

LOS CUARTETOS DE CUERDA DE BÉLA BÁRTOK

Camilo Rojas

1

Béla Bartók nació el 25 de marzo de 1881 en Nagyszenmiklós, Hungría, y murió en la pobreza el 26 de septiembre de 1945 en Nueva York. Nagyszentmiklós pasó a llamarse Sânnicolau Mare en 1920 cuando vino a hacer parte de Rumania. Podría decirse entonces que Béla Bartók es un compositor húngaro nacido en Rumania.

La herencia cultural de Bartók era rica y variada, de un lado tenía su herencia nacional húngara, y de otro una herencia cultural alemana. Su abuela era de serbia y hablaba un dialecto llamado *bunyevac*, término peyorativo del grupo dialectal serbo-croata; la madre, nacida cerca de Austria, hablaba alemán como primera lengua; más tarde, de adulta y por necesidades económicas, aprendió húngaro. Desde temprano, Bartók desarrolló un espíritu nacionalista que lo indujo a exigirle a su familia que le hablara en su propia lengua, *magiar*, en vez de alemán. Temía que, si hablaba alemán, lo tildaran de traidor del nacionalismo húngaro de la época y del espíritu de independencia del imperio Astro-húngaro; además, consecuente con su nacionalismo, vestía trajes típicos húngaros y expresaba su credo político encabezando frecuentemente cartas con el escudo de armas húngaro y con el texto “Abajo con los Habsburgo”. Bartók era políglota y hablaba *magiar*, alemán, latín, francés e inglés. Su interés en etnomusicología lo motivó a aprender eslovaco y rumano, y cuando planeó visitar Italia y España con el fin de recopilar música folklórica de ambos países, aprendió un poco de italiano y de español. En los últimos años de su vida tradujo poemas del turco al húngaro.

La ideología nacionalista de Bártok está fundamentalmente basada en su estudio y colección de la música folklórica húngara. Consideraba la música típica, folklórica, de los campesinos húngaros como la expresión real de la identidad húngara, en oposición a la música popular gitana, la cual consideraba como característica de la clase media, y que no representaba la cultura nacional idiosincrásica húngara. Durante sus estudios e investigaciones, Bártok descubrió que la música del campesinado húngaro era completamente ajena a su herencia del romanticismo alemán. Observó que era independiente de las escalas mayor / menor, cimiento de la música clásica europea, y que en cambio usaba escalas modales y otros recursos, como la escala pentatónica, además de tener una gran libertad rítmica y variados cambios de compás. Béla Bártok se sorprendió cuando observó en Claude Debussy las mismas características armónicas y melódicas de la música campesina húngara, tanto como el uso de escalas pentatónicas y de tonos enteros característicos de esta tradición musical.

Bártok dedicó toda su vida a recolectar música popular y folklórica de su país, y consideraba que estudiar el folklor húngaro y rumano era su meta en la vida; creía además que la música folklórica húngara, con sus melodías y ritmos inusuales, definía la cultura húngara. Los giros melódicos, rítmicos y armónicos característicos del folklor húngaro, hacen parte integral de su producción musical. Su interés por la música folklórica de diversas culturas es de tal magnitud que, según un conteo del Congreso Musical de Praga, en el verano de 1928 Bártok había recolectado “aproximadamente 8.000 melodías húngaras, 2.800 eslovacas, 3.500 rumanas y 150 de otros países” (Plathy). Existen además tres grandes colecciones de música folklórica; una de ellas es *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, publicado por la Academia de Música de Budapest, a la que Bártok aportó aproximadamente 14.000 melodías. Bártok descubrió la existencia de una música autóctona húngara que había sido sistemáticamente ignorada. En 1904 anotó por primera vez una canción folklórica campesina húngara y a partir de este momento integraría elementos característicos del folklor húngaro en sus composiciones.

Sin embargo, Béla Bartók no fue ni el primero ni el único compositor en hacer referencias o usar elementos folklóricos en sus composiciones. Hay antecedentes en el uso de música popular húngara en obras de otros compositores, tales como Franz Liszt en su *Rapsodia Húngara* y Johannes Brahms en sus *Danzas Húngaras*. Bartók y otros músicos contemporáneos señalaban que la práctica de esos compositores era sólo un tratamiento de la música popular bajo normas que regían la música clásica, considerada como música culta, música para la aristocracia y para un público culto.

El nacionalismo de Bartók no sólo se manifiesta en su estudio e implementación del folklor húngaro en su producción musical, sino también en sus tendencias revolucionarias, su inclinación ideológica nacionalista y su admiración por el líder revolucionario húngaro Lajos Kossuth. Este sentimiento nacionalista y progresista lo inspiró para componer en 1903 *Kossuth, Vida de un Héroe*, un poema sinfónico en diez secciones que describe eventos de la guerra de independencia húngara del yugo austríaco, de 1848-1849. Sin embargo, en esta obra no usó motivos ni ritmos nacionales, los cuales empezaron a aparecer en su música a partir de 1904.

Al comienzo de su carrera como compositor, todavía un joven estudiante de piano y composición, su profesor de piano le criticó sus obras tempranas por no “enfaticar la melodía”. A raíz de esta crítica, Bartók consideró abandonar la composición, y en efecto, alrededor de 1900 no compuso por dos años y se dedicó a tocar el piano como concertista. Como pianista era considerado un virtuoso y en su repertorio incluía muchas de sus propias obras. Su afán por la perfección como pianista era tal que en sus días de estudiante escuchó a la pianista venezolana Teresa Carreño, y manifestó que tenía una técnica maravillosa, pero se quejó porque “tocó dos veces notas equivocadas”.

En 1902 escuchó por primera vez *Así Habló Zaratustra* de Richard Strauss, obra que lo impresionó muchísimo y que lo motivó a reanudar la composición. Bartók consideraba esta obra “algo completamente nuevo, verdaderamente moderna” y de Strauss decía que “está llevando el arte de la música a dar un paso más allá”;

como resultado, Bártok rompió su silencio en 1903 con *Kossuth*. Otro poema sinfónico de Strauss, *Heldenleben* (Vida de Héroe), también lo impresionó muchísimo. Lo aprendió a tocar de memoria en el piano, y después de interpretarlo en un concierto en Viena, Eduard Hanslick, famoso comentarista y crítico musical alemán, dijo que Bártok “[d]ebe de ser un genio, pero es una lástima que dedique su tiempo a [estudiar] Strauss” (Ujfalussy).

La crítica por la “ausencia de melodías” en sus primeras composiciones fue el primer comentario negativo que Bártok recibió a lo largo de su polémica carrera como compositor:

- El Neues Journal comentó de esta manera un concierto de su música en 1909, en el que se incluyó su primer cuarteto de cuerdas:

[...] por una hora escuchamos lo sórdido y execrable. Música cortante, plácida y aguda, vertiginosa y seductora, azotadora y calmante, ofensiva y dolorosamente disonante; la turbulenta superficie espumosa que rara vez se suaviza en una refrescante y huidiza melodía deslumbrante... Este es el bosque de venenosas plantas-cacofónicas, bordes espinosos de lo fantasmagórico-grotesco, de atrevidas desfiguraciones armónicas, inteligentes barricadas de cardos de ritmos diabólicos... (Plathy).

- Izor Beldi describió así este mismo cuarteto de cuerdas:

Una clase de *Elektra* [de R. Strauss] en forma de música de cámara, una verdadera orgía de excéntricos efectos sonoros, una rapsódica acumulación de pensamientos musicales incoherentes. [...] Agota, atormenta y desconcierta al oyente (Cooper).

Observen que Strauss, a quien Bártok admiraba, no era apreciado en los círculos musicales húngaros.

- El crítico musical neoyorquino Olin Dowes dijo después de un concierto de Yehudi Menuhin en New York en 1944 que la *Sonata para Violín Solo* era “un reto a los oídos, inteligencia y receptividad de incluso el público más enterado”. Bártok asistió a este concierto y quedó muy satisfecho con la interpretación de Menuhin, a quien admiraba por su virtuosismo y por la comprensión que demostraba de su música (Stevens).
- Geza Losonczy criticaba *El Mandarín Maravilloso* por su contenido sexual y porque se acercaba demasiado a las tendencias de las películas hollywoodenses (Fosler-Lussier). Aunque esta crítica está dirigida más al autor del libreto que al compositor, el lenguaje musical característico de la obra también fue duramente criticado.

Más tarde en su carrera, y a raíz de otras críticas, Bártok respondería: “El imperio de la disonancia es mío”.

Los primeros compositores que ejercieron una gran influencia en Bártok fueron Beethoven y Brahms, pero cuando se familiarizó con las óperas de Richard Wagner, su entusiasmo por Brahms y la influencia que éste ejerció en su música disminuyeron. En ese entonces Europa se debatía en una polémica sobre el futuro de la música. De un lado estaban los seguidores de Schubert, Schumann y Brahms, y de otro los simpatizantes de Liszt y Wagner. Después de conocer a Wagner, la lealtad de Bártok cambió de bando: su entusiasmo por Brahms se transformó en admiración por Wagner. Al comienzo del siglo XX la música moderna vivía un momento crucial; los excesos del romanticismo empezaron a ser insoportables para muchos músicos, y muchos compositores compartían el sentimiento de Bártok de que la herencia romántica no tenía futuro y de que había que romper con el siglo XIX. Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky fueron los líderes de este rompimiento: Schoenberg estableció el método de composición con doce tonos, dodecafonismo, el cual marcó el fin de la tonalidad, desarrolló otras formas de organización musical y fue considerado como la solución a los problemas estructurales y armónicos a los que se enfrentaban los compositores de la época. Stravinsky se encargó de llevar a cabo una gran revolución rítmica. Cuan-

do Bártok estudió y se familiarizó con la música de sus contemporáneos Schoenberg y Stravinsky, estos compositores ejercieron una gran influencia en su producción musical, especialmente Stravinsky.

Desde “el acorde de Tristán”, la mayor preocupación de los compositores no era tanto disolver la tonalidad a través de un excesivo cromatismo, como encontrar nuevos principios organizativos. Wagner compuso *Tristán e Isolda* en 1859, y la importancia del “acorde de Tristán” radica en lo que me atrevería a llamar su falta de identidad, puesto que es un acorde tan ambivalente que puede ser resuelto de varias formas distintas conducentes a diferentes tonalidades según sea interpretado. Esta ambivalencia empieza a engendrar la disolución de la tonalidad; puesto que “el acorde de Tristán” se puede resolver de varias formas, la tonalidad pierde funcionalidad y se abre paso a un lenguaje enteramente cromático alejado de las funciones armónicas del período clásico. Dicho cromatismo no fue un fin sino un medio para resolver la encrucijada musical. Era necesario encontrar nuevas formulaciones que unificaran el lenguaje musical. Aunque Schoenberg no fue el primero ni el único en usar métodos cromáticos de composición muy cercanos al dodecafonismo, fue él quien formuló el “Método de composición con doce tonos”, en el que se organizan las doce notas de nuestra escala cromática de una forma muy específica, una “serie”, que es manipulada y puesta en práctica en subsecuentes composiciones siguiendo normas estrictas. Schoenberg empleó por primera vez el dodecafonismo y sus posibilidades organizativas como elemento unificador en su *Suite para Piano Op. 25*, de 1921/1923.

A partir de 1916 las obras de Bártok muestran un alto nivel cromático. Su *Cuarteto de Cuerdas No. 1*, de 1908/1909, exhibe ya en su primer movimiento un tema cuya construcción se asemeja al dodecafonismo schoenbergiano. Sin embargo, esta similitud con el dodecafonismo es más coincidencia que adopción del método. Bártok y Schoenberg luchaban a su manera por liberarse del legado del romanticismo alemán y buscaban formas nuevas de expresión musical. (Quiero mencionar que muy frecuentemente se habla del dodecafonismo como una técnica de composición, pero Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, los máximos exponentes del dodecafonismo, no lo consideraban como tal sino como

un medio de expresión, un método de composición). El cromatismo de Bártok es una manera de organizar la música alrededor de centros tonales sin ninguna relación con la tonalidad clásica, lo que indica que Bártok no había adoptado el dodecafonismo como método de composición. El musicólogo Rene Leibowitz decía que Bártok usaba un lenguaje atrevido y cromático, y describía su música como sofisticada en organización y estructura. Sin embargo, manifestaba que la debilidad moral de Bártok fue no haber acogido el dodecafonismo de Schoenberg.

Alrededor de 1923 el interés musical de Bártok se centró en Stravinsky, especialmente en *La Consagración de la Primavera, Imágenes de la Rusia Pagana en Dos Partes*. Este ballet fue compuesto en 1913 para la compañía Ballets Rusos de Sergei Diaghilev y fue estrenado en París en mayo de ese mismo año. Cuando Bártok estaba trabajando en *El Príncipe de Madera*, en 1917, ya estaba familiarizado con el ballet de Stravinsky. En una entrevista en 1924, Bártok admitió que Stravinsky era el compositor contemporáneo que más admiraba:

En mi opinión, entre los compositores que hoy viven en el extranjero, hay dos genios: Stravinsky y Schoenberg. Stravinsky está más cercano a mí, pienso en *La Consagración de la Primavera*, la cual considero la más grandiosa obra musical de los últimos 30 años (Ujfalussy).

Bártok no revolucionó la música del siglo XX; es a Stravinsky y a Schoenberg a quienes se les da ese crédito, pero sus aportes rítmicos, melódicos y armónicos, derivados en gran parte del folklor húngaro y rumano, fueron una gran contribución a la revolución rítmica stravinskiana y a la revolución melódica y armónica schoenbergiana.

Observen que Bártok hace referencia a músicos que viven en el extranjero, músicos exiliados escapando a las atrocidades del estalinismo y del antisemitismo nazi. Bártok se convertiría en otro exiliado hacia finales de su vida, pero desde muy temprano su trayectoria como compositor fue paradójica y polémica, y fue atacado por bandos opuestos, algunas veces por las mismas razones.

Después de la Segunda Guerra mundial y después de haberse convertido en un satélite soviético, Hungría creyó que tenía los medios y la oportunidad de desarrollar una música nacional de la que se podría hablar libre y francamente. Sin embargo, las políticas artísticas dictadas desde Moscú, a través de los manifiestos escritos por Andrei Zhdanov que dieron origen al Realismo Socialista, determinaron lo contrario. Los intelectuales y artistas húngaros ingenuamente pensaron que serían capaces de establecer un punto cultural medio entre una democracia húngara y los dictámenes del gran poder soviético. Desde su punto de vista tenían tres opciones:

- Opción 1: Abrir las puertas a una actividad cultural cosmopolita en detrimento de tradiciones culturales tales como la música folklórica; es decir, desarrollar una “cultura de clase”, elitista, que ignorara y abandonara a las clases populares y sus manifestaciones culturales.
- Opción 2: Favorecer una tradición cultural nacional. Mantener el espíritu nacionalista defendiendo las tradiciones populares del acoso cosmopolita.
- Opción 3: Aceptar una evolución paralela de culturas cercanas y de diferentes grupos étnicos, integrando la música europea y la música folklórica.

Bártok apoyaba y promovía esta tercera opción. En un artículo publicado en 1920, consideraba la posibilidad de reconciliar la atonalidad con tonalidades tradicionales, y en otro artículo consideraba la posibilidad de una síntesis de la música folklórica y la atonalidad. Su producción musical está enriquecida por el folclor húngaro, al igual que la de su íntimo amigo Zoltán Kodály.

De acuerdo con el Comité Central del Partido Comunista Soviético, la música debía ser del pueblo, apoyar la causa de los oprimidos y la clase social revolucionaria, e identificarse con el partido comunista; además, debía ser fácil de entender, y emplear un lenguaje melodioso y armonías y formas convencionales. Cualquier composición que no se adhiriera a estos criterios era condenada como

música “formalista”, la cual se caracterizaba por la negación de principios básicos clásicos y por rendir culto a la atonalidad y a la disonancia.

Puesto que Bártok utilizaba melodías y ritmos folklóricos y formas clásicas, se creía que estaba libre de la censura soviética, la cual se regía por los dictámenes del Comité Central del Partido Comunista. De hecho, durante una gira por Rusia, algunos comentaristas criticaron a la Sociedad Filarmónica Soviética por no incluir en los conciertos más obras de Bártok. Para otro comentarista, Bártok era el representante de una escuela joven del romanticismo, semejante en principios y concepciones musicales al Grupo de los Cinco en Rusia, añadiendo que era precisamente este acercamiento el que lo diferenciaba de los compositores occidentales, quienes buscaban desarrollar una nueva música basada en “tradiciones burguesas” del pasado.

La admiración por Bártok no era incondicional, y la complejidad y diversidad de su música generaron opiniones diversas y antagónicas. Había una opinión ampliamente difundida que decía que la novedad y aspectos modernos de sus obras eran opuestos a los elementos basados en la música folklórica. Era una opinión común afirmar que sus obras tempranas tenían un carácter progresivo, pero que el resto de su producción artística mantenía tradiciones burguesas, que, en ese momento -al alrededor de 1929- “eran bastante reaccionarias” (Ujfalussy). Al mismo tiempo, las disonancias y la atonalidad permanentes y características de su música hicieron que lo tildaran de “formalista”, y que su música fuera censurada y considerada inaceptable. En resumen, de un lado había muchas personas con espíritu nacionalista que admiraban su música, y de otro, había detractores por su modernidad y por las dificultades de comprensión que su música planteaba a los oyentes.

Gracias a una gira de conciertos en Inglaterra en 1922, Bártok adquirió fama internacional e hizo que empezara a ser reconocido en su propio país. En esa gira se le consideró “uno de los genios más grandes de la música moderna”. Alrededor de 1927 Bártok ya tenía una reputación fuertemente establecida en Europa, y músicos y compositores admiraban su trabajo, tal como lo atestigua Jozsef

Szigeti, el virtuoso violinista para quien Bártok escribió la *Rapsodia #1 para Violín y Orquesta*, quien afirmó en una entrevista que Bártok y Kodály eran enormemente respetados en el exterior, y que “sin ellos, la música moderna es inconcebible”.

Las regulaciones del realismo socialista dictaminaron que la música de Bártok era demasiado moderna e incomprensible para las masas, y por consiguiente prohibieron la interpretación y puesta en escena de muchas de sus obras, entre ellas la pantomima *El Mandarín Maravilloso*. Dada la reputación que Bártok tenía como compositor y pianista concertista en el exterior, lo que lo había convertido en un héroe nacional, esta censura rusa fue un golpe duro para los músicos y compositores húngaros. La necesidad de mantener a Bártok como un héroe nacional y representante de la música húngara, pese a su modernismo, contradecía la censura de la que era víctima debido a su modernidad. Esta divergencia creó polémicas entre las directivas del Comité Central del Partido Comunista Ruso y sus seguidores húngaros.

La consecuencia más importante de esta censura y de la consiguiente controversia, fue la intervención de los Estados Unidos. En los años 50, y como resultado de la Guerra Fría, el Departamento de Estado de los Estados Unidos creó la emisora La Voz de Las Américas, para contrarrestar las intensas emisiones propagandistas soviéticas. El Departamento de Estado americano vio la oportunidad de desacreditar al Partido Comunista y aprovechó la coyuntura. La Voz de Las Américas se apropió de muchas obras de Bártok, especialmente de las censuradas por el poder soviético, y las diseminó a través de sus transmisiones públicas e internacionales en contra de la censura soviética.

El Mandarín Maravilloso fue una de las obras prohibidas por su contenido pornográfico, según Geza Losonczy, y por su formalismo, y quizás por ello esta pantomima fue la obra que más atrajo la atención del Departamento de Estado, que la consideró idónea para lidiar esta batalla propagandista. Sin embargo, el reto de La Voz de Las Américas a las políticas musicales húngaras y soviéticas fue considerado como una amenaza a la naciente nacionalidad húngara. Muchos

artistas y músicos húngaros se sintieron robados de su héroe nacional, y el gobierno comunista húngaro tuvo que encontrar un término medio para rescatar a Bártok del imperio americano y convertirlo de nuevo en un héroe nacional, auténticamente húngaro. Para lograr este objetivo, tuvieron que derogar la censura de su música y contravenir sus propias decisiones.

La polémica que generaron las obras de Bártok no se limitó al campo político e ideológico. Desde un punto de vista puramente artístico y musical también hubo controversia. Una tendencia nacida en 1946 en el Curso Internacional de Verano para Nueva Música, en Darmstadt, Alemania (creado con el fin de promover compositores jóvenes y música nueva), criticó la música de Bártok por no ser lo suficientemente moderna, especialmente las obras más maduras. Compositores de la época, tan importantes como Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luciano Berio, entre otros, y en general todo el movimiento de *Avant-garde*, empezaron a rechazarlo: consideraban a Bártok un compositor del pasado dado su apego a formas clásicas y a su tratamiento armónico, los cuales no aportaban nada nuevo a las exploraciones y desarrollo musical de la época. La ideología dogmática del *Avant-garde* desaprobaba fuertemente la música folklórica, pilar de las composiciones de Bártok. Opinaban:

Las obras de Bártok, que fueron inspiradas originalmente por la música folklórica, se han convertido ahora en creaciones de segunda categoría; puede que sean importantes y de algún valor artístico, pero no pueden ser contadas como composiciones originales (Kurt Westphal, citado por Ujfalussy).

Alrededor de los años 30 muchos músicos y artistas europeos estaban empezando a ser descubiertos y reconocidos en Estados Unidos. A pesar de la gira que Bártok hizo allí en 1927 – 1928, no fue sino hasta 1940, cuando emigró a este país y ya era reconocido internacionalmente, que fue recibido con los brazos abiertos por el público norteamericano. Sin embargo, su vida en Estados Unidos fue muy infeliz. Le fue muy difícil adaptarse al estilo de vida, el ruido lo abrumaba, y la dificultad de conseguir trabajo y vivienda adecuada le hicieron la vida aún más

difícil. A todo esto se sumaron sus dificultades económicas y sus problemas de salud, muy precaria desde la niñez. Con ironía y con cierto humor, Bártok describió su estadía en los Estados Unidos citando a Dante Alighieri y la entrada al infierno: "*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*".

No todo fue enteramente negativo. Pese a sus dificultades y gracias a amigos y allegados, algunas cosas positivas le ocurrieron en los Estados Unidos, por las cuales el mundo musical está sumamente agradecido. Desde el punto de vista médico, la Sociedad Americana de Compositores y Editores, (ASCAP por su sigla en inglés), ofreció cubrir todos los gastos médicos en que incurrió Bártok; desafortunadamente, más tarde ASCAP se reembolsó el costo apropiándose de los derechos de autor de sus últimas obras. A pesar de este engaño, Ditta Pástore-Bártok, la segunda esposa de Bártok, afirmó en 1945 que fue gracias a ASCAP que Bártok pudo escribir sus últimas obras, joyas del repertorio universal: *Concierto para Viola y Orquesta*, compuesto a petición de William Primrose, quizás el violista más prominente de la época; *Concierto para Piano No.3*, compuesto para su esposa; *Sonata para Violín Solo*, comisionada por Yehudi Menuhin; *Concierto para Orquesta*, comisionado por Serge Koussevitzky. Este *Concierto*, quizás la obra más popular de su producción, fue comisionada por Koussevitzky a través de la Fundación Koussevitzky en memoria de su esposa, y para la Orquesta Sinfónica de Boston. Parte de los fondos para subvencionar este encargo fueron donaciones de Jozsef Szigeti y Fritz Reiner, amigos personales de Bártok. A sabiendas de lo orgulloso que era Bártok, Szigeti y Reiner mantuvieron en secreto dicha contribución, por temor a que Bártok la considerara como un acto de caridad. El *Concierto para Orquesta* fue estrenado por la Orquesta Sinfónica de Boston el primero de diciembre de 1944, bajo la dirección de Koussevitzky.

La polémica generada por las obras de Bártok lo persiguió hasta el final de sus días. Sus últimas obras, incluyendo el *Concierto para Orquesta*, fueron denunciadas como un "ablandamiento y una simplificación" de su estilo. Sin embargo, algunos críticos admiraban el *Concierto* precisamente porque era accesible al gran público, y algunos llegaron tan lejos como afirmar que seguía las normas del realismo socialista. Política e ideologías aparte, simple en estilo y lenguaje o no, el

Concierto para Orquesta es una obra genial admirada hoy en día por el público y músicos del mundo entero.

Béla Bartók murió de leucemia, sumido en la pobreza, el 26 de septiembre de 1945 en New York. El velatorio en la iglesia fue multitudinario, aunque concurrieron sobre todo curiosos; a su entierro sólo asistieron 10 personas. El centenario de su nacimiento se celebró en Detroit con la participación de la Orquesta Sinfónica de Detroit, bajo la batuta de su director musical Antal Dorati, y otros 52 artistas. Dorati había sido abucheado en Hungría muchos años antes por incluir obras de Bartók en sus conciertos. El festival más grande para celebrar su centenario ocurrió en Alemania Occidental con 146 conciertos. En Hungría se imprimieron estampillas con su busto.

2

Joseph Haydn es considerado el padre del cuarteto de cuerdas, aunque varios historiadores de la música consideran el *Trio Sonata* del período Barroco, el cual dominó la escena musical por cerca de un siglo, como uno de sus predecesores. Sea como fuere, Haydn fue sin duda el compositor que contribuyó más al desarrollo y establecimiento del cuarteto de cuerdas como medio musical y como género desde mediados del Siglo XVIII.

Como su nombre lo indica, el cuarteto de cuerdas es un conjunto de cuatro instrumentos de cuerda: dos violines, una viola y un cello. Los musicólogos que opinan que este medio es una evolución del *Trio Sonata*, afirman que la viola y el cello reemplazaron al *bajo continuo* del *trio sonata*. El bajo continuo consiste en un instrumento de teclado y un cello, el cual “dobla” la mano izquierda del teclado. El “relleno” armónico de la mano izquierda fue asignado especialmente a la viola y al cello, que continuó con su papel de fundamento armónico, y al segundo violín. La melodía fue asignada al primer violín, con ocasionales intervenciones melódicas del segundo violín. Estos papeles asignados a cada instrumento variarían con el tiempo.

El cuarteto de cuerdas se popularizó a comienzos del periodo clásico, y se convirtió en el medio más importante de la música de cámara. Este período fue la época de oro de la literatura para este género. Componer una obra para este medio era una prueba de fuego para el compositor, quien debía demostrar su maestría y habilidades artísticas y creativas componiendo un cuarteto de cuerdas. Posteriormente, la capacidad creativa de los compositores se midió con la habilidad que tuvieran para escribir sinfonías. Ujfalussy, un biógrafo muy controvertido de Bártok, consideraba que éste no era un buen compositor porque “ni siquiera había compuesto una sinfonía”. Un cuarteto de cuerdas, el conjunto instrumental, puede interpretar obras compuestas en cualquier forma musical de la época, sin embargo, la importancia del medio hizo que cuando se hablaba de un cuarteto de cuerdas se implicaba una composición que seguía la estructura de cuatro movimientos típica de la sinfonía clásica, de tal manera que se empezó a hablar de cuarteto de cuerdas como forma musical. Los primeros cuartetos de Haydn son en cinco movimientos, y se parecen más a un divertimento o a una serenata, pero sus cuartetos Op. 9, de 1769, son compuestos siguiendo una estructura formal que se convertiría en la forma estándar que siguen los cuartetos: primer movimiento, rápido; segundo movimiento, lento; tercer movimiento, una danza (minueto); cuarto movimiento, rápido. El primer movimiento generalmente es un *Allegro de Sonata*, y el último puede ser un *Rondó* o un *Tema con variaciones*.

Los primeros cuartetos de Haydn, Op. 1 No. 1 – 6, compuestos entre 1762 y 1764, son ligeros, juguetones y son fundamentalmente compuestos para entretener a la corte. Los movimientos están dispuestos simétricamente y muestran una predilección por motivos de canciones populares austriacas, aunque sin intenciones etnomusicológicas como las de Béla Bártok. El carácter y el contenido emocional evolucionaron con el tiempo y la música adquirió cada vez más un espíritu dramático. Es difícil calificar como juguetones los cuartetos *Razumovsky* de Beethoven, por ejemplo (compuestos entre 1805 y 1806), a pesar de ser “clásicos” en el sentido formal de la palabra, o a sus últimos cuartetos, los cuales están más cercanos al romanticismo ya que empiezan a romper con características típicas del cuarteto clásico. Tampoco nos atreveríamos a calificar como juguetones o

ligeros los cuartetos de Bártok, a pesar de su uso del folklor húngaro, ni a otros muchos cuartetos de grandes compositores del romanticismo.

Si el período clásico fue la época de oro del cuarteto de cuerdas, en el que se escribieron innumerables cuartetos, el siglo XIX y comienzos del siglo XX no fueron tan ricos en su producción. A continuación, ofrezco una lista de varios compositores de renombre y el número de cuartetos de cuerda que escribieron, para comparar la riqueza de la producción de los compositores más representativos del período clásico con la de aquellos compositores de años posteriores. Puede observarse que hubo unos compositores muy prolíficos, y otros cuyos cuartetos han permanecido fuera del repertorio o han sido olvidados:

Joseph Haydn	68	
A. Mozart	23	Seis son dedicados a Haydn y son considerados la cumbre de la forma clásica del cuarteto.
Beethoven	16	Los cuartetos <i>Razumovsky</i> son probablemente los más populares. Los últimos cinco se consideran entre las mejores composiciones jamás escritas.
Johannes Brahms	3	
Felix Mendelssohn	6	
Dvorak	14	El más famoso es <i>El Cuarteto Americano</i> , y es el más frecuentemente incluido en los conciertos.
Peter Tchaikovsky	3	Olvidados.
Alexander Borodin	2	
Claude Debussy	1	Al igual que el de Ravel, es muy popular y apreciado por el público.
Maurice Ravel	1	
Leos Janáček	2	El primero, llamado <i>Kreutzer</i> , es inspirado por la novela de León Tolstoy.
Arnold Schoenberg	4	El Cuarteto No. 2 es inusual porque incluye una soprano cantando textos del poeta Stefan George.

Anton Webern	1	
Alban Berg	1	<i>Suite Lirica.</i>
Sergei Prokofiev	2	
D. Shostakovich	15	
Igor Stravinsky	1	
Béla Bartók	6	
Anton Bruckner	1	
Richard Wagner	1	
Samuel Barber	1	El segundo movimiento ha causado tanto impacto que es interpretado como una obra independiente bajo el nombre de <i>Adagio para Cuerdas</i> . Existe también una versión para coro conocida como <i>Agnus Dei</i> , nombre que me parece muy apto dada su intimidad religiosa.
Gaetano Donizetti	18	Totalmente olvidados. Es conocido por sus óperas.
Franz Schubert	15	<i>La Muerte de la Doncella</i> y <i>Rosamunda</i> son los más populares; prácticamente son los únicos incluidos en el repertorio.
Robert Schumann	3	Olvidados, o raramente incluidos en conciertos.
Richard Strauss	2	Olvidados.
Zoltán Kodály	2	

Los 16 Cuartetos de Cuerda de Beethoven, compuestos entre 1800 y 1826 aproximadamente, son considerados entre los cuartetos más importantes de la literatura, y jugaron un papel muy importante en el desarrollo del medio. La influencia que Beethoven ejerció en un número de compositores posteriores es incuestionable. Muchos compositores del Siglo XIX no sabían exactamente cómo reaccionar ante la magnitud y profundidad del legado musical de Beethoven, y a principios del siglo XX los compositores que se aventuraban a componer sinfonías, sonatas y cuartetos de cuerdas al estilo clásico siguiendo sus pasos, eran considerados compositores conservadores. Existía la opinión de que la única respuesta a Beethoven era disolver las formas antiguas (clásicas), y crear formas nuevas. Se empezó así un proceso de exploración y experimentación, no sólo en

lo referente a la forma, sino también en el lenguaje y en la creciente independencia de cada instrumento. Esta actitud, sin embargo, no niega el espíritu revolucionario e innovador de sus últimos cuartetos. Un comentarista anónimo del *Allgemeine Musikzeitung* afirmó: “Aquel quien lo escuche por primera vez generalmente no puede comprenderlo y mucho menos emitir un juicio” (Citado en Sumner Lott). El público en general, incluyendo un considerable número de músicos de la época, estaban desconcertados y tenían dificultades para entender el lenguaje de las últimas obras de Beethoven. El comentarista anónimo citado antes continúa: “Por consiguiente, uno debe escucharlo necesariamente muchas veces”. Este es el consejo que les doy a quienes les cuesta dificultad escuchar, entender y disfrutar la música moderna: escuchar la obra muchas veces. Personalmente me encantaría poder decir que este último comentario fue hecho a raíz de un cuarteto de Bártok, pero fue escrito como reacción al *Cuarteto de Cuerdas en Mi bemol, Op. 127*, de Beethoven (compuesto en 1826).

En el internet circula una nota en la que afirman que Schubert pidió que le tocaran el cuarteto No. 14, Op. 131 de Beethoven en su lecho de muerte. Este cuarteto es una colección de rupturas con el esquema clásico del cuarteto de cuerdas: tiene siete movimientos; el primero es un *Adagio* en forma de fuga; los movimientos lentos son centrales –rodeados por movimientos rápidos– y de gran lirismo; el cello y la viola no son relegados a una función de acompañamiento o fundamento armónico, entre otros.

La emergente y continua independencia de las voces no fue el último escaño en la innovación y transformación del cuarteto de cuerdas. Hubo exploraciones tímbricas, como por ejemplo escribir para la viola y el cello en sus registros más altos, o explorar nuevas sonoridades indicando diferentes técnicas de tocar el instrumento, tales como *col legno*, diferentes clases de *pizzicato* y de *vibrato*, *glissando*, *sul ponticello*, *tremolo*, etc., técnicas frecuentemente empleadas por Bártok, e inusuales en los años 20, y que suministraron a los compositores modernos la chispa que engendraría y continuaría una búsqueda insaciable de nuevas técnicas y nuevas sonoridades.

Después de los cuartetos No. 13, 14, 15 y 16 de Beethoven, el cuarteto de cuerdas no podía ser el mismo de antes. Tan exigentes como son y han sido tanto para el público como para grupos ejecutantes, estos cuartetos representan una cumbre en la literatura del género. La búsqueda y experimentación que produjeron condujo, más o menos 100 años después, a la creación de otro grupo de cuartetos que marcan otro hito en la historia de la literatura: los seis cuartetos de Béla Bartók.

Los cuartetos de Bartók reflejan su desarrollo musical a lo largo de su carrera como compositor. Compuso su primer cuarteto en 1908/1909 y el último en 1939. Según Kodály, Bartók compuso un cuarteto cuando tenía 18 años (1899), el cual no se ha conservado; en 1944, menos de un año antes de su muerte, planeaba escribir uno nuevo.

En sus cuartetos cada instrumento es tratado individual e independientemente. El cello no tiene el papel ni de acompañante ni de ser el bajo en la armonización; al contrario, al igual que la viola, tiene un papel melódico activo. Esta autonomía de las voces es similar a la de los últimos cuartetos de Beethoven, lo que atestigua su admiración y la influencia que éste ejerció sobre él. Los cuartetos de Bartók son “atonales”, queriendo decir que no tienen una tonalidad definida de acuerdo a la normativa de la armonía clásica y funcional. La tonalidad es aparente, y las melodías y la armonía giran alrededor de centros “sonoros” que cumplen funciones que reflejan libremente el tratamiento de la armonía y la tonalidad del período clásico. Otro aspecto frecuente en la producción musical de Bartók es el cromatismo, el que por definición niega la tonalidad. Bartók también hace uso frecuente de medios polifónicos tales como *fuga*, *canon*, e *imitación*, y, como anotamos antes, indica de forma muy precisa el empleo y la manera de articular las notas en cada instrumento.

Esta es una lista a *grosso modo* de las características que encontramos en los seis cuartetos:

- Construcción y organización basada en motivos, los cuales son repetidos y transformados, y son el germen generativo de diseños formales.
- Libertad contrapuntística que produce gran riqueza de textura, independencia de las cuatro partes, y tratamiento de la tonalidad como centros “sonoros”, no necesariamente indicativos de tonalidad.
- Vitalidad rítmica. Ritmo y melodía derivados del folklor húngaro y rumano.
- Arquitectura. Gran esquema del cuarteto como un todo, no sólo de cada movimiento. Es aquí donde se ve cómo Bártok usa elementos del pasado (Bach y Beethoven).
- Altamente cromáticos.
- Estructuras formales complejas, no fácilmente encontradas en otros cuartetos de la época.
- Empleo constante de la disonancia.

3

Cuarteto De Cuerdas No. 1

Compuesto en 1908 / 1909, es frecuentemente referido como *Cuarteto de Cuerdas No. 1 en La Mayor*. Bártok describió el comienzo de este cuarteto como su “canto fúnebre”, y Kodály lo llamó “un retorno a la vida”, y dijo en 1921 que este cuarteto era la obra más lograda de Bártok. Claro que en esta época Bártok todavía no había compuesto la *Sonata para piano* (1926), el *Concierto para piano No. 1* (1929), la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), o el *Concierto para orquesta* (1945), entre otras.

El cuarteto tiene tres movimientos que se siguen sin interrupción, con una introducción al último movimiento. El primer movimiento es ciertamente oscuro y dramático, un “canto fúnebre”; el segundo es un movimiento juguetón con ciertas características de vals; y el tercero, de carácter sencillo y liberador, despliega una gran riqueza rítmica, “un retorno a la vida”. El cuarteto es una evolución en

el *tempo*, cada movimiento es un poco más rápido que el anterior. Los movimientos son: *Lento*, *Allegretto*, (introducción) *Allegro vivace*.

Lento, el primer movimiento, tiene un carácter romántico, dramático y pesimista, y presenta una ambigüedad tonal. El espíritu trágico del tema ha sido considerado como una nota autobiográfica de Bártok en referencia a su amor por la violinista Stefi Geyer, con la cual tuvo un amor no correspondido, y refleja el desespero que este amor frustrado le produjo.

El tema revela una especie de anticipación al dodecafonismo, pero no se puede considerar como tal dado que contraviene algunas de las normas básicas del método de composición con doce tonos. Puesto que esta época todavía se regía por construcciones armónicas verticales, la complejidad del movimiento es más significativa. Este movimiento tiene una textura muy densa y contrapuntística, y evidencia ya mucha independencia de las voces. El contrapunto, que aquí es tratado libremente, es una construcción horizontal, y la armonía que se genera es prácticamente producto del azar, de acuerdo a las melodías. Esto quiere decir que los acordes tonales esporádicos no son formativos en el movimiento, y que los acordes, las sonoridades verticales por yuxtaposición de notas, reflejan grados de tensión y resolución, es decir, de distensión. El lenguaje armónico presente es muy distante del de Mozart, Beethoven o el del romanticismo. Esta complejidad armónica está más cerca de la ambigüedad armónica que reflejó la disolución de la tonalidad.

A pesar del cromatismo del tema, y en general del cuarteto, existen algunos destellos armónicos, ciertas progresiones armónicas que, aunque formadas por acordes típicamente encontrados en armonías tradicionales, están desprovistas de funcionalidad, y no establecen una tonalidad definida de acuerdo a los cánones establecidos en el período clásico. El clímax del movimiento está caracterizado por el acorde de *La mayor*, y quizás su presencia es lo que ha hecho que algunos teóricos de la música decidan que es un cuarteto en *La mayor*.

La presencia de estos acordes –entendidos desde el punto de vista clásico– no son muy frecuentes, pero indican lugares importantes en el tejido musical, característica presente en todos los cuartetos. (Un acorde son dos o más notas que suenan simultáneamente, sin embargo, hay algunos teóricos que consideran que dos notas simultáneas no determinan un acorde). En el período clásico esta simultaneidad determinaba sonoridades sin tensión, aunque esta afirmación no es enteramente cierta; los compositores de la época tenían a su disposición medios específicos para crear tensión, seguida por la resolución que demandaba. En períodos posteriores, esta simultaneidad se caracterizaba por un espíritu disonante que generaba alta tensión.

El movimiento continúa con un *ostinato* –repetición de un tema o un motivo– muy dramático en el cello, *sincopado* y con estruendosos *sforzandi*, que sustenta un tema rapsódico, libre, inseguro, inquieto y apasionado en la viola, indicado *molto appassionato, rubato* en la partitura. Después de un *solo* del cello mucho más estable rítmica y emocionalmente, hay una transición que nos conduce a la recapitulación del tema del inicio. Esto delinea una forma de arco: [A] – [B] – [A], favorecida por Bártok. Este movimiento *attacca* al siguiente, es decir, continúa sin interrupción entre los dos movimientos.

Allegretto quiere decir moderadamente rápido y medianamente alegre en carácter. El espíritu trágico y pesimista del primer movimiento empieza a ceder, y da lugar a una distensión emocional, a una catarsis que se resuelve en el tercer movimiento. Aquí abundan los cambios de indicaciones de *tempo* (*accelerando, più quieto, molto quieto, sostenuto, etc.*), y de expresión (*dolcissimo, semplice, espressivo, poco agitato, etc.*), características también presentes en los otros cuartetos. El movimiento presenta imitaciones entre diferentes grupos de instrumentos. La viola y el cello asumen un papel melódico muy importante, y dejan de ser relegados a un papel de acompañamiento, como era la costumbre durante la mayor parte del período clásico.

El movimiento fluye sin seguir una forma tradicional. Todos los elementos melódicos y de acompañamiento están completamente interconectados gracias a

repeticiones, no siempre exactas, y modificaciones de los motivos que lo conforman. El cromatismo característico sigue presente, y aparecen pasajes en *tonos enteros*. (Las escalas mayores y menores de la música occidental son un arreglo específico de tonos y medios tonos; una escala de tonos enteros suprime los medios tonos, los cuales determinan el modo mayor o menor de nuestras escalas occidentales). El movimiento es rico en *síncopas* y en *hemiolas*. (Una síncopa es la extensión de la parte débil de un pulso hasta la parte fuerte del pulso siguiente; este procedimiento “esconde” la parte fuerte del pulso, y esta “ausencia” crea una inestabilidad rítmica. Hemiola es básicamente una síncopa. Tiene la proporción de 3:2, queriendo decir que en el mismo tiempo que toman dos notas de igual duración, se tocan tres notas también de igual duración).

A lo largo del movimiento los motivos presentes como tema o como acompañamiento, se transforman y cambian de función: un motivo del primer tema es transformado y se convierte en acompañamiento de otro tema. El esplendor y el vigor rítmico presentes en el último movimiento son realmente “un retorno a la vida”. Es un movimiento muy cromático y contrapuntístico con numerosas *imitaciones* y *fugas* libremente tratadas. Diferentes manifestaciones o transformaciones de los motivos principales le confieren al movimiento gran firmeza arquitectónica. La dinámica rítmica es aquí un imparable impulso, en la que cada variación de los motivos, por minúscula que sea, los convierte en una fuerza vital que diluye el pesimismo y espíritu depresivo del primer movimiento. Como en los movimientos anteriores, la viola y el cello toman parte activa en el desarrollo melódico, y el primer violín toma frecuentemente la parte de acompañamiento.

Cuarteto De Cuerdas No. 2

Compuesto entre 1905 y 1917, este cuarteto tiene, al igual que el No. 1, tres movimientos, pero a diferencia del primero, hay pausas entre cada uno, lo que, aunque parezca insignificante, crea una gran diferencia.

Si el primero es una flecha con un ímpetu casi avasallador, que aumenta en velocidad (tempo) y transforma su identidad dramática desde el primer compás al último, el segundo es un arco monumental cuyo ápice es el segundo movimiento: *Allegro molto capriccioso*, rodeado de un *Moderato* (primer movimiento), y un *Lento* (tercer movimiento). El último movimiento, *Lento*, es de una quietud que se hizo característica en muchas obras de Bártok, y que vino a conocerse como su “música nocturna”. La forma de arco de este cuarteto se convirtió en una organización estructural favorita de Bártok. Este cuarteto fue el más difícil de ser aceptado por el público en su época, y sin embargo llegó a convertirse en el más popular de todos sus cuartetos.

El primer movimiento tiene un carácter meditabundo e intranquilo. El motivo del tema principal son dos intervalos de *cuartas*, presentadas inicialmente por el primer violín, y más tarde por el cello. El segundo tema es un poco más lento, más lírico y de más estabilidad rítmica, en contraste con la actividad rítmica del primero. El tema principal es transformado de muchas maneras y los motivos evolucionan a lo largo del movimiento. En opinión de muchos teóricos de la música, este primer movimiento sigue con muchas libertades la forma de *Allegro de sonata*. El tema es sustentado por intervalos de *segunda* en el segundo violín y la viola, intervalos que juegan un papel muy importante en este cuarteto. (Un intervalo de segunda es un intervalo disonante por definición y requiere tratamientos armónicos especiales. Entre dos notas consecutivas, por ejemplo, *Do* y *Re* hay un intervalo de segunda). Como en el cuarteto anterior, no existen tonalidades definidas desde el punto de vista clásico, y sería más acertado llamarlo *atonal* o *pseudo-tonal*, con referencias directas a las *disonancias*.

El radical contenido armónico y el tejido melódico, en el que participan los cuatro instrumentos, generan una gran tensión. Como observé en el primer cuarteto, aquí también escuchamos acordes tonales poco frecuentes que contribuyen a realzar la belleza de las disonancias, características del lenguaje musical de Bártok, y de la tensión emocional que crean. En este cuarteto también abundan los cambios de tempo, de compás y de las indicaciones de expresión. Hay un pasaje muy especial en el que el cello lleva un *compás* diferente simultáneamente

a los dos violines y la viola. (Un compás es la “unidad métrica” que ayuda a organizar el discurso musical. Un compás puede constar de dos, tres, cuatro, etc. tiempos, es decir pulsos, los que determinan el ritmo cardíaco de la música).

El tema principal del segundo movimiento es una implacable repetición de *terceras menores*, y es construido sobre un desenfrenado *ostinato* en octavas en *pizzicati* que enfatizan el pulso del movimiento. (Una tercera es el intervalo entre la primera y la última nota en una secuencia de tres notas. Por ejemplo, en la secuencia *Do – Re – Mi*, la distancia entre *Do* y *Mi* constituye un intervalo de tercera). El movimiento es denso y disonante, pero hay acordes tonales esporádicos, como los hemos encontrado en otras partes, que producen un destello luminoso en el flujo torrencial de la música. La alternancia de *pizzicato* y *arco*, junto con *glissandi* y notas producidas por *armónicos*, son frecuentes y confieren una sonoridad que, si bien no define al movimiento, contribuyen a su riqueza de recursos. Este movimiento tiene un carácter muy juguetón, el cual no es alterado por las disonancias omnipresentes a lo largo no sólo del movimiento, sino del cuarteto en general. Considerado en su totalidad, el movimiento tiene una forma de arco, con una sección lenta en el medio, rodeada por dos secciones rápidas, es decir, hay un arco (este movimiento) dentro de otro arco (el cuarteto en su totalidad).

Aunque el concepto de “música nocturna” se aplica a composiciones maduras de Bártok, el tercer movimiento de este Cuarteto No. 2 es en mi opinión una anticipación de esta característica de su música. El término no fue acuñado por Bártok, pero lo aprobó como una manera de describir movimientos lentos de obras mayores. Hemos visto que a lo largo del cuarteto predominan las segundas mayores y menores; esto es particularmente cierto en este tercer movimiento que es definido por este intervalo tan característico. El movimiento es misterioso, evocativo, desolado e introspectivo; el tema es de una simplicidad sorprendente. Hay una corta sección central caracterizada por acordes tonales en el sentido clásico, aunque no necesariamente siguen los rigores de la armonía funcional, seguida por una re-exposición del tema. El movimiento concluye en un desolado *la*, *pizzicato*, tocados por el cello y la viola.

Cuarteto De Cuerdas No. 3

Compuesto en 1927, es el más corto de los cuartetos y es considerado el más intenso. Es además el menos incluido en los conciertos por sus dificultades técnicas, incluyendo dificultades de comprensión e interpretación. Este cuarteto es de un solo movimiento dividido en tres secciones: 1) Prima parte (Moderato); 2) Seconda parte (Allegro) incluye una *Ricapitulazione della prima parte*; 3) Coda (Allegro molto). Algunos músicos teóricos consideran que tiene sólo dos movimientos: 1) Prima parte; y 2) Seconda parte, en la que incluyen la *Recapitulazione della prima parte* y la *Coda*.

El tema de la primera parte, presentado por el primer violín, es desolado e intenso, profundo y conmovedor; está apoyado por segundas menores sobre un *pedal* en el cello. (Pedal es una nota que se sostiene o es repetida continuamente por un período de tiempo durante varios compases). Abundan los intervalos de cuarta y de quinta, tanto en la melodía como en el acompañamiento. El desarrollo extiende el motivo corto y sencillo del tema. Esta primera parte es rica en imitaciones y recursos contrapuntísticos. Hay dos secciones que sorprenden por su color completamente diferente al predominante en el movimiento: la primera es un apilamiento de quintas y cuartas; la segunda es una construcción de quintas precedida por un unísono. El efecto es completamente sorprendente e inesperado.

Yo calificaría este movimiento como otro ejemplo de “música nocturna” de Bártok. Algunos consideran que en este tipo de música Bártok imita los sonidos de la naturaleza, pero en realidad su “música nocturna” es una evocación de la quietud -aparente- de la noche.

En la segunda parte Bártok usa un número de técnicas que probablemente fueron empleadas aquí por primera vez:

- *sul ponticello*, literalmente, “sobre el puente”. El puente es un bloque pequeño de madera sobre el cual descansan las cuerdas. Es el punto más alto

- al que llegan las cuerdas. Cuando se pasa el arco sobre el puente, no se producen tonos reales, sino que se producen una serie de armónicos.
- *sulla tastiera*, técnica en la cual el instrumentista produce el sonido pasando el arco sobre el brazo negro del instrumento, la tastiera, en la que el instrumentista presiona la cuerda con los dedos para producir una nota en particular. El efecto es un sonido ligero, etéreo.
 - *col legno*, literalmente “con el leño”. Con este término se indica que el instrumentista debe producir las notas pasando sobre las cuerdas la parte de madera del arco en vez de las cerdas. El efecto es un sonido brusco, carrasposo.
 - *punta d'arco*, “con la punta del arco”, tal cual su nombre lo indica. Se producen tonos delicados.
 - *glissando*, técnica en la cual se desliza un dedo sobre una cuerda, produciendo todas las notas posibles entre la primera y la última nota que demarcan el glissando. Se producen así notas indefinidas, hasta que se llega a la última nota.

Bártok emplea estos efectos no sólo para crear una variedad de sonoridades nuevas, sino para hacer hincapié en el espíritu juguetón del movimiento. Esta Segunda parte es muy contrapuntística; hay cuantiosas imitaciones y hacia el final hay un *fugato* que gradualmente simplifica la textura y los ritmos, y conduce a la *Recapitulazione della prima parte*, con su mágico motivo y sus elusivas armonías.

La *coda* es una transformación de motivos de la primera parte, que se convierten en una desenfrenada carrera hacia el final, primero en movimiento contrario entre los dos violines, y luego entre la viola y el cello. (Movimiento contrario es un recurso contrapuntístico en el cual mientras una voz sube, otra baja). Más tarde estos motivos transformados se fragmentan y reaparecen las imitaciones. La *coda* finaliza con unos acordes decisivos y vigorosos en un estruendoso *fortissimo*.

Cuarteto De Cuerdas No. 4

Bártok compuso este cuarteto en 1928, y es considerado por muchos como una de sus grandes composiciones. Stevens opina que es “[e]l logro más grande y más profundo [...]” y agrega, “[...] una vez se descubren sus arcanos, hay pocas obras de este siglo tan significativas o tan gratificantes”. Este cuarteto es mi favorito. Tiene presentes tres características que son muy cercanas a mi gusto musical: melodías etéreas, melancólicas, desoladas; exacerbadas disonancias; exuberancia rítmica.

El cuarteto tiene cinco movimientos organizados de tal forma que la estructura total es simétrica, un arco, forma que como mencioné antes es favorecida por Bártok. Como parte de esa simetría, y revelando el arco formal, los cinco movimientos están apareados de la siguiente manera: el primer movimiento está relacionado con el quinto; el segundo con el cuarto, y en el medio, como ápice de este asombroso cuarteto, está el tercer movimiento, el cual contrasta radicalmente con los otros, a pesar de tener ciertos elementos comunes con ellos. Esta obra se caracteriza por la economía de medios y de recursos de composición. Toda la obra está compuesta en base a un motivo que se manipula de muchas formas diferentes, lo que le confiere una gran cohesión a cada movimiento y una unidad total a la obra.

El primer movimiento, *Allegro*, tiene una textura muy densa y contrapuntística. Es en realidad una gran concatenación de un motivo que se imita, igual o transformado, entre todas las voces, las cuales se suceden muy próximas unas a otras. El motivo es el material germinal del movimiento. Hay un segundo tema, sereno, que es una evolución del primer tema, pero sin su característico impulso rítmico. Este segundo tema crece en intensidad y poco a poco revierte al atrevimiento rítmico y enérgico del comienzo. Aquí escuchamos apilamientos de notas que crean muy gratificantes disonancias bruscas, tal vez inclusive brutales, presentes a lo largo del cuarteto; escuchamos *glissandi* que le confieren un espíritu juguetón y burlón, y *unísonos* (todos los instrumentos tocan la misma nota), seguidos por

esas disonancias salvajes. Dada la abundancia de imitaciones y el carácter contrapuntístico del movimiento, es posible hablar de unísonos rítmicos que realzan la naturaleza contrapuntística, las imitaciones y los *fugatos*, del movimiento.

Varias características saltan a la vista en el quinto y último movimiento, *Allegro molto* (muy alegre, con un tempo muy rápido), el cual es “el hermano” del primer movimiento. Empieza con una serie de acordes de una sonoridad muy especial basada en intervalos de segunda y de cuarta, y continúa con un ritmo vital que hace pensar inmediatamente en Stravinsky; luego se introduce una melodía en una escala exótica de cuatro notas y con sabor folklórico. La riqueza contrapuntística del primer movimiento disminuye un poco, pues, aunque hay gran variedad de imitaciones, los unísonos predominan. Si el primer movimiento es un germen que crece y se desarrolla, el quinto es un movimiento episódico, es decir, una concatenación de secciones, con características individuales, unificadas por motivos presentes en otras secciones.

El segundo y el cuarto movimiento son paralelos dentro de la construcción general del cuarteto. Estos dos movimientos toman el lugar del *Minuetto* o del *Scherzo* de las sinfonías y cuartetos de cuerda del período clásico. Los dos movimientos son simples, ligeros y juguetones, y las disonancias adquieren cierta calidad humorística.

El tema principal del segundo movimiento es un giro cromático de ocho notas que toma diversas formas rítmicas, y que es fragmentado para proveer el acompañamiento y desarrollar el motivo. Hacia la mitad del movimiento hay una pequeña sección de transición en la que el motivo cromático se transforma en un motivo de una escala exótica, en este caso una escala de tonos enteros. El cromatismo melódico, horizontal (la melodía es un desplazamiento horizontal de la música), también existe en el plano vertical, es decir en la armonía, la cual es disonante y construida con intervalos de segunda mayor y menor. La segunda menor sería el equivalente vertical del cromatismo de la melodía. También hay presentes acordes mayores y menores superpuestos, recurso que Bártok usa frecuentemente.

Para la melodía del cuarto movimiento, Bártok retomó la escala exótica, de tonos enteros, que empleó en la transición en el segundo movimiento. Este movimiento, como su nombre lo indica, *Allegro pizzicato*, es tocado en pizzicato de principio a fin. Tchaikovsky empleó esta técnica en su cuarta sinfonía. Bártok, sin embargo, fue un paso más allá y desarrolló una variedad de pizzicato que vino a conocerse como “el pizzicato de Bártok”. (*Pizzicato* es la técnica por la cual se pellizcan las cuerdas para producir el sonido, en vez de producirlo pasando el arco sobre las cuerdas. En el “Pizzicato de Bártok”, las cuerdas se pellizcan con tal vigor que éstas golpean el diapason, produciendo un sonido percusivo).

El tercer movimiento, *Non troppo lento*, cae en la categoría de “música nocturna” de Bártok. Es un movimiento lento rodeado por movimientos rápidos que se caracterizan por ritmos muy dinámicos. Este movimiento empieza con notas largas y sostenidas en los dos violines y en la viola, que poco a poco se superponen y generan un ambiente etéreo sobre el que se construyen las melodías.

El movimiento está dividido en cuatro secciones. En la primera, el cello presenta una melodía rapsódica, libre, intensa, con ciertas características de estilo magiar, y muy expresiva. La melodía aparece tres veces, cada vez en un registro más alto del cello, hasta que se desvanece en el registro bajo. En la segunda parte el primer violín toma la palabra y continúa el espíritu libre del cello con una melodía en la que repite insistentemente la misma nota, creando un efecto inquietante y angustioso. La tercera sección le confiere un papel prominente al segundo violín, el que presenta una melodía en el registro bajo con motivos tomados de las dos melodías escuchadas anteriormente. Lentamente la viola se abre paso con un acompañamiento en un registro bastante alto, inusual en el empleo de la viola, y que junto al segundo violín desembocan en la cuarta sección, que funciona a manera de *coda*, en la que escuchamos mutaciones de los motivos ya expuestos esta vez presentados de una manera contrapuntística con imitaciones entre el segundo violín y la viola, y entre el primer violín y el cello. El movimiento concluye

con un acorde tan etéreo como el del comienzo, las voces retirándose lentamente una a una.

Cuarteto De Cuerdas No. 5

Compuesto en 1934, en este cuarteto Bártok regresa en cierta medida al clasicismo. A pesar de tener cinco movimientos, el plan general se ajusta al plan característico de los cuartetos del período clásico: 1) rápido; 2) lento; 3) moderadamente rápido (minueto); 4) rápido.

En el cuarteto de Bártok encontramos: 1) *Allegro*, siguiendo con ciertas libertades el esquema del *Allegro de sonata*; 2) *Adagio molto*; 3) *Scherzo*, con trio, tal cual lo vemos en el período clásico; 4) *Andante* (en contraste al movimiento rápido de un cuarteto clásico); y 5) *Finale, Allegro vivace*. La diferencia en este caso es que, en un cuarteto típico del período clásico, el cuarto y último movimiento es rápido, otro *Allegro*, por ejemplo, mientras que en el cuarteto de Bártok tenemos un *Andante* como cuarto movimiento. El quinto movimiento, *Allegro vivace*, satisface la organización de un cuarteto clásico con un movimiento rápido que cierra el ciclo; al mismo tiempo este quinto movimiento es indispensable para completar la forma de arco del cuarteto.

Los Cuartetos No. 4 y No. 5 presentan varias características comunes: ambos tienen cinco movimientos y siguen una forma de arco. Una de las diferencias entre los dos es que el movimiento central del Cuarteto No. 5 es un *Scherzo*, mientras que en el Cuarteto No. 4, como vimos, es un movimiento lento.

Bártok incluyó en la partitura un análisis muy detallado del cuarteto. Además, fue excesivamente meticuloso en las indicaciones que proveyó a los intérpretes, sobre todo en referencia a los cambios de *tempo*. Más sorprendentes aún son las indicaciones al final de cada movimiento especificando la duración del mismo, tanto como la duración de las secciones dentro del movimiento. Un ejemplo tomado del primer movimiento: desde el comienzo hasta el compás 14, donde

sucede el primer cambio de tempo, Bártok indica que esta sección debe durar 24.5 segundos, y todo el movimiento debe durar 7 minutos y 4.5 segundos. Como curiosidad, y sin importancia, la versión del grupo New Budapest Quartet, utilizada para este artículo, ejecuta este movimiento en 7 minutos y 38 segundos.

En su análisis, Bártok dice que el primer movimiento es en forma de sonata y está construido en forma de arco. Hay tres ideas principales en el movimiento: la primera es un persistente ritmo de notas repetidas, predomina el unísono y hay poca imitación entre las voces. La segunda idea es un encantador ritmo, juguetón y sin complicaciones. Aquí el cuarteto se divide en dos grupos: los dos violines, y la viola y el cello, creando un tejido musical imitándose el uno al otro. El unísono de la primera idea da paso a intervalos disonantes. La tercera idea contrasta con las dos anteriores. Es una melodía lírica, ingenua, acompañada por acordes sutiles. El primer violín imita al segundo, y el cello imita a la viola. Esta sección con los tres temas conforma la “exposición” en un allegro de sonata. En la “re-exposición”, Bártok invierte no sólo el orden de los temas –ahora los presenta tercero, segundo, y primero–, sino que también invierte los temas en sí mismos. Por ejemplo, el tercer tema tiene un contorno que sube y baja, pero en la re-exposición el contorno se invierte y ahora baja y sube.

El segundo movimiento, *Adagio molto*, es otro ejemplo de “música nocturna”. Empieza con una melodía fragmentada y discordante como un suspiro. Luego, sobre un coral religioso e íntimo, el primer violín nos presenta una melodía melancólica y dolorosa. En la parte central del movimiento las voces se imitan compartiendo la melodía y el acompañamiento, el cual consiste en una figuración rítmica rápida que cada vez se hace más intensa. Esta sección es la más densa y la más disonante. Después de un gran descenso sin interrupción desde las alturas del primer violín a las profundidades del cello, regresan versiones abreviadas de las ideas del comienzo. Algunos sugieren que Bártok quería imitar sonidos de la naturaleza en este movimiento.

El *Scherzo*, tercer movimiento, y movimiento central, es sencillo y sigue el esquema tradicional de un *Scherzo* del período clásico: *Scherzo – Trio – Scherzo*. Lo más

llamativo de este movimiento, además del carácter juguetón, es la irregularidad métrica, a diferencia de un *Scherzo* del período clásico. Esta irregularidad métrica crea una inestabilidad rítmica, reforzando el carácter juguetón del movimiento. Ajustándose al esquema formal clásico, este *Scherzo* tiene su *trío* con material melódico contrastante. El tema del *trío* es una variación del tema del *Scherzo*, pero el acompañamiento es más calmado y la vitalidad rítmica se diluye en acordes que hacen más estable esta sección.

El cuarto movimiento, *Andante*, es paralelo al segundo. La primera sección es una variación de la primera idea del segundo movimiento, rica en *glissandi* que reemplazan la figuración cromática del segundo movimiento. La segunda idea del cuarto movimiento es, así mismo, una modificación del *coral* del segundo movimiento. La tercera idea es una transformación en *canon* de material melódico derivado del segundo movimiento.

Como culminación de la forma de arco de este cuarteto, el quinto movimiento, *Finale*, es paralelo al primero. Bártok lo describe como una aproximación a un *rondó*. El material temático es derivado, con mayor o menor libertad, de las ideas presentes en el primer movimiento. Hacia el final del movimiento hay dos pasajes cortos que evocan al admirado Stravinsky: el primero es una secuencia de acordes reminiscentes de *La Consagración de la Primavera*; el segundo es una melodía casi grotesca, quizás derivada de alguna canción popular, cuya escritura y armonía la hace sonar como un organillo. Stravinsky empleó este efecto en el ballet *Petrushka*, en una de las escenas durante una feria de pueblo. En el caso de Bártok, la melodía es tocada dos veces: la primera vez por el segundo violín y en concordancia con la armonía del acompañamiento, y la segunda vez, ahora por el primer violín, el acompañamiento y la melodía están en diferentes tonalidades. Este choque de tonalidades no se debe entender como un deseo de resaltar la disonancia sino como un recurso para imitar el sonido de un organillo. Recuerden que *Petrushka* fue compuesta en 1911, *La Consagración* en 1913, y el Cuarteto de Bártok en 1934.

Cuarteto De Cuerdas No. 6

Bártok compuso este cuarteto No. 6 en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, en agosto de 1939. Sin embargo, no se puede afirmar que esta obra represente los sentimientos de Bártok frente a la guerra, o que la reflejen o la describan musicalmente.

El cuarteto tiene cuatro movimientos: *Vivace*, *Marcia*, *Burletta* y *Mesto*. Los tres primeros movimientos están precedidos por una sección lenta (*Mesto*) a manera de introducción; dada la presencia de esta introducción a cada movimiento, escuchamos en realidad siete movimientos en esta secuencia: lento-rápido / lento-rápido / lento-rápido / lento, o para ser más exactos: 1) *Mesto – Vivace*. 2) *Mesto – Marcia*. 3) *Mesto – Burletta*. 4) *Mesto*.

El *Mesto*, triste, es el hilo unificador del cuarteto y cada aparición difiere de la anterior. La primera vez es la viola la encargada de presentarlo; es melancólico y sombrío, y después de algunos compases de transición desencadena el *Vivace*. La segunda vez es contrapuntístico y adquiere un carácter fantasmagórico y misterioso gracias al *tremolo* (*Tremolo* es la repetición rápida de la misma nota y se produce al pasar el arco muy rápidamente en ambas direcciones sobre las cuerdas). La tercera vez es un contrapunto a tres partes: los dos violines y el cello, es decir los tres instrumentos tocan tres melodías independientes, seguido por una imitación entre los dos violines. La melodía es desolada, crece en intensidad y es reforzada por el unísono con la viola y por el incremento en la dinámica.

En la cuarta aparición, el *Mesto* no tiene la función de introducción, sino que es el movimiento propiamente dicho. Este movimiento es contrapuntístico, hay imitaciones, movimiento contrario (una voz asciende mientras otra desciende), el motivo es aumentado (la melodía o el motivo se transforman incrementando la duración de cada nota). En este último movimiento hay fragmentos de los motivos de los movimientos anteriores. El *Mesto* es nuevamente melancólico y triste. Inclusive la referencia al *Vivace* adquiere una nueva dimensión dado el *tempo* diferente, en este caso *molto tranquillo*.

El primer movimiento, nuevamente, sigue con algunas libertades el esquema de un *Allegro de sonata*. El primer tema en la exposición es ondulante y, a pesar del tempo vivo y rápido, es tranquilo, más no así enteramente apacible. El segundo tema es de carácter folklórico gracias al ritmo frecuentemente usado en canciones magiars. En la sección del desarrollo el tratamiento de los temas les confiere un carácter frenético que se agudiza con ritmos no escuchados antes y con *glissandi* en todos los instrumentos. El segundo tema de la exposición está ausente en la recapitulación, aunque el sabor folklórico está presente en acordes *pizzicato* en la viola.

La *Marcia*, segundo movimiento, es una marcha basada en el primer tema del primer movimiento. Con ciertas libertades, podemos entenderlo como un movimiento en forma ternaria: [A] la marcha propiamente dicha, con un “segundo” tema que es una derivación rítmica de la marcha; [B] una melodía con sabor folklórico; y [A'] retorno a la primera sección sin ser una repetición exacta.

Después de un intricado y contrapuntístico *Mesto*, empieza la *Burletta*, un movimiento grotesco y burlón, con motivos del *Mesto*, aunque no fácilmente reconocibles. El Pocket Manual of Musical Terms define “Burletta” o “Burlesca” como “Una extravagancia dramática, una farsa, una parodia de un tema serio”. Bártok usa en este movimiento “cuartos de tono”. (Nuestra escala musical es una combinación establecida de tonos enteros y medios tonos. Un tono entero es la distancia entre dos notas consecutivas, por ejemplo entre Do y Re; en un piano, las dos teclas blancas con una tecla negra interpuesta, determinan un tono entero. Este tono entero lo podemos dividir en dos para producir dos medios tonos; la tecla negra en el medio de las teclas blancas es la nota que divide en dos nuestro ejemplo de Do a Re. Un “cuarto de tono” es la división de nuestro tono entero en cuatro partes).

El cuarto movimiento, *Mesto*, es una recapitulación de los movimientos anteriores. Este cuarteto es “minimalista” en el sentido de que tiene relativamente poco material melódico. La riqueza temática se deriva en su mayor parte de una sola idea musical: el *Mesto* que empieza cada movimiento. Las transfor-

maciones y mutaciones, la forma en la que Bártok manipula estas ideas, determinan la riqueza dramática y variedad de temperamentos del cuarteto, y la idiosincrasia de cada movimiento.

Nota Final

Considero los Cuartetos de Cuerda de Béla Bártok como un punto culminante en la historia del género. De la misma manera que rompen con la estructura clásica establecida principalmente por Haydn y Mozart, y que Beethoven ya había empezado a romper, acogen innovaciones y desarrollos revolucionarios introducidos por compositores como Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg, además de hacer uso sistemático folklor húngaro. Las contribuciones de Bártok al género fueron muchas, y abrieron camino a otros experimentos con resultados variados: la estructura general del cuarteto como un todo, específicamente la forma de arco, y de los movimientos en particular; el uso sistemático de la disonancia para satisfacer necesidades expresivas más allá de la experimentación; la presencia simultánea de escalas mayores y menores; la riqueza rítmica frecuentemente basada en ritmos del folklor de su país; los esporádicos momentos consonantes que no reflejan tonalidad en el sentido de la armonía funcional; la individualización de los instrumentos rompiendo con el papel tradicional de cada uno; las demandas técnicas a los instrumentistas que requieren un alto nivel de virtuosismo para su ejecución; el desarrollo de recursos en la ejecución de los instrumentos que crean “efectos sonoros” nunca antes usados, o muy poco frecuentes (la invención del “pizzicato de Bártok”, por ejemplo).

Aunque hay muchos compositores posteriores a Bártok que han escrito cuartetos de cuerdas (algunos inclusive han compuesto más de seis), pocos han pasado la prueba del tiempo y creado un nicho en salas de conciertos. Los seis cuartetos de Bártok no sólo desafían a los músicos sino también al público. Admito que es difícil sentarse a escucharlos y disfrutarlos desde una primera vez, especialmente si uno, como amante de la música, los ha ignorado o evitado. Sin embargo, como

en muchas otras cosas, es un “gusto adquirido” y, continuando con la metáfora, una vez los hayas probado, te seguirán gustando.

Invito a los amantes de la música que le temen a la música moderna (¿se puede seguir considerando “moderna” una obra compuesta en 1939?), a los curiosos y a los atrevidos, a que aprendan a escuchar estos cuartetos, sumergiéndose poco a poco en su mundo sonoro. A Beethoven, después del estreno de una de sus sinfonías, lo tildaron de loco, y describieron su música como una cacofonía espantosa que sólo podía ser el producto de un sordo. Si buscan “cuartetos de cuerda de Bártok” en youtube, obtendrán un sinnúmero de diferentes versiones para escoger. Para los que sepan leer música, pueden encontrar videos que permiten seguir la partitura. A continuación hay una lista de enlaces que les sugiero, donde podrán escuchar los cuartetos. Disfrútenlos.

Cuarteto de Cuerdas No. 1 <https://youtu.be/xaQvPhVvQaY>

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Lento

[10:48](#) - II. Allegretto {Poco a poco accelerando all'allegretto} – Introduzione

[20:41](#) - III. Allegro vivace

Cuarteto de Cuerdas No. 2 <https://youtu.be/3VFdzA5EbIY>

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Moderato

[10:15](#) - II. Allegro molto capriccioso

[17:45](#) - III. Lento

Cuarteto de Cuerdas No. 3 <https://youtu.be/FXFR2n8kUhM>

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Prima parte: Moderato

[05:03](#) - II. Seconda parte: Allegro

[10:46](#) - III. Recapitulazione della prima parte: Moderato

[13:48](#) - IV. Coda: Allegro molto

Cuarteto de Cuerdas No. 4 <https://youtu.be/mTnbrLXEGjI>

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Allegro

[06:06](#) - II. Prestissimo, con sordino

[09:06](#) - III. Non troppo lento

[14:44](#) - IV. Allegretto pizzicato

[17:31](#) - V. Allegro molto

Cuarteto de Cuerdas No. 5 <https://youtu.be/Du07qCXkNa8>

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Allegro

[07:48](#) - II. Adagio molto

[14:18](#) - III. Scherzo: alla bulgarese

[19:13](#) - IV. Andante

[24:16](#) - V. Finale: Allegro vivace

Cuarteto de Cuerdas No. 6 https://youtu.be/sIMC_rOa77A

Performers: Hungarian String Quartet

Year of recording: 1961

[00:00](#) - I. Mesto - Piu mosso, pesante - Vivace

[07:31](#) - II. Mesto - Marcia

[15:23](#) - III. Mesto - Burletta

[22:30](#) - IV. Mesto - Molto tranquillo

Bibliografía

Bartok, Bela. String Quartet No. 1. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

_____. String Quartet No. 2. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

_____. String Quartet No. 3. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

_____. String Quartet No. 4. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

_____. String Quartet No. 5. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

_____. String Quartet No. 6. [música impresa]. New York: Boosey & Hawkes, 1939.

Partitura

“*A Brief History of the Development of the String Quartet up to Beethoven*”. Bavarian Radio,

Programa Bayern IV Septiembre del 2000. Web. 12 de diciembre de 2017.

<http://www.raptusassociation.org/stringprehist_e.html>

Cooper, David. *Bela Bartok*. New Haven: Yale University Press, 2015

Cowan, Rob. “Bartok String Quartets 1 – 6”. *Gramophone, The World’s Best Classical Music*

Review. Abril, 1998. Web. 1 November 1, 2017 <Gramophone.co.uk>

Fosler-Lussier, Danielle. *Music Divided. Bartok’s Legacy in Cold War Culture*. Berkely: University of California Press, 2007

Gloag, Kenneth. “The String Quartet in the Twentieth Century”. *The Cambridge Companion to*

the String Quartet. Editor: Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 288-310.

Hefling, Stephen. “The Austro-Germanic Quartet Tradition in the Nineteenth Century”. *The*

- Cambridge Companion to the String Quartet*. Editor: Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 228-250.
- Jones, David Wyn. "Beethoven and the Viennese Legacy". *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Editor: Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 210-228.
- Lujza, Tari. "The Verbunkos, a Music Genre and Musical Symbol of Hungary". *Bulletin of the Transilvanian University of Brasov*. Series VIII. Volúmen 5 No. 1. 2012. Web. 1 de diciembre de 2017. <webbut.unitbv.ro>
- McMalla, James. *Twentieth-Century Chamber Music*. New York: Routledge, 2003.
- Platthy, Jenó. *Bartók. A Critical Biography*. Santa Claus (Indiana): Federation of International Poetry Association of UNESCO, 1988
- Schneider, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Los Angeles: University of California Press, 2006
- Sin autor. "Verbunkos". *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. Wikipedia. 2 de julio de 2017. Web. 1 de diciembre de 2017. <<https://en.wikipedia.org>>
- Stevens, Halsey. *The Life and Music of Bela Bartók*. New York: Oxford University Press, 1964
- "String quartet." *New World Encyclopedia*. 23 Oct 2015, 15:28 UTC. 12 Dec 2017, 20:31 <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=String_quartet&oldid=991557>
- Sumner Lott, Marie. *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.
- Sutcliffe, W. Dean. "Haydn, Mozart, and their Contemporaries". *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Editor: Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 185-210.
- Ujfalussy, József. *Béla Bartók*. Boston: Crescendo Publishing Company, 1972
- Program Notes. "Bartók: String Quartet No. 1". *The Carnegie Hall Corporation*. Sin fecha de publicación. Web. 6 Noviembre, 2017. <www.carnegiehall.org>