

AAAAALLL**CENTRO CULTURAL**CCCCCEEEEN  
JEEEEELLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGGGGGUUUU  
IIIIIBBBBEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEEEELLLLL

# Модест Мусоргскы

# Сцадгос де цпа

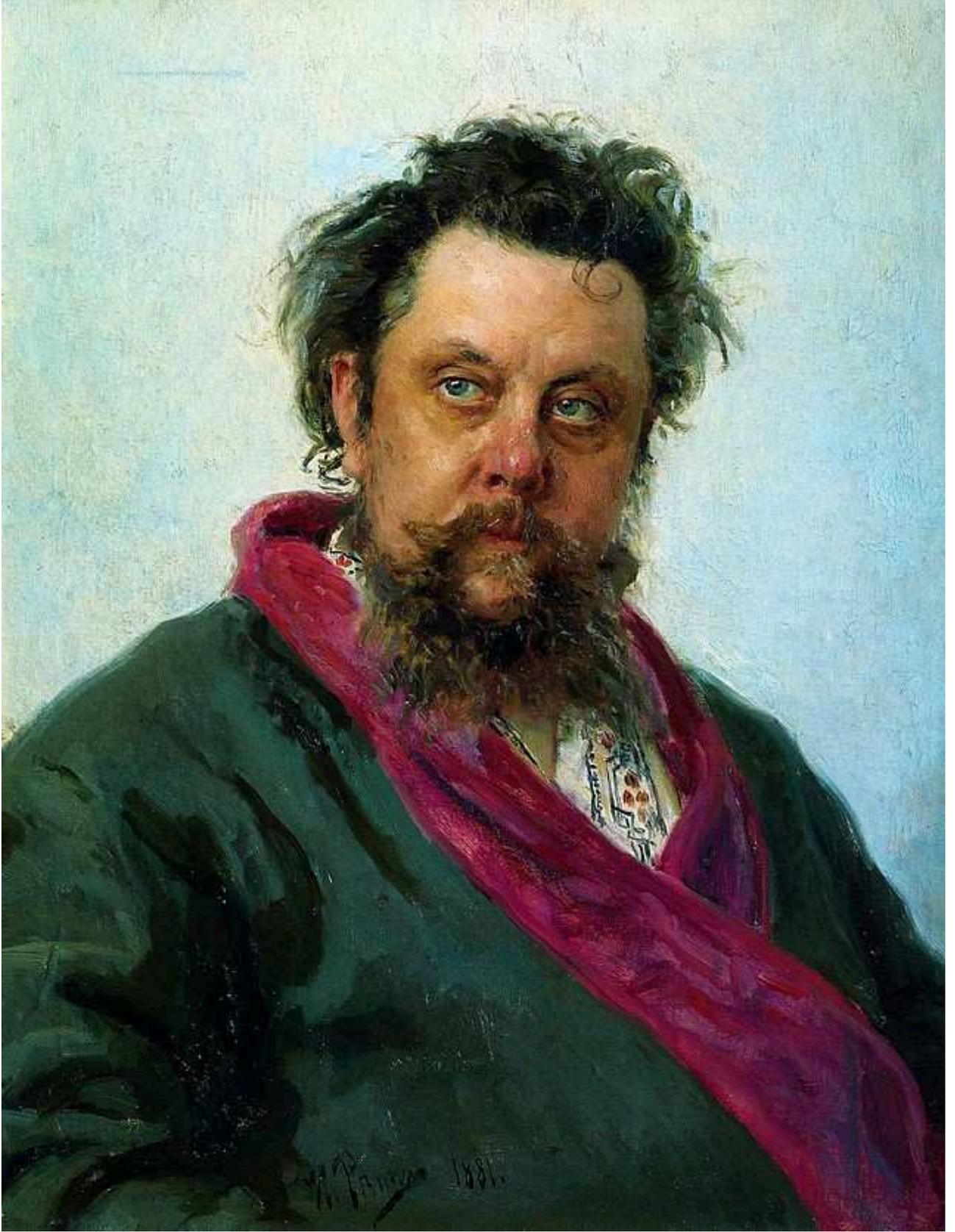
# ежросісіоп

---

## Ща дідастса



## Шарга Сетцаи Велзипедц



# Модест Мусоргскч Сцадгос де ца ежросіюп

---

Цца дідастца



Марія Сетцан Белзцедц

# CONTENIDO

<b>CONTENIDO</b> .....	1
Introducción.....	3
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	4
Infancia y juventud.....	4
Definitivamente, la música.....	6
Boris Godunov.....	7
El principio del fin.....	8
<b>OBRA Y ESTILO</b> .....	10
El Grupo de los Cinco.....	11
<b>SEGUNDA PARTE</b> .....	14
Orquestación.....	15
Arte y música.....	16
Cuadros para una obra musical.....	21
<b>CONOCIENDO LA OBRA</b> .....	23
Análisis estilístico.....	23
Análisis formal.....	26
<b>ANEXOS</b> .....	71
<b>GUÍA DIDÁCTICA</b> .....	71
María Setuain Belzunegui.....	71
<b>GLOSARIO MUSICAL</b> .....	72

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>75</b>
Obras literarias y artículos.....	75
Partituras.....	76
Discografía recomendada.....	76
Vídeos.....	77
Imágenes.....	77
Pictografía.....	79

# INTRODUCCIÓN

La inspiración es un asunto que trae de cabeza tanto a los artistas como a los pensadores y filósofos: ¿de dónde procede?, ¿cómo y cuándo llega?, ¿qué la desencadena?, ¿es una cuestión interior del artista o, por el contrario, se debe a estímulos exteriores? Estas y otras muchas preguntas al respecto, después de siglos de reflexión, continúan sin ser resueltas y suponen un gran desafío para quienes se interesan por darles respuesta. En lo que sí parece haber consenso es en la idea de que la inspiración está relacionada con la experiencia personal y el bagaje histórico-cultural de cada creador.

En 1874, un joven compositor ruso llamado Modest Musorgsky acudió a la exposición retrospectiva de la obra de su amigo, el arquitecto Viktor Hartmann, fallecido el año anterior. La repentina y prematura muerte de Hartmann causó en Musorgsky una honda impresión y la visita a la exposición, en la que se mostraban bocetos arquitectónicos y obras pictóricas, animó al compositor a escribir una serie de piezas musicales inspiradas por algunos de estos cuadros. Sin embargo, Musorgsky no se limitó a describir musicalmente las obras elegidas sino que fue más allá: en cada una de las piezas, el compositor plasmó sus propios pensamientos, sus sentimientos, sus miedos, sus ideales... De esta manera, *Cuadros de una exposición* supera el ámbito de la música descriptiva, incluyendo elementos más propios de un dramaturgo en la construcción psicológica de sus personajes.

Muchos años después de la muerte de Musorgsky, el pintor Wassily Kandinsky se inspiró en *Cuadros de una exposición* para crear dieciséis pinturas que ilustrasen cada uno de los números de la suite musical. En 1928 el proyecto performativo de Kandinsky se estrenó en el Teatro Municipal de Dessau, cerrando en cierta manera el círculo y confirmando que la inspiración es un camino de ida y vuelta.

# РЯФШЕЯД РДЯТЭ

## Моде́ст Пётро́вич

Modest Petrovich Musorgsky<sup>1</sup> fue un compositor ruso que vivió entre 1839 y 1881. Su vida fue desordenada y padeció una fuerte adicción al alcohol: terminó solo y pobre y a su muerte muchas de sus composiciones quedaron inacabadas. Brillante intelectual y compositor autodidacta, sus mayores éxitos los cosechó con óperas y canciones en las que renovó la escritura vocal. Fue el más individualista de los compositores rusos de la segunda mitad del siglo XIX y es considerado también el más original de los que formaron parte de [El Grupo de los Cinco](#). A pesar de no haber sido reconocido en vida, Musorgsky fue un ejemplo de modernidad para la siguiente generación.

### INFANCIA Y JUVENTUD

Musorgsky nació en Karevo, una pequeña aldea del distrito de Pskov a unos 400 km al sur de San Petersburgo, en el seno de una familia perteneciente a la pequeña aristocracia rusa. Con apenas 6 años, recibió de su madre las primeras lecciones de piano y poco después ya se entretenía acompañando al teclado las historias que contaba su niñera. Su progreso fue excepcional: a los 7 años se atrevía con piezas fáciles de Franz Liszt y a los 9, dio su primer recital público ante familiares y amigos interpretando un concierto de John Field. En 1849, su padre les matriculó a él y a su hermano mayor, Filaret, en

---

<sup>1</sup> La grafía del apellido del compositor varía de unas fuentes a otras: Musorgsky, Mussorgsky, Moussorgsky e incluso Músorgsky. En este documento se emplea la forma utilizada por el New Grove Dictionary of Music and Musicians. Lo mismo ocurre con otros autores y compositores de origen ruso nombrados en la presente guía.

[Cuadros de una exposición]

la Peterschule de San Petersburgo, un colegio alemán elitista para los hijos de la nobleza. Allí se instalaría y recibiría clases privadas de piano de Anton Herke.

En 1852, Musorgsky entró en la Escuela de Cadetes para seguir estudios militares y en 1856 integró el Regimiento Preobrazhensky. Durante ese tiempo continuó sus estudios musicales y publicó, a expensas de su padre, su primera composición, la *Porte-enseigne Polka*. En 1856, el joven Modest conoció a Aleksandr Dargomizhsky, ya reconocido compositor y a quien impresionó con sus interpretaciones al piano, y comenzó a acudir a las reuniones que éste organizaba en su casa. En una



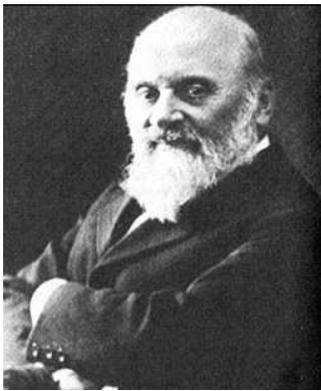
1. Musorgsky en 1856

de ellas conoció a César Cui, otro joven oficial y compositor. Gracias a estas nuevas relaciones, pronto encontró también a Vladimir Stasov y Mily Balakirev, quien se convertiría en su profesor en 1857. Durante el verano de 1858, Musorgsky padeció la primera de sus crisis nerviosas, que le acompañarían toda su vida, al parecer causada por una mezcla de “misticismo y pensamientos cínicos sobre la Deidad”, y en junio presentó su dimisión como oficial, consagrándose a la música.

En septiembre de 1856, el joven compositor Aleksandr Borodin conoció a Musorgsky y realizó la siguiente descripción:

*Tenía, en toda su persona, una expresión infantil, pero este niño era extremadamente elegante; al verle con su uniforme cepillado, planchado, bien colocado con alfileres, podría tomársele por un lugarteniente en un libro de imágenes. Pies pequeños, bellamente colocados hacia afuera, cabello rizado, engominado y maravillosamente cuidado, al igual que sus manos de modelo, perfectas, manos de gran señor. Sus maneras también eran de una incomparable elegancia aristocrática. Todas las señoras le adoraban. Se sentaba al piano con un coqueto movimiento de manos, tocaba fragmentos de “La Traviata” y de “Il Trovatore” mientras que todos murmuraban a su alrededor: ¡Encantador! ¡Delicioso!...*

## DEFINITIVAMENTE, LA MÚSICA



2. Mily Balakirev

En 1861, Musorgsky puso fin a su relación de aprendizaje con Balakirev, aunque continuó ligado a él y todavía le pediría consejo y opinión acerca de sus obras. Se enfrascó en el aprendizaje, esta vez por su cuenta, característica general de los compositores del Grupo de los Cinco que debe destacarse frente a sus contemporáneos, y aunque continuó publicando algunas obras, la única pieza importante de este período fue el *Intermezzo in modo classico*.

La decisión de Musorgsky de dedicarse a la música estuvo en parte motivada por su nuevo círculo de amistades: Cui, Balakirev y Borodin. Los cuatro, junto a Rimsky-Korsakov, formarían lo que se conoce como el "Grupo de los Cinco". Su ideólogo, el crítico Stasov, fue quien primero apoyó la música de Musorgsky en la prensa y tuvo gran influencia en el estilo del compositor.

La emancipación de los siervos en 1861 acarreó algunos problemas para Musorgsky. La familia fue empobreciéndose gradualmente y Modest hubo de aceptar cargos civiles de bajo rango para salir adelante. Desde 1863 residía junto a otros cinco muchachos en una comuna, una forma de vida que se había popularizado entre los jóvenes intelectuales, quienes compartían ideas artísticas, religiosas, filosóficas y políticas. Fue durante estos años cuando cayó bajo la influencia de Nikolái Chernishevsky y su visión realista del arte. Fue también durante aquella época cuando el compositor sufrió su primer episodio serio de alcoholismo, probablemente provocado por la muerte de su madre, en 1865. Se recuperó junto a su hermano y su cuñada, y Musorgsky pudo entonces dedicarse a la *transcripción pianística* y la composición orquestal. Entre las obras que

[Cuadros de una exposición]

escribió en el verano de 1867 se encuentra *Medianoche en el Monte Pelado*, sobre algunas ideas musicales con las que ya había jugado en 1858.

## BORIS GODUNOV

De vuelta en San Petersburgo, en 1868 fue nombrado jefe de la tercera sección del Departamento Forestal del Ministerio de Propiedad del Estado, oficina en la que fue ascendiendo poco a poco. Su nuevo trabajo le proporcionó un ligero desahogo económico y pudo dedicarse a la composición de la obra que entonces tenía entre manos: *Boris Godunov*, cuya primera versión estuvo terminada en 1869. La ópera se estrenó



3. Boris Godunov

un año después y no obtuvo críticas muy entusiastas. Cuando el Teatro Mariinsky rechazó su representación, Musorgsky se propuso la revisión de la obra. Se da la circunstancia de que durante los últimos meses en los que Musorgsky estuvo trabajando en *Boris Godunov*, compartió habitaciones con Nikolay Rimsky-Korsakov. En 1873, mientras trabajaba entusiasmadamente en su nuevo proyecto, *Khovanshchina*, Musorgsky cayó enfermo de nuevo.

Tras algunas representaciones parciales y varias vicisitudes, *Boris Godunov* fue estrenada en el Teatro Mariinsky en 1874 y marcó la cumbre de la carrera de Musorgsky. Aún así, hubo críticos que rechazaron la ópera. Entre ellos, Cui fue particularmente duro, calificando la obra de inmadura. Estas críticas, junto a la búsqueda de vías más personales, supusieron la desintegración del círculo de Musorgsky, el Grupo de los Cinco, y Modest forjó nuevos lazos con los intérpretes, médicos, artistas y escritores que frecuentaban el cabaret Maly Yaroslavets. No obstante, se sentía aislado e incomprendido, sentimientos que plasmó en el ciclo de canciones *Bez solntsa* (literalmente, "Sin sol"). En junio de ese mismo año, aparentemente recuperado, compuso *Cuadros de una exposición*, pieza inspirada por la

muestra artística de las obras de su amigo Viktor Hartmann, que había fallecido repentinamente el año anterior. Durante los años siguientes, Musorgsky se dedicó principalmente a las óperas *Khovanshchina*, *Sorochinsti Fair* y el ciclo de canciones *Cantos y danzas de la muerte*.

Musorgsky tenía la costumbre de revisar sus propias obras y datarlas en la fecha en la que había escrito la versión original. Una consecuencia indeseada de este hábito fue, durante mucho tiempo, la de ser visto como un “sabio idiota” que entendía tan mal su arte que a menudo desechaba sus obras maestras a favor de versiones simplistas cuando, en realidad, eran al contrario y sus revisiones estaban cuidadosamente consideradas.

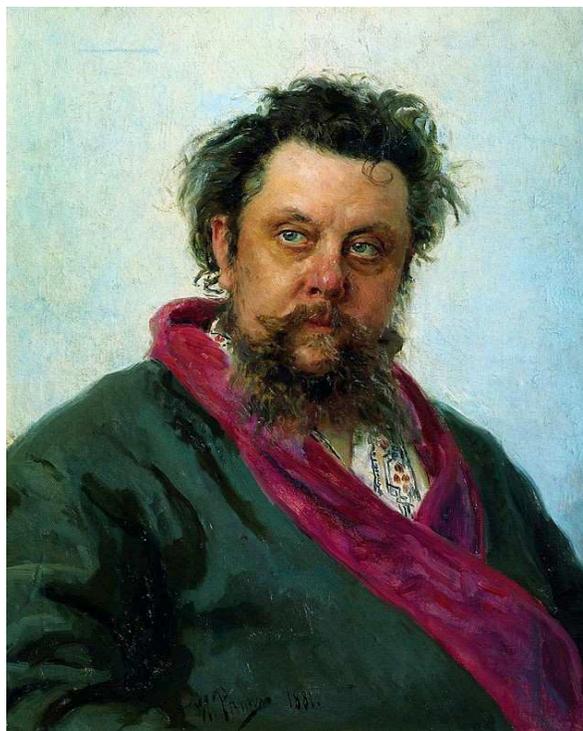
## EL PRINCIPIO DEL FIN

El alcoholismo todavía no había hecho mella en él pero su fantasma sobrevolaba al compositor. A finales de 1878 estuvo a punto de ser despedido y, para evitarlo, Stasov y Balakirev consiguieron reasignarle a la Oficina de Control Gubernamental, cuyo responsable, Tyorty Filippov, era un entusiasta de las canciones populares. Aprovechando esta circunstancia, en 1879, Musorgsky consiguió un permiso de tres meses para realizar una gira de conciertos que le llevó a 12 ciudades y durante la que compuso varias canciones. Aún así, en 1880 fue finalmente despedido. Filippov y algunos amigos le aseguraron un estipendio económico para que pudiera terminar *Khovanshchina* y otro grupo de conocidos, liderado por su viejo amigo y compañero en la Escuela de Cadetes, el banquero Fyodor Vanlyarsky, le proporcionó algo más de dinero a condición de que finalizase *Sorochinsti Fair*. Presionado para terminar ambas óperas, Musorgsky no concluyó ninguna.

[Cuadros de una exposición]

En un intento de reordenar su vida, Musorgsky trabajó como pianista acompañante para la soprano Darya Leonova, quien también le ofreció un puesto de acompañante, profesor de teoría y asistente en la escuela de canto que ella dirigía. En este período, compuso numerosos arreglos de canciones populares y vocalizaciones para los alumnos, además de la marcha *La captura de Kars*, comisionada para celebrar el reinado del zar Aleksandr II pero finalmente estrenada en la Sociedad de Música Rusa, en San Petersburgo.

En febrero de 1881, Musorgsky realizó sus últimas apariciones públicas como pianista acompañante en algunos recitales benéficos a favor de los estudiantes sin ingresos. Poco después sufrió una importante crisis nerviosa y varios episodios de convulsiones. Fue ingresado en el Hospital Militar, donde Iliá Repin pintó su famoso retrato y donde permaneció hasta su muerte, el 28 de marzo de 1881, víctima de un alcoholismo crónico. Fue enterrado dos días después en el cementerio Aleksandr Nevsky.



4. Modest Musorgsky en 1881, retratado por Iliá Repin

## OBRA Y ESTILO

La pobreza y el alcoholismo influyeron seguramente en la incapacidad de Musorgsky de publicar todo lo que componía, además de dejar muchas piezas inacabadas. Pero, a pesar de su vida solitaria y desordenada, el compositor no dejó de crecer como artista hasta su muerte.

Musorgsky se formó a través de las ideas de realismo artístico, de la ópera y de la absorción del estilo tradicional de las canciones rusas de Balakirev y, aunque nunca abandonó por completo su interés por el realismo, sí se volvió más flexible y sutil acerca de cómo aplicarlo. Durante su madurez, se basó más en la tradición académica y su dominio de la técnica derivó no sólo hacia el estilo folklórico de Glinka y Dargomizhsky sino también hacia los grandes maestros románticos de la Europa occidental.

Siendo todavía alumno de Balakirev, Musorgsky rechazó estudiar las reglas de la armonía y el contrapunto. De una parte, este rechazo se debía a su ansia de libertad creadora pero, de otro, en palabras del propio Balakirev, a que Musorgsky “no podía soportar aquello que le ordenaban”, razón por la que a menudo fue tildado de perezoso. De hecho, el propio Musorgsky escribiría a su maestro:

*¡Mi pereza rusa innata! Usted ha sabido motivarme de manera maravillosa cada vez que el coraje me abandonaba.*

El crítico Stasov, escribiría también:

*El genio ruso duerme siempre con uno u otro ojo; sea como fuere, se parece a los cocheros de San Petersburgo, que se adormecen con una voluptuosidad particular cuando han cambiado de cliente.*

Musorgsky se justificaba de esta manera, utilizando la excusa de una peculiaridad del carácter ruso, reivindicando al mismo tiempo la expresión popular.

[Cuadros de una exposición]

**M**usorgsky fue un brillante compositor y un gran intelectual que forjó un estilo único y personal a partir de los elementos que encontró a su alrededor. Reconocido por su magistral tratamiento del texto y su preocupación por adaptar a la música todas las inflexiones, ritmos y cadencias del ruso hablado, Musorgsky es considerado un renovador de la ópera nacional y demostró asimismo un gran conocimiento de la estructura musical. Aunque la influencia de su obra en sus contemporáneos fue mínima, su estilo anti-convencional y su profunda comprensión de los caracteres psicológicos hicieron de él un icono en el siglo xx, influyendo profundamente en compositores de la talla de Claude Debussy, Maurice Ravel, Leoš Janáček, Sergey Prokofiev y Dmitry Shostakovich.



5. Modest Musorgsky

## EL GRUPO DE LOS CINCO

**A** finales de la década de 1850, un grupo de jóvenes compositores aficionados se reunieron en torno a Mily Balakirev con la intención de renovar la música rusa y establecer una escuela propia, en oposición a la música occidental y el academicismo del Conservatorio. De hecho, ninguno de ellos había seguido estudios formales y todos se dedicaban a profesiones totalmente ajenas a la música: César Cui era ingeniero militar; Alexandr Borodin, investigador químico y médico; Modest Musorgsky, oficial de la armada y posteriormente funcionario; Nikolay Rimsky-Korsakov, oficial de la marina. Liderando el grupo, el ya consagrado compositor Mily Balakirev quien, a pesar de haber tenido una formación musical bastante limitada aunque más tradicional, influyó en el resto de los miembros del grupo.

**El** Grupo de los Cinco, o Puñado Poderoso, como lo llamó Vladimir Stasov, se formó entre 1856, año en que se conocieron Cui y Balakirev, y 1862, con

la inclusión de Borodin. Sin embargo, la primera referencia a la formación data de una carta de Stasov, crítico musical e ideólogo del grupo, a Piotr Illich Tchaikovsky, en 1870. El objetivo principal de estos jóvenes era el de seguir los pasos de los también compositores Mikhail Glinka y Alexandr Dargomizhsky y desarrollar una escuela musical propiamente rusa, liberándose la influencia occidental, fundamentalmente italiana y alemana. No obstante, admiraban a los compositores europeos y, precisamente por eso, quisieron seguir sus pasos y buscaron una formulación novedosa en su música. Para ello, incluyeron en sus obras referencias a canciones populares, hicieron uso de la modalidad característica de la música tradicional rusa, así como de los ritmos y los acentos del idioma, de la escala disminuida, la de tonos y la pentatónica, la heterofonía y el orientalismo, entre otros recursos. Su música de tintes nacionalistas influyó en los compositores rusos de la época, como Tchaikovsky y Anton Rubinstein.



6. El Grupo de los Cinco junto a su ideólogo, Stasov, y algunos amigos

[Cuadros de una exposición]

**T**ras el estreno de *Boris Godunov*, la obra cumbre de Musorgsky, el grupo comenzó a desintegrarse. Por un lado, las críticas de Cui distanciaron a ambos compositores y, por otro, Rimsky-Korsakov había comenzado a explorar nuevos lenguajes sonoros alejándose del ideario del grupo. Las muertes de Musorgsky y Borodin, en 1881 y 1887 respectivamente, terminaron por deshacer un grupo que, contrariamente a lo que se piensa, nunca estuvo ni tan unido ni tan de acuerdo en sus principios. Sin embargo, los siempre polémicos artículos de Stasov alimentaron la leyenda que, hasta hace bien poco, se ha mantenido intacta.

**A** pesar de que solamente Mily Balakirev siguió un aprendizaje musical que podría calificarse de formal, no puede afirmarse que el resto de los componentes de este “puñado poderoso” fueran simples amateurs.

*Formábamos un círculo muy unido de jóvenes compositores. Y, puesto que no había dónde estudiar (el conservatorio no existía aún), iniciamos nuestra autoeducación. Consistía en tocar todo aquello que los más grandes compositores habían escrito, sometiendo todas sus obras a nuestra crítica y análisis en todos sus aspectos técnicos y creativos. Éramos jóvenes y nuestros juicios eran severos. [...] Éramos entusiastas absolutos de Liszt y de Berlioz. Adorábamos a Chopin y a Glinka. Continuábamos con encendidos debates (en el curso de los cuales nos bebíamos de un trago hasta cuatro o cinco tazas de té con mermelada), discutíamos la forma musical, la música programática, la música vocal y especialmente la música operística.\**

**C**ésar Cui, en unas memorias escritas en 1909, recordaba de esta manera los encuentros del Grupo de los Cinco, en torno a Balakirev y con el apoyo de Stasov.

\*Cita extraída de Burkholder, Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, p. 842

# СЪЧЩИД РДЯТЪ

## Сцадрос де цна ежросициоп

En 1873, el arquitecto y pintor ruso Viktor Hartmann murió repentinamente a la edad de 39 años. Figura relevante del panorama cultural nacional, formaba parte de un movimiento de renovación de las perspectivas artísticas rusas y, tras su muerte, su obra fue objeto de una exposición retrospectiva.

Modest Musorgsky, amigo personal de Hartmann, acudió a la exposición, para la que además cedió algunas obras que poseía, regalos del mismo Hartmann. Como miembro del Grupo de los Cinco, Musorgsky se preocupaba por el desarrollo de una escuela musical esencialmente rusa y los cuadros de Hartmann fueron una fuente de inspiración para la composición de la suite *Cuadros de una exposición*, que escribió el año siguiente en tan solo tres semanas, como homenaje a su amigo.

La obra, que apareció impresa en 1886 gracias a Rimsky-Korsakov y con grandes modificaciones, fue originalmente escrita por Musorgsky para piano, aunque la versión más conocida en la actualidad es la orquestada por Maurice Ravel en 1922. Aparte de las composiciones vocales con acompañamiento de piano, la obra para teclado de Musorgsky es muy modesta, por lo que la conclusión de *Cuadros de una exposición* se considera enormemente relevante. El compositor se inspiró en 10 de las obras pictóricas de Hartmann para escribir, en una reinterpretación muy personal, las también diez piezas de la suite a las que añadió *Promenade* -literalmente, paseo- un movimiento que aparece a lo largo de toda la obra y que simboliza el desplazamiento del espectador entre los cuadros de la exposición.

[Cuadros de una exposición]

**T**ras la muerte del compositor, no fue hasta 1931 cuando se publicó una versión completa, de acuerdo al manuscrito original, de *Cuadros de una exposición*, ya que hasta entonces había sido presentada parcialmente y con sustanciales modificaciones realizadas por diversos compositores. En 1940, el compositor italiano Luigi Dallapiccola realizó una importante edición crítica de la obra, que fue publicada en facsímil en 1975.

## ORQUESTACIÓN

**L**a escritura de Musorgsky al piano, calificada por Leon Plantinga<sup>2</sup> como desmañada, es, sin embargo, efectiva para la ilustración sonora de las imágenes de Hartmann. Y no sólo, ya que en la mayoría de los números Musorgsky imprimió sus propias impresiones, inquietudes y sensaciones, llegando mucho más lejos de lo que el pintor y arquitecto había querido plasmar en sus obras.

**S**in embargo, está muy extendida la creencia de que la versión para piano no era sino un apunte para una orquestación posterior que Musorgsky nunca llegó a realizar, razón por la que numerosos compositores se han dedicado a esta tarea ya desde finales del siglo XIX.

La orquestación más relevante, no obstante, es la que el compositor y pianista francés Maurice Ravel realizó en 1922 a petición del director de orquesta ruso Serge Koussevitzky. Ravel, a diferencia de otros antes y después que él, permaneció fiel a la partitura original, realizando ínfimos cambios que no sirven sino a mantener el equilibrio general de la obra. El trabajo de Ravel sobre *Cuadros de una exposición* es una muestra magistral de la razón por la que se le considera uno de los mayores maestros de la orquestación de todos los



7. Ravel en 1925

---

<sup>2</sup> Leon PLantinga, *La música romántica*, p. 401.

tiempos: brillante, audaz, colorista, una demostración del profundo conocimiento tanto del timbre como de las posibilidades de cada instrumento.

Gracias a Ravel, la obra de Musorgsky se ha convertido en una de las piezas fundamentales del repertorio orquestal y es apreciada tanto por intérpretes como por el público.

## ARTE Y MÚSICA

### La obra de Viktor Hartmann



8. Viktor Hartmann

La mayor parte de los cuadros de Hartmann que fueron expuestos durante la muestra se han perdido y, en la actualidad, resulta muy compleja la identificación exacta de las piezas que Musorgsky eligió para su obra. Se sabe que algunos de ellos fueron realizados durante los viajes de Hartmann al extranjero (*Bydło* es un tipo de carruaje polaco; *Tuileries*, *Le marché de Limoges* y *Catacombae*, son alusiones francesas; *Il vecchio castello* está inspirado por un castillo italiano y *La gran puerta de Kiev*, basado en un proyecto arquitectónico para la capital ucraniana) y se han identificado seis piezas que corresponden a movimientos de la obra de Musorgsky.

No obstante, el compositor utilizó la obra de Hartmann como excusa para plasmar musicalmente sus propias inquietudes, ya que en muchas ocasiones las piezas del pintor no representan ni las ideas, ni tampoco la profundidad con que las trata Musorgsky.

## Relación entre música y artes plásticas

A menudo, los compositores han buscado inspiración en otras expresiones artísticas con similares criterios estéticos, como las artes plásticas. Al contrario, muchos artistas se han inspirado en diferentes piezas musicales para crear sus obras. Es un fenómeno que ha ocurrido desde hace muchísimo tiempo y que, en la actualidad, ha experimentado un enorme desarrollo gracias a la inclusión de las nuevas tecnologías también en el mundo del arte.

Durante siglos, artistas, filósofos y otros pensadores han reflexionado acerca de la naturaleza de las expresiones artísticas, intentando desvelar los elementos en común así como aquellos que las diferencian. La música y la pintura podrían parecer, en un primer acercamiento, manifestaciones totalmente opuestas: mientras que la música transcurre en el tiempo y es imposible aprehenderla en un solo instante, la pintura puede percibirse como obra completa porque su expresión trata imágenes y es estática. Además, ambas precisan de diferentes canales sensoriales para su apreciación: la música pasa por el oído mientras que la pintura lo hace a través de la vista.

Sin embargo, son también muchos los elementos que tienen en común. Por ejemplo, las gamas y las escalas, que hacen referencia a las gradaciones de color y sonido respectivamente y que pueden resumirse bajo el concepto de tonalidad –por ejemplo, tonalidad de azul o tonalidad de *sol* mayor. También existe un paralelismo entre el silencio y el vacío, que indican ausencia en ambos casos. Otro elemento común es el empleo de un modelo formal, tanto en las obras pictóricas como en las formas musicales: por ejemplo, bodegón o forma sonata. La actividad o superposición de voces, que transcurren de manera simultánea en diferentes planos tanto físicos como sonoros...



9. Nenúfares, por Jean Monet

son reinterpretadas desde nuevas perspectivas. Esto crea paralelismos entre los distintos géneros artísticos incluso cuando entre sus creadores no existen conexiones directas. Uno de los casos más representativos es el de las pinturas de Jean Monet y la música de Claude Debussy: ambos son considerados como impresionistas. Mientras que Monet utilizaba el color para crear formas difusas, Debussy difuminaba la forma musical y empleaba el timbre de los instrumentos para conseguir colores orquestales sorprendentes.

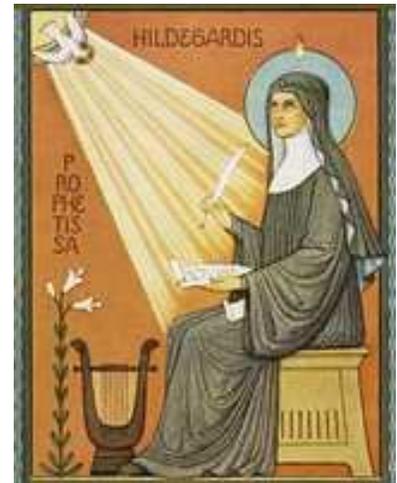


10. Autorretrato de Schoenberg

De igual manera, el movimiento expresionista, desarrollado en el norte de Europa a principios del siglo xx y en cuyos inicios se reconoce al pintor noruego Edvard Munch, fue especialmente influyente en los artistas vieneses la época. Arnold Schoenberg participó en este movimiento tanto como pintor como compositor al mismo tiempo que comenzaba a experimentar con lo que él llamó la “emancipación de la disonancia”. Convencido de que su estilo musical era consecuencia lógica del tratamiento que otros grandes compositores habían dado a la disonancia, Schoenberg desarrolló su sistema dodecafónico que tanto daría que hablar y que todavía resulta polémico.

[Cuadros de una exposición]

**P**ero es frecuente, como hizo Schoenberg y antes que él Richard Wagner, que un artista cultive diferentes tipos de expresión artística. Es el caso de la abadesa del siglo XII Hildegarda de Bingen. Según sus propios escritos, Hildegarda experimentó durante toda su vida fuertes visiones que después documentaba a través de ilustraciones, poemas y composiciones musicales. Estas visiones, que según aseguraba le llegaban directamente de Dios, le proporcionaron notable credibilidad y gozó de una posición privilegiada para una mujer, y más una mujer religiosa, de aquella época. Su figura ha sido recientemente rescatada y es considerada una de las primeras compositoras de la historia de la música.



11. Hildegarda de Bingen

**E**n la actualidad, es frecuente que los intérpretes de música popular se preocupen tanto por la imagen como por el sonido de sus discos. Se trata de artistas cuya creatividad opera en diferentes medios. En los últimos años se han organizado exposiciones retrospectivas que muestran la evolución de las carátulas de los discos de determinados grupos o artistas a través de los años e, incluso, algunas de estas imágenes se han convertido en iconos más allá de su intención original.



12. Nirvana, "Nevermind"

**E**n un paso más allá se encontrarían los videoclips o vídeos musicales, con los que estos artistas se promocionan. Muchos de ellos han hecho de estos vídeos un verdadero estilo artístico y por ello se han creado categorías de concurso específicas que reconocen su mérito, considerando entre otros elementos la adecuación entre música e imagen.



13. Partitura de Stockhausen

La notación musical, es decir, la partitura, no es un elemento al margen del intercambio entre las disciplinas artísticas. En las últimas décadas, los compositores han procurado que la expresión escrita de su música sea significativa para el intérprete, pero la notación tradicional es en ocasiones demasiado incompleta para las exigencias de la música contemporánea. Por ello, las partituras se vuelven cada vez más gráficas, incluyendo signos, símbolos, ilustraciones, colores, etc. con el fin de facilitar la interpretación y, en muchos casos, la improvisación. Desde partituras detalladas al máximo, como las de Karlheinz Stockhausen, hasta las más sencillas y minimalistas de Morton Feldman e incluso aquellas que son una obra de arte en sí mismas, como es el caso de Wadada Leo Smith, la notación musical ha sido objeto de una revisión por parte de muchos de estos compositores.



14. Partitura de B. Cordier

Sin embargo, ya en la Alta Edad Media, el desarrollo del Ars Subtilior (Arte más Sutil), desarrollado entre París, Avignon y la Corona de Aragón en el siglo XIV, dio como resultado partituras de gran contenido artístico. Los compositores que cultivaron este estilo, caracterizado por la complejidad del ritmo y la notación, buscaron la manera de sorprender no sólo con su música sino también con la forma en que ésta era anotada, siempre en relación con el contenido del texto o el significado de la canción.

[Cuadros de una exposición]

## CUADROS PARA UNA OBRA MUSICAL

La influencia entre música y artes plásticas no ha sido un camino de una sola dirección. Muchos artistas se han sentido inspirados por composiciones musicales para crear sus obras. Entre ellos, el pintor ruso Wassily Kandinsky.

Kandinsky (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944) fue uno de los iniciadores del arte abstracto del siglo xx. Desde muy joven sintió una profunda inquietud artística y, antes de matricularse en la universidad, recibió clases de música y pintura. Tras graduarse en Derecho y Economía en la Universidad de Moscú, integró el cuerpo de profesores. En 1895 visitó una exposición sobre el Impresionismo francés y quedó fascinado por la obra de Monet. Tanto, que un año después abandonaría su labor docente para dedicarse por entero a la pintura.



15. Wassily Kandinsky

Se formó en varios centros de Múnich y viajó por Europa y Túnez antes de instalarse en París, donde residiría entre 1906 y 1907. Un poco más tarde, inspirado por los textos del teórico alemán Wilhelm Worringer y las obras del compositor y pintor Arnold Schoenberg, se inclinó hacia el arte no-objetivo y la abstracción. En 1911, junto al también artista Franz Marc, comenzó a publicar la revista *Der Blaue Reiter* ("El jinete azul"), en la que Kandinsky pudo reflejar su ideología acerca del arte a través de numerosos artículos.

Sumamente interesado por la corriente de la *gesamtkunstwerk* ("síntesis de las artes") y de la percepción artística por parte de los espectadores, entre 1909 y 1914 produjo varias obras escénicas en las que exploraba la interrelación entre las distintas disciplinas artísticas. Entre ellas destaca *Der Gelbe Klang* ("El sonido amarillo"), aunque no fue estrenada en Múnich, como estaba previsto, porque Kandinsky no la concibió para la escena.

En 1921 fue invitado a incorporarse como profesor en la Bauhaus de Weimar, donde desarrollaría su teoría del color y de la psicología de la forma. En 1924 recibió una proposición de Schoenberg para colaborar en la obra *Die Gluckliche Hand* ("La mano feliz"), un drama para orquesta y coro. Finalmente, Kandinsky no participó, pero esta idea de "arte monumental" rondaría en su mente hasta que en 1928 se materializó en el espectáculo *Cuadros de una exposición*. Fue la primera y última vez que Kandinsky aceptaría trabajar sobre una partitura ya desarrollada, señal de que el proyecto le interesó enormemente.

El espectáculo sobre la obra musical de Musorgsky se estrenó el 4 de abril de 1928 en Dessau, en el Friedrich Theatre, con apoyo de la Bauhaus. Supuso un gran éxito. Para la ocasión, se escogió la versión original para piano escrita por Musorgsky y el propio Kandinsky realizó las pinturas, dieciséis en total, que acompañaban a la música. Durante la representación, todos los elementos escénicos (música, movimiento, imagen, color, iluminación) estaban sumamente controlados según las instrucciones que Kandinsky había redactado meticulosamente. Lamentablemente, el guión original no se conserva aunque sí algunas fotografías; todo lo que queda de aquel proyecto son las pinturas del artista -muy frágiles, por lo que rara vez se muestran, custodiadas en el Centre Georges Pompidou de París- y la reducción al piano de la música de Musorgsky, en la que Kandinsky detalló la acción prácticamente en cada compás.



16. Mikhail Rudy

Durante el siglo xx, algunos artistas de diferentes disciplinas se sintieron atraídos por la obra de Musorgsky y crearon representaciones sobre *Cuadros de una exposición*. En la actualidad, el proyecto quizás más conocido sea el del pianista Mikhail Rudy, quien ha diseñado un espectáculo sobre la música de Musorgsky y varias ilustraciones basadas en la obra de Kandinsky y sus instrucciones originales para la representación.

# CONOCIENDO LA OBRA

*Cuadros de una exposición* es una suite para piano en quince movimientos, cinco de los cuales consisten en la presentación de un ritornello con el título de "Promenade". En la orquestación de Ravel, uno de los *ritornelli* fue suprimido, por lo que la obra en su versión más conocida consta de catorce cuadros, algunos de los cuales se interpretan enlazados.

## ANÁLISIS ESTILÍSTICO

### La forma musical

Una *suite* es un tipo de obra musical derivada de la asociación de piezas de danza durante el Renacimiento y el Barroco. En efecto, en un principio, los movimientos que formaban parte de la suite instrumental eran versiones estilizadas de estas piezas bailables.

El origen de la suite debe buscarse en la asociación de parejas de danzas contrastantes que ya se realizaba durante la Edad Media: una más solemne y en ritmo binario frente a otra más animada, más "saltarina" y en ritmo ternario. Las parejas de danzas se veían a su vez encadenadas<sup>3</sup>, dando lugar a ciclos más largos que compartían ciertos elementos que les daban coherencia. Con el paso del tiempo, una serie de cuatro danzas se convirtió en la base formal de la suite. La difusión de este tipo de obra musical fue tal que estas danzas tienen su origen en diferentes naciones y fueron adoptadas por los compositores como piezas instrumentales. Las dos parejas fundamentales eran allemande-courante y sarabanda-giga, a las que fueron añadiéndose otras danzas con distintos orígenes.

El desarrollo de los instrumentos y la paulatina emancipación de la música instrumental favorecieron la estilización de algunas de estas piezas de

---

<sup>3</sup> De hecho, el término *suite* designa, en francés, "lo que sigue".

danza, que rápidamente fueron incluidas en las formas musicales de salón y que en Alemania se convirtieron en un nuevo tipo de obra musical durante el siglo xvii: la suite orquestal.

La segunda mitad del siglo xviii traería consigo el desarrollo de nuevas formas musicales que desplazarían a la suite: la sonata y la sinfonía. Los compositores de la época se volcaron en el desarrollo y las posibilidades de estas nuevas formas, dando de lado a la suite, que consideraban anticuada.

Sin embargo, desde el siglo xix la suite experimentó un nuevo desarrollo. Algunos compositores ya la habían empleado como manera de reunir extractos de piezas escritas previamente, de manera que pudieran interpretarse en concierto formando parte de una obra mayor. Este procedimiento continuó empleándose de manera más libre, sustituyendo las piezas de danza por otro tipo de formas y durante la segunda mitad del siglo comenzaron a escribir versiones orquestales de sus óperas o ballets en las que incluían determinados números significativos, de manera que éstos pudieran ser interpretados en concierto independientemente de la acción escénica. En algunos casos, entre los movimientos de las suites se incluían piezas que actuaban de enlace o puente, anunciando los cambios que se avecinaban.

Con el siglo xx, la suite resurgió como forma mayor gracias a las nuevas corrientes nacionalistas y neoclasicistas, al afán de experimentación y a la fusión entre sonata y sinfonía. La ruptura con la tonalidad provocó que los compositores buscasen nuevas formas para sus obras, que ya no encajaban en la rigidez de la sonata. Además, las investigaciones musicológicas sacaron a la luz un vasto corpus de obras antiguas que fueron rápidamente recuperadas por los intérpretes y presentadas al gran público. La suite renacía con fuerza.

En la obra de Musorgsky, las piezas de danza son sustituidas por movimientos que representan algunos de los cuadros y acuarelas de

[Cuadros de una exposición]

Hartmann. Cuando una obra musical tiene significado o contenido extramusical, hablamos de música programática.

## Música programática

Desde antaño, los compositores se han inspirado en otras expresiones artísticas, en la naturaleza, en los sentimientos e incluso en acontecimientos históricos para escribir sus obras, pero ello no implica necesariamente que la música “narre” o “describa” los elementos inspiradores. Sin embargo, cuando sí lo hace, se dice que es música programática porque responde a un programa extramusical previamente determinado.

Aunque anteriormente ya se había experimentado al respecto<sup>4</sup>, la música programática se desarrolló durante el siglo XIX motivada por la preocupación de muchos compositores y filósofos románticos sobre el poder descriptivo de la música. Esta preocupación dio origen al [poema sinfónico](#), forma musical cultivada por muchos compositores románticos entre los que Franz Liszt se considera uno de los mayores exponentes.

Se considera que la primera obra programática en sentido estricto es la [Sinfonía Fantástica](#), de Hector Berlioz, escrita en 1830, cuando todavía era estudiante en el conservatorio. Obsesionado con la actriz inglesa Harriet Smithson, cuyo amor deseaba conseguir a toda costa, Berlioz ideó la composición de una sinfonía en la que el tema que representaba a la amada va sometándose a sucesivos cambios en función de la situación que narra cada movimiento. A este tratamiento de un tema recurrente Berlioz lo llamó [idée fixe](#).



17. Hector Berlioz

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, Antonio Vivaldi, ya en la primera mitad del siglo XVIII, escribió cuatro sonetos descriptivos que acompañaban la partitura de sus *Cuatro estaciones*.

Subtituló su sinfonía como “Episodios en la vida de un artista” y, para asegurarse de que el público comprendía y seguía la historia que la música narraba, él mismo redactó un programa que explicaba cada uno de los cuadros: la primera visión de la amada por el protagonista a través del humo en un fumadero de opio; un baile; una merienda campestre; un sueño durante el que el protagonista es ajusticiado y su paso por el cadalso, donde se le corta la cabeza; y un aquelarre, un nuevo sueño en el que ve a su amada transformada en una bruja.

Para que una obra musical sea considerada programática no es necesario que vaya acompañada de una descripción tan explícita de su contenido discursivo. Basta con que describa una situación, un acontecimiento, una historia, un paisaje... O, como en el caso de Musorgsky, una serie de obras pictóricas.

En *Cuadros de una exposición*, además de la descripción de algunas de las obras de Hartmann, Musorgsky emplea una especie de *idée fixe* o *leitmotiv* en forma de estribillo: es su “Promenade”. El tema principal también se ve alterado, como en la *Sinfonía Fantástica*, e ilustra las sensaciones que algunos de los cuadros provocan en el espectador o anuncia la siguiente pieza, que parece perfilarse a lo lejos mientras el caminante se aproxima.

## ANÁLISIS FORMAL

A continuación se ofrece un pequeño análisis formal y estilístico de cada uno de los movimientos de la suite *Cuadros de una exposición* en su versión orquestada por Ravel junto con una guía de audición. Algunos de ellos serán objeto de un comentario más detallado con vistas a facilitar el trabajo pedagógico o proporcionar ideas para el desarrollo de las actividades.

## Cuadro sinóptico de la obra

<b>ЦИФРЫ К ИДЕЖПОСФФОН</b>	
Autor	Modest Musorgsky
Fecha de composición	1874
Instrumentación	Piano
Estructura (orquestación de Ravel)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Promenade – Gnomus</li> <li>• Promenade – Il vecchio castello</li> <li>• Promenade – Tuileries – Bydło</li> <li>• Promenade – Baile de los polluelos en sus cascarones – Samuel Goldenberg y Schmuyle</li> <li>• Le marché de Limoges – Catacombæ – Cum mortuis in lingua mortua</li> <li>• La cabaña de Baba-Yaga – La gran puerta de Kiev</li> </ul>
Circunstancias de la composición	<p>En 1873, el arquitecto y pintor Viktor Hartmann, amigo personal de Musorgsky, falleció repentinamente a la edad de 39 años. Una exposición retrospectiva de su obra entre febrero y marzo de 1874 supuso la inspiración para la composición de la obra de Musorgsky, quien la escribió en tan solo seis semanas.</p>
Estreno	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No hay datos sobre el estreno oficial de la obra original para piano en vida de Musorgsky.</li> <li>• Estreno de la orquestación de Ravel: 19 de octubre de 1922, en París.</li> </ul>
Publicación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 1886: revisión realizada por Rimsky-Korsakov y publicada con pocos cambios.</li> <li>• 1931: edición de estudio de acuerdo con la versión manuscrita original.</li> <li>• 1940: revisión crítica de Luigi Dallapiccola.</li> <li>• 1975: edición en facsímil del original manuscrito.</li> </ul>

Orquestación	<p>La orquestación más conocida y más frecuentemente interpretada es la realizada por Maurice Ravel en 1922. Sin embargo, muchos otros compositores han realizado sus propias versiones, entre ellos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mikhail Tushmalov: 1886. Realizó la primera orquestación de la obra de Musorgsky omitiendo tres de los cuadros y cuatro "Promenade".</li> <li>• Maurice Ravel: 1922. Orquestación fiel a la obra original, con muy pocas modificaciones, entre ellas la supresión de un "Promenade"</li> <li>• Leopold Stokowski: 1939. Omisión de dos cuadros y dos "Promenade".</li> <li>• Vladimir Ashkenazy: 1982. Según él, había encontrado algunos errores en la orquestación de Ravel.</li> <li>• Jukka-Pekka Saraste: 1996. Realizó una versión propia combinando las orquestaciones realizadas anteriormente por Leo Funtek y Sergei Gorchakov.</li> </ul>
Instrumentación (orquestación de Ravel)	<p>2 flautas, flautín, 3 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, saxofón alto, 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, platillos, celesta, caja clara, xilófono, campanas, gong chino, triángulo, carraca, látigo, glockenspiel, sección de cuerda frotada (violines, violas, violoncellos y contrabajos) y 2 arpas.</p>
Otras versiones	<p>Son muy numerosas las agrupaciones y estilos para los que <i>Cuadros de una exposición</i> se ha arreglado, pero caben destacar:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Duke Ellington: fecha desconocida. Para big band.</li> <li>• Andrés Segovia: fecha desconocida. <i>Il vecchio castello</i>, arreglo para guitarra clásica.</li> <li>• Mekong Delta: 1997. Para banda de música metal.</li> <li>• Slav de Hren: 2008. Para banda punk-jazz y conjunto vocal.</li> <li>• <a href="#">Neil Cicierega</a>: 2014. Versión de "Promenade" para <i>smash-mouth</i>, sonidos realizados con la boca.</li> </ul>

## Promenade I

El movimiento con el que se abre la obra es “Promenade”, el paseo que el espectador, en este caso el propio Musorgsky, debe realizar para desplazarse de un cuadro a otro. Además, “Promenade” reaparece como una especie de estribillo que da unidad a la obra, recordando al oyente que está escuchando la descripción de una serie de piezas pictóricas de una sala de exposiciones, así como de las sensaciones que éstas despiertan en el espectador.

<b>Promenade <math>\Phi</math></b>	
Tonalidad	Si $\flat$ , M; uso de melodías pentatónicas.
Compás	Alternancia entre 5/4 y 6/4 (compás de amalgama original 11/4).
Indicación de movimiento	<i>Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza ma poco sostenuto.</i>
Descripción	Basado en una sencilla melodía pentatónica de carácter un tanto marcial que aparece por primera vez presentada por la trompeta. Los metales toman el testigo y se lo ceden, a su vez, a las cuerdas. De esta forma, imitando el estilo interpretativo de los coros rusos, Musorgsky abre los <i>Cuadros de una exposición</i> .
Otros	<p>“Promenade” es el interludio que sirve de enlace a los movimientos de la obra. Representa el movimiento que debe realizar el espectador (en este caso el propio Musorgsky) para desplazarse entre un cuadro y otro. A pesar de repetirse a lo largo de la obra, “Promenade” presenta variaciones en cada una de sus apariciones.</p> <p>El compositor quiso plasmar las diferentes sensaciones originadas por cada uno de los cuadros de Hartmann. Para ello, Musorgsky utilizó cambios de tonalidad, de modo, de ritmo, de movimiento... Cambios que fueron reforzados por Ravel en su instrumentación.</p> <p>“Promenade” se considera un intermedio entre movimientos. Sin embargo, resulta curioso averiguar que Musorgsky, en las cartas que escribió a sus amigos durante la época en la que componía <i>Cuadros de una exposición</i>, denominaba <i>intermezzi</i> a los cuadros y no al estribillo, como si considerase que lo realmente significativo de la obra fuera este movimiento. De hecho, en una carta a Stasov, Musorgsky confesaba que la melodía de “Promenade” no era otra cosa que el perfil del rostro de Hartmann sobre la clave de sol.</p>

El tema original de "Promenade" fue escrito por Musorgsky en el compás nada frecuente de 11/4. En sus revisiones y ediciones posteriores, el **compás de amalgama** fue traducido a una suma de los compases de 5/4 y 6/4, que se suceden en alternancia pero que no son tan efectivos, ya que los acentos musicales aparecen desplazados.



1. Tema en alternancia de los compases de 5/4 y 6/4



2. Tema en el compás original de 11/4

Esta melodía corresponde a la primera parte del primer tema y es presentado por las trompetas. De carácter marcado y marcial, se repite antes de ser ligeramente modificado y dar paso al segundo tema, expuesto por la cuerda. Puede apreciarse cómo el compositor pide una interpretación marcada al incluir en cada figura la línea horizontal de **tenuto**, a diferencia del segundo tema, en el que apenas aparece.

Pregunta

 Musical notation for the first theme, presented by trumpets in do. The notation shows the melody in 5/4 and 6/4 time signatures, with a forte 'f' dynamic. The melody is marked with tenuto lines.
 

Respuesta

 Musical notation for the first theme, presented by strings. The notation shows the melody in 5/4 and 6/4 time signatures, with a forte 'f' dynamic. The melody is marked with tenuto lines.

3. Primer tema, expuesto por las trompetas en do

[Cuadros de una exposición]

El segundo tema es contrastante, más suave y ligado, con figuras de valores más pequeños (casi todo corcheas frente a las negras del primer tema) que se proyectan más fácilmente hacia adelante. Las indicaciones de *tenuto* apenas aparecen y, cuando lo hacen, sirven principalmente para marcar la primera nota de cada ligadura, haciendo que el oyente las perciba como ligeramente acentuadas.

The image shows a musical score for a string instrument. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Pregunta' and 'Respuesta'. The 'Pregunta' section is in 6/4 time and starts with a *mf* dynamic. The 'Respuesta' section is in 5/4 time. The bottom staff continues the melody with a *f* dynamic. The score is enclosed in a red border.

4. Segundo tema, expuesto por la cuerda

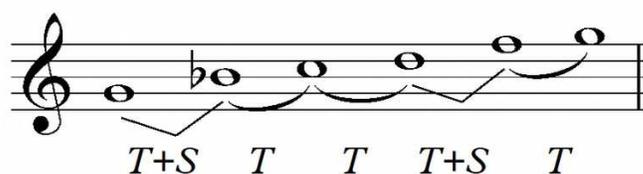
Los dos últimos tiempos del segundo tema se convierten en un pequeño motivo que, repetido varias veces, da paso a un corto desarrollo que explota el material presentado en el primer tema. Después de varios amagos, éste aparece de nuevo, desplazado en el compás, a modo de pequeña reexposición y con una ligera variación para la cadencia final.

La melodía del primer tema está construida sobre una escala pentatónica. Estas escalas, constituidas por cinco notas –de ahí el calificativo de “pentatónicas”– son frecuentes en la música tradicional oriental, pero también en la de algunos países del este de Europa (Rusia, Polonia, Albania...) y en aquellos de arraigo cultural celta (Irlanda, Escocia...). Las melodías pentatónicas también son características de las canciones infantiles de muchas tradiciones musicales, tanto europeas como asiáticas e incluso africanas.

Muchos pedagogos consideran la escala pentatónica como una estructura natural\* y varios métodos de enseñanza musical la emplean en las etapas tempranas del aprendizaje, como las metodologías Orff y Waldorff. Se considera una escala muy apta para la improvisación puesto que su estructura armónica impide a los jóvenes aprendices cometer errores.

\*En los [anexos](#) se proporciona un enlace a un vídeo en el que Bobby McFerrin, durante el World Science Festival de 2009, intenta probar su teoría acerca de la universalidad de estas escalas.

Existen diferentes tipos de escala pentatónica, clasificadas en función de la presencia o ausencia de intervalos de semitono, así como de su estructura interna. Musorgsky emplea una escala pentatónica menor que se construye sobre la nota *sol* y que sigue la estructura *tono y medio-tono-tono-tono y medio-tono*:



5. Escala pentatónica menor de sol

En este primer movimiento, Musorgsky indica que la interpretación debe hacerse *nel modo russo*. La pieza está escrita imitando los corales rusos en los que una voz solista expone el tema y el resto del coro lo repite inmediatamente después.

Exposición de la primera parte del tema por parte de la trompeta solista.

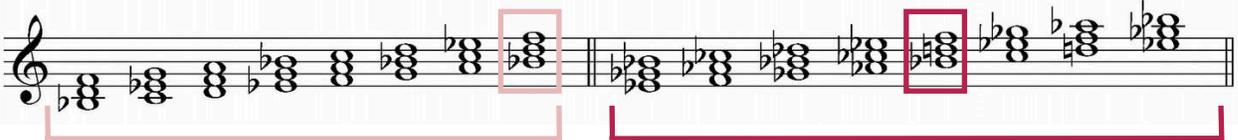
Los metales responden a coro con la misma melodía (línea superior), armonizada para el acompañamiento.

6. Escritura a modo de coral ruso del primer tema de "Promenade" en las trompetas

[Cuadros de una exposición]

La voz solista es la primera trompeta: interpreta la primera parte del tema y responden el resto de los metales con una melodía exacta, armonizada en homorritmia. La misma estructura interpretativa se emplea en la segunda parte del tema: la trompeta solista vuelve a exponer el tema y responden el resto de los metales antes de dar paso a la cuerda con el segundo tema.

El enlace hacia el movimiento siguiente, "Gnomus", se realiza a través de un acorde con doble función o acorde pivote: el de *si*  $\flat$  mayor. En el primer movimiento, este acorde actúa como tónica, ya que precisamente la tonalidad en la que está escrito este primer "Promenade" es la de *Si*  $\flat$  M. Sin embargo, "Gnomus" modula hacia *Mi*  $\flat$  m, tonalidad en la que el acorde de *si*  $\flat$  mayor es dominante. Por esta razón se percibe el final del primer "Promenade" con cierta ambigüedad, pues es a la vez conclusivo (de lo que acaba de sonar) y suspensivo (de lo que viene a continuación).



The image shows a musical staff with two sections of chords. The first section, on the left, is labeled 'Escala de Si b M' and contains seven chords: C7(b9), D7(b9), E7(b9), F7(b9), G7(b9), A7(b9), and B7(b9). The second section, on the right, is labeled 'Escala melódica de Mi b m' and contains seven chords: C7(b9), D7(b9), E7(b9), F7(b9), G7(b9), A7(b9), and B7(b9). The chords are connected by a double bar line, indicating a modulation.

Escala de *Si*  $\flat$  M: acordes  
construidos sobre los diferentes  
grados.

Escala melódica de *Mi*  $\flat$  m: acordes  
construidos sobre los diferentes grados  
(*do* y *re* naturales según la función de cada  
acorde).

## Guía de audición

Para cada uno de los movimientos de *Cuadros de una exposición* se proporciona una sencilla guía de audición que facilita la identificación de los elementos tratados en el análisis formal. La grabación empleada como referencia es la que en 2008 realizó la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Simón Little, accesible online a través del programa de reproducción en streaming Spotify (enlace incluido en los anexos).

Los diferentes temas y sus partes, así como las sucesivas apariciones de las mismas, se indican con un código de colores de forma que puedan ser rápidamente identificados.

Guía de audición: Promenade I		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición de la primera parte del tema principal (pregunta)	00:00 – 0:20
	Exposición de la segunda parte del tema principal (respuesta)	00:20 – 00:34
	Exposición de la primera parte del tema secundario (pregunta)	00:34 – 00:43
	Exposición de la segunda parte del tema secundario (respuesta)	00:43 – 00:54
B	Pequeño desarrollo	00:54 – 01:26
A	Reexposición del tema principal (pregunta)	01:26 – 01:42

## Gnomus

GNOMUS	
Tonalidad	Mi $\flat$ m
Compás	3/4 y 4/4
Indicación de movimiento	<i>Vivo-Poco meno mosso, pesante-Poco a poco accelerando</i>
Descripción	Melodía irregular y pulsación aparentemente inexistente debido a la aparición de silencios que entrecortan el discurso musical y acentos al final de las frases. Movimiento de carácter oscuro en el que predomina el registro grave. Forma tripartita (A-B-C)
Otros	En el cuadro de Hartmann que inspiró este movimiento había representado un cascanueces en forma de enano con las piernas torcidas. Se trataba de un diseño de vestuario para uno de los personajes de la ópera de Glinka <i>Ruslan and Lyudmila</i> : Chernomor. Musorgsky ilustra el movimiento del gnomo con ritmos bruscos e inestables y transforma sus muecas en giros melódicos.

[Cuadros de una exposición]

El primer cuadro musicalizado por Musorgsky representa un gnomo deforme, de movimientos irregulares e inseguros y humor oscuro. El motivo con el que comienza este movimiento es enérgico e inquietante y alerta sobre el carácter de la pieza. Numerosos incisos se alternan con la música e ilustran a la perfección los gestos bruscos, imprecisos y torpes del gnomo.

Se trata de un movimiento con forma tripartita (A-B-A') fácilmente identificable. En la primera de ellas se presentan dos temas contrastantes de los cuales el primero, continuamente interrumpido por largos silencios, se identifica con el movimiento irregular del gnomo. La segunda parte se caracteriza por el empleo de notas más largas, principalmente blancas y negras, y un carácter pesado y oscuro; el motivo generador del primer tema irrumpe violentamente de vez en cuando, interrumpiendo el discurso. Por último, en la tercera parte, una especie de reexposición con indicación de movimiento *Poco a poco acelerando*, se suceden una serie de escalas rápidas y nerviosas mientras reaparece el segundo tema de la primera parte. Una última y larga escala ascendente, a modo de coda, cierra el movimiento.

En la primera parte (A), con indicación de movimiento *Vivo, Meno Vivo* y de nuevo *Vivo*, el primer tema es interpretado en unísono por los instrumentos más graves: clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot, viola, violoncello y contrabajo. Se genera a partir de un motivo que se repite cinco veces a lo largo del tema y cuya última nota es alargada por las trompas. Los instrumentos de percusión realizan entonces una aparición brusca, dando lugar a los breves incisos.



7. Motivo del gnomo, generador del primer tema, en el contrabajo

Las dos semifrases que forman el primer tema son prácticamente iguales salvo por el hecho de que, en la segunda, la última repetición del motivo del gnomo no se produce y, en su lugar, se realiza un breve puente hacia el segundo tema:

Pregunta

Respuesta

8. Primer tema en los violoncellos

A pesar de ser ligado, el carácter enérgico y la indicación de *fortísimo*, además del modo menor, lo transforman en un motivo inquietante. Se diría que el gnomo se revuelve, enfadado, realiza un movimiento brusco y se detiene después, amenazador.

El segundo tema corre a cargo de los instrumentos agudos, flautas traveseras y oboes al unísono, y es repetido por la celesta. Es contrastante con el primer tema y la armonización, además del acompañamiento de los instrumentos de percusión, le proporciona un carácter onírico, casi de cuento de hadas. A diferencia del primer tema, aquí los valores de las notas son más largos, sostenidos, y la articulación, suave a pesar de los acentos.

*mf*

9. Segundo tema en las flautas y los oboes

[Cuadros de una exposición]

El sueño es interrumpido por una nueva aparición del motivo del gnomo: se trata de la segunda parte del primer tema que, ligeramente modificada en los últimos compases, dirige hacia la segunda parte del movimiento (B). Aquí, además de la indicación de movimiento *Poco meno mosso, pesante*, hay un cambio de compás a 4/4 y las figuras musicales se vuelven más largas, apareciendo únicamente blancas y negras, todas con *tenuto*.

La segunda parte consta también de dos temas. El primero de ellos, interpretado únicamente por los instrumentos de viento en homorritmia y con acompañamiento de la percusión y el arpa, se caracteriza por el salto ascendente que se produce entre las dos blancas de los primeros compases. Este salto hace pensar de nuevo en el movimiento irregular del gnomo, casi como si de una cojera se tratase. Paulatinamente, las blancas van convirtiéndose en negras pero la sensación del movimiento se mantiene. Este tema aparece dos veces seguidas, separadas por una violenta irrupción del motivo del gnomo.



10. Primer tema de la segunda parte, en los fagotes

Tras la segunda aparición del tema, cuyas notas no son exactamente iguales a las anteriores, y una nueva interrupción del motivo del gnomo, se realiza un último intento de presentación del primer tema, solamente durante dos compases, antes de la tercera irrupción del gnomo.

Es el momento de la presentación del segundo tema, en realidad una larguísima escala cromática descendente, como si de una caída del personaje se tratase, escrita en figuras de blanca que en lugar de *tenuto* llevan acento y que se prolonga durante doce compases. Al principio, los instrumentos más agudos realizan pequeñas variaciones sobre la escala,

pero más adelante retoman el unísono de los graves y dejan que sean trompetas y tuba quienes realizan el adorno.



11. Segundo tema en las flautas: primera parte, adornada; segunda parte, escala cromática

Por último, en la tercera parte del movimiento, que regresa al compás de 3/4 y en la que las escalas cromáticas ascendentes y descendentes se suceden, pasando de unos instrumentos a otros, vuelve a escucharse el segundo tema de la primera parte, también ahora a cargo de los instrumentos más agudos de la orquesta. La indicación de movimiento, *Poco a poco accelerando*, dota de dinamismo a un movimiento que, en general, es bastante pesado. Se diría que el gnomo ha adquirido confianza y, aunque todavía torpe, se desplaza a mayor velocidad hasta que, en un último esfuerzo ilustrado por una escala ascendente, logra su objetivo: “¡Te pillé!”.



12. Escala ascendente que cierra el movimiento “Gnomus”, en las flautas

Es necesario señalar que, aunque la mayoría de los instrumentos de la orquesta realizan esta escala en sentido ascendente y así es percibida por los oyentes, también los hay que la interpretan en sentido descendente, como clarinete bajo, fagotes, violas y violoncellos.

## Guía de audición

Guía de audición: Gnomus		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición del primer tema de la primera parte (a)	00:00 – 0:18
	Exposición del segundo tema de la primera parte (b)	00:18– 00:35
	Reexposición variada del primer tema, puente (a')	00:35-00:48
B	Exposición del primer tema de la segunda parte (c)	00:48 – 01:09
	Repetición del primer tema de la segunda parte (c')	01:09 – 01:30
	Aparición de los primeros compases del tema, puente (c'')	01:30 – 01:37
	Exposición del segundo tema de la segunda parte (d)	01:37 – 02:02
A'	Escalas cromáticas y segundo tema de la primera parte (a'')	02:02 – 02:21
Coda: escala ascendente final (e)		02:21 – 02:30

## Promenade II

Tras entretenerse en el primer cuadro de la exposición, el visitante emprende un nuevo paseo hacia el siguiente. La melodía de “Promenade” se presenta esta vez a cargo de los vientos, que también realizan el acompañamiento, y la cuerda no aparece hasta los últimos dos compases, en los que tan sólo los violines completan la armonía.

El primer tema se interpreta en forma coral antes de dar paso al siguiente cuadro. La primera parte es presentada por la trompa y responden los fagotes acompañados por clarinetes y oboes; trompa y fagot dialogan de nuevo en la segunda parte del tema, pero esta vez el acompañamiento corre a cargo de clarinetes y flautas. La primera parte del tema reaparece, ahora en los instrumentos más agudos, flauta principal y oboe, acompañados de la segunda y la tercera flautas, fagotes y trompas; responden los clarinetes con los violines y con un pequeño *ritardando* dan paso al siguiente cuadro.

<b>Promenade II</b>	
Tonalidad	La ♭ M
Compás	Alternancia entre 5/4 y 6/4 (compás de amalgama original 11/4)
Indicación de movimiento	<i>Moderato comodo e con delicatezza</i>
Descripción	La armonización es más suave y la melodía, serena, aparece en un registro más agudo, confiada por entero al viento. De carácter melancólico y reflexivo, anuncia el siguiente movimiento.

La indicación de movimiento, a diferencia del primer *Allegro giusto*, es ahora *Moderato comodo e con delicatezza*. Implica algo menos de velocidad y un carácter más cantado y suave. Las indicaciones dinámicas también han cambiado y, frente al *fortissimo* del primer "Promenade", señalan ahora un *piano* al principio y tan solo un *mezzo forte* en la reaparición del tema a cargo de las maderas.

La escritura para instrumentos de viento, entre los que predominan las maderas, dota a este movimiento de un cierto aire de cuento que anticipa la atmósfera medieval del siguiente cuadro.

### Guía de audición

Guía de audición: Promenade II	
Descripción	Minutaje
Exposición de la primera parte del tema principal	00:00 – 0:18
Exposición de la segunda parte del tema principal	00:18 – 00:35
Reexposición de la primera parte del tema principal ( <i>ritardando</i> )	00:35 – 0:57

## Il vecchio castello

Il vecchio castello	
Tonalidad	Sol # m; uso del modo eolio
Compás	6/8, ritmo de siciliana
Indicación de movimiento	<i>Andante molto cantabile e con dolore</i>
Descripción	Melodía principal con reminiscencias del modo eolio, interpretada por el saxofón alto, que realiza su única intervención en la obra. De carácter nostálgico, parece evocar tiempos pasados. Para reforzar este ambiente medieval, Musorgsky escribió un acompañamiento en forma de bajo ostinato, característico del laúd y otros instrumentos antiguos.
Otros	Durante sus estudios de arquitectura en Italia, Hartmann pintó el cuadro que inspiró a Musorgsky este movimiento. Según los recuerdos de Stasov, la pintura representaba, a lo lejos, un viejo castillo; en primer término, un trovador con un laúd. En el catálogo de la exposición no se hace referencia a esta obra.

Para la escritura de la música que describe este cuadro, y puesto que Hartmann lo había pintado durante su estancia en Italia, Musorgsky se vale de un ritmo tan característico como el de la siciliana –por cierto, un tipo de danza antigua muy característico también de la suite instrumental. Además, hace uso de un **ostinato** rítmico muy característico de la música medieval y utiliza el recurso de la melodía y la contramelodía. El resultado es un movimiento de carácter nostálgico en el que el elemento de modernidad lo aporta el saxofón, un instrumento de reciente invención en la época de Musorgsky (el primer saxofón fue construido por Adolphe Sax en 1845), que adopta el papel del trovador entonando su canción mientras se acompaña con el laúd.



13. Ritmo característico de siciliana



[Cuadros de una exposición]

Una vez presentados los dos temas principales de este movimiento, se repiten ambos, interpretados por los instrumentos originales. Durante la intervención del fagot, una flauta recuerda el comienzo del tema del trovador, superponiendo éste al del viejo castillo. La melodía del trovador a cargo del saxofón varía casi desde el comienzo, realizando un giro ascendente que no está presente en la primera aparición y que provoca un pequeño alargamiento del tema.

A continuación, se inaugura la segunda sección, durante la que puede escucharse una nueva melodía a cargo de los violines. Se le opone un pequeño motivo que deriva directamente de los últimos compases del tema del trovador. Ambos se suceden, interpretados por diversos instrumentos, hasta la reaparición del tema del viejo castillo.



17. Tema de la segunda sección en los violines



18. Motivo derivado del tema del viejo castillo

En dos ocasiones se interpretan tanto la melodía como el motivo del *intermezzo*. Y en la segunda aparición, casi superponiéndose al motivo interpretado por el oboe y el saxofón, el fagot retoma el tema del viejo castillo tan delicadamente que, si no se presta mucha atención, casi pasa desapercibido. La flauta y el clarinete son esta vez los encargados de presentar el tema del trovador que, sin embargo, se interrumpe hacia la mitad debido a una modificación en la melodía: se produce un salto de quinta ascendente que da pie a la aparición de un nuevo motivo.



## Guía de audición

Guía de audición: Il vecchio castello		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición del tema del viejo castillo	00:00 – 0:16
	Exposición del tema del trovador	00:16– 00:33
	Reexposición del tema del viejo castillo	00:31-00:45
	Reexposición del tema del trovador	00:45 – 01:09
B	Exposición del tema y el motivo de la segunda sección	01:09 – 01:32
	Reexposición del tema y el motivo de la segunda sección	01:32 – 01:55
	Reaparición del tema del viejo castillo	01:53 – 02:04
	Reaparición del tema del trovador, solamente la primera parte	02:04 – 02:14
C	Primera parte del desarrollo	02:04 – 02:52
	Segunda parte del desarrollo	02:52 – 03:59
Coda: reaparición del tema del trovador		03:59 – 04:35

### Promenade III

El carácter de la primera aparición de “Promenade” se recupera en cierta medida para esta tercera exposición en la que la trompeta vuelve a ser la encargada del tema principal. La orquestación de Ravel y la indicación de movimiento original, *Moderato non tanto, pesamente*, hacen no obstante desaparecer parte de la solemnidad inicial, que aquí se torna en relativa jovialidad. La vuelta al modo mayor, frente al menor de la segunda aparición de “Promenade”, ayudan sin duda a esta percepción: la tonalidad de Si M que emplea Musorgsky es el relativo mayor de la anterior, y se mantendrá en el próximo cuadro. La atmósfera es ligeramente ingenua y, sabiendo que el siguiente número describe los juegos de niños en el parque, este “Promenade” podría percibirse como el paseo de un niño hacia el

jardín, dando pequeños saltitos y entonando su melodía contento ante la perspectiva de encontrar a sus compañeros de juegos.

En este número, la interpretación al modo coral ruso se sacrifica en beneficio de una mayor participación de los instrumentos de la orquesta, aunque la construcción de la melodía principal mantiene la interpretación de pregunta-respuesta. Nada más comenzar con las primeras notas del tema, la trompeta se ve acompañada por el clarinete bajo, los fagotes, violoncellos y contrabajos. Las cuerdas más graves enlazan con la respuesta a la trompeta, ahora acompañadas por los instrumentos más agudos. Flautas, oboes y clarinetes mantienen su presencia y, de nuevo junto a la trompeta, exponen la segunda parte del tema principal cuya respuesta, sin embargo, no llega a completarse y va perdiéndose en *diminuendo*, como si el espectador, en medio de su ensoñación, intuyese el nuevo cuadro pero todavía sin llegar a percibirlo completamente. O como si el niño que llega al parque se ve distraído por algo que llama su atención. Durante este corto período de duda, se escucha ya lejano un pequeño motivo derivado del tema del paseo.

<b>Promenade ΦΦΦ</b>	
Tonalidad	Si M
Compás	Alternancia entre 5/4 y 6/4 (compás de amalgama original 11/4)
Indicación de movimiento	<i>Moderato non tanto, pesamente</i>
Descripción	En esta ocasión, "Promenade" es una mera transición al movimiento siguiente. Solamente consta de ocho compases y está escrito en el relativo mayor de la tonalidad del movimiento precedente. La melodía vuelve a confiarse a la trompeta, que es acompañada por las cuerdas y los metales en estilo contrapuntístico. El carácter es más pesado que en las ocasiones anteriores.

## Guía de audición

Guía de audición: Promenade III	
Descripción	Minutaje
Exposición de la primera parte del tema principal	00:00 – 0:16
Exposición de la segunda parte del tema principal (inconclusa)	00:16 – 00:34

## Tuileries. Disputes d'enfants après jeux

TUILERIES. DISPUTES D'ENFANTS APRES JEUX	
Tonalidad	Si M
Compás	4/4
Indicación de movimiento	<i>Allegretto non troppo, capriccioso</i>
Descripción	Movimiento totalmente contrastante con el anterior. El oboe y la flauta trazan una melodía luminosa y juguetona que representa las diversiones infantiles; después se unen las cuerdas en un tema más sereno que parece ilustrar a las niñeras. Por último, vuelve a escucharse el tema infantil.
Otros	Stasov recuerda que la pintura representaba uno de los paseos de los Jardines de las Tullerías, en París, en el que se entretenían numerosos niños y sus cuidadoras.

En este cuadro, Musorgsky quiere representar la inocencia y jovialidad de los juegos infantiles. Pueden escucharse dos temas principales: el primero, de carácter travieso, marcado con pequeños acentos en las notas largas y seguido por una breve melodía juguetona, recuerda a las burlas maliciosas con las que los niños disputan entre ellos, sacándose la lengua y haciéndose muecas. Este primer tema está a cargo de oboes y flautas, acompañados de clarinetes y fagotes, después también trompas, que realizan un ostinato rítmico que refuerza ese carácter burlesco.

En breve *accelerando* y una modulación del tema hacia el agudo hacen pensar en un ensañamiento de los niños en sus burlas y discusiones. Tras una vuelta a la calma, el clarinete interpreta una escala ascendente que sugiere que, finalmente, alguien ha terminado llorando.

Es el momento en el que interviene el tema contrastante: tranquilo, sereno, es la voz de la experiencia. Las niñeras llaman a la calma a sus pequeños, quienes todavía protestan e intentan defenderse de las llamadas de atención de los adultos. Cuando parece que la tranquilidad se instaure entre los infantes y éstos aceptan el punto de vista de las cuidadoras –quizás sólo aparentemente para poder así regresar a sus asuntos- los juegos se retoman.

### Guía de audición

Guía de audición: Tuileries. Jeux d'enfants après jeux		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Primera parte: tema de juegos infantiles	00:00 – 00:27
B	Segunda parte: tema de las niñeras	00:27 – 00:43
	Segundo tema superpuesto al carácter del primero	00:44 – 00:58
A'	Reexposición de la primera parte del tema de los juegos	00:58 – 01:07

### Bydło

Es la primera ocasión en la Musorgsky prescinde del paseo y enlaza dos cuadros sin *intermezzo*. Se trata, además, de movimientos completamente opuestos: mientras que el anterior es luminoso y juguetón, "Bydło" regresa al modo menor y tiene mucha presencia de los instrumentos más graves de la orquesta, su carácter es pesado y resulta en una atmósfera opresiva y oscura.

[Cuadros de una exposición]

El cuadro representa una carreta tirada por bueyes, guiada por un aldeano: se trata de una escena típicamente polaca. Durante prácticamente todo el movimiento, la cuerda frotada al completo realiza un acompañamiento de corcheas que marca el paso de los animales, constante, pesado. El modo menor y la orquestación maestra de Ravel dotan a este cuadro de un cierto aire de “destino al que no se puede escapar”: el movimiento regular del paso de los bueyes recuerda en cierta medida a la rueda del destino que nunca que se detiene, independientemente de lo que ocurra, y a la que seres humanos y bestias están irremediabilmente atados.

<b>Вѣдло</b>	
Tonalidad	Sol # m
Compás	2/4
Indicación de movimiento	<i>Sempre moderato, pesante</i>
Descripción	El ritmo monótono y pesado de la música en este movimiento representa el paso de los animales, subrayado por los acentos en el registro grave. La melodía, interpretada por la tuba y representando al carretero, recuerda la música popular rusa, a menudo en modo menor, a pesar de representar un cuadro típicamente polaco. Del conjunto resulta una pieza sombría y ligeramente deprimente.
Otros	Se trata de un movimiento que, al igual que la pintura que lo inspiró, representa el pesado movimiento de una carreta tradicional polaca, tirada por bueyes. En el manuscrito original de Musorgsky, este movimiento comienza <i>fortissimo</i> y se acompaña de la expresión “De lleno en el frente”. Sin embargo, tanto en la revisión de Rimsky-Korsakov como en la orquestación de Ravel se sustituye por un <i>pianissimo</i> que va paulatinamente creciendo hasta el <i>fortissimo</i> , de manera que se tiene la impresión de ver aproximarse la carreta a lo lejos y avanzar hasta la posición del oyente.

La tuba es ahora la responsable de presentar el tema principal, que representa al carretero. Se trata de una melodía melancólica, muy *cantabile*, que más que representar la tragedia ilustra la resignación del hombre a su destino. Al igual que los bueyes, que caminan hacia adelante incansablemente sin conocer hacia dónde les dirige el carretero, éste se ve a su vez guiado por una fuerza mayor a la que le es imposible resistirse. Y en su resignación, sigue viviendo como puede.

Musorgsky escribió un bello pero trágico tema para representar al carretero, en línea con las canciones populares rusas –a pesar de que el cuadro representa una escena polaca. Se trata de un pasaje virtuoso para la tuba, instrumento que no suele tener papeles protagonistas en la orquesta.

#### Primera parte

The image shows a musical score for the first part of the tuba theme. It consists of two staves of music in bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with the instruction *pp poco a poco cresc.* The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody, showing a change in dynamics and a more complex rhythmic structure.

#### Segunda parte

### 22. Tema del carretero en la tuba

Tras presentar la melodía del carretero, los violines escapan al ostinato y presentan un tema bucólico que comienza en modo mayor. Al igual que el primer tema, tiene reminiscencias de la música modal de tradición rusa pero se opone al anterior por completo. Musorgsky, ya desde joven, había sentido una enorme fascinación por la vida rural y el campesinado tradicional ruso, al que suponía nobles aspectos de carácter. El hermano de Modest, Filaret, así lo recordaba en sus memorias. Este tema ilustra esa predilección del compositor y, frente a la resignación del carretero, presenta

[Cuadros de una exposición]

una melodía que parece defender e incluso oponerse a la visión de pobreza deprimente de la clase rural de finales del siglo XIX. Musorgsky consigue representar en un único movimiento dos visiones del mundo rural completamente opuestas y lo consigue mediante la escritura de las melodías contrastantes.



23. Segundo tema, contrastante, en los violines II

**S**in embargo, el tema del carretero regresa, esta vez en *fortissimo* y respaldado por casi todos los instrumentos de la orquesta, que atacan la primera parte de la melodía al mismo tiempo. La percusión juega aquí también un papel importante: los timbales marcan el ritmo regular del paso de los bueyes mientras la caja, con redobles, recuerda las llamadas militares que anuncian la llegada de los condenados. La densidad orquestal va disminuyendo poco a poco hasta dejar de nuevo paso a la tuba, que continúa con la segunda parte del tema y dirige hacia el final del movimiento.

**E**n este movimiento, Ravel mantuvo el cambio dinámico que ya introdujo Rimsky-Korsakov en su primera revisión de la obra. Originalmente, este movimiento comenzaba con un *fortissimo* al que Musorgsky había añadido la expresión “de lleno en la frente”, pero Rimsky-Korsakov lo sustituyó por un *pianissimo* seguido de un larguísimo *crescendo* hasta alcanzar la máxima intensidad de volumen en el pasaje en que la orquesta al completo interpreta el tema del carretero. A partir de ahí, un *diminuendo* lleva de nuevo a la indicación de *pianissimo* final. El efecto es el de la carreta que, vislumbrada a lo lejos, va aproximándose hasta la posición del oyente –aquí

también convertido en espectador- y se aleja nuevamente hasta perderse en el horizonte.

### Guía de audición

Guía de audición: Bydło		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición de la primera parte del tema del carretero	00:00 – 00:25
	Exposición de la segunda parte del tema del carretero	00:26 – 00:54
B	Exposición del segundo tema	00:54 – 01:41
C	Reexposición de la primera parte del tema del carretero	01:41 – 02:04
	Reexposición de la segunda parte del tema del carretero	02:04 – 02:24
Coda		02:25 – 02:48

### Promenade IV

Esta es la última ocasión en la que aparece “Promenade” como movimiento independiente.

Las maderas vuelven a ser protagonistas en este paseo, que sustituye las primeras notas del tema por silencios y que recuerda ligeramente la atmósfera medieval del “Promenade II”. Sin embargo, los instrumentos más graves toman el relevo y hacen pensar en el carretero que acaba de alejarse. Son ocho compases en los que se interpreta solamente el tema principal, ligeramente modificado y en modo menor, más pesante y oscuro en la segunda parte. La interpretación coral se recupera en cierta medida: la primera parte del tema es presentada por flautas y clarinetes, a los que responden oboes y fagotes. Estos últimos, junto a los violoncellos y los contrabajos, continúan con la segunda parte del tema y en respuesta se añade el resto de la cuerda frotada, todas las maderas y las trompas.

[Cuadros de una exposición]

En este último paseo, Musorgsky introduce una nueva variación: a los ocho compases de la melodía original de “Promenade” se añaden dos más durante los que se adelanta uno de los motivos del siguiente cuadro, “Baile de los polluelos en sus cascarones”. El carácter ligero, alegre y desenfadado queda patente con tan sólo esta introducción a cargo de flautas, oboes y clarinetes.

Promenade I	
Tonalidad	Re m
Compás	Alternancia entre 5/4 y 6/4 (compás de amalgama original 11/4)
Indicación de movimiento	<i>Tranquillo</i>
Descripción	La melodía es retomada por la madera y ligeramente modificada en esta última vez en la que aparece el paseo. Se presenta en modo menor y en el último momento adelanta uno de los motivos del movimiento siguiente.

### Guía de audición

Guía de audición: Promenade I	
Descripción	Minutaje
Exposición de la primera parte del tema principal	00:00 – 00:21
Exposición de la segunda parte del tema principal (inconclusa)	00:21 – 00:47
Introducción del movimiento siguiente	00:47 – 00:53

### Baile de los polluelos en sus cascarones

Durante este cuadro, escrito a la manera más clásica del *scherzo* o el minueto con trío –lo que es significativo, teniendo en cuenta la oposición de Musorgsky y el Grupo de los Cinco a las tradiciones academicistas - el compositor quiso representar un cuadro de ballet durante el que los niños interpretaban a unos pollitos intentando deshacerse de sus cascarones. El

ballet fue estrenado en 1870 en el Teatro Bolshoi de Moscú y la Escuela de Ballet participaba en varios números, entre ellos, este baile de los polluelos. La música es sumamente descriptiva y es fácil, escuchándola, imaginarse a los animalitos dando saltitos y piando, agitando sus pequeñas alas para liberarse de los cascarones que hasta entonces los protegían y ahora se han convertido en una carga.

<b>Baile de los polluelos en sus cascarones</b>	
Tonalidad	Fa M
Compás	2/4
Indicación de movimiento	<i>Scherzino: vivo, leggiero-Trio</i>
Descripción	El movimiento no podría ser más opuesto al anterior. Se trata de un <i>scherzo</i> ligero, alegre y juguetón construido según la forma tripartita clásica. La música representa con maestría el piar de los polluelos y sus saltos ligeros y desordenados. En el <i>Trio</i> , más calmado, la danza regular es interrumpida de vez en cuando por el piar de los animalitos representados por trinos en los instrumentos agudos.
Otros	Musorgsky se inspiró para este movimiento en un boceto que Hartmann había realizado para el diseño del vestuario del ballet <i>Trilby</i> , con música de Yuli Gerber y coreografía de Marius Petipa. Del total de 17 bocetos que realizó el artista, 4 han sobrevivido y en ellos puede observarse a los "polluelos" intentando deshacerse de sus cascarones.

En la forma clásica A-B-A, es sencillo distinguir la repetición de la primera parte y su reexposición después del trío. Durante la primera parte, el tema presenta dos pequeñas secciones en las que la primera se caracteriza por las notas cortas con apoyatura y la segunda, por las escalas ascendentes. Esta estructura aparece dos veces tras las que aparece una pequeña coda basada en la primera sección y que da paso al trío con una nota mantenida.

[Cuadros de una exposición]

**D**urante la parte central, el trío, las figuras con apoyatura continúan presentes pero el carácter es menos nervioso. Las flautas y los violines interpretan la melodía, caracterizada en la cuerda por rápidos trinos sobre todas las notas, mientras el resto de la cuerda acompaña en *pizzicato* y los fagotes realizan un ostinato con nota pedal que al principio es de corcheas y más adelante, de semicorcheas. La celesta se une a la melodía y el resto de instrumentos van incorporándose poco a poco al acompañamiento.

**E**n la segunda parte del trío, los oboes trazan una nueva melodía basada en un motivo diferente. Las cuerdas cesan en sus trinos. Después, clarinetes, oboes y flautas retoman el estilo de la primera parte, con notas apoyadas, pero lo interpretan en un juego de diálogo: los clarinetes en la primera parte del compás y los oboes y las flautas, a contratiempo.

**P**or fin llega de nuevo la reexposición de la primera parte que, siguiendo el estilo tradicional, se interpreta sin repetición, pero añade dos compases que, a modo de coda, cierran el movimiento.

### Guía de audición

Guía de audición: Baile de los polluelos en sus cascarones		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Primera interpretación del <i>scherzo</i>	00:00 – 00:16
	Repetición exacta del <i>scherzo</i>	00:16 – 00:33
B	Primera parte del trío	00:33 – 00:44
	Segunda parte del trío	00:44 – 00:54
A	Reexposición del <i>scherzo</i>	00:54 – 01:12

## Samuel Goldenberg y Schmuÿle

En completo contraste con el movimiento anterior se presenta este nuevo cuadro. Musorgsky estaba muy familiarizado con las pinturas que lo inspiraron ya que el propio Hartmann se las había regalado, y quizás por ello la psicología de los personajes alcanza en este número unas cotas que en absoluto en pintor había reflejado en sus obras. Al parecer, el compositor ya había fantaseado con componer una obra musical inspirada por estos cuadros, por lo que su introducción en *Cuadros de una exposición* parece lógica. En el manuscrito original, Musorgsky había titulado “Dos judíos polacos, uno rico y otro pobre (Samuel Goldbenberg y Schmuÿle)”.

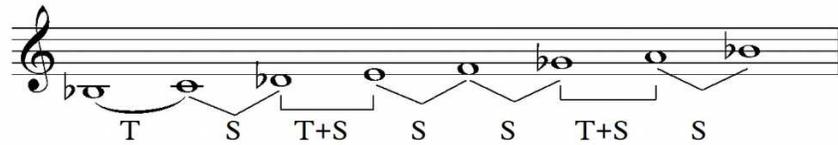
Los temas que representan a los personajes, el judío rico y el judío pobre, son también opuestos entre sí. El primero, a cargo de los instrumentos graves, es poderoso y está entrecortado por silencios, como si cada frase del judío rico fuese una sentencia. Es fácil imaginar cómo, al hablar él, los demás guardan un respetuoso y temeroso silencio. El tema del judío pobre, a cargo de la trompeta con sordina, es vacilante, tembloroso, repetitivo, implorante: todo lo contrario al de su correligionario.

Ambos temas se exponen por separado, primero el del judío rico y a continuación, el del judío pobre. Después, Musorgsky los superpone, como si imaginase un diálogo entre ellos, de forma contrapuntística. Un diálogo desigual en el que termina por imponerse, como no podría ser de otra manera, el judío rico. Él hace callar al pobre desgraciado, que ya antes se había dado por vencido, repitiendo su letanía. La sentencia final del judío rico se realiza con un cambio de timbre: las cuerdas se encargan de silenciar a la trompeta y, aunque no interpretan el tema exacto del personaje, mantienen la escala y las apoyaturas características. Justo al final se expone un motivo que no deja lugar a dudas: la razón es del rico.

En este número, Musorgsky emplea la escala magiar, tradicional de la música de algunos países del este de Europa, así como de la música

[Cuadros de una exposición]

klezmer, para construir el tema del judío rico. Esta escala se caracteriza por ser simétrica con respecto a la dominante (quinto grado) y por sus cuatro distancias de semitono y dos de tono y medio. El uso de los intervalos de segunda aumentada es igualmente característico de la música judía.



24. Escala magiar o húngara de si b

<b>SAMUEL GOLDENBERG Y SCHMIDLE</b>	
Tonalidad	Si b m
Compás	4/4
Indicación de movimiento	<i>Andante</i>
Descripción	El primer tema, representando al judío rico, es grave y poderoso y está inspirado en una melodía tradicional judía del siglo XVIII. El tema parece representar una declamación oral, con silencios que indican las pausas y respiraciones. Al contrario, la melodía que representa al judío pobre, interpretada por la trompeta con sordina, es repetitiva y frágil, menos elaborada. Después de la presentación de ambos temas y de hacerlos discurrir en contrapunto, el movimiento finaliza con varias notas fuertes, indicando que, como era de esperar, la última palabra la tiene el judío rico.
Otros	Hartmann regaló a Musorgsky dos de sus pinturas: <i>Judío con un gorro de piel. Sandomir</i> y <i>El sandomiriano</i> <sup>6</sup> . Estas dos piezas contrastantes, oponiendo ya en el título riqueza y pobreza, europeísmo y tradición, inspiraron este movimiento. Los cuadros de Hartmann, que en realidad no son más que bocetos, no pretendían la expresividad con la que Musorgsky dotó a la música que le inspiraron. El compositor obliga a los dos personajes a enfrentarse, a dialogar y a desarrollar su carácter.

<sup>6</sup> Sandomir, en la actualidad Sandomierz, es una población del sudeste de Polonia que, a finales del siglo XIX, estaba bajo dominio austríaco y contaba desde 1860 con una importante minoría judía.

## Guía de audición

Guía de audición: Baile de los polluelos en sus cascarones		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Tema del judío rico	00:00 – 00:49
	Tema del judío pobre	00:48 – 01:28
B	Diálogo entre los dos judíos (ambos temas en contrapunto)	01:28 – 01:57
C	Sentencia final del judío rico	00:44 – 00:54

### Limoges. Le marché. La grande nouvelle

Una vez más de manera contrastante con el movimiento anterior, se abre paso esta nueva pieza que ilustra un mercado ciudadano en el que las mujeres realizan sus compras, charlan y cotillean e, incluso, llegan a discutir por algunos artículos a la venta. No cuesta trabajo imaginar a los vendedores alzando la voz para anunciar su mercancía entre el alboroto del mercado.

Durante su estancia en Limoges, Hartmann pintó alrededor de 150 acuarelas de las cuales algunas estaban expuestas en la retrospectiva. Sin embargo, el catálogo de la exposición no hace referencia a ninguna en la que se represente un mercado. Musorgsky debió de ver esta obra en casa del arquitecto, cuando éste todavía estaba vivo, y se inspiró en ella para componer esta pieza.

El movimiento se inicia con un tema que se presenta varias veces pero cuya resolución va variando hasta que, hacia la mitad, se convierte en una algarabía de instrumentos gracias a la que es fácil crear la imagen de dos compradoras disputándose un artículo. Todo vuelve a la normalidad con la reaparición del primer tema que, tras un breve silencio marcado con calderón en la partitura, da paso a la coda final.

<b>Limoges. Le marche. La grande nouvelle</b>	
Tonalidad	Mi ♭, M
Compás	4/4
Indicación de movimiento	<i>Allegretto vivo, sempre scherzando</i>
Descripción	La música de Musorgsky es ruidosa, alborotada y se mezcla bruscamente con la sonoridad de la siguiente. Comienza con una pelea entre mujeres, indicada en la partitura original como "femmes se battant au point d'en arriver aux mains". Ravel realiza un maravilloso ejercicio de virtuosismo y logra una orquestación brillante en la que se refleja perfectamente el ajetreo del mercado mezclado con los ruidos de la ciudad.
Otros	<p>En el manuscrito original, Musorgsky escribió varias bromas en francés sobre los cotilleos que pueden escucharse en el mercado, aunque después las tachó. En el catálogo de la exposición no se hace referencia a ningún cuadro con esta temática, aunque se sabe que Hartmann había vivido en Limoges, donde estudió la arquitectura de su catedral.</p> <p>En la obra original, este movimiento está precedido de un nuevo "Promenade" que Ravel suprimió al realizar su orquestación.</p>

## Guía de audición

<b>Guía de audición: Limoges. Le marché. La grande nouvelle</b>		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición del tema principal (a)	00:00 – 00:17
	Reexposición variada del tema principal (a'')	00:17 – 00:32
B	Disputa entre compradoras	00:32 – 01:49
C	Reexposición del tema principal (a)	01:49 – 01:03
Coda		01:03 – 01:19

## Catacombæ. Sepulcrum romanum

Enlazando con el movimiento anterior se presenta “Catacombæ”. Frente al alboroto del mercado, este nuevo cuadro, con la indicación de movimiento *Largo*, traslada al oyente a un lugar completamente diferente: las catacumbas de París, donde se enterraron los cuerpos de numerosos cementerios de la ciudad a finales del siglo XVIII. Se trata de una red inmensa de túneles, en su origen minas de piedra caliza, excavados en el subsuelo de la capital francesa. Las osamentas de los cadáveres allí trasladados cubren las paredes de múltiples cámaras y sus pasadizos han sido objeto de numerosos episodios tanto reales como imaginarios.

Catacombæ. Sepulcrum romanum	
Tonalidad	Si m
Compás	3/4
Indicación de movimiento	<i>Largo</i>
Descripción	Sin transición desde el movimiento anterior, los metales presentan una serie de acordes largos y oscuros, alternando entre las indicaciones de <i>fortissimo</i> y <i>pianissimo</i> . El carácter es pesado y sobrecogedor y transmite al oyente el frío del interior de las catacumbas. Tan sólo los fagotes, el contrafagot y el contrabajo acompañan a los metales en esta pieza de sonoridad cercana a la del órgano.
Otros	La obra de Hartmann representa dos hombres tocados con sombrero de copa (él mismo y el también arquitecto Vasili Alexandrovitch Kenell) que visitan las catacumbas de París. El guardián les abre la puerta, por la que se entrevén los cráneos que reposan en los túneles. La pintura, entre sombras y penumbras.

Durante el movimiento, los metales presentan un tema grave de solemnidad casi religiosa, de notas largas y plagado de calderones que hacen imposible la apreciación rítmica. La escritura se asemeja a ciertos pasajes para órgano, instrumento tan característico en las iglesias.

[Cuadros de una exposición]

Esta pieza se estructura en dos partes, separadas por un largo silencio. La primera es una especie de introducción solemne que marca el carácter general del movimiento. En la segunda, aunque se mantienen las notas tenidas y los calderones, los acordes no se prolongan más allá de un compás y más adelante es posible distinguir un esbozo de melodía espiritual a cargo de la trompeta.

### Cum mortuis in lingua mortua

Los visitantes de las catacumbas que se presentaban en el cuadro anterior (el mismo Hartmann junto al también arquitecto de origen ruso Vasili Alexandrovitch Kenell) han llegado a las cámaras llenas de osamentas. La puerta se abre poco a poco y deja vislumbrar los esqueletos en su interior, alumbrados por la débil luz del candil que porta el guía.

CUM MORTUIS IN LINGUA MORTUA	
Tonalidad	Si m
Compás	6/4
Indicación de movimiento	<i>Andante non troppo, con lamento</i>
Descripción	El tema de "Promenade" se presenta aquí transformado en el ambiente del movimiento anterior, lúgubre y oscuro, en modo menor. El oboe y el corno inglés se encargan de la melodía, que casi hace pensar en una plegaria latina, tal y como indica el título. Responden clarinetes y fagotes, acompañados de la cuerda, realizando una escala cromática que refuerza la tensión del movimiento.
Otros	El propio Musorgsky escribió acerca de este movimiento: "Es como en el texto latino: el espíritu creador del difunto Hartmann me guía, en respuesta a los cráneos, los cráneos se iluminan." El diálogo, que comienza con una triste tonalidad menor, evoluciona hacia el modo mayor, saliendo del encierro de las catacumbas.

El carácter solemne se mantiene al principio de la pieza y, sorprendentemente, sirve de base para presentar el tema principal de

“Promenade”, modificado para adecuarlo a esta nueva atmósfera. En realidad, Musorgsky afirmaba que el tema de su “Promenade” no era otra cosa que el rostro de Hartmann dibujado sobre la clave de sol; en consecuencia, ningún movimiento mejor que éste para recordar a su querido amigo.

**L**a melodía se dibuja prescindiendo de las corcheas, interpretada por oboes y corno inglés, a los que responden clarinete bajo, fagotes y contrafagot. Los acordes, en lugar de ser realizados por los metales, son ahora asunto de las cuerdas, que suavizan la atmósfera ligeramente opresiva presentada con anterioridad y que realizan escalas cromáticas descendentes con indicación de *tremolo*. El compás se mantiene en 6/4 durante toda la pieza, por lo que la melodía se percibe ligeramente desplazada en cuanto a los acentos.

**T**ras el tema principal de “Promenade”, aparece una nueva sección que pivota hacia el modo mayor en los acordes y encamina serenamente hacia el siguiente cuadro. La atmósfera también se ve modificada y se vuelve más espiritual y luminosa gracias a la participación de los instrumentos más agudos de la familia de viento madera y a las escalas ascendentes interpretadas por el arpa. Casi hace pensar en una aparición milagrosa.

**É**sta segunda parte del movimiento se corresponde así con la propia visión del compositor, que declaraba: “[...] el espíritu creador del difunto Hartmann me guía, en respuesta a los cráneos, los cráneos se iluminan.”

### **La cabaña sobre patas de pollo. Baba Yaga**

**M**usorgsky juega de nuevo con los contrastes al oponer a los dos movimientos anteriores, con un carácter muy espiritual y trascendental, invitando al recogimiento, la meditación o la oración, la pieza que representa a la bruja Baba Yaga y a su cabaña con patas de pollo. Toda una herejía si se piensa en la confrontación entre los temas religiosos y los paganos.

<b>La cabaña sobre patas de pollo. Baba Yaga</b>	
Tonalidad	Do m
Compás	2/4
Indicación de movimiento	<i>Allegro con brio, feroce-Andante mosso-Allegro molto</i>
Descripción	La bruja lanza su cabaña a la caza de una nueva víctima, pero tarda en ponerse en marcha: Musorgsky representa esta imagen con la repetición de una célula rítmica que se presenta cada vez más subdividida. La orquesta toca en homorritmia este pasaje, casi como si de un enorme instrumento de percusión se tratase. Los metales irrumpen con una serie de llamadas a las que responden la cuerda y las maderas. El segundo tema, mucho menos enérgico, encargado al fagot y acompañado por un ostinato tenso en las flautas, recuerda al mismo tiempo el carácter humorístico y malvado de la bruja. El primer tema se presenta de nuevo, la cabaña vuelve a ponerse en marcha, y da paso al movimiento siguiente.
Otros	Baba Yaga es un personaje tradicional del folklore ruso, una bruja malvada que se alimenta de personas y vive en una cabaña con patas de pollo que le permite perseguir a sus víctimas. El cuadro original de Hartmann representa de hecho un reloj de bronce en forma de isba que se apoya sobre patas de pollo.

**B**aba Yaga es un personaje del folklore eslavo, principalmente ruso. Se trata de una bruja cruel que se alimenta de personas, generalmente niños, y que tiene una pierna de hueso, señal de que vive a caballo entre el mundo de los vivos y de los muertos. Vuela metida en un almirez o una olla y se impulsa gracias a una escoba. Habita una cabaña móvil asentada sobre unas patas de pollo que permiten que la cabaña se mueva a voluntad de la bruja. En ella, no puede permanecer ningún ser que esté protegido por una bendición.

**L**a pieza está estructurada en tres partes bien diferenciadas: las extremas, de carácter enérgico, un poco violento, hacen pensar en la bruja en acción; la sección central, contrastante, es mucho más tranquila y con indicación dinámica *pianissimo*.

El tema de la primera parte comienza con un motivo de dos notas que se va desarrollando en los compases sucesivos hasta convertirse en un ritmo machacón que se repite durante toda la sección. Es fácil imaginar cómo la bruja, que ha descubierto una nueva víctima, se lanza en su persecución. Pero su cabaña de patas de pollo es vieja y tarda un momento en reaccionar, la maquinaria debe ponerse en marcha tras algunos estertores. Una vez en funcionamiento, la cabaña se echa a andar y, poco a poco, va cogiendo velocidad. Sobre el sonido que ilustra la maquinaria de la cabaña, las maderas, con un motivo de negras con apoyatura, recuerdan a la risa de la bruja, que lanza un grito de ánimo a su cabaña (melodía en las trompetas) para que corra de prisa tras la pobre víctima. Tras un pasaje descendente, las corcheas del acompañamiento de pronto se vuelven negras y, después, blancas: la víctima presenta oposición pero la batalla es corta.

La sección central se desarrolla sobre un ostinato de tresillos de semicorchea interpretado por los instrumentos de viento madera. Por unos instantes, los clarinetes y fagotes insisten en el movimiento anterior, pero en una dinámica tan suave que casi pasa desapercibido. La tuba retoma este tema acompañada del arpa, los violoncellos y los contrabajos, mientras el resto de la orquesta interpreta un pasaje punteado en el que los instrumentos se responden unos a otros y que, más que elaborar una melodía, buscan crear un clima de cierto misterio. La bruja lleva a su víctima al interior de la cabaña y realiza un exquisito guiso: ojo de tritón, cola de ratón, polvo de dragón y un niño tierno...

De pronto, algo vuelve a llamar la atención de la bruja: ¿una segunda víctima? ¡Quizás la primera logre salvarse si Baba Yaga se distrae! La cabaña se pone en marcha de nuevo, primero poco a poco, costosamente, a trompicones. Pero pronto encuentra el ritmo y va alcanzando velocidad... La historia se repite, aunque esta vez la lucha de la víctima se prolonga ligeramente, en un pasaje ascendente, que da paso sin interrupción al cuadro siguiente.

## Guía de audición

Guía de audición: La cabaña sobre patas de pollo. Baba Yaga		
Parte	Descripción	Minutaje
A	La cabaña se pone en marcha poco a poco...	00:00 – 00:12
	...recupera el ritmo y comienza a acelerar	00:12 – 00:18
	La bruja ríe y grita, animando a la cabaña a ir más rápido	00:18 – 00:28
	La cabaña alcanza a la víctima, que se defiende pero pierde	00:28 – 01:07
B	Sección central, clima misterioso (¿guiso de bruja?)	01:07 – 02:14
	Algo llama la atención de Baba Yaga...	02:14 – 02:25
A	...quien pone de nuevo en marcha su cabaña...	02:24 – 03:31
	...que coge ritmo y acelera una vez más	02:31 – 02:39
	El alborozo de la bruja se repite	02:39 – 02:45
	Y lucha contra una nueva víctima	02:45 – 03:24

## La gran puerta de Kiev

Con este solemne y majestuoso cuadro finaliza la obra de Musorgsky, *Cuadros de una exposición*. Se trata de un movimiento grandioso que pretende ensalzar el sentimiento patriótico ruso.

“La gran puerta de Kiev” está inspirado por un esbozo de Hartmann para la construcción de un monumento conmemorativo en la capital ucraniana. El zar Alejandro II había sobrevivido recientemente a un intento de magnicidio y, para celebrarlo, convocó un concurso para construir un monumento en Kiev. La puerta debería evocar la grandeza de Rusia, su nobleza y su carácter, así como la cultura nacional. Ucrania era por entonces una de las regiones rusas de mayor peso y, de hecho, era conocida como “la pequeña Rusia”, por lo que la construcción del monumento en su capital estaba cargada de significado. No obstante, el concurso de desconvocó y nunca

llegó a construirse la gran puerta que debía honrar a la madre patria –y, de paso, aclamar a su monarca.

<b>La gran puerta de Kiev</b>	
Tonalidad	Si b, M; uso del modo frigio
Compás	2/2
Indicación de movimiento	<i>Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza</i>
Descripción	Musorgsky escribió un movimiento solemne, lleno de referencias a la música popular rusa, con un ritmo lento y majestuoso. El primer tema, escrito en estilo de las amplias melodías corales rusas, contrasta con el segundo, más calmado, que recuerda a los himnos ortodoxos. Es aquí donde Musorgsky emplea el modo frigio y se basa en el canto “Como vosotros estáis bautizados en Cristo”. En su reaparición, el primer tema está acompañado del tañido de las campanas tradicionales, lo que proporciona todavía más solemnidad al movimiento. Hacia el final, el tema principal de <i>Promenade</i> se desliza entre las campanas y la obra finaliza con una grandiosa coda.
Otros	El boceto de Hartmann para su participación en el concurso arquitectónico para las puertas de la ciudad de Kiev sirve de inspiración para el último movimiento de la suite. El proyecto de Hartmann recurría al estilo ruso antiguo: una torre dotada de campanario y, sobre las puertas, decoración en forma de la cofia femenina tradición, el <i>kokochnik</i> . El concurso fue finalmente anulado y ninguno de los proyectos que concursaban se realizó.

En este movimiento pueden distinguirse tres temas principales, de los cuales dos son pertenecen en exclusiva a “La gran puerta de Kiev”, ya que el tercero corresponde al primer tema de “Promenade”.

El primer tema es solemne, grandioso, majestuoso. Está escrito a la manera de los grandes coros rusos, con notas largas marcadas por la percusión; el ritmo es marcial, como si el mismísimo zar Alejandro II atravesase el arco principal de la gran puerta para entrar en la ciudad, aclamado por sus súbditos. El compás, de 2/2, se presta a esta percepción, al igual que la

[Cuadros de una exposición]

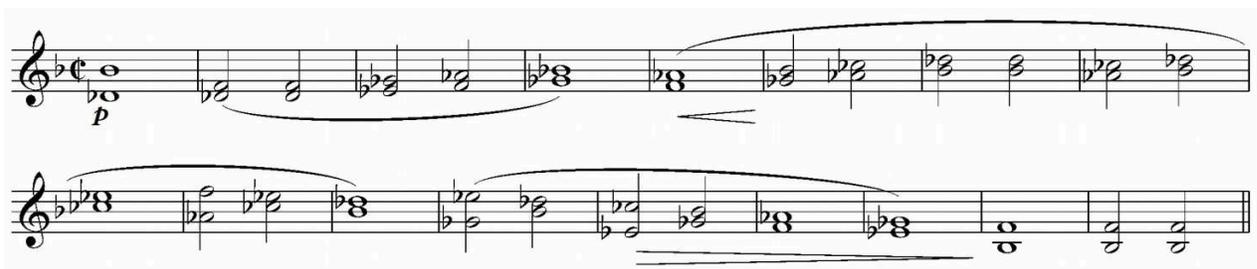
indicación de movimiento, *Allegretto alla breve. Maestoso. Con grandeza*, y los golpes en los timbales que subrayan el ritmo del paso del desfile.



25. Primer tema en las trompetas

El tema principal se escucha completo en las trompetas, acompañadas del resto de los instrumentos de metal y de los fagotes. En la segunda parte, se incorporan las maderas, dotando de mayor brillantez y calidez al conjunto. La orquesta al completo retoma el tema, ahora interpretado también por violines, flautas y trompas, en una exposición todavía más majestuosa, pero pronto se interrumpe para dar paso al segundo tema, de carácter más intimista y en dinámica *pianissimo* frente al *fortissimo* anterior.

La entrada del segundo tema supone un cambio drástico no sólo en cuanto a dinámica sino también en la densidad orquestal –son ahora solamente los clarinetes y los fagotes los instrumentos que se oyen-, la expresión (indica *senza espressione*) la tonalidad, el carácter, la forma... Musorgsky se basó en un tema bautismal de la iglesia ortodoxa para este pasaje, escrito a la manera de los himnos religiosos. Continuando con la imagen del zar entrando en la ciudad, los representantes de la Iglesia le reciben en la catedral de Santa Sofía.



26. Segundo tema, en los clarinetes

El primer tema aparece de nuevo, esta vez a cargo de los metales sin trompetas, mientras el resto de la orquesta realiza una serie de escalas ascendentes y descendentes a la manera de los carillones, imitando los juegos de campanas repicantes en los campanarios de las iglesias. Después, interviene una vez más el segundo tema y a los clarinetes y fagotes se unen los oboes y las flautas

A continuación tiene lugar el primer interludio de la pieza. Mientras los vientos alargan la figuración del himno anterior, las cuerdas interpretan una serie de tresillos de negra que proporcionan movimiento ante los sonidos más largos de los vientos. Este pasaje parece una marcha fúnebre por los muertos en honor de la gran Rusia. La aparición de los golpes de campana proporciona solemnidad e invita al recogimiento.

Precedido de un gran crescendo en el que el modo menor con el que se iniciaba esta sección vuelve a dar paso al mayor, y acompañado del tañido de la campana en la percusión, el tema principal de "Promenade" hace su aparición, triunfal. Este pasaje recuerda al final de la *Obertura 1812* del también compositor ruso –y contemporáneo de Musorgsky- Piotr Illich Tchaikovski, cuando termina su narración musical de la batalla contra la *Grande Armée* de Napoleón. El acompañamiento en las cuerdas se acelera, pasando de los tresillos a los trémolos y añadiendo intensidad al sentimiento de triunfo.

El tema de "Promenade" se prosigue con una prolongación del interludio y, en el momento de mayor tensión, las maderas y las cuerdas interpretan un pasaje de rapidísimas escalas descendentes sobre un colchón armónico a cargo de los metales. Un súbito calderón interrumpe el alborozo y da paso a la tercera aparición del tema principal de "La gran puerta de Kiev", esta vez escrita con figuras de valor doble, con lo que la percepción de la velocidad es de la mitad (las negras se transforman en blancas, las blancas en redondas, etc.). Los tresillos del primer interludio se mantienen en el

[Cuadros de una exposición]

acompañamiento, dotando de movimiento al tema, ahora más lento debido a la nueva figuración.

**L**as últimas notas del tema principal dan paso a un nuevo interludio que retoma el carácter de himno del segundo tema, aunque en esta ocasión es interpretado por toda la sección de viento madera acompañada de un ostinato en las cuerdas. El largo *crescendo*, junto con la sucesión armónica, va aumentando la tensión. Las flautas abandonan las notas largas de la melodía para incorporarse al ostinato de la cuerda y los instrumentos de viento metal van incorporándose paulatinamente. Finalmente, un pasaje de relativa homorritmia y carácter coral, con intención de llamada, lleva hasta la última aparición del tema principal, escrito con figuración todavía más amplia que la anterior.

**L**a disminución de la velocidad por la utilización de figuras de mayor valor y la desaparición de los tresillos o los trémolos en el acompañamiento dotan a esta coda de una gran solemnidad y no hay lugar a dudas: la obra está llegando a su fin. Durante el último y largo acorde de los instrumentos de viento y las cuerdas, la percusión redobla y acompaña los sentimientos de triunfo y entusiasmo que este movimiento despierta en los oyentes. Si bien es cierto que el júbilo inicial da paulatinamente paso a una alegría más serena gracias a la aparición de los temas contrastantes del himno en el tema secundario y los interludios, así como la aumentación de los valores rítmicos en el tema principal.

**É**ste primer tema aparece un total de cinco veces a lo largo del movimiento, aunque no siempre se interpreta íntegramente. Las exposiciones sucesivas dotan a la pieza de una estructura de rondó en dos secciones: ABAB y CADA, donde A es el tema principal, B el tema secundario y C y D los interludios o transiciones. El tratamiento del tema principal de "Promenade" en este último movimiento proporciona al oyente la sensación de cierre de ciclo y forma circular: comenzaba con un paseo y, tras moverse

por los diferentes movimientos, vuelve al mismo punto, como si el espectador de la exposición hubiese regresado al punto de partida.

### Guía de audición

Guía de audición: La gran puerta de Kiev		
Parte	Descripción	Minutaje
A	Exposición del primer tema a cargo de la trompeta	00:00 – 00:48
	Segunda aparición del tema principal, a cargo de la orquesta	00:48 – 01:08
B	Segundo tema: himno religioso	01:08 – 01:43
A	Tercera aparición del tema principal	01:43 – 02:18
B	Segunda aparición del tema secundario	02:18 – 02:53
C	Primer interludio	02:53 – 03:27
	Tema principal de "Promenade"	03:27 – 04:03
A	Tercera aparición del tema principal	04:03 – 04:30
D	Segundo interludio	04:30 – 04:53
	Pasaje coral	04:53 – 05:09
A	Quinta aparición del tema principal-Coda	05:09 – 05:53

# ДИЕЖОS

## GUÍA DIDÁCTICA

### MARÍA SETUAIN BELZUNEGUI

**T**itulada por el Conservatorio Superior de Navarra en la especialidad de Flauta Travesera, continuó sus estudios en la Universidad de la Sorbona, en París, donde realizó un máster de Música y Musicología en la doble especialidad de Mediación Musical y Sociología de la Música.

**Es** autora de varias guías didácticas para diversos organismos (Orchestre National d'île de France, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Gobierno de Navarra, Ópera de Cámara de Navarra, Orquesta Sinfónica de Castilla y León...) y ha realizado numerosas intervenciones en el ámbito de la sensibilización musical tanto para niños como para adultos.

**Es** Coordinadora Pedagógica del grupo [Odaiko Percussion Group](#), una de cuyas líneas de acción se centra íntegramente en la formación de jóvenes intérpretes y en la sensibilización musical de diferentes colectivos. Convencidos de que la educación musical es una potente herramienta de transformación social, colaboran con el [Vura Music Project](#).

**P**ertenece al grupo Musyca de Investigación sociológica, en el que investiga sobre la situación de las mujeres intérpretes en las orquestas sinfónicas españolas (Género Sinfónico) y realiza ponencias e imparte charlas al respecto con cierta frecuencia. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas.

Desde hace más de diez años se dedica a la docencia como profesora tanto de Lenguaje Musical como de Flauta Travesera.

## GLOSARIO MUSICAL

**A**llemande: danza de origen alemán, de movimiento moderado y fluido. Se escribe en compás binario y consta de anacrusa.

**A**rmonizar: acción de escribir un acompañamiento armónico para una melodía. La escritura armónica es vertical mientras que la melódica es horizontal.

**C**ompás de amalgama: se trata de compases irregulares o con un número de tiempos superior a los utilizados tradicionalmente (de dos, tres o cuatro tiempos). Estos compases pueden expresarse como la suma de dos compases regulares, de ahí que se los considere de amalgama. El compás de  $11/4$  utilizado por Musorgsky es un ejemplo.

**C**ourante: danza e origen francés, de tempo vivo. El ritmo es ternario y también consta de anacrusa.

**D**odecafonismo: sistema compositivo ideado y desarrollado por Arnold Schoenberg a principios del siglo xx y que abrió la puerta al atonalismo y el serialismo. Se basa en series de doce sonidos cromáticos, por ello es denominado "dodecafonismo".

**E**scala cromática: sucesión ordenada de los doce sonidos cromáticos que se utilizan en el sistema musical occidental.

**G**iga: danza de origen inglés, tempo vivo y compás de subdivisión ternaria. Uno de sus rasgos distintivos es el uso de la imitación en una segunda línea o voz.

[Cuadros de una exposición]

**H**omorritmia: cuando los instrumentos de un conjunto interpretan un pasaje escrito con el mismo ritmo o figuración se dice que tocan en homorritmia (literalmente “misma rítmica”).

**I**dée fixe: literalmente, “idea fija”. Término acuñado por Hector Berlioz para referirse a una idea musical, una melodía que representa un personaje, una idea, un objeto, y que experimenta una serie de transformaciones para adecuarse a cada situación.

**L**eitmotiv: literalmente, “motivo conductor”. Equivalente alemán de la *idée fixe*, el *Leitmotiv* es un tema musical que representa a un personaje, una situación, una idea, etc. y que se ve modificado para adaptarse a las circunstancias de cada situación.

**N**acionalismo: movimiento artístico desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX y prolongado al siglo XX durante el que las escuelas de diferentes naciones intentaron buscar un idioma propio, a menudo incorporando elementos de la cultura tradicional y el folklore.

**N**eoclasicismo: estilo artístico desarrollado a principios del siglo XX que utilizaba elementos del lenguaje clásico tratados desde una perspectiva modernista.

**O**rquestación: proceso por el que un compositor traduce una obra previamente escrita, normalmente para piano o conjunto reducido, al lenguaje orquestal.

**O**stinato: patrón melódico-rítmico que se repite durante un pasaje musical.

**P**izzicato: técnica de interpretación de los instrumentos de cuerda frotada en la que, en lugar de utilizar el arco, las cuerdas son punteadas por los dedos.

**P**oema sinfónico: forma musical desarrollada durante la primera mitad del siglo XIX. Normalmente en un movimiento, el poema sinfónico, que tiene contenido extramusical, pretende narrar una historia, reflejar un

sentimiento determinado, describir un paisaje, etc. utilizando para ello todos los recursos sonoros, rítmicos, tímbricos, armónicos a disposición del compositor.

**Ritornello:** palabra italiana que significa “estribillo” y que se refiere a un tema musical que aparece varias veces a lo largo de una pieza.

**Sarabanda (zarabanda):** danza de origen español, de carácter solemne y grave, escrita en compás ternario. Es característico de esta danza el acento sobre el segundo tiempo.

**Sinfonía:** forma musical orquestal en varios movimientos. Grosso modo, la unidad se proporciona a través de los temas musicales, la tonalidad, el carácter, la estructura, etc.

**Sonata:** forma musical para instrumento solo o pequeño conjunto instrumental, en varios movimientos. En un principio, el equilibrio entre estos instrumentos era desigual, normalmente distinguiendo una voz solista y el acompañamiento; pero poco a poco se fue igualando y la jerarquía desapareció, originando además otras formas musicales.

**Tenuto:** técnica interpretativa en la que las notas deben marcarse ligeramente y ser mantenidas en todo su valor.

**Transcripción pianística:** al contrario que la orquestación, la transcripción pianística consiste en hacer accesible para piano una obra inicialmente compuesta para conjunto instrumental u orquesta. Las voces de los distintos instrumentos se fusionan, descartando algunos materiales menos importantes, de manera que un solo intérprete pueda hacerse cargo de la obra al piano.

**Tremolo:** técnica característica de los instrumentos de cuerda que consiste en un movimiento muy rápido de “ida y vuelta” del arco, casi como si el brazo del intérprete temblase, de ahí su nombre.

[Cuadros de una exposición]

# BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS LITERARIAS Y ARTÍCULOS

### Obras publicadas

**BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.J.; PALISCA, C.V.:** *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid, 2011 para la 8ª edición.

**FUBINI, E.:** *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 2005 para la 2ª edición.

**KÜHN, C.:** *Tratado de la forma musical*, Colección Idea Música, Idea Books, Barcelona, 2003

**PLANTINGA, L.:** *La música romántica*, Akal Música, Ediciones Akal, 2002.

**FAUCHER, B.:** *Tableaux d'une exposition. Dossier pédagogique*. Orchestre de Paris, París, 2012.

### Publicaciones online

[Oxford Music Online](#)<sup>7</sup>:

- Modest Musorgsky
- The Five

**C**uadros de una exposición:

- [Hágase la música](#)
- [Leiters Blues](#)
- [Pictures at an exhibition](#)

---

<sup>7</sup> Página de acceso limitado a suscriptores, razón por la que no se proporcionan los enlaces.

- [Tableaux d'une exposition](#)

### Arte y música:

- [Theme and variations. New Perspectives in Music History](#)
- [Fundación Juan March. Románticos y abstractos](#)
- Modern Art Consulting:
  - [Wassily Kandinsky. Synthesis of Arts](#)
  - [Wassily Kandinsky. The Yellow Sound](#)
- [Museo Thyssen. Wassily Kandinsky](#)

## PARTITURAS

- [Cuadros de una exposición](#), versión original para piano, accesible sin restricciones en el sitio de IMSLP
- [Cuadros de una exposición](#), versión orquestal por Hector Berlioz, accesible sin restricciones en el sitio de IMSLP

## DISCOGRAFÍA RECOMENDADA

### BERLIOZ, H.: *Symphonie Fantastique*

- [IMSLP: DuPage Symphony Orchestra, dir. Barbara Schubert.](#)
- [Spotify: London Philharmonic Orchestra, dir. Zubin Mehta.](#)

### IIIUSORGSKY, M.: *Cuadros de una exposición*

- [IMSLP: Alexander Ghindin, piano.](#)
- [Spotify: Berlin Philharmonic Orchestra, dir. Simon Rattle.](#)

[Cuadros de una exposición]

III MUSORGSKY, M.: *Intermezzo in modo classico*

- [Spotify: Mussorgsky & Borodin. Complete Piano music. Claudio Colombo](#)

III MUSORGSKY, M.: *Medianoche en el Monte Pelado*

- [IMSLP: Skidmore College Orchestra, dir. Anthony Holland](#)
- [Spotify: Berlin Philharmonic Orchestra, dir. Claudio Abbado.](#)

III MUSORGSKY, M.: *Medianoche en el Monte Pelado*

- [IMSLP: Skidmore College Orchestra, dir. Anthony Holland.](#)
- [Spotify: New York Philharmonic Orchestra, dir. Leonard Bernstein.](#)

## VÍDEOS

III McFerrin, B.: Demostración de la universalidad de la escala pentatónica

- [Bobby McFerrin](#)

III MUSORGSKY, M.: *Medianoche en el Monte Pelado*

- [Disney, \*Fantasia\*](#): extracto de la película de 1940 accesible en YouTube.

## IMÁGENES

1. [Musorgsky en 1956](#)
2. [Mily Balakirev](#)
3. [Boris Godunov, por artista desconocido](#)
4. [Musorgsky en 1881, por Illiá Repin](#)
5. [Modest Musorgsky](#)

6. [Los Cinco, por artista desconocido](#)
7. [Maurice Ravel](#)
8. [Nenúfares, de Claude Monet](#)
9. [Viktor Hartmann](#)
10. [Arnold Schoenberg](#)
11. [Hildegarda de Bingen](#)
12. [Portada del disco \*Nevermind\*, del grupo Nirvana](#)
13. [Partitura de \*Sontags Abschied\*, de Karlheinz Stockhausen](#)
14. [Manuscrito de \*Belle, bonne, sage\*, de Baude Cordier](#)
15. [Wassily Kandinsky](#)
16. [Mikhail Rudy](#)
17. [Hector Berlioz](#)

[Cuadros de una exposición]

## PICTOGRAFÍA

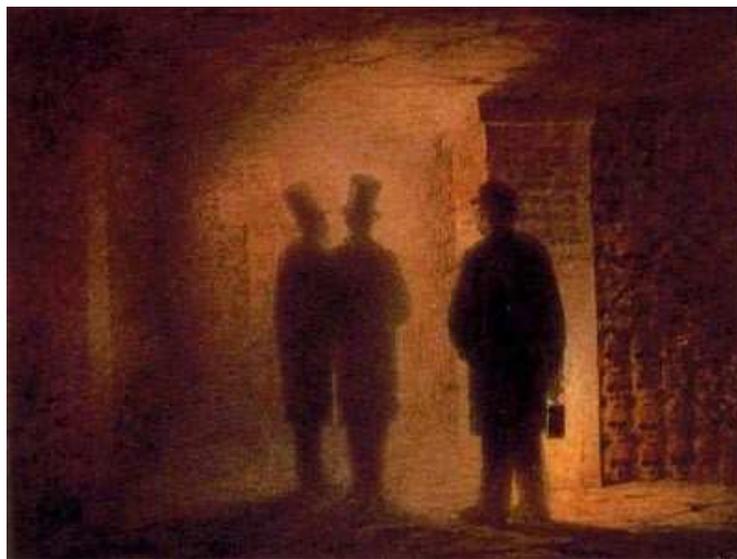
Obras de Viktor Hartmann que se conservan:



La gran puerta de Kiev



La cabaña sobre patas de pollo



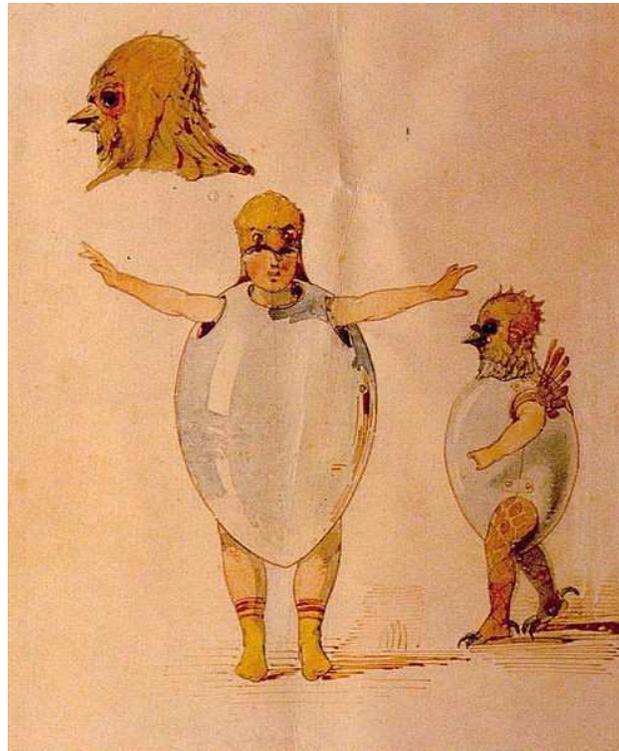
Catacombae



[Samuel Goldenberg](#)



[Schmuyle](#)



[Baile de los polluelos en sus cascarones](#)

AAAAALLL**CENTRO CULTURAL**CCCCCEEEEEEEN  
JEEEEEEELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGGGGGGUUUUU  
IIIIIBBBBEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEEEELLLLLL

# Модест Мусоргскы

## Сцадрос де цпа ежросициоп

---

### Ща дїдастїса



### Шарїа Сетцан Велзїнеци