compás 3 es casi idéntico al 1, excepto porque comienza *f sempre* y la voz superior es ascendida una octava y en el segundo tiempo aparece un acorde con las notas Fa y Do en las voces inferiores, mientras la superior permanece en Sol#; posiblemente, las notas Fa y Sol# se destacan aquí para resaltar la segunda aumentada frigía, mientras el Do es parte del acorde de primer grado de la tonalidad principal, La menor. En el último cuarto, las notas se repiten como en el compás 1, a excepción del bajo, que ahora entra en la última corchea y con Fa.

En el compás 4 (fig. 44), tanto el bajo como la voz superior comienzan en Mi, pero esta última hace un mordente. Después, una voz intermedia entra en la segunda corchea con un Si, por lo que el primer tiempo pareciera ser un acorde de quinto grado de La; en la tercera corchea, las voces superiores descienden un tono, formando un acorde con el bajo que incluiría el primer y quinto grados de La menor junto con el centro tonal Re. En el segundo tiempo, las voces superiores ascienden de nuevo a Si y Mi, la voz superior asciende por grados conjuntos hasta un La en la última corchea con fermata, mientras la voz inferior permanece en Si en cuartos, lo que podría ser una resolución de V-I de La menor. Se recomienda ejecutar estas ligaduras con el pulgar para un mejor sonido.



Fig. 44 Tercer movimiento, compases 4-6.

El compás 5 es idéntico al compás 3, excepto por la última corchea, donde las voces inferiores son Si-La, formando lo que pareciera un Si menor con una séptima menor. En el compás 6 aparece el acorde de Do sostenido menor, que podría representar el relativo menor de Mi mayor. El compás termina con un golpe *sf* en el último cuarto y una barra de repetición.

En el compás 7 (Fig. 45), comienza una nueva sección, abriendo una barra de repetición y en *forte*, con el acorde de Si menor con séptima menor, o las notas de una escala menor melódica de Re con Si como pedal; la voz superior asciende por grados conjuntos, y en el segundo tiempo aparece una voz intermedia con Do#,

que forma una cuarta disminuida con el Fa de la voz superior; ésta última, después de un bordado con Sol, desciende por grados conjuntos hasta Re en la última corchea del compás, lo mismo que la voz inferior, que va descendiendo cromáticamente; en el segundo tiempo pareciera haber un acorde de quinto grado con séptima de Re por las notas Do#-Sol-Mi, mientras que en el tercer tiempo pareciera un acorde de quinto grado con séptima de Sol (Re-Do).

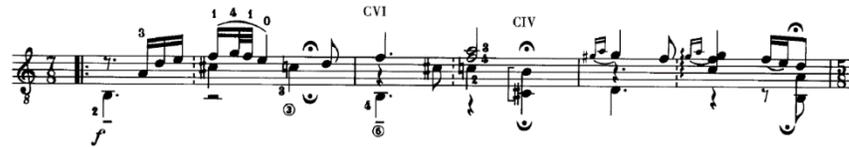


Fig. 45 Tercer movimiento, compases 7-9

En el compás 8, el bajo está en Si y la voz superior en Fa, formando una quinta disminuida; a esta disonancia se le suma un Do# en la voz intermedia, que forma una cuarta disminuida con la voz superior; una vez más, estas notas podrían formar parte de una escala menor melódica de Re. En el siguiente tiempo, la voz intermedia desciende a Do natural y se incorpora un Fa que acompaña a la voz superior en La, formando un acorde de Fa mayor en segunda inversión, que podría representar una modulación repentina al relativo mayor de Re menor; en el último tiempo, las voces superiores forman una séptima menor entre Do# y Si, de nuevo notas de la escala menor melódica de Re, terminando esta frase con una atmósfera muy incierta en cuanto a tonalidad.

En el compás 9, el bajo está en Re y la voz superior hace un mordente de Sol# a La, emulando este mismo mordente del segundo tiempo del primer compás; después, el resto del compás es idéntico al compás 5. El compás 10 (fig. 46) es idéntico al compás 6. En el compás 11 hay una suerte de reexposición, presentando de nuevo el motivo principal del movimiento, al tiempo que indica el inicio una primera casilla. El compás es casi idéntico al compás 3, a excepción de que en el último tiempo hay un bordado con La-Si en la voz superior, mientras que el bajo permanece en Re.



Fig. 46 Tercer movimiento, compases 10-12.

En el compás 12, el bajo asciende a Mi, mientras que la voz intermedia hace el recurrente bordado con Sol#-La y la voz superior está en Do, formando un acorde de La menor en segunda inversión, con su sensible como una disonancia persistente. El compás pareciera estar en una escala menor armónica de La menor, pues la voz intermedia desciende por grados conjuntos, de nuevo haciendo la segunda aumentada frigia (de Sol# a Fa); en el segundo tiempo, la voz intermedia comienza a ascender desde Re, ahora con un tresillo de corcheas, para después hacer un cinquillo de semicorcheas en el tercer tiempo, descendiendo a partir del La hasta llegar a Mi, mientras que la voz superior permanece en Si durante este cuarto; el bajo permanece en como pedal en Mi todo el compás, por lo que este último tiempo pareciera un acorde de quinto grado de La.

El compás 13 (fig. 47) es similar al compás 3, excepto porque el bajo está una octava arriba y hay una variación rítmica en la voz superior, comenzando a partir de la segunda corchea y con las notas La y Sol# en semicorcheas; el acorde del segundo tiempo se repite, pero dura una semicorchea menos, figura que aquí se utiliza con La como anacrusa del tercer tiempo, donde la voz intermedia hace un bordado hasta Do y desciende hasta La, con el bajo que permanece en Re como pedal, aunque descendido una octava, terminando en la misma quinta justa con la que empieza el compás de apertura.



Fig. 47 Tercer movimiento, compases 13-15.

El compás 14 comienza con el bajo en Mi, que permanece como pedal todo el compás; las voces superiores forman una tercera mayor entre La bemol y Do, y una voz intermedia comienza una escala ascendente a partir de Mi y hasta La bemol, para descender después hasta Do; este compás pareciera modular a Fa menor. En este compás termina la casilla 1 y se repite la sección.

En el compás 15 comienza la segunda casilla, con las notas idénticas al compás 11, excepto porque las 3 primeras corcheas de la voz superior tienen staccato y acentos, y en el tercer tiempo, la voz superior asciende una octava. El compás 16 (fig. 48) es idéntico al compás 4, excepto por la voz superior del primer tiempo, que está ascendida una tercera mayor. Los compases 17 y 18 son idénticos a los compases 5 y 6, con la única diferencia de que el último compás tiene *tenuto* en el bajo y las indicaciones *molto ritardando* y *molto pesante*.



Fig. 48 Tercer movimiento, compases 16-18.

3.1.4 Cuarto movimiento: *Makedonsko Kolo (Danza macedonia)*

Sobre este movimiento, Curry menciona:

En *Makedonsko Kolo (Danza macedonia)*, la cuarta miniatura, el metro de 5/8 subdividido en 2+3 es otro ejemplo de ritmo *askak*. Una de las danzas más comunes en utilizar este metro en particular es la *pajduska*. Con su posible origen en Bulgaria, la danza *pajduska* puede encontrarse por todos los Balcanes, particularmente en Bulgaria y Macedonia, donde casi cada aldea tiene su versión. Típicamente bailada en línea o en un semi-círculo abierto por hombres y mujeres, la danza comprende dos movimientos principales, el salto y el paso, por lo cual también se le conoce como la danza del cojo. La segunda aumentada frigia (véase el círculo en la figura 49) también está presente en esta pieza, así como una nueva textura no escuchada hasta ahora en las miniaturas en la imitación del material melódico en el bajo (véanse los recuadros en la figura 49).⁸²

⁸² *Ibid* pp. 41-42



Fig. 49 *Makedonsko Kolo (Danza macedonia)*, cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic. Compases 1-8.

En el primer compás, hay un acorde de Sol menor, con la indicación *forte*, y la voz superior desciende por grados conjuntos después de saltar al tercer grado. En el segundo compás, el bajo desciende a La, y las notas parecen formar parte de una escala menor armónica (como ya se dijo, de Sol), con el acorde de quinto grado, excepto por la voz intermedia que permanece en el primer grado y el Si natural de la penúltima corchea, lo que podría significar una modulación repentina de la tonalidad principal de menor a mayor, recurso que ya ha utilizado el compositor en las miniaturas anteriores.

En el compás 3, hay una octava de Re con acento entre el bajo y la voz superior. En el segundo tiempo, hay un acorde de Re también con acento, que parece repetir el acorde de quinto grado de Sol menor; la voz superior desciende a Sol#, parte de la segunda aumentada frigia utilizada en esta danza, pero ahora termina en Fa# en el compás 4, por lo que se podría afirmar que se está utilizando bitonalidad con La menor o mayor; esta nota hace un trino durante el primer cuarto del compás. El resto de las notas siguen formando un acorde de quinto con séptima de Sol menor, pero ahora una voz intermedia hace una escala ascendente desde La hasta Do.

En el compás 5 (fig. 50), la voz superior comienza a saltar por terceras; el bajo hace un salto de quinta justa de Re a La. En el compás 6, las notas de la voz

superior del compás anterior ahora son ejecutadas en el bajo, mientras que la voz superior va de Re a Do; ambos compases hacen un acorde de quinto grado con séptima de Sol menor.



Fig. 50 Cuarto movimiento, compases 5-8.

Los compases 7, 8 y 9 (fig. 51) son idénticos a los compases 3, 4 y 5. En el compás 10, la voz superior de nuevo salta por terceras, pero ahora a partir de Fa#, mientras que el Re permanece como pedal, saltando una octava solamente. En el compás 11 (con un cambio de metro a 5/4), la voz superior desciende por grados conjuntos, en la escala menor armónica de Sol; en el primer tiempo, el bajo está en Do y una voz intermedia Mi bemol, como una novena menor de un acorde de quinto grado; las últimas 4 corcheas continúan haciendo notas de este acorde en el bajo, con un regulador *diminuendo*.



Fig. 51 Cuarto movimiento, compases 9-11.

En el compás 12, que comienza *piano* (fig. 52), pareciera haber una modulación a Si menor, con un acorde de quinto grado de esta tonalidad en el segundo tiempo, resolviéndose de nuevo al primer grado en la última corchea. En el compás 13, la tonalidad es La mayor, con el acorde de quinto grado en el segundo tiempo. En el compás 14, la tonalidad pareciera ser Re menor en la voz superior, mientras que en el bajo está en Sol mayor.



Fig. 52 Cuarto movimiento, compases 12-15.

En el compás 15, en el primer tiempo pareciera estar en Re menor, mientras que en las siguientes 3 corcheas pareciera estar en Si mayor. El compás 16 (fig. 53)

es casi idéntico al 12, excepto por el bajo que permanece como pedal todo el compás, incluso hasta el primer tiempo del compás 17. Este último compás (con un regulador que va de *p* a *sf* del primer al segundo tiempo) es similar al 13 pero ahora con un acorde muy disonante en la tercera corchea, que pudiera estar compuesto de dos tonalidades: Do sostenido mayor en las dos voces inferiores y Mi menor en las tres voces superiores.



Fig. 53 Cuarto movimiento, compases 16-19.

En el compás 18, en *forte*, la voz superior es idéntica a la del compás 14, pero en las voces inferiores hay una tercera entre el Mi del bajo y el Sol# de la voz intermedia, lo que podría ser Mi mayor o el quinto grado de La. En el compás 19, con un regulador que va de *f* a *mp*, el primer tiempo está en el quinto grado de Si, que resuelve al primer grado en la tercera corchea. En la última corchea de este compás, con indicación *forte* y *staccato*, hay una séptima mayor entre el bajo en Re y la voz superior en Do#, ligadas al siguiente compás, donde la voz superior asciende a Re.

Este compás, el 20 (fig. 54), es idéntico al 7, así como el 21, 22, 23 y 24 lo son al 8, 9, 10 y 11, excepto que en el compás 24, las últimas 4 corcheas (con *pp* *súbito*) ahora están en la voz superior y las notas están descendidas un tono. Estos últimos compases son una suerte de reexposición.



Fig. 54 Cuarto movimiento, compases 20-23.



Fig. 55 Cuarto movimiento, compases 24-26.

En el compás 25, se queda solo la voz superior, que va de La a Do, con un mordente en esta última nota con Re bemol; el compás pareciera estar en La menor, pero el Re bemol podría indicar bitonalidad con el modo mayor de esta misma tonalidad (La mayor). En el compás 26, utiliza casi las mismas notas del compás anterior, pero con un bordado con Do y Si en las últimas 3 corcheas, y ahora se deja fuera al Re bemol.

En el compás 27 (fig. 56), el primer tiempo pareciera estar en un acorde de Do, con una apoyatura en Re# hacia Mi, y las siguientes 3 corcheas parecieran un acorde de quinto grado con séptima de Mi, con el Do como apoyatura de Si en la voz superior; la segunda aumentada frigia también se nota en este compás, en el bajo.



Fig. 56 Cuarto movimiento, compases 27-30.

En el compás 28, resuelve a Mi mayor, con la voz superior descendiendo a Fa natural, replicando la segunda aumentada frigia; en la tercera corchea hay un golpe, y el compás termina con una corchea en *mp* y *staccato* como anacrusa al siguiente compás, con Mi en el bajo. En el compás 29, este Mi está ligado y actúa como pedal durante todo el compás y el siguiente; una voz intermedia también hace un pedal en Re# durante todo el compás 29, y la voz superior hace lo mismo que en el compás 25.

Este compás pareciera ser de nuevo un acorde de quinto grado con séptima de Mi, a excepción del Re bemol del mordente y el primer grado en el bajo. En el compás 30, con la indicación *poco crescendo*, los pedales en el bajo y la voz

intermedia permanecen, y la voz superior repite las notas del compás 26; también aquí parece un acorde de quinto grado de Mi con el primer grado en el bajo.

Del compás 31 al 34 (fig. 57), las notas son prácticamente idénticas que las de los compases 27-30, con la diferencia de que en los compases 33 y 34 las notas están ascendidas una octava, y en la anacrusa del compás 33 ahora hay una indicación de *mf* en lugar de *mp*.

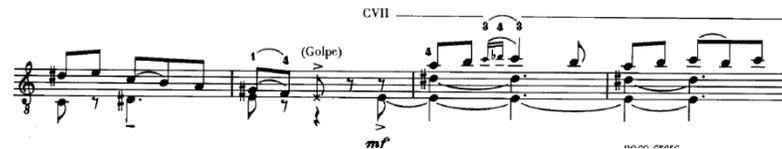


Fig. 57 Cuarto movimiento, compases 31-34.

En el compás 35 (fig. 58), con indicación *forte*, las notas son idénticas al compás 27 pero ascendidas una octava, y ahora la apoyatura del Re# en el primer tiempo solo es un mordente; también se añade en este primer tiempo un La al acorde. El compás 36 también es casi idéntico al compás 28, también con las notas del primer tiempo ascendidas una octava; en la última corchea del compás, aparece de nuevo la séptima entre Re y Do# del compás 19, y también resuelve a una octava en el compás 37, como en el compás 20; a partir del compás 37 hasta el 45, las notas son las mismas que de los compases 3 al 11, excepto que en el compás 45, la medida es 3/4 y la pieza termina en una octava de Re *staccato* y *sf*.



Fig. 58 Cuarto movimiento, compases 35-45.

3.1.5 Quinto movimiento: *Siroko (Canción amplia)*

Sobre este movimiento, Curry señala:

El quinto movimiento, *Siroko*, se distingue del resto de las miniaturas por su ausencia de un compás que indique una subdivisión de tiempo definida. Con la indicación *rubato espressivo* y un uso extenso de *fermatas*, *Siroko* evoca las improvisaciones vocales con forma libre, o lo que Bartók llamaba *parlando-rubato*, las cuales se escuchan por todos los Balcanes. En *Siroko* la música es a la vez cantante y acompañante –las notas con fermata son “cantadas” con el arpeggio en semicorcheas y fusas rápidas como acompañamiento. El arpeggio como floritura (con fusas) es muy característico de la guitarra y sugiere influencias gitanas o flamencas. El modo frigio también está presente en la pieza (véanse las flechas en la figura 59), con el Fa y el Sol# en las notas “cantadas” (línea melódica).⁸³

En toda la obra, las frases comienzan con *poco a poco acelerando* y *poco a poco crescendo*, y terminan en *ritardando* o *diminuendo*, manteniendo esta tendencia de agógica y dinámicas a lo largo de la pieza y dando a cada frase un impulso y un dramatismo propios.

Fig. 59 *Siroko*, primeros 3 sistemas.

El primer arpeggio, con la indicación *forte*, está en Mi menor, al igual que el segundo, con la diferencia de que la última nota es La#, que sugiere una modulación

⁸³ *Ibid* pp. 42-43

a Si. El siguiente periodo comienza con La#, con la indicación *bend* hacia Si, efecto más común en guitarra eléctrica, y en el siguiente tresillo la tonalidad vuelve a Mi menor; el primer arpeggio se repite, pero ahora termina en la nota Mi, con *rallentando* y un regulador que termina en *mp*.

En el segundo sistema, que comienza con *poco a poco acelerando* y *poco a poco crescendo* desde *mp*, una figura nueva se presenta, con un bajo en corchea y un tresillo de semicorcheas; el primer tiempo tiene un Re en el bajo y el tresillo dos notas Si y un Mi; en casi todo este sistema, la figura se repite, con el bajo descendiendo y ascendiendo por grados conjuntos, en una aparente escala menor melódica de Si hasta el Fa natural del séptimo arpeggio, que tiene esta nota en el bajo, seguido de un arpeggio con Sol# en el bajo; este periodo termina con la segunda aumentada frigia entre el Sol# y Fa, en *forte* y *sf*. El siguiente periodo es muy breve, en *diminuendo* hasta *mp*, con el tresillo de Si y Mi, y terminando con un bajo en Mi, lo que podría ser una modulación a Mi menor.

El tercer sistema comienza con *mp*, *poco a poco acelerando* y los mismos arpeggios que el segundo sistema, pero a partir del tercer arpeggio el bajo asciende a Re, permanece una pausa durante la fermata, y a partir de aquí se repiten los arpeggios 5, 6, 7 y 8 del sistema anterior; en el quinto arpeggio aparece la indicación *crescendo*, y en el sexto, *mf*; en el séptimo arpeggio, que también comienza con fermata y *sf*, el tresillo se modifica un poco, comenzando ahora con Do natural, y las indicaciones *poco meno* y *poco rit.*; el periodo termina con un bordado con Sol# y La en *mf*, lo que sugiere la tonalidad de La menor.

El siguiente periodo comienza con *crescendo*, *acelerando*, fermata en la nota La y tres arpeggios con fusas, repitiendo el acorde de La menor, pero ascendiendo la segunda nota de Do a Re y Re#. Al inicio del cuarto sistema (fig. 60), en *forte* y *diminuendo*, aparece de nuevo la figura de corchea seguida de tresillo, esta vez comenzando con Si con *fermata* y el tresillo tiene las notas Re-Si-Mi, una disposición distinta a las anteriores, usando ahora saltos de tercera y cuarta; en el segundo arpeggio, con la indicación *rallentando molto*, el bajo desciende a La con un mordente con Si, y las siguientes tres notas son las mismas que el tresillo anterior; en el

más presente el acorde de quinto grado con séptima y novena menor, con una breve modulación a Re menor en la parte donde aparece Do#, con un *diminuendo* y *rallentando* en los últimos dos arpeggios.

El sexto sistema (fig. 61) comienza con *molto rallentando*, *diminuendo*, dos arpeggios y una nota La en armónico con fermata y *mp*, que son la conclusión de la sección anterior. El siguiente periodo comienza con un cambio de carácter en el tempo, con la indicación *Più Lento*. El primer arpeggio tiene Sol en el bajo con fermata, y las siguientes tres notas serán Re#-Si-Mi, las cuales se repetirán en el resto de los arpeggios de este periodo, como ya se hizo en secciones anteriores.



Fig. 61 Quinto movimiento, sistema 6.

El bajo en este periodo solo salta una tercera mayor y regresa por grados conjuntos a la misma nota, terminando este breve periodo en un acorde con fermata. Los primeros cuatro arpeggios de este periodo tienen reguladores que van de *mp* a *mf* y vuelven a *mp*. Esta sección pareciera estar en dos tonalidades: el bajo en Sol mayor y las demás notas, que actúan como un *ostinato*, en Mi mayor.

El resultado es una sección muy disonante debido a la recurrente quinta disminuida entre Sol y Re#. La siguiente sección es aún más breve, con solo dos arpeggios comenzando en *mp* y *diminuendo* y un acorde final. De nuevo, hay una aparente bitonalidad entre La menor y Re menor (con escalas menores melódicas). También esta sección es muy disonante.

El séptimo y último sistema (fig. 62) comienza con la indicación *Lento tranquillo*, en *piano* y *poco a poco ritardando* desde el segundo arpeggio; los arpeggios son de cuatro semicorcheas, rompiendo con el patrón de un bajo con tres notas que se repiten a lo largo de las secciones; aquí, en cada arpeggio, las notas inferiores cambian de posición, con movimientos de grados conjuntos o terceras. Todo este sistema sigue una progresión descendente.

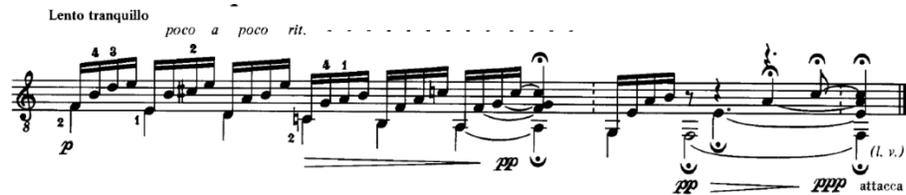


Fig. 62 Último sistema del quinto movimiento.

Los primeros tres arpeggios parecen estar en Re menor con acordes de primer y quinto grado, con la nota Si (sexto grado) como un *ostinato*. Los siguientes tres arpeggios, con *diminuendo* hasta *pp*, parecieran estar en una escala menor natural de La, aunque sin seguir las reglas convencionales de la armonía tradicional.

En el último periodo, muy breve, que va de *pp* a *ppp*, comienza un arpeggio con el bajo descendiendo por grado conjunto a Sol, las voces intermedias con Mi y La, y la voz superior con Si; las voces extremas en este caso podrían ser apoyaturas (el bajo como una nota de paso desde el acorde anterior) que se resuelven en el último arpeggio desplegado con fermatas y notas ligadas (con las indicaciones *lasciare vibrare* y *attaca*), que constituye un acorde de La menor con el sexto grado.

3.1.6 Sexto movimiento Sitny Vez (Danza del Tejido Fino)

Sobre este movimiento, Curry menciona:

La última miniatura, *Sitny Vez (Danza del Tejido Fino)*, retoma el material rítmico y melódico que se encuentra en la primera miniatura, *Jutarno Kolo*. Ambas usan el ritmo *kopanitsa* y *Sitny Vez* usa el material temático principal de *Jutarno Kolo* en una suerte de recapitulación integral que abarca todas las miniaturas (véanse las figuras 36 y 63). La ornamentación o trino rápido que cae consistentemente en la parte “larga” del ritmo (la tercera corchea de cada compás, véanse los círculos en la figura 64) a lo largo de esta miniatura, es notablemente similar a la música de *frula* que se escucha por todos los Balcanes. El modo frigio es claramente audible y visible en el Do# en dirección al Si bemol (véase la flecha en la figura 64) y en el Mi bemol al Fa# (véanse las flechas en la figura 63). El centro tonal es Re y aunque Bogdanovic modula a diversas tonalidades, incluyendo Mi y La, hay un pedal principal en Re que

reaparece constantemente (véase el círculo en la figura 63) antes de tomar impulso al final de la miniatura.⁸⁴



Fig. 63 *Sitni Vez (Danza del Tejido Fino)*, compases 6-9.



Fig. 64 Sexto movimiento, compases 1-2.

La obra comienza con la indicación *forte sempre*. En los primeros dos compases se utilizan muchas de las notas del primer movimiento, aunque ascendidas una octava; también hay saltos más grandes entre las notas y escalas en diferentes direcciones. Al final del motivo de apertura, hay una indicación de picado en la última corchea del compás.

Del compás 3 (que comienza con *sff*, fig. 65) al 6, el motivo del inicio de *Jutarnje Kolo* se repite, variando la segunda mitad de cada compás, en algunos evocando las escalas ascendentes de la primera miniatura y en otros incluyendo motivos nuevos. Al final del compás 4, se repite el picado en la última corchea, así como en el compás 6 (Fig. 66), aquí con *staccato* para resaltarlo aún más.



Fig. 65 Sexto movimiento, compases 3-5.

⁸⁴ *Ibid* pp. 43-44

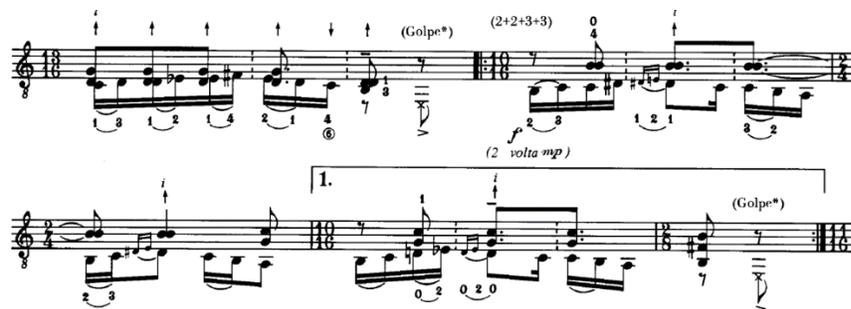


Fig. 67 Sexto movimiento, compases 10-14.

En el compás 11 se abren barras de repetición, con las indicaciones *prima volta sul ponticello* y *seconda volta sul tasto*, la medida cambia a 10/16 y aparece un motivo similar al del compás 7 en el bajo, con un pedal en Si en las notas superiores; al parecer esta sección usa el modo frigio en Si; en esta parte solo hay algunos rasgueos con el índice.

El compás 12 cambia la medida a 2/4 y repite el motivo con una variación, y las voces superiores hacen una cuarta entre Sol y Do en la última corchea del compás. En el compás 13 se abre una primera casilla, con la indicación *seconda volta mp*, y se repite el motivo principal con una ligera variación y la armonía ahora repite la cuarta entre Sol y Do, lo que sugiere bitonalidad entre Si frigio y Do mayor.

El compás 14 cambia la medida a 2/8 y termina la casilla con un acorde en Si y un golpe con *staccato*. El compás 15 (fig. 68) abre la segunda casilla, con *crescendo* a *forte* y una variación similar a la del compás 12, pero con la cuarta entre Sol y Do en la armonía; en la segunda corchea indica *portato* y *staccato* y termina con el acorde de Si y el golpe con *staccato*.

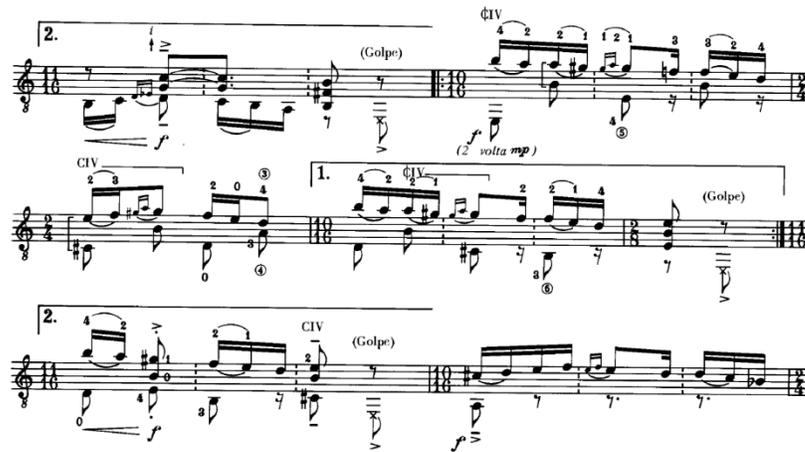


Fig. 68 Sexto movimiento, compases 15-21.

En el compás 16, que cambia la medida a 10/16 y comienza en *forte*, el motivo principal es modificado una vez más, ahora como una escala descendente, desde Si hasta Re, mientras que el bajo ahora salta por quintas entre Mi y Si; este compás pareciera estar en una escala menor armónica de La, con un acorde de quinto grado.

El compás 17 es muy similar al compás 12, con la voz superior ascendida una cuarta respecto a la voz del bajo, y con saltos en el bajo que va de Do# a Si, Re y La; este compás pareciera estar en Re menor. El compás 18, que abre una primera casilla y con la indicación *seconda volta mp*, es casi idéntico al 16, excepto por el bajo, que aquí salta de Re a Si, Do# y Si; este compás pareciera estar en dos tonalidades: la voz superior, en una escala menor armónica de La, y el bajo en Si menor.

El compás 19, que cambia la medida a 2/8, cierra la primera casilla con un acorde de Mi y un golpe con *staccato*. El compás 20 vuelve a la medida 11/16, con un *crescendo* a *forte* en la segunda corchea y con *staccato* y picado, se abre una segunda casilla y repite las notas en la voz superior, con una disposición un poco distinta, y el bajo ahora va de Re a Mi, Si y Do#; el compás termina con un golpe

con *staccato* en la última corchea; de nuevo, parece haber un La menor armónico en la voz superior y Si menor en el bajo.

En el compás 21, la medida cambia a 10/16, comienza en *forte* con *staccato* y *portato* y el motivo principal es modificado nuevamente, usando ahora una escala ascendente comenzando en Do# hasta Fa en la voz superior, mientras que el bajo hace un breve La en semicorchea en todo el compás; en el segundo tiempo, se repite la figura de una corchea-semicorchea, y la escala desciende hasta Si bemol; el compás pareciera usar una escala menor armónica de Re.

En el compás 22 (fig. 69) la medida cambia a 2/4 y las figuras rítmicas imitan de nuevo las del compás 12, abarcando todas las notas de la voz superior del compás anterior, pero de manera más breve. En el compás 23, las notas de la voz superior repiten las del 21 pero acompañadas por un bajo que salta de Sol a Re, Sol, Fa# y Sol, por lo que nuevamente pareciera haber bitonalidad con Re menor armónico en la voz superior y Sol en el bajo.

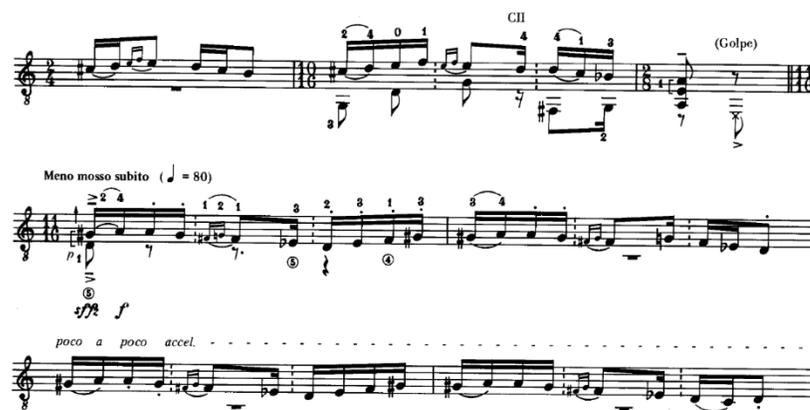


Fig. 69 Sexto movimiento, compases 22-28.

El compás 24 cambia a 2/8, hay un acorde de La en la primera corchea con *portato* y un golpe con *staccato* en la última corchea. En los compases 25 (que comienza en *forte* y con *sffz*, *staccato* y *portato* en la primer semi-corchea) y 26, se repite el motivo principal de manera similar a los compases 3 y 4 pero descendido una octava; se incluye la indicación *meno mosso súbito* y picado en varias de las notas; los compases 27 (que indica *poco a poco acelerando*, dinámica que se

mantendrá hasta casi el final de la obra) y 28 también son similares a los compases 5 y 6.

Los compases 29 y 30 (fig. 70) son similares a los compases 9 y 10, y los compases 31 y 32 (fig. 71) son similares a los compases 7 y 8. En el compás 33 comienza una nueva sección, con la apertura de una barra de repetición, de nuevo con el motivo principal en la voz superior, aunque esta vez con un acompañamiento de acordes de Re con su quinto grado. Aquí hay también indicaciones de rasgueos con su dirección.

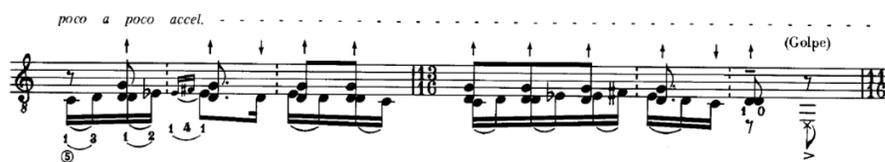


Fig. 70 Sexto movimiento, compases 29 y 30.

Fig. 71 Sexto movimiento, compases 31-36.

En el compás 34 se abre una primera casilla, con la voz superior idéntica al compás 4, también con acompañamiento de acordes en Re y se cierra la barra de repetición. También hay rasgueos y picado en la última corchea. En el compás 35 se abre una segunda casilla, con el motivo similar al del compás 33 en la voz superior, aunque terminando con un bordado entre Re y Do y rasgueos y picado en la última corchea.

En el compás 36 se abre una nueva barra de repetición, y en este compás y en el 37 (fig. 72) el motivo de la voz superior ahora repite las notas de los compases 7 y 8, y el acompañamiento aquí son cuartas entre Re y Sol; el compás 37 termina

con un golpe y cierra la barra de repetición. En estos dos compases también hay rasgueos y *portato* en el último acorde.

Fig. 72 Sexto movimiento, compases 37-38.

El compás 38 abre una segunda casilla y es prácticamente idéntico al compás 37, pero aquí las cuartas en las voces inferiores (con indicaciones de rasgueos) se incrementan, repitiéndose en casi cada semicorchea. En los últimos 6 compases (fig. 73), los motivos revisados desde el compás 33 se repiten, pero ahora cada nota de la voz superior es acompañada de un acorde de Re (que en algunos momentos también incluye Fa#) o de cuartas con Re y Sol; también aparece en esta parte la indicación *sul ponticello*. El último compás cambia la medida a 7/8, la agógica a *Presto*, en *sfff* y la obra concluye con un acorde de Re en *sffff*.

Fig. 73 Sexto movimiento, compases 39-44.

Sobre el final de esta miniatura, Curry menciona:

Los últimos 18 compases tienen la indicación *poco a poco accel* y a partir de aquí, el pedal, anteriormente en una o dos notas, se extiende a tres (a partir de la figura 69). En los últimos seis compases, se muestra la culminación de un acelerando gradual expandiéndose hasta un final frenético. La técnica usada al tocar estos acordes es un rasgueo rápido hacia adelante y hacia atrás con el dedo índice. El desafío al usar esta técnica consiste en resaltar la melodía en la voz superior, manteniendo la articulación marcada y bien definida, así como cuidando los acentos. Las voces que continúan en la voz superior (véase el círculo en la figura 73) son casi exactamente las mismas de la melodía inicial en *Jutarnje Kolo*, creando una sensación general de unidad a lo largo de todas las miniaturas. Ejemplos de rasgueos rápidos en la música balcánica pueden encontrarse en el repertorio relacionado con instrumentos de cuerda como el bouzouki, tamboura y baglamá, siendo ésta última la más parecida en textura en estos últimos compases de *Sitni Vez*. La baglamá pertenece a la familia de instrumentos musicales llamada saz, los cuales son descritos como un tipo de laúd de cuello largo de origen turco, aunque variaciones de este instrumento pueden encontrarse por todos los Balcanes.⁸⁵

Fig. 74 Baglamá.



A modo de conclusión, Curry expone:

Las 6 *Miniaturas Balcánicas* representan un equilibrio eficaz entre capturar el espíritu de la música balcánica, a menudo con sorprendentes referencias directas, y al mismo tiempo crear una obra nueva dentro de los parámetros de la música académica de Europa occidental para guitarra. La distintiva huella balcánica del ritmo, contenido melódico y armónico modal y timbre se recrean en una síntesis

⁸⁵ *Ibid* pp. 45-46

inspirada que no solo combina el ecúmeno balcánico musical, sino también el ecúmeno instrumental a través del recurso exótico (para los Balcanes) de la música occidental.⁸⁶

⁸⁶ *Idem*

4. CONCLUSIONES

La obra de Dusan Bogdanovic tiene etapas bastante definidas, que se pueden clasificar en tres periodos: el primero abarca los años 1972 a 1989, que contiene una marcada influencia de la música balcánica y de compositores cercanos a sus orígenes: en primer lugar, Béla Bartók, cuyos cuartetos de cuerda inspiraron particularmente su *Sonata 1*, el empleo de modos utilizados en diversas tradiciones balcánicas, ritmos irregulares (como el *Askak*), abundantes texturas diferentes, el uso de células musicales que se expanden y se contraen, la variación y la simetría del material musical a lo largo de todos los movimientos de una misma obra.

Otra gran influencia fue Igor Stravinsky, al usar *ostinatos* de forma muy marcada en todas sus obras, ritmos y metros irregulares con acentos que constantemente cambian su posición, la predilección por utilizar formas de periodos antiguos, como el Renacimiento, el Barroco y el Clasicismo, así como un serialismo muy personalizado.

Su maestro Alberto Ginastera, con quien tomó clases en Ginebra y simpatizaba en cuanto a la inspiración en las tradiciones musicales de diversas regiones de sus países de origen para crear obras nuevas, utilizando los recursos de la música contemporánea occidental. En este periodo también entró en contacto con el jazz, de donde tomó la improvisación como un elemento importante en su propio estilo de composición, y lo combinó con las maneras de improvisar del Renacimiento y el Barroco.

En su segundo periodo, de 1990 a 2000, los polirritmos y polímetros son determinantes en sus obras. Estos elementos son una irrupción notable en el repertorio contemporáneo para guitarra, pues es el único compositor que utiliza este recurso con cierta naturalidad. Bogdanovic usa abiertamente ritmos y metros distintos en las voces de la guitarra, generalmente entre el bajo y la voz superior, lo que puede desconcertar a la mayoría de los guitarristas, poco habituados a este tipo de lenguaje musical.

Consciente de esta dificultad, Bogdanovic ha escrito un compendio de ejercicios pedagógicos para introducir al guitarrista principiante en esta cuestión.

Estos ritmos y metros irregulares y simultáneos son una influencia tanto de la música balcánica como de tradiciones musicales africanas.

Su tercer periodo, de 2001 al día de hoy, está determinado por un uso sobresaliente del contrapunto, así como la explotación de los timbres de la guitarra y otros instrumentos en sus obras para guitarra y orquesta. Un ejemplo de esto es su obra *Caleidoscopio*, donde los recursos técnicos y estilísticos se combinan para crear diferentes niveles de percepción del sonido; la guitarra en esta obra determina el ritmo y la melodía, y la polifonía con el resto de la orquesta crean esa proyección tímbrica y melódica hacia todas direcciones.

De esta manera, es posible constatar que la obra de Dusan Bogdanovic es el resultado de diversas y vastas tradiciones musicales, en un principio muy influenciada por sus raíces balcánicas, pero incluyendo un conocimiento profundo de la tradición musical de Europa occidental, así como de música popular contemporánea como el jazz; elementos de música tribal africana y de lugares tan lejanos como las islas del Sudeste Asiático.

Se confirma así la hipótesis de que su obra se inspira en compositores como Béla Bartók e Igor Stravinsky, quienes están estrechamente ligados a Bogdanovic culturalmente, pero también que la influencia de expresiones culturales musicales de otras regiones del mundo, antiguas y contemporáneas, están presentes. Todo este conocimiento llevado a la práctica por un compositor que además es experto en la técnica guitarrística, que con frecuencia exige al intérprete ir más allá de los límites de dicha técnica.

Casi todos los recursos imaginables están presentes en sus obras, combinados de manera magistral: rasgueos fortísimos disonantes espectaculares, escalas rápidas y acordes de influencia dodecafónica y balcánica que refrescan el repertorio guitarrístico, cambios constantes y abruptos de dinámicas, frecuentes contrastes de timbres (incluso simultáneos, una práctica rara vez empleada en la guitarra).

El empleo de polirritmos significa una nueva manera de ver la ejecución del instrumento, generalmente concebida como melodías en las voces superiores que son acompañadas por los bajos; contar con un ritmo diferente en cada voz pareciera la ejecución de dos instrumentos al mismo tiempo.

A su vez, el lenguaje contemporáneo de su música, muy influenciada por el serialismo, da una impresión inmediata de coherencia, aun cuando el espectador que la escuche por primera vez no sea un gran conocedor del estilo, el impacto del discurso es de una estructura sólida y bien construida. Esta elocuencia se hace completamente evidente cuando se analizan sus obras a profundidad, donde su conocimiento de las formas musicales, el contrapunto, la armonía contemporánea y la variación brillante e interminable de sus motivos musicales son manifiestos.

El resultado es una obra que es al mismo tiempo local y cosmopolita, moderna pero que abreva también de los estilos musicales de los últimos cinco siglos de la tradición europea y de tradiciones no occidentales. La música balcánica está representada espléndidamente, aunque de una manera más discreta que con Béla Bartók; Bogdanovic no deja de añadir elementos del jazz, barroco, neoclasicismo, y otros estilos más para enriquecer su propuesta compositiva.

A pesar de lo desafiante que pueden ser sus obras, es una gran ventaja contar con un gran compositor-guitarrista, pues se logra música de primer orden que resulta muy orgánica para el instrumento, un fenómeno menos frecuente en la historia de la guitarra que el de los de compositores pianistas cuya obra es emblemática, pero en ocasiones sumamente incómoda para el ejecutante.

Al realizar este análisis y recopilación de información sobre la obra de Dusan Bogdanovic, se espera que los guitarristas profesionales cuenten con una herramienta que les sea útil para interpretarla con la claridad del contexto socio-histórico del compositor y sus principales influencias. Una interpretación más informada de esta obra puede asimismo atraer el interés del público en general y de otros músicos profesionales, ya que mostraría el talento de este compositor en todo su esplendor, como digno heredero de Bartók, Stravinsky, Schoenberg y otras tradiciones musicales admirables.

También se intenta difundir este tipo de música, la contemporánea, muchas veces desairada por amplios sectores del público, incluido los músicos profesionales. Se espera que, con documentos como éste, que abordan a detalle las características de este lenguaje musical moderno, las obras de estos compositores se vuelvan más accesibles para más personas y se promueva su ejecución y su estudio minucioso.

También se reconoce que, como se mencionó al inicio de este trabajo, la principal fuente bibliográfica utilizada para la recopilación de la información fue el Diccionario Grove. Ello implica un importante sesgo conceptual, ya que dicha fuente es el principal referente musical editado en idioma inglés. Se reconoce que algunos conceptos como “música africana” o “música étnica” o “música folklórica”, corresponden a la producción de academias de países europeos o norteamericanos.

Esto también implica una notoria diferencia con la producción académica latinoamericana o hispanohablante. Es decir, la forma de pensar el mundo y los fenómenos sociales entre ambas resulta muy contrastante por cuanto las academias europeas no logran sacudirse dichos conceptos, ligados a una concepción colonialista del mundo.

Por esto, se reconoce que este trabajo, realizado en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, es un aporte al conocimiento musical situado a nuestro contexto. Así mismo, para trabajos futuros se plantea utilizar metodologías y bibliografías que puedan contrastar estas maneras de abordar la realidad y que reflejen otras formas de experimentar la música, tomando en cuenta más directamente la percepción y la especificidad de aquellas culturas tan variadas que se mencionan a lo largo de este documento.

Anexo A: Listado de imágenes

1. Transcripción propia de los compases 1-8 de la *Sonata Fantasia* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1991, p. 1.
2. Transcripción propia de los compases 10-22 de la *Sonata Jazz* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA (ASCAP), 1991, p. 4.
3. Sección “Poco meno, poco tenebroso” del segundo movimiento de la *Sonata 2* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1985, p. 8.
4. Compases 1-2 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 2.
5. Compases 1-7 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 6.
6. Compases 8-12 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 7.
7. Fig. 7a. Compases 1-16 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 2.
8. Fig. 7b Compases 5-34 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 8.
9. Fig. 8 Compases 1-22 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 11.
10. Fig. 9a Compases 26-41 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 11-12.
11. Fig. 9b Compases 24-39 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 3.
12. Fig. 10a Compases 136-144 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 15.
13. Fig. 10b Compases 97-101 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 5.
14. Fig. 11 Compases 11-14 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 7.

15. Fig. 12 Compases 96-115 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 10.
16. Fig. 13 Compases 68-74 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 13.
17. Fig. 14 Compases 128-135 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 15.
18. Fig. 15a Compases 1-16 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 2.
19. Fig. 15b Compases 17-23 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 2.
20. Fig. 15c Compases 27-29 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 3.
21. Fig. 15d Compases 64-71 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 4.
22. Fig. 16 Compases 40-48 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 3.
23. Fig. 17a Compases 49-63 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 4.
24. Fig. 17b Compases 64-71 del primer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 4.
25. Fig. 18a Compases 1-7 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 7.
26. Fig. 18b Compases 8-12 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, pp. 7-8.
27. Fig. 18c Compases 13-19 del segundo movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 8.
28. Fig. 19 Compases 1-21 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 8.
29. Fig. 20. Compases 22-34 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 8.

30. Fig. 21 Compases 35-63 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 9.
31. Fig. 22 Compases 64-83 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 9.
32. Fig. 23 Compases 84-107 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 10.
33. Fig. 24 Compases 108-126 del tercer movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 10.
34. Fig. 25 Compases 1-17 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 11.
35. Fig. 26 Compases 18-32 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 11.
36. Fig. 27 Compases 33-49 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 12.
37. Fig. 28 Compases 50-61 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 12.
38. Fig. 29 Compases 62-74 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 13.
39. Fig. 30 Compases 75-87 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 13.
40. Fig. 31 Compases 88-104 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 14.
41. Fig. 32 Compases 105-117 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 14.
42. Fig. 33 Compases 118-132 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 15.
43. Fig. 34 Compases 133-144 del cuarto movimiento de la *Sonata 1* de Dusan Bogdanovic, Berben, Ancona, Italia, 1983, p. 15.
44. Fig. 35 Frula serbia. Tomada del sitio <https://es.dreamstime.com/foto-de-archivo-frula-instrumentos-tradicionales-image79673105> Última revisión [02/12/2022](https://es.dreamstime.com/foto-de-archivo-frula-instrumentos-tradicionales-image79673105)

45. Fig. 36 Compases 1-5 de *Jutarnje Kolo (Danza matutina)*, primer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 3.
46. Fig. 36bis Ídem.
47. Fig. 37 Compases 6-8 del primer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 3.
48. Fig. 38 Compases 9-14 del primer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 3.
49. Fig. 39 Compases 15 y 16 del primer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 3.
50. Fig. 40 Compases 1-2 de *Zalopojka (Lamento)*, segundo movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 4.
51. Fig. 41 Compases 3-5 del segundo movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 4.
52. Fig. 42 Compases 6-12 del segundo movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 4.
53. Fig. 43 Compases 1-3 del tercer movimiento *Vranjanka* de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.
54. Fig. 44 Compases 4-6 del tercer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.
55. Fig. 45 Compases 7-9 del tercer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.

56. Fig. 46 Compases 10-12 del tercer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.
57. Fig. 47 Compases 13-15 del tercer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.
58. Fig. 48 Compases 16-18 del tercer movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 5.
59. Fig. 49 Compases 1-8 del cuarto movimiento *Makedonsko Kolo (Danza macedonia)* de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
60. Fig. 50 Compases 5-8 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
61. Fig. 51 Compases 9-11 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
62. Fig. 52 Compases 12-15 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
63. Fig. 53 Compases 16-19 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
64. Fig. 54 Compases 20-23 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 6.
65. Fig. 55 Compases 24-26 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 7.

66. Fig. 56 Compases 27-30 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 7.
67. Fig. 57 Compases 31-34 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 7.
68. Fig. 58 Compases 35-45 del cuarto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 7.
69. Fig. 59 Primeros 3 sistemas del quinto movimiento *Siroko (Canción Amplia)* de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 8.
70. Fig. 60 Sistemas 4-5 del quinto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 8.
71. Fig. 61 Sistema 6 del quinto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 8.
72. Fig. 62 Último sistema del quinto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 8.
73. Fig. 63 Compases 6-9 del sexto movimiento *Sitni Vez (Danza del Tejido Fino)* de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 9.
74. Fig. 64 Compases 1-2 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 9.
75. Fig. 65 Compases 3-5 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 9.

76. Fig. 66 Compases 6-9 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 9.
77. Fig. 67 Compases 10-14 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 9.
78. Fig. 68 Compases 15-21 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 10.
79. Fig. 69 Compases 22-28 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 10.
80. Fig. 70 Compases 29-30 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 10.
81. Fig. 71 Compases 31-36 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 11.
82. Fig. 72 Compases 37-38 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 11.
83. Fig. 73 Compases 39-44 del sexto movimiento de las *Seis Miniaturas Balcánicas* de Dusan Bogdanovic, Guitar Solo Publications, San Francisco EUA, 1993, p. 11.
84. Fig. 74 Baglamá, imagen tomada de <https://instrumentosetnicos.org/instrumentos-musicales-de-cuerda/cuerda-pulsada/baglama-yaprak> Última consulta 03/12/2022

Bibliografía citada

1. Arom, Simha, *African Polyphony and Polyrythm*, primera edición en inglés, Cambridge University Press, Reino Unido, 1991, pp. 177-205
2. Bogdanovic, Dusan, "Bio", "Reviews", fecha de última consulta 20/03/21
<http://www.dusanbogdanovic.com/bio.html>
3. Bogdanovic, Dusan *Six Balkan Miniatures* Guitar Solo Publications San Francisco EUA 1993 p.2
4. Curry, Jane, *Balkan Ecumene and Synthesis in Selected Compositions for Classical Guitar by Dusan Bogdanovic, Nikos Mamangakis and Ian Krouse*, The University of Arizona 2010 Última consulta 06/03/2022
<https://repository.arizona.edu/handle/10150/195587>
5. García Álvarez, María del Carmen, "Eclecticismo musical en su obra para guitarra" consultada el 20/03/21
http://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital109.pdf
6. Gillies, Malcolm, "Bartók, Béla" *Grove Music Online*. Última consulta 07/05/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686>
7. Locke, Ralph P. "Exoticism", Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Macmillan Publishers Limited 2001, Londres-Nueva York, 2001, pp. 459-461
8. Locke, Ralph P. "Orientalism", Staley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Macmillan Publishers Limited 2001, Londres-Nueva York, 2001, pp. 699-700
9. Morey II, Micheal J., *A Pedagogical and Analytical Study of Dusan Bogdanovic's Polyrythmic and Polymetric Studies for Guitar*, University of North Texas, 2011 Última consulta 10/05/21
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.868.5997&rep=rep1&type=pdf>
10. Rae, Caroline "Wissmer, Pierre" *Grove Music Online* Última revisión 16/09/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030444>.

11. Schneider, John, "Notes", vol. 42, no. 3, 1986, pp. 649–650. JSTOR, www.jstor.org/stable/897358. Última fecha de acceso 23/03/21
12. Schwartz-Kates, Deborah "Ginastera, Alberto (Evaristo)" *Grove Music Online* Última revisión 13/09/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011159>.
13. Tucker, M., y Jackson, T. "Jazz" *Grove Music Online* Última revisión 03/12/2022
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000358106>
14. Walsh, Stephen, "Stravinsky, Igor" *Grove Music Online* Última consulta 03/09/21
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052818>.

Bibliografía consultada

1. Bogdanovic, Dusan, *Counterpoint for Guitar with Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphosis*, Berben, Ancona, Italia, 1996.
2. García Álvarez, María del Carmen, *El Repertorio Infantil para Guitarra de Dusan Bogdanovic*, Universidad de Sevilla, 2017.
3. González Avilés, Paris Gabriel, *Notas al Programa*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001
https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/44BHRI4TGRA5QUTFIR32BBL434S6TT41UH1AQ6HS1772HBMGN8-26856?func=full-set-set&set_number=880051&set_entry=000002&format=999
4. Kartomi, M., y Mendonça, M. "Gamelan" *Grove Music Online* Última revision 03/12/22
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045141>.
5. Zárate, Gerardo, *La Globalización Ecuilizada. Identidad Musical Globalizada en tres obras para Guitarra Sola*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016
https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/44BHRI4TGRA5QUTFIR32BBL434S6TT41UH1AQ6HS1772HBMGN8-39791?func=full-set-set&set_number=880414&set_entry=000001&format=999