



**La estética de la música programática:
El caso de Modest Mussorgsky y su obra “una noche en el monte pelado”**

Investigación

Johanna Marcela Gutiérrez Madera

Dr. Nicolás E. Hernández Bustos

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

2023

RESUMEN

El siguiente trabajo se desarrolla bajo la modalidad de investigación. La estética de la música programática: El caso de Modest Mussorgsky y su obra “una noche en el monte pelado”, es un análisis estético a la pieza del autor donde se compara junto con versiones posteriores a esta, como lo son la versión elaborada por Korsakov en el año 1886. Esta tesis se realizó con el fin de abordar un análisis diferente dentro de las modalidades de análisis que se suelen practicar dentro de la licenciatura y así poder resaltar la importancia de la realización de este tipo de análisis, el cual está pensado para la comprensión y abordaje de elementos extra-musicales como la semiótica, el contexto socio-cultural, político y comentarios del compositor, los cuales influyen en la obra y en las apreciaciones a las que podamos llegar durante la realización del análisis.

Palabras clave: Estética, Análisis, Música programática, Análisis estético, Modest Mussorgsky.

Índice

INTRODUCCIÓN	4
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
ANTECEDENTES.....	5
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	6
OBJETIVO GENERAL.....	8
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
METODOLOGÍA.....	9
APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA ESTÉTICA	11
ESTÉTICA.....	11
ESTÉTICA MUSICAL	17
ANÁLISIS ESTÉTICO	25
MÚSICA PROGRAMÁTICA	31
POEMA SINFÓNICO	32
UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO: UNA MIRADA SEMIÓTICA.....	34
MODEST MUSSORGSKY: UNA VISTA AL PENSAMIENTO DEL COMPOSITOR.....	35
UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO: UNA OBRA EN LARGO PROCESO DE MADURACIÓN.....	40
UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO 1886.....	42
RUSIA: UNA SOCIEDAD ESPIRITUAL Y PAGANA.	43
“EL MONTE PELADO”: LYSA HORA, UNA APOLOGÍA A LO ESOTÉRICO.....	45
UNA VERSIÓN DESCONOCIDA: UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO MODEST MUSSORGSKY - 1867	48
REUNIÓN DE BRUJAS: SUS DISCUSIONES Y COMADREOS	49
CORTEJO DE CHERNABOG	55
GLORIFICACIÓN MALÉFICA DE CHERNABOG	56
FIESTA DE BRUJAS.....	58
IMPACTO POSTERIOR A “UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO”	60
UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO 1886.....	60
RUMORES SUBTERRÁNEOS DE VOCES SOBRENATURALES	62
APARICIÓN DE LOS ESPÍRITUS DE LA OSCURIDAD: ESPÍRITUS SEGUIDOS POR CHERNABOG.....	64
GLORIFICACIÓN DE CHERNABOG: MISA OSCURA	65
SSABATH.....	67
PUNTO ÁLGIDO DE LA CELEBRACIÓN:	68
A LO LEJOS LAS CAMPANAS DE LA IGLESIA.	68
AMENECER:	69
CODA.....	69
UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO: UN ESPACIO EN EL CINE Y LA PINTURA. DISNEY FANTASÍA 1941.....	71
CONCLUSIONES.....	73
BIBLIOGRAFÍA.....	81

INTRODUCCIÓN

La estética de la música programática: El caso de Modest Mussorgsky y su obra “una noche en el monte pelado” trata sobre el contexto y proceso para la realización de un análisis estético con base en la obra “una noche en el monte pelado”, partiendo desde un breve recorrido a la historia de la estética, la estética musical, la música programática y hasta la aplicación de las pautas sugeridas por Pilar H. Tovar para la realización de un análisis estético.

En este trabajo se desarrolla el análisis estético a “una noche en el monte pelado”, abarcando desde el pensamiento del autor, contexto histórico, socio-cultural, contenido y expresión de la obra, aspectos musicales e impactos posteriores a la obra. Con el fin de poder profundizar en la obra y lo que se busca expresar con esta, se contó con dos versiones de la obra: la primera, siendo la versión original propuesta por Mussorgsky en el año 1868 y la segunda, la versión propuesta por Rimsky Korsakov en el año 1886, donde se podrán evidenciar las diferencias y formas de ver de los dos compositores.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Antecedentes

En la realización de este proyecto se tomó en cuenta antecedentes desarrollados en dos líneas académicas: La estética musical, análisis estético y estudios realizados sobre Mussorgsky y su papel como compositor en la música programática y el románico tardío.

Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana del Silvestre Revueltas – Roberto Kolb Neuhaus. Como un esquema de análisis que se prestó como ejemplo para el desarrollo del análisis estético a realizar. **MÉTODOS DE ANÁLISIS ESTÉTICO: El problema de la objetividad y la subjetividad en la Estética Musical** – Pilar Jovanna Holguín Tovar (Universidad pedagógica y tecnológica de Colombia), como las pautas que sirvieron para la elaboración del análisis estético presente en este proyecto. **De lo bello en la música-** Edward Hanslick, como punto que representa la contraparte de la teoría estética sobre la cual se centra este proyecto. **Teoría estética (1997)** – Theodor Adorno, como la teoría estética sobre la cual gran parte del análisis se desenvuelve. **Musorgsky: His life and Work** – David Brown (Capítulo 2,3 y 7), un texto que brindó información respecto al pensamiento del compositor, datos biográficos e información relevante para la comprensión del porqué de algunas de sus decisiones musicales y por último **Historia de la Revolución Rusa a través de Mussorgsky** – Mirta Rodríguez Acero, un artículo que permitió comprender parte de la historia de la Rusia imperial y su

folklor a través de la música de Mussorgsky como una manifestación social de la época.

Pregunta de investigación

¿Cómo, por medio del análisis estético, podemos extender nuestro entendimiento y apreciación sobre Mussorgsky a finales del Siglo XIX y su obra “una noche en el monte pelado”, más allá de aspectos estructurales, ampliando la comprensión respecto a su contexto Sociocultural, histórico y los supuestos ontológicos que llevaron a Mussorgsky a posicionarse como una figura de referencia de la estética tardía del siglo XIX y de la música programática?

Con este Análisis se busca resaltar y dar mayor apreciación a aquellos aspectos del pensamiento musical de Modest Mussorgsky respecto a su obra “Una noche en el monte pelado”, aspectos que también jugaron parte importante en la concepción de la obra, como lo son los mitos y leyendas rusas, el folklor oral y musical de la región, las usuales prácticas religiosas y credo en la Rusia del romántico tardío, que son parte importante junto otros elementos en la pieza de Mussorgsky, para así, lograr comprender a mayor y menor escala el universo musical y estético de la música programática y el romántico tardío hallado en el pieza.

Lastimosamente dentro del panorama musical, a nivel escuela, el espacio y relevancia que se le da a la estética musical y al análisis estético - fuera del

análisis estructural - es bastante reducido, inclusive abandonado dentro de las prácticas en las cuales el análisis se llega a abordar. Gran parte de la educación musical ofrecida se dirige estrictamente hacia temas instrumentales, pedagógicos; en el caso de la Licenciatura y teóricos, sin embargo, temas que también son parte de la música, como lo son la estética musical, no son tan habituales y poco acobijados, como lo afirma Pedro Rojas Valencia:

Las universidades no respaldan la investigación en cuanto al pensamiento musical; esto se hace evidente cuando revisan las convocatorias del ministerio de cultura o el Colciencias. Por otra parte, si se comparan los macro currículos (pensum) de las carreras de las carreras de música con los de artes plásticas o visuales, se puede identificar que los componentes teóricos de los programas de música, generalmente, adolecen de asignaturas como filosofía de la música y estética. Finalmente, debe mencionarse que no existe un número amplio de programas de posgrados que se centre en este campo, salvo pocas excepciones, como lo es el caso de la universidad de EAFIT, que en su maestría en música ofrece la posibilidad de especializarse en aspectos teóricos e históricos, y la universidad Nacional de Colombia con su maestría en musicología, centrada en investigaciones históricas más que filosóficas. (Rojas Valencia, 2021, pag 24-25).

Este enunciado nos refleja que no solo el problema es regional, sino nacional, sin embargo, abordar este tipo de problemáticas a nivel micro aliviana un tanto la crisis que se presenta en este aspecto.

El análisis estético nos ofrece ampliar la idea de que la música también se compone de aspectos que no son netamente musicales como lo son: la armonía, contrapunto, forma, textura, frases, ritmos, etc. Y que ésta también logra componerse de símbolos, causas, discursos, percepciones, ideas e inclusive abstracciones. Aspectos que conllevan un contexto; antecedentes sociales, culturales, psicológicos e inclusive ontológicos, los cuales hacen que en parte la

música adquiriera otros campos de visibilidad que le permiten ser tomada como un elemento sociocultural y representativo de la realidad de la época y no simplemente ser concebida por una estructura técnico-musical.

Objetivo general

Analizar el pensamiento estético de “una noche en el monte pelado” de Modest Mussorgsky mediante fuentes que discuten aspectos estéticos, ontológicos, sociales, culturales y filosóficos respecto a la música programática a finales del siglo XIX. De modo tal, poder ofrecer un panorama del pensamiento romántico tardío con relación a la música programática.

Objetivos específicos

- **Realizar un análisis estético de “una noche en el monte pelado” desde el sentido en la forma:** Este análisis se realiza con el fin de comprender el cómo elementos como la forma o el contenido melódico son concebidos desde aspectos externos a los puramente musicales transformándose en medios de expresión de sus contextos culturales y sociales.
- **Indagar sobre las relaciones que se pueden establecer entre los significados interpretativos que se le ha dado a esta obra y los contextos sociales, textos e imágenes:** Para una mejor comprensión y desarrollo del análisis a desarrollar, la construcción de paralelos entre las múltiples interpretaciones a las cuales la obra ha sido sometida son un punto

clave para dar mayor contexto al cómo la obra es percibida social, cultural y artísticamente.

- **Publicar un podcast donde se expongan el análisis y los resultados obtenidos en la investigación:** Este objetivo se realiza con el fin de darle visibilidad y espacio de difusión a la discusión que conlleva la estética musical y el análisis estético.

METODOLOGÍA

El desarrollo de este proyecto se ejecutó por medio de la investigación documental, realizando una recolección, análisis y síntesis de textos y artículos respecto al tema a tratar. Se realizó una revisión crítica y selectiva de las fuentes y /o bibliografía relevante, para así, luego identificar las relaciones, patrones y tendencias entre los textos. Para el desarrollo de la metodología se tomaron en cuenta los siguientes pasos:

- **Construcción del marco teórico:**

La construcción del marco teórico nos llevó a brindar una contextualización de los puntos necesarios para el desarrollo de nuestro análisis. Para el desarrollo de este, se recolectaron textos que nos permitieron hacer un recorrido histórico con distintas posturas sobre la estética. La idea es brindar un breve contexto desde la antigüedad hasta la actualidad, para así, ir escalando y engranando toda la información para entender el tipo de análisis que aquí se proponen.

Revisar las fuentes bibliográficas y moverse por estas hace que se pueda llegar a tener mayor soporte en nuestro marco y no omitir aspectos que podrían ser importantes en el desarrollo de un análisis estético.

- **Recolección documental respecto Mussorgsky y su obra “una noche en el monte pelado”:**

La recolección documental comprendió desde artículos, libros, blogs, partituras y audios relacionados con la obra. Información que nos permitió identificar aspectos musicales y extra-musicales de la obra. Al tratarse de una obra específica, es necesaria la búsqueda de versiones diferentes de la pieza (en este caso las dos versiones de 1867 y 1886), con el fin de desarrollar un análisis comparativo entre ambas partes y establecer las diferencias entre estas, las cuales serán de suma importancia para el desarrollo del siguiente punto: El análisis estético.

- **Realización del análisis estético:**

Para el desarrollo de este análisis se toma como ejemplo el Trabajo de Roberto Kolb (2012) sobre la obra musical de Silvestre Revueltas, el cual se prestó como un modelo de análisis estético y semiótico. También para esto se tomó en cuenta las pautas brindadas por Pilar Holguín Tovar para el desarrollo de un análisis estético.

- **Reflexiones sobre los resultados del análisis estético:**

Aquello que se puede concluir de la realización del análisis estético. Las conclusiones realizadas arrojaron reflexiones sobre la importancia e influencia de contextos socio-culturales en la comprensión de la obra y que parte de los aspectos formales de la obra pueden verse influenciados por dichos factores, comprender

parte del pensamiento del compositor, tener noción sobre los procesos que atraviesa una obra para su maduración, las apreciaciones sobre la obra y los impactos causados por esta en su periodo y posterior a este.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA ESTÉTICA

ESTÉTICA

Para comprender que se entiende por estética es pertinente ir a los inicios de esta, es decir, cuando ésta empezó a ser dimensionada como una problemática y un objeto de estudio, por lo tanto, cuando esta empezó a ser definida por pensadores de la edad antigua. Para esto, recurrir a las posturas de filósofos como Platón y Aristóteles quienes fueron pioneros en la concepción de una teoría estética bastante definida nos será de suma importancia para la construcción de la definición de ésta. Para hablar de Estética se habla de belleza puesto que la estética, según la filosofía, es la disciplina encargada, de estudiar lo que se considera bello y no bello.

Según Platón, la belleza y la estética son manifestaciones de una realidad trascendente, y por realidad trascendente hace referencia a la manifestación física de *“el mundo de la ideas y mundo sensible”*, el cual es descrito como el lugar –aclarando que ésta es una idea netamente metafísica - donde se alojan *“las esencias”*, por lo tanto toda manifestación física es una representación de lo que se puede encontrar en este plano (Alzola, 2023, pp. 5-10). Cabe mencionar, que esta representación no será del todo leal a su ideal metafísico, pues al ser una representación física de este imaginario, el cual se encuentra totalmente desprendido y alejado de los entorpecimientos del mundo físico, su esencia no se encuentra turbia por los estragos

del ego mundano, por lo cual habrá aspectos de este que por su misma naturaleza física no podrán ser leales a su ideal; sin embargo, permanecerá bello porque, según Platón, la belleza verdadera no se encuentra en los objetos físicos, ni individuales, si no en la idea de belleza en sí misma, y aquí entra en juego un valor nuevo y agregado en su teoría: La belleza es un indicio de bondad y virtud (Pablo Alzola, 2023).

Platón considera que la estética además de ser una manifestación es la educación del alma y la virtud (Pablo Alzola 2023). Esto nos hace dimensionar la estética como un medio más para la educación del ser. No se puede privar al hombre de lo bello o de permitirse percibir aquello que se considera bello, puesto que esto es parte importante de su educación como hombre y ser dotado de espíritu. La estética educa la sensibilidad, siendo esta aquella que permite dotar al hombre y reconectarlo con aquello que por actuar del cuerpo y el ego olvida, en este caso, lo que se considera verdaderamente bello: El espíritu, que proviene del mundo de ideas y que por su naturaleza es simplemente bello (Pablo Alzola 2023). El cuerpo físico es solo un medio para alcanzar la mayor parte de experiencias posibles, es decir, a las manifestaciones físicas del mundo sensible, para el perfeccionamiento de la virtud y la bondad. Esto nos conecta con la perspectiva aristotélica donde la estética no se limita solo al arte, sino que también abarca aspectos de la vida cotidiana, como lo afirma Pablo Alzola (2023) en su libro "Teoría del arte y de las ideas estéticas de Platón a Nietzsche".

Juan Plazaola (2007) afirma que para Aristóteles la estética se basa en la imitación de la realidad a través del arte. En su génesis el arte era concebida como toda aquella acción realizada por el hombre, por lo tanto toda acción, obra, artífice desempeñado o realizado por el hombre puede ser considerado arte. Teniendo en cuenta esto, y que si

el arte es toda aquella acción desempeñada o desarrollada por el hombre, nos haría pensar que el hombre es un ser artístico y estético, pues si partimos del enunciado de que la estética también abarca aspectos de la vida cotidiana, esto nos traduciría que toda acción del diario vivir es una manifestación estética y también una manifestación artística.

Continuando con el recorrido histórico, es pertinente dirigirse hacia la ilustración y ubicarse en posturas de pensadores como Baumgarten, Leibniz y Wolff, quienes lograron desarrollar una teoría estética, que a la fecha, algunos filósofos contemporáneos siguen tomando como referente.

Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo y matemático alemán, aborda su teoría estética desde la belleza, la cual para él, implica la aprehensión de la armonía y la unidad de diversos elementos; por lo tanto, la belleza se encuentra en la unidad ordenada y la combinación ordenada de diferentes elementos, esto conlleva a la base de su teoría estética donde afirma que la estética es el concepto de “armonía pre-establecida”, la cual hace referencia a que todo elemento en el mundo físico posee una sustancia – una idea rescatada de Platón – la cual logra acoplarse y actuar en armonía junto con los demás elementos/sustancias, como afirma Robert G. (2014. pp. 112)

En esta línea de pensamiento se logra encaminar un poco Christian V. Wolff, doctor en filosofía. Wolff al ser un gran seguidor de las ideas de Leibniz despliega un poco su teoría estética sobre la “proporción”, la cual al igual que Leibniz, se desarrolla en el concepto de armonía (Robert Gaston, 2014). Wolff sostiene que la belleza se basa en la armonía y la proporción de las partes en relación con el todo; por lo tanto, para Wolff

la percepción de la belleza implica la apreciación en conjunto y el equilibrio hallado en los elementos de una obra. En su teoría estética menciona que la estética se considera una rama de la filosofía donde el objeto de estudio es la belleza y la apreciación de la misma, definiendo que para él, la belleza es un concepto objetivo y universalmente válido, la cual por su naturaleza puede ser comprendida y analizada mediante la razón (Robert Gaston, 2014). Wolff dota a la estética con la característica de ser objetiva y por ende, posibilita su análisis y comprensión por medio de la razón. En teorías anteriormente mencionadas la belleza simplemente era, y por esa razón juzgarla o contemplarla desde la razón era casi inconcebible, ya que se consideraba muy por encima del raciocinio humano. Sin embargo, asignar a la belleza la capacidad de ser objetiva, es darle el poder y la tarea de evocar actitudes y emociones en el hombre. Por ello Wolff retoma en su teoría estética posturas anteriores (Aristóteles y Platón) sobre la influencia de la belleza y el arte en la sensibilidad del hombre, promoviendo virtudes y emociones positivas, considerando que la estética, el arte y la belleza tenían un propósito moral y educativo en el ser (Robert Gaston, 2014). La idea de ver la belleza como un concepto objetivo que podía ser comprendido y analizado mediante la razón se mantuvo en la línea gracias a que esta fue cobijada por Baumgarten, el cual afirma que la belleza abarca tanto lo sensible como lo intelectual (Robert Gaston, 2014).

Alexander G. Baumgarten, Filósofo y sociólogo alemán, afirma en su libro "*Aesthetica*" (1750) que la estética es una disciplina independiente, la cual se ocupa de la percepción, estudio de la belleza y el arte. Define la estética como la ciencia de la percepción sensible y la belleza, siendo su objetivo la comprensión y apreciación de la belleza en todas sus manifestaciones. Como se mencionaba anteriormente,

Baumgarten adoptó ciertos postulados de la teoría de Wolff, los cuales concordaban con su teoría estética, como lo es la razón como medio para la comprensión de la belleza. Baumgarten en su teoría suele ser bastante enfático en la importancia de las emociones y los sentimientos a la hora de la apreciación estética, puesto que él, al igual que Wolff y que Platón, consideran que la estética, la belleza y el arte son un medio influyente en las emociones y la educación del ser. Esto se debe a la consideración de que la estética otorga sensibilidad, emociones o sentimientos positivos, confirmando con ello que el arte es una forma de conocimiento que puede revelar la verdad y los significados, más allá de la razón. (Robert Gaston, 2014).

El hecho de que la estética pueda ser contemplada desde la razón logra que a medida que escale como objeto y medio de estudio se entañe en las cuestiones del porqué, cómo, dónde y cuáles son los motivos por los que aquello se considera bello, o no, bello. Además, al profundizar en su estudio, genera una necesidad y oportunidad de verse apoyada por otras disciplinas que le proporcionan caminos y formas de abarcar con mayor profundidad las respuestas de sus cuestiones, lo cual brinda solidez a sus respuestas. (Javier Villanueva, 1984). El hecho de que la estética se vea apoyada por diferentes disciplinas nos abre un universo multidisciplinar, abarcando aspectos sociológicos, culturales, antropológicos, religiosos, axiológicos, ontológicos y metafísicos. Esta estética multidisciplinar logra consolidarse en la teoría estética de Theodor W. Adorno la cual se encuentra principalmente influenciada por la teoría crítica, de la escuela de Fráncfort¹. (Muñoz, B. 2004).

¹ Escuela de Fráncfort: Escuela de Fráncfort o escuela de Frankfurt, escuela alemana asociada al instituto de investigación social de la universidad de Goethe, donde se desarrollaron teorías de índole sociopolítico y filosofía Crítica por un amplio grupo de filósofos e investigadores, los cuales poseían y compartían posturas socioeconómicas

Theodor W. Adorno filósofo y sociólogo alemán del siglo XX, define la estética como una rama de la filosofía que se ocupa del estudio de la belleza y el arte en relación con la sociedad. En parte la materia de estudio de Adorno no es de primera mano la estética, sino la sociología, lo cual explica la preocupación de Adorno por comprender y analizar los factores sociales y culturales que pueden afectar directamente a la estética, y al arte (Adorno 1970). Para Adorno, la estética implica una crítica a la cultura como masa y a la misma industria cultural, la cual describe en su obra "*teoría estética*" de 1970. Adorno al igual que Baumgarten ve a la estética como fuente de conocimiento y de revelación de verdades ocultas, por lo cual considera al arte auténtico con el potencial de proporcionar diferentes perspectivas críticas. Concibe entonces que el arte y la estética proveen una perspectiva crítica y una comprensión más profunda de la realidad social por medio de un estudio crítico de la belleza y el arte en relación con la sociedad (Gómez Barbosa, 2020).

La teoría Crítica de Adorno se concibe bajo la premisa de que la sociedad actual es dominada por corrientes como lo son el capitalismo y la racionalidad instrumental², lo cual arroja a la sociedad a la opresión y homogenización (Caballer Muñoz, 2015). Para Adorno la teoría crítica es multidisciplinar ya que ésta busca la comprensión y crítica de las estructuras sociales y culturales que perpetúan y promueven la opresión a la sociedad contemporánea; teniendo en cuenta esto y en su aplicación a la teoría

de la década de 1930 como lo son: Capitalismo, fascismo y el comunismo en su variante marxista-leninista. Muñoz, B. (2004). Escuela de Frankfurt. *Departamento de Sociología, Universidad Carlos III de Madrid*. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/esc_frankf_s/esc_frankf_sobre0007.pdf.

² Racionalidad instrumental: forma de razonar que da prioridad al uso de objetos o instrumentos como medios para alcanzar objetivos determinados, sin necesariamente realizar una medición del impacto. Martín, F. N. (2016). La dialéctica de razón instrumental y razón objetiva: Horkheimer y Dewey. *Revista latinoamericana de filosofía*, 42(2), 171-193.

estética de Adorno, la teoría crítica cuestiona la autonomía del arte y enfatiza en la importancia de la autenticidad en el arte, ya que para él, solo el arte auténtico puede ser herramienta de liberación y crítica al sistema (Caballer Muñoz, 2015).

Adorno en el desarrollo de su teoría estética sostiene que la música es una forma de arte social, la cual la mayor parte del tiempo se ve condicionada y afectada por factores socioeconómicos de su realidad temporal (Caballer Muñoz, 2015); esto nos indica que Adorno concibe la música como un reflejo de las realidades y tensiones de la sociedad en la que ésta se produce, por lo tanto, si la música es una expresión artística o un producto cultural de la sociedad que refleja su realidad socioeconómica, ésta puede ser analizada y criticada desde disciplinas como la sociología y la política (Adorno, 1970). Este aporte abre un panorama a la estética musical con base al pensamiento crítico y en la idea de llegar a justificarse en referencia a otras disciplinas, para ampliar así el panorama de comprensión del objeto de estudio.

ESTÉTICA MUSICAL

En la búsqueda de definir lo que se entiende por estética se ha podido presenciar el cómo entre autores hay resonancia entre algunas de sus ideas, sin embargo, esto no nos indica que estas sean del todo concordantes entre ellas, pues cada autor se ha encargado de abordar la estética desde diferentes aspectos lo cual nos da un bosquejo algo abstracto de lo que se define por esta. La estética se ha convertido en un factor mucho más relevante hace ya dos siglos atrás, al punto en el que es casi imposible concebir un nuevo movimiento, tendencia, objeto, estilo o artífice sin pensar en todo lo que esta abarca.

Pilar J. Holguín Tovar (2008) presenta en su artículo, *“Métodos de Análisis estético: El problema de la objetividad y Subjetividad en la estética musical”* (2008), discusión donde los puntos de vista de ciertos autores como *Hanslick, Zamacois, Hegel, Dahlhauss, Servellón* e incluso *Fubini*, se exponen.

En el trayecto de definición sobre estética musical, Holguín nos conduce a abordarla por medio de dos exponentes: Hanslick y Adorno, donde la postura del arte por el arte se encuentra con la idea del arte por el contexto. Hanslick en su teoría estética expuesta en su libro *“De lo bello en la música”* (1854), considera que la música es una forma de arte autónoma e independiente de otras consideraciones extra musicales, como lo son la representación de emociones, sentimientos e ideas concretas, ya que Hanslick cree que la apreciación musical se basa en la percepción de las relaciones sonoras y la comprensión de su desarrollo y estructura, suponiendo una objetividad e imparcialidad en la crítica musical, pues la crítica debe basarse en criterios estéticos y analíticos donde se eviten juicios subjetivos basados en las preferencias personales y en las emociones. Para Hanslick la música era bella por sus características netamente musicales, así como también lo sostiene Zamacois en *“Teoría de la música”* (1978), esto con el fin de argumentar que la música difícilmente transmite ideas, sentimientos o emociones concretas, ya que según Hanslick, esos criterios están sujetos al receptor, mas no a la naturaleza musical directamente. Los sentimientos no son materia musical (Hanslick, 1854, pág. 23). La música debe ser juzgada por lo que es y las apreciaciones o reflexiones de esta son subjetivas, por lo mismo y tanto, no pueden ser sujetas a un objeto, texto o demás elementos que pueden llegar a determinar o establecer su valor como medio de expresión. Debido a esta postura, a lo largo de su

carrera, Hanslick tuvo varios detractores de su teoría, pues, por ejemplo, su postura contradice la música programática.

Hanslick a lo largo de su obra concibe la estética musical como una herramienta para determinar lo bello de la música por medio de los elementos estructurales que la conforman. En el primer capítulo de su libro, Hanslick nos introduce su postura con la siguiente cita: *Cada arte debe conocerse por su propia misión técnica y comprenderse en función de sí misma.* (Hanslick, 1854. pp 12). Se entiende entonces que lo bello de la música o lo que podría considerarse bello en la música debería juzgarse bajo los parámetros de la materia a la cual corresponde y no explayarse en conceptos o razones que podrían ser ajenos y alejados de su función. En el caso de la estética musical, esta debe ir encaminada sobre el argumento de que la apreciación musical se basa en la percepción de la forma musical, la armonía y las relaciones tonales, siendo esta una manera de mantenerse objetivo y racional, para así poder juzgarle por sus propios aspectos técnicos y estructurales.

Lo bello en verdad no tiene finalidad, pues es mera forma que (...) no tiene de por sí otra que no sea ella misma. Si la contemplación de lo bello genera en el espectador sentimientos agradables, éstos nada importan a lo bello como tal (...) Lo bello es y será bello, aunque no despierte sentimiento alguno, más aún, aunque nadie lo mire ni lo contemple, quiere decir que lo es nada más que **para** el placer del sujeto que lo contempla pero no **por** obra de el mismo. (Hanslick, 1854, pp. 11-20)

Hanslick menciona un factor, que en consideración, puede ser importante: La distinción entre la sensación, el sentimiento y la fantasía. La sensación se define como la

percepción de determinada cualidad sensorial; el sentimiento como la apropiación y consciencia sobre aquella sensación y la fantasía como el medio para la actividad de contemplación (Hanslick, 1854, pp. 14-19). Según Hanslick (1854) lo bello siempre alcanzará nuestros sentidos. Hanslick expone entonces que la “sensación” puede alcanzar todo lo que sea perceptible, y convertirse en el abre bocas del agrado estético, por consiguiente, si algo ha de agradarnos nos llevará a la construcción del “sentimiento”. Sin embargo, Hanslick opta por darle mucha más importancia a las cualidades estructurales de cada disciplina artística, pues son el objetivo y el criterio para definir si algo es bello o no, y no debe irse a lo que este evoque en nosotros, puesto que aquello poco o nada importa en la manifestación artística, a fin de cuentas eso solo corresponde al espectador, mas no a la pieza. (Hanslick, 1854, pp. 14-19).

En el caso particular de la estética musical el énfasis de Hanslick nos conduce a ciertas conclusiones del porqué opta por ser netamente racional con la apreciación estética en la música, pues debemos tener en cuenta que cuando basamos la apreciación estética desde el sentir ésta puede variar ya que fluctúa sobre la cantidad de experiencias estéticas que tenga el sujeto. Para entender un poco mejor este punto de vista partiremos del siguiente ejemplo: No tiene el mismo impacto y apreciación la novena de Beethoven en el sujeto número uno, que la escucha por primera vez, al del sujeto número dos que la ha escuchado 4 veces por Sinfónicas totalmente diferentes. La percepción de estos dos son universos completamente diferentes, debido a que el sujeto uno se encuentra por primera vez con dicho elemento por lo tanto sus expectativas se centran en el primer encuentro auditivo con dicha pieza, a diferencia del sujeto número dos, el cual está expectante a la nueva versión que se puedan

presentar luego de su primer encuentro con anteriores versiones. Bajo este ejemplo el segundo sujeto tiene mucha más noción e interiorización de la pieza musical, pues conoce mucho mejor las relaciones tonales, armónicas e inclusive los motivos que se presentan en la pieza, este ya ha construido en su pensamiento una idea de cómo transcurre la línea musical. Estas experiencias interiorizadas le suman un poco más a su apreciación estética sobre dicha pieza, sin embargo estas sensaciones e incluso líneas de pensamiento se reproducen después de que el momento haya transcurrido en ambos sujetos, pues ya han atravesado por procesos de conciencia que les han hecho interiorizar sobre la pieza musical, pero como se menciona anteriormente, esto no es relevante sobre la pieza musical, pues esta es valiosa y bella por lo que es – estructuralmente según Hanslick – Como música -, y por ende no deja de ser bella luego de que es interpretada o luego de que dichos sujetos interioricen la sensación de escucharla por primera vez o cuarta vez, ya que esto solo importa e influye en el receptor, por dicha razón Hanslick insiste en juzgar sin el velo de las preferencias, ya que son subjetivas. El hecho de juzgar desde la supuesta objetividad nos permite mantener un estado mucho más estable y puro de la manifestación, estado que para Hanslick es lo que determina si algo es bello o no lo es.

En contraste con lo anterior, Theodor W. Adorno nos propone la estética musical como una materia multidisciplinar, pues como se mencionaba anteriormente, se considera que la estética va más allá de lo superficial (la supuesta objetividad estructural), pues es una herramienta para la crítica social donde se busca desafiar y cuestionar normas sociales existentes (Adorno, 1970). Ya que Adorno considera a la música una forma de arte social – al igual que muchas otras artes - su teoría respecto a la estética musical

gira en torno a una crítica a la estandarización e industrialización de la misma, sin embargo, es pertinente moverse un tanto por la concepción de la estética hacia las artes para obtener una mejor comprensión de la estética musical propuesta por dicho autor.

Adorno (1970) en su libro *“Teoría estética”*, nos envuelve en una percepción integral, y algo compleja, de diversos puntos que compone la estética, sin embargo, hace énfasis en la autenticidad y lo verdadero, elementos que, como el determina, justifican la estética.

El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Este sólo puede obtenerse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifican a la estética. (Adorno, 1970, pp. 221-223).

La reflexión filosófica se nos presenta como un medio para entranar en cuestiones que nos encaminan a la comprensión de la concepción, reproducción y manifestación de la obra de arte. La reflexión filosófica es un proceso que conlleva una amplia comprensión mucho más adentro del primer encuentro con los sentidos, ya que toda reflexión necesita de una interiorización, casi al punto de que podríamos decir que necesita ser meditado, y por meditación nos referimos a la acción de pensar atenta y detenidamente sobre un artífice (Adorno, 1970, pp 221). La filosofía en este proceso conlleva el entendimiento desde los valores abstractos hasta el plano material de dicho artífice, al punto que se logra abarcar los enigmas de dicho objeto de estudio. Aplicado a la estética musical, la importancia de buscar desentrañar los enigmas de la pieza nos conduce a una supuesta verdad sobre esta, y cuando hablamos de enigma no nos

referimos solamente al discurso que esta trata de contarnos, el enigma también conlleva la idea subjetiva de la pieza desde la cual ésta es concebida, la intención del compositor, entendida desde la intención emocional que conlleva la elaboración de una pieza. Esto en parte es una idea metafísica que se va a presentar constantemente, pues al parecer, esta es el génesis de muchas de las cuestiones a la hora de comprender una obra y determinar la autenticidad de esta y por con siguiente llegar a su valoración estética, la cual determina que tan real es la manifestación artística que se presenta (Adorno, 1970).

Adorno nos propone que si una obra es leal a sus ideales metafísicos está será netamente auténtica y podrá ser comprendida en su totalidad, independientemente de cual sea el lenguaje en el cual esté escrita (Adorno, 1970, pp 221-223); sin embargo esto también depende del compositor, cómo éste es capaz de transformar su lenguaje y no perder el hilo conductor de lo que busca comunicar con su pieza. Esta capacidad de comunicación se refleja en la habilidad que posee el compositor para lograrla técnicamente. En el caso de la música, el compositor que logra que su pieza se mantenga leal a sus emociones y a su discurso logrará una pieza auténtica con la capacidad de comunicarse a pesar de lo atomizados que sean los lenguajes de quienes le perciben; a esto Adorno (1970) le llama ser metafísicamente verdadero y en su contraparte, en caso de que una obra sea metafísicamente falsa nos indica que ha sido malograda técnicamente.

Los aspectos técnicos no son de menos para Adorno, pues se requiere una ejecución técnicamente limpia para lograr una mejor apreciación e interpretación estética de la música, pues de esa manera se logran divisar y dimensionar las líneas por las cuales

una pieza fue construida y concebida. A diferencia de Hanslick, Adorno busca una integralidad en todos los aspectos que conforman una obra, ya sean aspectos emocionales, técnicos, sociales o axiológicos, pues toda pieza musical tiene un supuesto discurso - aunque parezca no tenerlo - respecto a una idea, la cual se convierte en crítica de la misma (Adorno, 1970). La crítica para Adorno no se trata solo de contradecir, también se trata de poder comunicarla en otros lenguajes a los que cuales esta parecería ajena, se trata de exponerle, plasmar verbal o de manera abstracta, en el caso de la música, sobre lo que aquello causa o evoca (Adorno, 1970). La crítica es la estética, que como se menciona no solamente se dirige a lo que es bello o no, pues según Adorno la estética no se reduce a la apreciación que tengamos de la belleza a través de nuestras sensaciones, ya que si bien estos son el medio para un primer escaneo de la pieza, no brinda información suficiente para comprender el porqué de como dichas manifestaciones se plasman técnicamente o por qué se conducen por dichas corrientes, información que nos permitirá construir una apreciación mucho más completa de la obra. Esto no significa desprendernos o deshacernos de nuestras emociones o el sentir por la obra, estos valores también son importantes, ya que nos ayudan a comprender un poco más aspectos del como percibimos lo bello y aspectos de nuestros procesos internos en la acción del sentir, el cómo logramos simpatizar, adaptarnos y comunicarnos con la obra; sin embargo, obtener un poco más de contexto y conciencia sobre la pieza y construir nuevas perspectivas, tanto emocionales como racionales de la obra, nos ayuda a empatizar y comprender incluso realidades a las cuales nos vemos lejanos. Encuentros como estos desde la estética nos ayudan a generar un tanto más de criticismo con un panorama

mucho más abierto, saliendo un tanto de nuestras preferencias, puesto que la comprensión que brindan estos encuentros, nos abre la comprensión hacia aspectos que ignoramos de nuestra realidad o que no detallamos.

ANÁLISIS ESTÉTICO

El análisis estético se conoce como una metodología que busca la comprensión y exploración de elementos formales, significados, y valores estéticos presentes en una manifestación artística u objeto estético, ayudando a la profundización en la apreciación y la comprensión de la experiencia estética que nos ofrece la obra en su contexto y como expresión cultural/artística (Holguín, 2008). El análisis estético podría considerarse como un método crítico y reflexivo que se utiliza para detallar y comprender una obra de arte o artífice con altas cualidades estéticas, pues su objetivo principal es examinar cómo los valores estéticos presentes en dicha obra o artífice se relacionan y contribuyen a la experiencia estética general (Holguín, 2008).

El análisis estético se puede ver aplicado en diversas formas de arte, como: la pintura, la escultura, la música, la literatura, el cine, la danza, la arquitectura y demás. Sin embargo, el análisis estético no es exclusivo para las artes pues, éste también puede aplicarse a objetos y fenómenos socio-culturales, como lo son los rituales, tradiciones y artefactos propios en las culturas.

Pilar Holguín Tovar (2008) propone ciertos criterios para realizar un análisis estético. Estos criterios permiten a la hermenéutica de la música estructurar un mejor orden en la información que se necesita para entender la totalidad de la obra. (Pilar H. Tovar, 2008, pp. 4). Los criterios propuestos para el desarrollo de un análisis estético por la

autora parten de tres cuestiones: El porqué de la obra, el qué de esta, y por último la deducción del análisis.

Holguín nos propone iniciar por el **“porqué de la obra”**. Para el desarrollo de este punto nos es pertinente hacernos dos preguntas respecto a la obra:

- **¿Cuál es el contexto socio-histórico y geográfico de la obra?**

Holguín (2018, pp 4) hace énfasis en la importancia del contexto socio-cultural, pues nos permite tener una ubicación temporal de la obra a analizar, como Holguín menciona, en resonancia con Adorno, la obra es un reflejo de la cultura en la cual ésta yace:

Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) es la expresividad de la voz humana. (Adorno, 1967, como se citó en Holguín 2008. pp. 4)

No se puede separar el arte de su contexto socio-histórico, siempre se han de encontrar secuelas o rastros del uno dentro del otro. Como Adorno (1970) lo afirma en su teoría estética, las artes están enraizadas a las condiciones culturales en las cuales ésta crece, misma razón por la cual es innegable que se presenten vestigios de aquello que la rodea en su nacimiento, ya que esto pertenece a la nutrición de esta como obra. Es aquello de lo cual ella se alimenta para formar sus pilares y establecerse. Eso podría explicar en parte el por qué podemos encasillar ciertas manifestaciones artísticas dentro de movimientos o estilos, ya que dichas obras se desarrollan en la misma línea temporal, probablemente, gran parte de aquellas que nacen dentro de dicha línea temporal y realidad tengan características de esta, independientemente de

que hablen en función de ella o para contradecirle. Esto refleja de la cultura en la que crece una obra, el cual nos brinda información respecto a los parámetros de dicha cultura durante cierta realidad temporal.

Como menciona Pilar H. Tovar (2008) el conocimiento de dicho contexto hace más fácil la comprensión y la forma en como la obra se articula con el movimiento histórico de su creación.

- **¿quién la creo?**

Nuevamente entramos a la discusión donde es pertinente tener en cuenta el criterio del compositor. Las obras no son del todo autónomas, estas son una extensión de un pensamiento, idea o sentimiento del autor o compositor. Estas son un medio para comunicar o expresar algo por parte de alguien. Es pertinente incluir las consideraciones del autor dentro del análisis debido a que las mismas permitieron al autor construir y tomar ciertas decisiones respecto a su obra.

La relación entre autor y obra nos permite tener un tanto de acceso a los procesos de pensamiento y creación del autor. El acercamiento a dicha fase nos permite conocer un poco más el lenguaje del autor y propone una posible percepción de la realidad por parte del compositor.

Ya habiendo resuelto dichas cuestiones lo siguiente a resolver es el **“Qué de la obra”**. Al igual que en el **“por qué de la obra”**, Holguín (2008) nos sugiere realizarnos dos preguntas:

- ***¿Cuál es el lenguaje y forma de la obra?***

El autor desarrolla su lenguaje a medida que este adquiere madurez y conciencia sobre su entorno. A medida que dicho autor desarrolla su lenguaje, se encuentra la forma. La forma es la cohesión en el discurso del autor, el cómo este logra articular y desarrollar un hilo conductor entre su idea y la obra, para luego ser apreciada e interpretada. (Holguín, 2008. pp. 5)

La madurez se refleja en la forma en cómo logra traducir sus emociones, y como aquellos elementos que hacen parte de su realidad sean plasmados en dicha obra y sean captadas con la mayor claridad posible. Un receptor expuesto a diferentes lenguajes se le hará fácil distinguir entre estos, sin embargo, aprender a distinguir conlleva adquirir conciencia sobre ciertos símbolos usados por el autor y lo que para este significan (Vilar, 2001).

Los símbolos dentro las obras son la representación perceptible de una idea, la cual adquiere valor culturalmente, pues estos obtienen rasgos que usualmente son aceptados por la sociedad (Morales, 2014, pp.12-15). En ocasiones, los símbolos dentro de las obras de arte representan dos perspectivas: Lo que son para el autor y lo que son para la realidad cultural en la que estos fueron adoptados (Vilar, 2001). Estos usualmente dan información respecto al pensamiento colectivo cultural, pues como se menciona, los símbolos se consideran símbolos gracias a que estos han sido cobijados por el pensamiento colectivo y en el hecho de que gran parte de la población ha logrado consensuar lo que estos representan (Morales, 2014 pp. 12-15). De este modo, los símbolos son en parte la representación de una idea o pensamiento colectivo, y

para que se presenten tantas coincidencias es necesario que gran parte del grupo poblacional esté atravesando por las mismas condiciones y por la misma realidad temporal, pues esta es la única manera en que muchos logren coincidir.

- ***¿Cuál es el contenido y la expresión de la obra?***

Estos dos puntos se encuentran relacionados con el anteriormente expuesto. Como se mencionaba el lenguaje y la forma contiene un discurso, en este caso será llamado como “algo” y ese “algo” busca verse comunicado (Holguín, 2008, pp.5). Ocasionalmente ese “algo” debe encontrarse, y el hecho de que esto se vea encontrado depende de la capacidad que tenga el autor de traducir lo que busca comunicar a los demás, sin embargo, puede haber errores de comunicación debido a que no todos hablan bajo el mismo lenguaje.

Una sociedad homogénea no sería preciso exigir comprensibilidad. La adecuación del lenguaje al objeto es producto de una sociedad atomizada y desmoronada en la que la comunicación no es otra cosa que una forma de falsedad y engaño (...) entre tanto no llegue la paz, toda exigencia de comunicabilidad es reaccionaria (...) Una sociedad atomizada y desmoronada le corresponde un equivalente estado del lenguaje. (Vilar, 2001).

Esto representa un gran reto para el autor y para la obra, pues aquí el autor se convierte en un traductor de la sociedad (Vilar, 2001). Para el espectador esto implica el tener noción de este lenguaje, de lo contrario éste no podrá encontrar el significado de la pieza y por consiguiente no podrá descifrar lo bello de está, ni sus valores estéticos. Su proceso de percepción se estanca a mitad de camino, pues no vas más allá de una percepción vacía y sin impacto alguno. Para aquellos que poseen alguna noción respecto al lenguaje del autor hallar el contenido o el significado intencional de

la pieza es una tarea menos complicada, llevándolo más fácilmente a apreciar la belleza de la obra.

La capacidad de poder entrañar dentro de la pieza y abrirse camino entre el discurso que esta nos ofrece y lo que logramos captar de este, nos arrastra a una experiencia estética que pone frente a nosotros el verdadero contenido de esta: Lo bello, que si bien no está explícito, debe verse perseguido, o con la necesidad de ser encontrado (Vilar, 2001). El trabajo de entrañar conlleva a comprender las razones y enigmas de una obra, los cuales terminan siendo herramientas para comprender el discurso y lo bello de ésta.

Dentro del análisis estético, y en la aplicación de este, llegan a consideración otros aspectos fuera de los propuestos por Pilar J. Holguín, tales como:

- **Emociones y respuestas estéticas:** Se estudia el proceso de cómo la obra evoca emociones, sensaciones y reacciones en el espectador u oyente, y cómo contribuye a la experiencia estética (Adorno, 1970).
- **Estilo y técnicas artísticas:** Se estudian las técnicas y el estilo empleados por el artista para crear la obra y cómo estos contribuyen a su valor estético (R. Kolb, 2012).

El análisis estético implica una apreciación profunda y reflexiva de la obra de arte, y puede realizarse desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, como la teoría crítica, la semiótica, la hermenéutica, el formalismo y otras corrientes estéticas.

MÚSICA PROGRAMÁTICA

La música programática es conocida por ser un estilo musical que busca plasmar un texto o historia a través de recursos musicales con el fin de evocar imágenes y emociones asociadas con la narrativa propuesta. Pulgar Vidal (1964), define la música programática como una manifestación musical relacionada de una u otra forma, con un argumento literario, una historia o una idea poética. A diferencia de la música pura³, sus antecedentes musicales se pueden encontrar estrechamente vinculados con la historia o argumento en la cual esta yace.

El término “Programática” nace del concepto de programa, que funciona como el antecesor o argumento que acompaña a la pieza (Pulgar, 1964). No hay especificación alguna respecto al programa, pues este puede ser desde un texto a una pintura, sin embargo, una característica innegociable de este es su cualidad de ser específico. Debe brindar indicaciones claras de lo que se representa en la pieza o en cada sección musical o simplemente, ser general pero bastante definido (en el caso de que sean pinturas u otras piezas musicales). Debemos tener en cuenta que esto no hace a la música programática menos que la “música absoluta”, pues esta no abandona los valores musicales por los cuales ésta también pueda ser juzgada solo como música, nunca abandona la posibilidad de valerse por sí misma, pues así, como afirma Copland (1939) en *“Cómo escuchar la música”*, Por muy programática o descriptiva que sea la música ésta siempre deberá existir solamente en términos musicales, sin permitir al compositor justificar su pieza con la historia en ella contenida (Copland, 1939, pp 118).

³ Música pura o música absoluta es aquella que se circunscribe exclusivamente a la expresión de la belleza sonora, simple y llanamente, sin vinculaciones extra musicales. Pulgar Vidal, F. (1964). La música de programa y la música pura. *Proyecciones educativas de la música programática*. Universidad nacional de Música (pág. 3-6).

En cuanto a sus inicios, se ha especulado respecto a su nacimiento. Pulgar Vidal (1964) afirma que empezó a presentarse atisbos de esta en los años 600 a.c. con el Flautista Sakadas de Argos, el cual compuso una obra de carácter descriptivo, la cual narraba la lucha de Apolo con la serpiente pitón. Esta pieza se llegó a componer de cinco secciones: “La introducción”, “Provocación”; “Yámbico (combate)”; “Plegaria (Celebración de la victoria)”; “Ovación (Triunfo)”. La forma en como esta pieza se encuentra estructurada y por la forma en como se ha titulado cada sección, nos da una descripción de lo que narra musicalmente en cada momento de la pieza. Sin embargo, Pulgar Vidal menciona que podría estarse lejos de concebir que esta tuviera características de la música programática tal como la concebimos hoy en día, aunque, esta nos establece un precedente.

Si bien la música programática alcanzó su mayor apogeo en el Romanticismo con compositores como Berlioz, Listz y Wagner, es importante reconocer a compositores que podrían considerarse como un antecedente a estos, tanto en formato vocal como instrumental: Clément Janequin (1485-1558), Claude Le Jeune (1528-1602), Alejandro Striggio (1536-1592), Juan Kuhnau (1660-1772), Francois Couperin (1668-1733), Antonio Vivaldi (1678-1741).

POEMA SINFÓNICO

Partiremos del hecho de que esta forma surge de la denominada música programática, la cual se enfoca en la expresión de conceptos narrativos o descriptivos a través de la música, donde las historias, textos, situaciones personales, paisajes, pinturas, sentimientos o poemas, son el programa por el cual esta se desarrolla, menciona

Pulgar Vidal (1964). Como se mencionó en un inicio el poema sinfónico o poema tonal es una forma musical descriptiva que nace durante el romántico tardío, finales del siglo XIX. El primer uso del término “Poema tonal” (*Tondichtung*) como forma musical fue empleado por Carl Loewe (Nicholson, 2015), el cual no lo aplicó sobre una obra orquestal, sino que lo aplicó para su pieza para piano solo, nombrada *Mazeppa op. 27* (1828), la cual se basa en el poema de Lord Byron, también nombrado *Mazeppa*, el cual más adelante será abordado por Frans Lizst en formato orquestal (Pulgar Vidal, 1964).

¿Por qué el poema sinfónico recibe este nombre? Al igual que la forma literaria este se compone de varias partes, en este caso, los movimientos que componen el poema sinfónico son lo que son las estrofas para el poema, de ahí radica su similitud con la forma literaria poema. En cuanto a sinfónico hace referencia al hecho de que es una forma musical normalmente escrita para formato orquestal. El poema sinfónico a diferencia de la forma tradicional “sinfonía”, tiende a ser poco más abstracto, pues este puede ir de una sola pieza (un solo movimiento) a varios (superior o igual a 4), y en ocasiones la relación entre movimientos no es tan notoria a una primera escucha como lo es en la sinfonía, la cual en gran medida desarrolla una gran cohesión entre sus movimientos.

UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO: UNA MIRADA SEMIÓTICA

Una vez definidos los conceptos de estética, estética musical, análisis estético y demás puntos anteriormente expuestos podríamos abordar lo que sería el análisis estético de nuestra obra a tratar.

Desde la experiencia personal que ha motivado la investigación para el presente análisis, este puede verse de manera libre, es decir, no es necesario apegarse al orden planteado por Holguín (2008), teniendo en cuenta que Holguín como tal no nos plantea un orden estricto y específico para la realización de este, simplemente nos menciona los puntos, que nuevamente, a consideración de ella son importantes para la realización del análisis. Este es un proceso en cierto punto autónomo, puede abordarse desde cualquiera de los puntos propuestos por Holguín, e intuitivo debido a que la realización del análisis puede desarrollarse a medida que se busca solucionar las dudas y a medida que se busca dar sentido a la historia y contexto detrás de la obra.

Se inicia por comprender quién fue Modest Mussorgsky y poder exponer algunas de las razones y decisiones musicales del compositor, en este particular caso comprender lo que llevó a Mussorgsky a componer *“una noche en el monte pelado”* y sus aportes para ser considerado un exponente del nacionalismo Ruso.

MODEST MUSSORGSKY:
Una vista al pensamiento del compositor.

Modest Mussorgsky, compositor ruso nacido el 21 de marzo de 1839 en Karevo-Toropets Uyezd, Imperio Ruso y Fallecido el 16 de marzo de 1881 en San Petersburgo, Imperio Ruso, a la edad de 42 años. Conocido por ser integrante del “grupo de los cinco”⁴ y por sus obras más famosas obras: “Cuadros de una exposición” (1874), “Borís Godunov” (1872), *Jovánschina* (1886) y “Una noche en el monte pelado” (1867), Modest Mussorgsky logra posicionarse como un gran exponente del nacionalismo ruso en el periodo romántico.



Fig. 1 (Repin Paints Mussorgsky.)

Los inicios de su carrera musical comenzaron desde la cuna, pues su madre, Yulia Ivánovna, pianista profesional, introdujo a Mussorgsky en el camino de la música. Mussorgsky era conocido por ser un gran pianista, incluso, gran parte de sus composiciones en realidad estaban escritas para piano, como los son “*cuadros de una exposición*”, la cual actualmente cuenta con una instrumentación orquestal hecha por Maurice Ravel, una suite para piano que se compone de 10 secciones, donde a través de la música Mussorgsky nos narra su recorrido en una exhibición. Fue descubierto a

⁴ Grupo de compositores rusos, conformado por Mily Barákirev, César Cui, Aleksandr Borodín, Rimsky Korsakov y Modest Mussorgsky. Esta agrupación se conocía como “Maguchaya Kuchka” o “kuchka”. Creado por Balakirev y Cesar Cui con la idea de crear un grupo nacionalista. Estos buscaban reivindicar la música rusa alejándose un poco del folklor ruso, pues la idea de dicho grupo era proponer un nuevo aire a la música rusa (Brown, 2002).

temprana edad por Aleksandr Borodín, el cual describió a Mussorgsky en su primer encuentro como un hombre muy educado, gentil, demasiado pulcro y con una habilidad hipnótica en el piano, haciéndole ver como una tarea muy sencilla: Así describe en sus memorias sobre Mussorgsky días después de su muerte (Brown, 2002). Debido a la cercanía que ambos lograron desde un inicio, Borodín le ofreció a Mussorgsky un acercamiento con demás compositores de la época, los cuales terminarían siendo parte del grupo de los 5. El acercamiento con dicho grupo y con compositores como Borodín aportaron en el estilo compositivo de Mussorgsky. El acercamiento con Borodín le llevó a Dargomízhsky, quien con anterioridad al grupo de los 5 instruyó a Mussorgsky en sus nociones como compositor y brindándole algunas herramientas sobre instrumentación orquestal. Dicho estilo poseía tendencias de la escuela francesa, eso explica por qué en un inicio los trabajos tempranos compositivos de Mussorgsky tienen un aire a esta escuela, pues las instrucciones que alcanzó a recibir Mussorgsky por Dargomízhsky se dieron por un tiempo prolongado, afirma Brown (2002).

El trabajo de Mussorgsky como compositor, en algunos casos, se vio mediado por sus colegas de trabajo (grupo de los 5), aunque para algunos críticos musicales, Mussorgsky no era más que un compositor perezoso, muy poco creativo, sin ideas propias, con un lenguaje musical algo pobre, incluso muchos mencionaron y catalogaron las habilidades compositivas y técnicas de Mussorgsky como algo vagas y ligeras (Brown, 2002), no se le dió el crédito a que gran parte de la grandeza de Mussorgsky y su música es la capacidad que tenía para hacer grandes cosas con “pocos elementos” (Rodríguez, 2010), y en realidad eso no le hace un compositor perezoso, de ser así también debería catalogarse a Beethoven como un compositor

perezoso por “no ser el mejor construyendo melodías”, pues podía elaborar grandes motivos melódicos con solo 3-4 notas musicales, un claro ejemplo de esto es su motivo principal en la novena Sinfonía. En consideración personal, creo que hay cosas que se están ignorando: al ser partícipe de un grupo, gran parte de los trabajos eran colaborativos, lo cual hace que sus trabajos cuenten con otras ideas. Mussorgsky tomó de allí herramientas y técnicas que harían parte de su estilo compositivo. Las técnicas compositivas dentro del grupo venían de la experiencia de estos como amantes y aficionados de la música (lo cual los hace positivistas respecto a su formación y técnicas), aparte, la educación musical de la mayoría del grupo era empírica y en realidad los únicos que tenían formación musical previa e instruida de los 5 eran: Balakirev, el cual era conocido por ser pianista, compositor y docente en música, y Mussorgsky, Pianista y compositor, aunque también haya contado con algo de carrera militar, la cual abandonó. Los demás integrantes habían ejercido como médicos, químicos y como militares (Brown, 2002). Si bien es cierto algunas de sus obras, como es el caso de *“una noche en el monte pelado”* fueron acogidas por sus colegas e incluso “terminadas” por los mismos luego de su muerte, hay factores en consideración que nos hacen entender por qué algunas obras quedaron inconclusas o porqué algunas pasaban a manos de sus compañeros compositores. Según Brown (2002), Mussorgsky era un compositor con demasiadas ideas y constantemente se hallaba trabajando en la gestación de nuevas piezas, sin embargo, también era un hombre bastante ansioso e incluso algo nervioso, podríamos suponer que esto es un factor que le afectaba para concluir sus obras. Así como se evidencia en sus cartas hacía Mily, como este solía llamar a Balakirev (Brown 2002), Mussorgsky constantemente le

mencionaba a su amigo/colega el hecho de sentirse perseguido y algo sofocado por su mente, pues en diversas ocasiones, aparte de mencionarle sus frustraciones sexuales, expresar sus afectos hacía él, Mussorgsky incansablemente mencionaba el hecho de querer huir de “los entes” (expresión que usaba para referirse a la sensación de disgusto y dolencias espirituales) las cuales como el mencionaban, no le permitían descansar y le hacían sentirse constantemente perseguido por Dios, llevándole a muchas ideas las cuales solo podía expresar y desahogar a través de la música (Brown, 2002). Aquí es donde podríamos presenciar uno de los encuentros de Mussorgsky con la espiritualidad, tomar el camino de plasmar dichas ideas relacionadas con el ocultismo, espiritualidad y prácticas ligadas con dichos temas en su música. Al parecer estas ideas nunca le abandonaron, le perseguían en sus viajes, momentos de estudio o en sus ráfagas creativas, tanto así que terminaron convirtiéndose en una constante para el compositor y junto a esto en un motivo de composición.

Observando un poco el trabajo compositivo del autor pareciera ser que el universo musical de Mussorgsky se moviera entorno a dos cosas: Los eventos ocurridos en la Rusia imperial y el folklor Ruso lleno de fantasía, lo cual hizo revindicar la historia y la revolución rusa de la época (Rodríguez, 2010). Mussorgsky no siempre fue tan obediente a las recomendaciones de sus colegas y tutores musicales, era una mente inquieta, algo rebelde (Brown, 2002) y constantemente este se hallaba moviéndose de ciudad en ciudad del territorio ruso, lo cual le hizo conocer y comprender diferentes tradiciones de la Rusia imperial. Más adelante, luego de sus viajes, este le comunicaba a Balakirev en cartas sus ideas e incluso enviaba manuscritos de sus bosquejos

compositivos donde retrataba parte del folklor de las ciudades por las cuales lograba moverse, sin embargo, para el grupo de los 5 esto no era bien acogido, César Cui, Borodín y el mismo Balakirev, optaban por un modelo más occidental y menos folklórico como lo proponía Mussorgsky, pues este no era el modelo de nacionalismo que ellos buscaban (Brown, 2002) pero para Mussorgsky esto era un absurdo, razón por la cual en repetidas ocasiones se negaba a reescribir o editar sus manuscritos, pues para él parte de su labor como compositor y músico era lograr tener una acercamiento con la realidad del pueblo de la Rusia imperial y su historia (Rodríguez, 2010). Este es un punto importante, puesto que muestra la cara de un Mussorgsky emancipado de las ideas propuesta por su grupo de colegas y que buscaba encontrar su identidad a través del folklor ruso a pesar de que muchos de sus intentos fueran rechazados, como ocurrió en repetidas ocasiones con la idea de hacer partícipe la noche de San Juan (Una noche en el monte pelado) de algún número de Ópera o incluso hacerla una obra independiente, pero por diversos motivos esta idea terminaba siendo desertada, ya fuese por su estado anímico/mental, porque sus colegas no la consideraban lo suficiente para estar dentro de una obra, porque consideraban que algunas de las ideas planteadas por el compositor se encontraban algo lejos de lo que sería la obra principal o porque consideraban que la orquestación propuesta por Mussorgsky no era la elección adecuada (Brown, 2002).

Una noche en el monte pelado: Una obra en largo proceso de maduración.

Luego de mencionar esto, se me hace pertinente profundizar un poco más en el proceso que atravesó *“Una noche en el monte pelado”* para ser la obra que conocemos hoy en día. Me atrevería a decir que lo que conocemos como *“una noche en el monte pelado”* no es más que una idea replanteada de Korsakov sobre el manuscrito de su amigo y colega Mussorgsky. Al igual que *“cuadros de una exposición”*, *“una noche en el monte pelado”* estaba pensada para ser una suite para piano de 4 partes que buscaba narrar los rituales practicados en la noche de San Juan en el monte pelado, pero más adelante optó por orquestrarla (Brandolini, 2021). Las 4 secciones propuesta por Mussorgsky eran las siguientes: ***Reunión de las brujas: Sus discusiones y comadreo; Cortejo de Chernabog; Glorificación maléfica de Chernabog; Fiesta de brujas***, éstas indicaciones correspondían al manuscrito original de Mussorgsky. Lastimosamente la muerte del compositor poco tiempo después de haber terminado sus últimas versiones sobre la obra, llevó a que esta nunca saliera a la luz como lo que era: Una suite para orquesta que buscaba retratar lo que eran los rituales paganos en la noche de San Juan en el monte pelado. No sería la primera vez que esto ocurría, como mencionaba anteriormente, para que la obra saliera a luz, ésta atravesó por ser reescrita ininidad de veces, cambiar de formato e instrumentación, pero Mussorgsky nunca abandonó su tema principal: Las celebraciones paganas en la noche de San Juan. Mussorgsky en un inicio contemplaba su obra como un número de ópera de tres actos, la cual su libreto se basaba en el cuento de Gógol, pero por motivos desconocidos ésta no se llevó a cabo, pero dos años después nuevos textos haría que

Mussorgsky retomara la idea y tomara dichos textos como inspiración para reconstruir su idea inicial, aquellos textos eran: *“La bruja”* de Barón Georgiy Mengden y *“Brujerías”* de Khotinsk (Kramer, 1989). En este punto Mussorgsky había empezado a contemplar la idea de que no fuese solo una pieza para piano, sino que también estuviese pensada para el formato orquestal, pero su propuesta fue rechazada por su Colega Korsakov, el cual mencionaba que la obra no estaba lo suficientemente lista para ser estrenada. Korsakov hizo saber a Mussorgsky algunos de los errores hallados en la orquestación, sin embargo, Mussorgsky se negó rotundamente a realizar cambios en esta y abandonó la idea. Nuevamente hasta 1872 Mussorgsky consideró agregar la pieza a un número mucho más grande: Una ópera/Ballet titulada *“M-lada”* una obra compuesta por Korsakov, Borodín y Cui, pero como no es novedad, el fragmento por Mussorgsky no terminó siendo agregado ya que habían desacuerdos dentro del grupo. Mussorgsky se negaba hacer cambios en su pieza y se negaba abandonarla. Al parecer la insistencia en su obra le dio una nueva oportunidad para que esta fuera agregada a un número operístico, el cual en esta nueva ocasión la propuesta era *“La feria de Sorochinsky”* pero una vez más ésta quedó inconclusa, pues Mussorgsky había fallecido ese año para aquellas fechas (Brown, 2002). Esta idea fue rescatada y finalmente concluida por Cui, pero esto crea una duda: ¿Es esa la obra que se conoce como una noche en el monte pelado? En realidad no, la obra conocida como *“Una noche en el monte pelado”* es una versión realizada por Korsakov, donde rescata los manuscritos de su amigo 5 años después de la muerte de Mussorgsky. Dicha versión propuesta por Korsakov se diferencia por lejos de lo que era la obra original de Mussorgsky, pues esta pieza a diferencia de la original cuenta con 6 secciones, donde

hay uno que otro fragmento del manuscrito de Mussorgsky (Brandolini, 2021). En esta ocasión Korsakov replanteo la forma, agregó secciones, añadió temas propios y ofrece una orquestación diferente a la planteada por Mussorgsky.

Al parecer hasta después de su muerte la música de Mussorgsky seguía siendo un trabajo colaborativo con sus colegas, donde solo algunas de sus ideas lograban sobrevivir a las agudas críticas sobre su música.

Habiendo abordado un poco sobre el proceso de creación de la obra podríamos entrar en materia sobre esta y abordar puntos que nos harán comprender un poco más la naturaleza de esta.

UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO **1886**

El tema de la brujería y prácticas relacionadas con el esoterismo son una constante inspiración para el compositor, eso explica porque diversas de sus fuentes giraban en torno a rituales y tradiciones paganas. Ahora, una pregunta que puede surgir es: ¿Era esto solo una fijación del autor por dicho tema o su constante insistencia por la brujería, prácticas paganas y rituales esotéricos eran un reflejo de su realidad temporal? En consideración con Adorno (1967) como se citó en Holguín (2008, pp.4). “Las obras son una entidad histórico-social, un producto del hombre y su historia que tiene su raíz y origen fundamental (aunque no único) es la expresividad de la voz humana”, en base a dicha cita, es muy probable que esto sea un reflejo de la realidad del autor, por no decir que es demasiado obvio, pues como afirma Vinitsky (2009), dichas prácticas fueron relevantes en Rusia del siglo hasta mitad del siglo XIX.

Rusia: Una sociedad espiritual y pagana.

Ilya Vinitsky (2009) menciona en su libro *“Ghostly Paradoxes: Modern Spiritualism and Russian Culture In the Age of Realism”* sobre el impacto del fenómeno de la brujería en Rusia, donde nos comenta la transformación de las prácticas religiosas y espirituales de la sociedad Rusa a través del tiempo por medio de la brujería y las prácticas que rodean a esta, esto podría explicar por qué Mussorgsky se hallaba bastante cercano con las prácticas y tradiciones de dicha corriente, pues para la fecha y la realidad temporal del compositor esto aún era latente en la sociedad rusa, afirma Vinitsky (2009).

Un factor a tener en cuenta para comprender mejor el porqué de la adopción de ciertas tradiciones o costumbres es el hecho de que hasta mitades del siglo XIX la migración de habitantes de países vecinos como los son: Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia y Eslovaquia, hizo que parte de la población arrastrara con su cultura y creencias, como lo son los ritos, celebraciones y prácticas espirituales (Vinitsky, 2009). Gran parte de estos países, algunos pertenecientes a los países nórdicos y otros pertenecientes a la antigua unión soviética (URSS), presentaban prácticas del politeísmo y de la Wica conlleva la celebración de rituales donde los elementos naturales, las runas y textos sagrados (libros de rituales espiritistas y esotéricos) eran parte importante de las celebraciones y rituales a la hora de ser practicados (PFI, 2018)⁵. Algunos de estos rituales coincidían o terminaron siendo adoptados por la iglesia católica y el cristianismo; Uno de estos es la víspera de San Juan, Una

⁵ *Paganismo nórdico - Pagan Federation International España | PFI España.* (2018, 16 agosto). Pagan Federation International España | PFI España. <https://es.paganfederation.org/paganismo/paganismo-nordico/>

celebración que se lleva a cabo en: Países bajos, España, Francia, Reino Unido, Alemania, República Checa, Eslovenia, Suecia, Lituania, Letonia, Islandia, Finlandia, Estonia y algunos países del hemisferio Occidental, como lo son: México, Brasil, Chile, Ecuador y Perú. La víspera de San Juan, una celebración posterior al nacimiento de San Juan bautista, la cual se celebra en el solsticio de Junio/Verano (24 de Junio). Para el cristianismo y Catolicismo el motivo de celebración es el nacimiento de San Juan Bautista, mientras que para las religiones politeístas y Wica el motivo de celebración es el Solsticio de verano, el cual representa el nacimiento de un nuevo sol y el primer día del año.

Algunas culturas lo asocian con rituales paganos, debido que algunos de los rituales celebrados para la fecha conlleva sacrificios a sus dioses. En algunas culturas es conocido como "*Noche de Walpurgis*". Noche de Walpurgis, es el nombre que se le da al aquelarre que celebran las brujas en la víspera del primero de Mayo, donde su objetivo es desafiar y mofar a Dios al celebrar seis meses después el día de todos los santos, el cual es celebrado el primero de Noviembre. Casualmente para esta fecha en Alemania se celebra la canonización de santa Walburga⁶, una santa anglosajona del siglo VIII, misionera del cristianismo en Alemania. La población Alemana la considera como la santa que ofrece protección contra la brujería. La tradición consiste en encender hogueras en nombre de la santa para alejar espíritus malignos y Brujas.

Esto como un breve contexto de lo que es y significa la celebración de la víspera de San Juan en algunos países, ahora, ¿Esto qué relación tiene con una "noche en el

⁶ Mark, J. J. (2023). Noche de Walpurgis. *Enciclopedia de la Historia del Mundo*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18905/noche-de-walpurgis/>

monte pelado”? como afirma Vinitsky (2009) Rusia no era ajena a las celebraciones paganas y como se menciona más arriba, la migración de habitantes de países aledaños a territorio ruso hizo que estos llevaran ciertas celebraciones a la zona. La víspera de San Juan no es una celebración reciente, la víspera de San Juan es una celebración que lleva años, incluso desde mucho antes de que esta se consolidara como una celebración Católico-cristiana. Habiendo mencionado esto, debemos recordar que *“La noche de San Juan”* de Nikolái Gógol fue una de las fuentes de inspiración para su obra *“Una noche en el monte pelado”*, un cuento que habla de un ritual celebrado la noche de la víspera de San Juan por un campesino y el diablo, aquí se menciona lo que supone que es el monte pelado, como también se menciona en las otras fuentes bibliográficas usadas por Mussorgsky para basar su obra. El monte pelado, un lugar en la historia y en la geografía como el recinto y testigo de muchas celebraciones paganas según la cultura popular Rusa.

“El monte pelado”: Lysa Hora, Una apología a lo esotérico.

En las fuentes bibliográficas usadas por Mussorgsky como inspiración para su obra estas logran coincidir en la existencia de un lugar donde solían haber aquelarres de brujas las cuales practicaban sus rituales abiertamente. En *“La noche de San Juan”* de Nikolái Gógol un sacristán narra la historia de un campesino, arrastrado por su avaricia, llevándole a ser partícipe de un pacto con *Basaviruk* (El diablo) en la noche de San Juan. El suceso se lleva a cabo en el “barranco del oso” (Babi Yar) a las afueras de Kiev/Ucrania; *“La bruja”* de Barón Georgy Mengden habla sobre el testimonio de un

campesino que presencia a un aquelarre la Noche de San Juan donde dicho aquelarre realiza sacrificios hacia un dios maligno y oscuro; “Brujerías” de Khotinsky nos cuenta el testimonio de una bruja, que antes de ser quemada en la hoguera, revela grandes secretos de la brujería y algunos rituales celebrados por aquelarres en “el monte pelado”. En realidad no existe un punto geográfico llamado “el monte pelado” dentro de la geografía de Rusia, y aunque existen varios lugares referentes al “el monte pelado” con acontecimientos trágicos, dichos lugares se encuentran completamente desentendidos y alejados de la realidad del verdadero “Monte pelado”, he de suponer que la expresión “Monte pelado” hace referencia a los hechos llevados a cabo en el lugar.

Si bien existen algunos lugares dentro de la zona, como lo son el “*Babi Yar*” (*Barranco del oso*), el cual es mencionado en el cuento de Nikolái Gógol, este toma lugar en la historia de Ucrania en 1941, 74 años después de la publicación del cuento de Gógol. *Babi yar* se conoce por ser un barranco a las afueras de Kiev, el cual fue utilizado por los nazis para llevar a cabo varias misiones militares durante su campaña contra la unión soviética en la segunda guerra mundial.

El verdadero lugar donde se llevan a cabo los hechos y que es considerado como el monte pelado es “*Lysa Hora*”, una colina boscosa cerca de los ríos Dniro y lybid, el cual hoy en día es considerado como una reserva natural. Lysa Hora tomó gran Relevancia debido a que varios autores



Fig. 2 (Lysa Hora - The Myths and Legends of the Evil Bald Mountain, Kyiv »)

y leyendas, incluso el Folklor de la zona lo reconocen como la zona geográfica donde se solían realizar en gran medida rituales paganos donde solían participar Brujas y Magos. Según el folklor de la zona, las brujas solían reunirse allí para celebrar sus ceremonias en las colinas con animales como ofrenda hacia demonios y otros espíritus malignos.

En la tradición oral ucraniana rondan varias leyendas sobre dicha montaña, una de estas se remonta a los años 988, cuando el Rey Volodymyr decidió cristianizar a todo el pueblo, para esto, el rey decidió deshacerse de todos los ídolos paganos y de todos aquellos que se rehusaran a comulgar bajo el cristianismo, sin embargo, en este proceso de “inquisición”, uno de los supuestos ídolos



Fig. 3 (Las cuevas eremíticas altomedievales del Valle de Valdegovía, Álava., 2020)

alcanzó a huir. Se comenta que en el supuesto ídolo habitaba un demonio, el cual hizo que el sujeto saltara al río Dnipró y nadara hasta llegar al pie de la montaña para luego habitarla (Gorenstein, 2023). Aunque este acto habría acabado con aquellos que no profesaban bajo el cristianismo, aquellos que aun conservaban prácticas que no eran propias de la doctrina cristiana solían reunirse en la falda de la montaña a adorar a los dioses. Tiempo después se encontraron manuscritos de monjes eremitas bajo tierra, y se cree que algunos continúan ocultos. Se menciona que aquellos monjes cavaron bajo tierra para hacer sus cuevas, meditar, escribir y estar a “solos con Dios”.

El monte pelado ha sido la musa de varias leyendas y mitos dentro de la tradición oral Ucraniana y como también lo hemos notado en el transcurso de este análisis, se tornó

como la musa de cuentos, libros y música. Habiendo mencionado esto retomaremos la idea de que este lugar es el protagonista de nuestra obra analizar, por lo tanto abordaremos las ideas musicales que permitieron a Mussorgsky plasmar todo aquello que rodea al monte pelado.

UNA VERSIÓN DESCONOCIDA: UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO **Modest Mussorgsky - 1867**

Durante el desarrollo de la pieza podremos notar que Mussorgsky por momentos ofrecerá una versión instrumental un poco más reducida. En el transcurso que podamos observar la versión de Mussorgsky se podrá presenciar el carácter del compositor, afirmando riesgosamente que su orquestación trata de reflejar la intimidad y lo hermética que podían ser algunas culturas. Otra suposición que se contempla es el cómo busca reflejar lo íntimos que eran los rituales para las brujas, donde no todos podían ser partícipes, solo aquellos que demostraran la devoción, respeto y la convicción que estos demandan, por esa razón su instrumentación se puede presentar por momentos con menos cuerpo o con un volumen instrumental reducido. Los cambios de compás, el movimiento hacia tonalidades paralelas y el uso de algunos ritmos referentes a las danzas folklóricas ucranianas nos mantendrán en el contexto de la obra.

REUNIÓN DE BRUJAS: SUS DISCUSIONES Y COMADREOS

La obra nos recibe con lo que sería la idea principal de la primera Sección. Mussorgsky se encarga en este momento de contextualizarnos de lo que sería esta, para más adelante desarrollar el tema.

La obra nos recibe con la tonalidad de Re menor y un ostinato bastante fuerte realizado por las cuerdas, algo agitado y podría decirse casi desesperado. El uso de las ligaduras y el uso de las figuras irregulares como los tresillos de corchea a tempo vivace como lo propone Mussorgsky dan la sensación de un zumbido remontándonos hacia el murmullo y siseo de las voces (Fig. 4).

The image displays a musical score for the piece "Reunión de Brujas" (Witches' Meeting). The score is written for five parts: Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked "Vivace". The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violini I and II parts feature a complex, rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked with "div." and "ff". The Virole part also has a similar rhythmic pattern, marked with "ff". The Violoncelli and Contrabassi parts play a steady, rhythmic accompaniment, marked with "ff" and "pizz.". The score is divided into three measures, with the second measure containing a "pizz." marking and the third measure containing a "cresc." marking.

Fig. 4 (Voces y comadreos)

Fig. 5 (Modo dórico)

Aquí no entramos directamente a la tonalidad, aquí Mussorgsky entra en el 5to grado de esta, usando el **Am** en modo armónico y agregándole la **9na bemol** de este. Lo mismo ocurre unos compases más adelante en las voces superiores realizadas por las cañas, Moviéndose entre **I-V**. Estando en primer grado omite el **Bb** y pasa a usarlo como un **B** natural lo cual nos da la sensación de estar en Dm dórico, para luego, en el siguiente compás usarlo con **F#** mientras se mueve en **Am**, manteniéndose en Dórico en ambas ocasiones (Fig. 5).

Por Momentos suele utilizar el 5to grado mayor sobre la tónica menor, dándole aportes de color a la pieza (Fig. 6).

Fig. 6 (A Mayor)

Algo que se hace bastante atractivo, es el hecho de que Mussorgsky durante su pieza busca moverse por las posibles formas de Re y que no se conforma con quedarse en un modo convencional. En este caso Mussorgsky se mueve por un corto tiempo hacia

Db, pero nuevamente lo hace usando el modo dórico, es decir que nuevamente tenemos un sexto grado elevado (Fig. 7).

Así en esa corta introducción Mussorgsky nos presenta las posibles tonalidades en las cuales la pieza se estará desarrollando y nos hace un corto despliegue de lo que podemos esperarnos para la primera sección de la pieza.

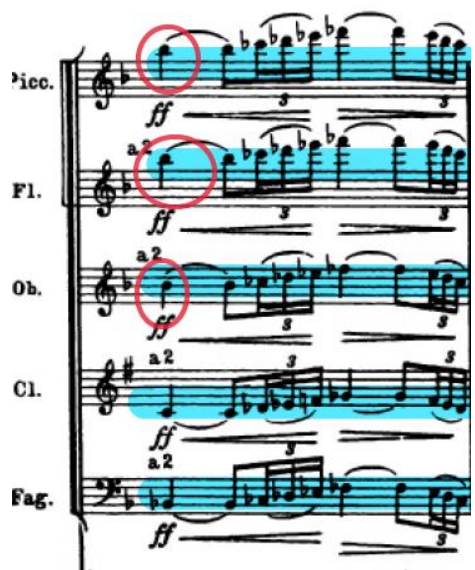


Fig. 7 (Db Dórico)

Aquí el tema principal es un guiño a una de las danzas folklóricas ucranianas, el Gopak⁷, con la ligera variación de presentar un tempo mucho más lento. El Gran cassa nos recibe con un ostinato que hace alusión a la marcha y andar de las brujas en el monte. Aquí los instrumentos se mueven en una dinámica de pregunta respuesta (Fig. 8-9), donde el Oboe representa el llamado de las brujas hacia los espíritus y donde las



Fig. 8 (Pregunta Fagot)

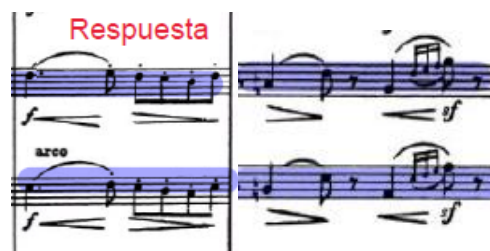


Fig. 9 (Respuesta oboe)

⁷ Danza folklórica Ucraniana del siglo XVI, que se originó en Sich de Zaporozhe. – *danza popular Ucraniana*. (2014, 14 junio). La cultura ucraniana. <https://culturaucraniana.wordpress.com/2014/06/14/gopak/#:~:text=Gopak%20%E2%80%93%20danza%20folk%20%B3rica%20ucraniana%2C%20que%20se%20origin%20en%20Sich%20de%20Zaporozhe%20y%20utilizan%20como%20un%20ejercicio%20de%20entrenamiento%20de%20combate.>

cuerdas se suman cada vez en respuesta a estas dándonos a entender que estos son una multitud (Fig. 10).

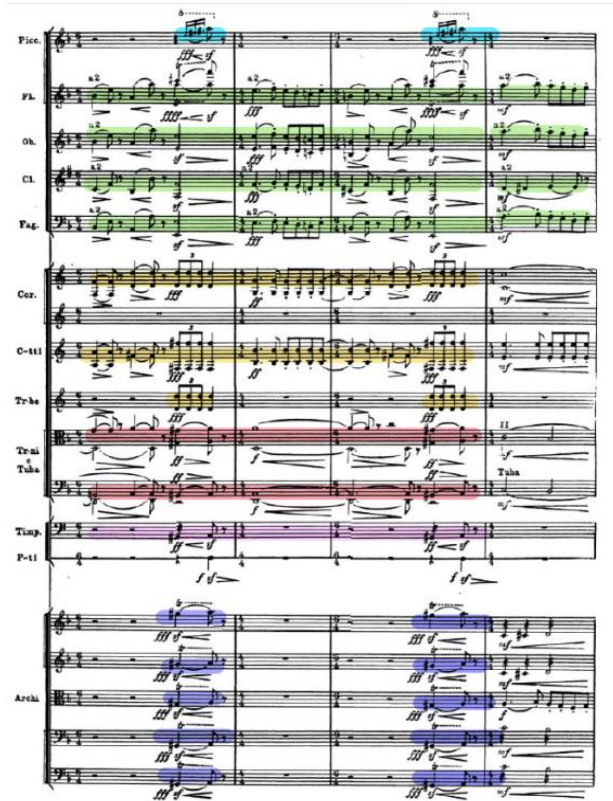
The image displays a page of a musical score for a full orchestra, labeled 'Tutti orchestra'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trpt.), Trombone (Trbn), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Strings (Arch.). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The strings are particularly active, with many notes and rests highlighted in blue.

Fig. 10 (Tutti orchestra)

El tutti como herramienta para manifestar la variedad y cantidad de espíritus. Usar diferentes motivos rítmicos entre instrumentos da la alusión de que murmuran y hablan.

Este movimiento de la obra se divide en dos partes: La primera se manifiesta en tonalidad menor y la segunda se manifiesta en tonalidad mayor, lo cual podría representar el júbilo y emoción de las brujas hacia su encuentro con Chernabog.

Esta segunda parte se desarrolla en la tonalidad de **Gm** con un motivo rítmico mucho más vivo, se escucha más como una danza entre las brujas esperando a su encuentro

con Chernabog. Luego de esto retoma la tonalidad inicial de la obra dando a entender la llegada de Chernabog (Fig. 11-12).

This musical score shows five woodwind parts: Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The music is in a dominant key (F major) and features a prominent chromatic ascent in the upper registers of the instruments. A red box highlights a specific section where the notes ascend chromatically. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout the passage. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 11. (Dominante)

Usa una escala cromática de manera ascendente, lo cual da una sensación de que algo se aproxima. Para generar un poco más de tensión y mantenernos expectante Mussorgsky nos conduce a la dominante de la tonalidad entrante y con el calderón nos suspende en la espera de este nuevo momento musical

This musical score shows four string parts (Archi). The music is in a dominant key (F major) and features a prominent chromatic ascent in the upper registers of the strings. A red box highlights a specific section where the notes ascend chromatically. The dynamic marking *mf dim.* (mezzo-forte decrescendo) is present throughout the passage. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 12 (Dominante)

7 Jrruente, senza fretta

Fig. 13 (Camuflaje)

La forma en cómo se desarrolla esta breve sección se siente particular: Mussorgsky se mueve sobre **Gm** (Fig. 13), el uso de centroides hace que tome remplazos desde la tonalidad paralela y que los aplica sobre la tónica y dominante con lo que logra dar la sensación de estar en una tonalidad diferente a la tonalidad sobre la cual, se supone que estaría moviéndose. Esto no da la sensación de estar en un ambiente totalmente diferente, es como si nos construyera la imagen de estar en un nuevo plano, pero no. Es una sensación sonora algo confusa, porque por momentos se tiene visos de luz sobre la tonalidad mayor, pero a la vez se escurre una niebla de la tonalidad menor sobre la tonalidad Mayor. Mientras que Mussorgsky construye una imagen llena de Júbilo con una tonalidad “falsa” continúa en el ambiente tenebroso del aquelarre de aquellas brujas que esperan por Chernabog. La tonalidad Falsa, en este caso **Bb** mayor es una idea que ha vendido el compositor para hacer creer que aquello que se cocina en la falda de la montaña no es tan tétrico y oscuro como se cree.

CORTEJO DE CHERNABOG

Esta es uno de los movimientos más cortos de la pieza, no cuenta con tanto desarrollo a diferencia del primer movimiento. El cortejo de Chernabog se desarrolla en la tonalidad de **Gm**. Se presenta una variación en el tema principal de la “*Reunión de brujas*” aquí el tempo es un poco más moderado, más tranquilo, pues se trata de una danza pausada de las brujas hacia Chernabog para seducirle o como las indicaciones de Mussorgsky dice Cortejarlo. El tempo se mantiene y muy rara vez se verán indicaciones de *Accelerando* en esta sección del obra.

The image shows a musical score for the 'Cortejo de Chernabog' section. It features five staves: Piccolo (Picco.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The tempo is marked 'Poco meno mosso. Tranquillo'. The score highlights a variation and alteration in the mode, specifically the G Locrian mode. The notes G, Ab, Bb, Cb, Db, Eb, and F are highlighted in red. The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is numbered 10 in a box at the top left.

Fig. 14 (tema cortejo)

Mussorgsky en esta parte de la obra opta por hacer uso de los modos y hacer variaciones sobre este. Podría parecer que está usando un **G Locrio** (Fig. 14), pero se presenta una variación en este: No solo su quinto grado el que está rebajado, también lo está es su cuarto grado, de tal forma que las notas que corresponderían a este serían: **G-Ab-Bb-Cb-Db-Eb-F**. El uso de las alteraciones en dicho modo nos traen un aire similar a algunas de las danzas de “*Samson and Delilah*” de 1860 por Camile Saint-Saens, las cuales en algunas secciones también van a un tempo moderado.

GLORIFICACIÓN MALÉFICA DE CHERNABOG

Aquí el fagot representa a Chernabog, siendo solista por un corto tiempo. Replica el motivo de la sección anterior, con delicadeza y tranquilidad. Los dioses oscuros en el esoterismo se conocen no solo por ser entes de energía negativa, oscuros y perversos, también son conocidos por su capacidad de tentar y seducir. El diálogo que hay entre el fagot, el clarinete y las cuerdas (Fig. 15-16), al parecer, es algo que casi se puede verbalizar; La conducción de la melodía a través de los reguladores y ligaduras que utilizadas, hace que suena casi tan cercano a como invitación gentil a bailar, a dejarse seducir por Chernabog. Es un sonido demasiado gentil, demasiado manso para negarse ante dicha invitación.

Fig. 15 (diálogo)

Fig. 15 (diálogo) shows a musical score for the Bassoon (Fag.) instrument. The score is labeled "Pregunta" (Question) in red. It features a single staff with a key signature of two flats. The music consists of a series of eighth notes with slurs and ties, creating a melodic line. The dynamic marking "p" (piano) is indicated below the staff. The number "13" is in a box at the beginning of the staff.

Fig. 16 (diálogo) shows a musical score for the Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.) instruments. The score is labeled "Respuesta" (Answer) in red. It features two staves. The Clarinet part is in the upper staff and has a dynamic marking of "mf" (mezzo-forte). The Bassoon part is in the lower staff and has a dynamic marking of "p" (piano). The music consists of a series of eighth notes with slurs and ties, creating a melodic line.

Fig. 16 (diálogo)

El clarinete responde a su invitación imitándole y levantando un poco más su voz, lo cual hace pensar que este asiente a su invitación y ha decidido dejarse seducir por Chernabog. Luego de esto las cuerdas imitan y apoyan el motivo principal de la sección generando un eco de la respuesta del clarinete.

Hay algunos guiños de algunas danzas folklóricas durante la pieza hechos por las cuerdas, pues como se mencionó anteriormente, esto parece ser una danza entre el fagot y el clarinete y a medida que transcurre el tiempo se van sumando otros instrumentos de la orquesta.

Al igual que el movimiento anterior esta parte también cuenta dos secciones, la primera donde podemos notar la conversación entre los dos instrumentos y la segunda donde el tema se deforma por completo y nos muestra una cara totalmente diferente: Por medio de cromatismos Mussorgsky se dirige hacia **Am** (Fig. 17).



Fig. 17 (cromatismo)

La segunda parte de la glorificación muestra dinámicas más fuertes anticipando a la exaltación que está por ocurrir. Se muestra mucho más rico en cuanto a la textura rítmica. Mientras que todo esto ocurre los vientos metal en contrapunto con figuras mucho más grandes y ligaduras de prolongación bajo las figuras pequeñas que dan la sensación de querer conservar y arrastrar a las flautas y violines sobre un tiempo más tranquilo (Fig. 18-19).

Fig. 19 (ritmos)

The musical score for Fig. 19 (ritmos) is divided into two systems. The first system includes piano (p) and percussion (pp) parts. The piano part features complex rhythmic patterns with various note values and rests, highlighted in yellow and green. The percussion part includes a snare drum (T) and a bass drum (B) with specific rhythmic markings. The second system continues the piano and percussion parts, with the piano part highlighted in red and purple. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and performance instructions like *div.* and *pizz.*

Fig. 18 (vientos)

The musical score for Fig. 18 (vientos) shows the woodwind and brass sections. The instruments listed are Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), C-lyra, Trumpet (Tuba), Trombone (Tuba), Trumpet (Tuba), Trombone (Tuba), and Percussion (Timp., T-ro, Cassa). The score includes various rhythmic markings and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The Trumpet and Tuba parts are highlighted in green and red. The score includes performance instructions like *div.* and *pizz.*

Se evidencia la heterogeneidad de ritmos.

FIESTA DE BRUJAS

Se despliega una fanfarria con un cuerpo de vientos metales bastante brillante. Aquí predominan las variaciones del motivo inicial en la primera sección con algunas variaciones en su modo. La fiesta de brujas es casi una recapitulación del encuentro de estas con Chernabog. A diferencia de los movimientos anteriores, algo que podemos notar es el alto uso de los Fortísimos, los cambios constantes de compas e indicaciones respecto al tiempo que lo empujan constantemente hacia adelante, generando un ambiente de tensión que da la sensación de llegar al clímax de la pieza.

Al concluir la pieza se tiene una sensación de euforia, triunfo y optimismo bastante fuerte. Se descansa de la sensación de agitación y tensión que Mussorgsky provocó mientras se hallaba moviéndose por lo que parecería ser llegar a la tónica, y mientras lideraba a la expectativa del descanso asignándole la tarea a las cuerdas con escalas cromáticas ascendentes y descendentes de representar la fatiga y desespero para luego junto con los vientos metal, los cuales nos estaban dando un anticipo de la tonalidad en la concluiríamos. Por fin la orquesta cede y aterriza en **Re** mayor. Si hay algo que mencionar sobre esto es el cómo un simple acorde, como lo es **Re** mayor puede otorgar tanta luz y brillo. Hay infinidad de obras dentro de la música que pueden concluir en **D** mayor siendo una noche en el monte pelado una más de estas, pero la elección de **D** mayor para una fanfarria⁸, si bien puede ser una idea algo cliché, la elección del acorde nos mantiene en un ambiente festivo y grande, propio de las fanfarrias.

⁸ Fanfarrias en D mayor: "**Fanfarria para el príncipe Fernando en D mayor, H173**" – George F. Handel (1744). "**Tannhäuser**" – Richard Wagner (1845), "**Les Troyens**" – Hector Berlioz (1856-1858),

IMPACTO POSTERIOR A “UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO”

Una noche en el monte pelado 1886

A pesar de que han transcurrido años desde que “Una noche en el monte pelado” fuese estrenada, ésta sigue causando impresiones luego de esto y sigue siendo recurrida por arreglistas, compositores e incluso por otras artes diferentes a la música, como lo son el caso del cine, sin embargo, antes de adelantarnos hablar de los impactos que ésta obra ha causado en las artes plásticas o el cine, no es necesario alejarnos del periodo en que la obra se compuso para hablar de las impresiones que esta causó, hace pertinente abordar el impacto que esta causó 5 años después de la muerte de su autor: La versión propuesta por Rimsky Korsakov de 1886 .

Como se mencionó, Rimsky Korsakov fue el encargado de brindarnos la versión que conocemos hoy en día de “Una noche en el monte pelado”. Esta versión ofrece una orquestación diferente al manuscrito realizado por Mussorgsky y con dos secciones demás a diferencia del manuscrito original según Brandolini (2021).

Como Brandolini (2021) afirma, la versión de Korsakov cuenta con 6 partes, dos partes demás a diferencia de su versión original (Ver Tabla 1).

A Monsieur *Wladimir Stassoff*

Une nuit sur le mont chauve

FANTAISIE
pour l'orchestre
par
Modeste Moussorgsky
Oeuvre posthume

Achevée et instrumentée par N. RIMSKY-KORSAKOFF

Partition d'orchestre net 2.50 c. M. 6.-
Parties d'orchestre net 4.50 c. M. 12.-

Собственность издателей для всех стран Propriété des éditeurs pour tous pays
В. БЕССЕЛЬ и К^о **W. BESSEL & C^{ie}**
Поставщики Двора Е. И. ВЕЛИЧЕСТВА Fournisseurs de la COUR IMPÉRIALE
С. ПЕТЕРБУРГЪ И МОСКВА. S^t PÉTERSBOURG et MOSCOU
Berlin—**BREITKOPF & HÄRTEL**, LEIPZIG—Londres
New York.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'exécution publique réservés en tous pays
VARSOVIE, chez GEBETHNER et WOLFF.

Imprimerie de musique de W. Bessell et D^{ux} St. Pétersbourg

Fig. 20 (K. portada)

MUSSORGSKY	KORSAKOV
<ol style="list-style-type: none"> 1. Reunión de las brujas: sus discusiones y comadreos. 2. Cortejo de Chernabog. 3. Glorificación maléfica: Glorificación a Chernabog. 4. Ssabath. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Rumores subterráneos: voces subterráneas. 2. Aparición de los espíritus de la oscuridad: Espíritus seguidos por Chernabog. 3. Glorificación de Chernabog: Misa oscura. 4. Ssabath. 5. Punto álgido del ssabath. 6. Amanecer.

Tabla 1 (comparative)

MUSSORSGKY.

НОЧЬ НА ЛЫСОЙ ГОРЕ NIGHT ON THE BARE MOUNTAIN (1867) М. МУССОРГСКИЙ M. MUSSORGSKY (1839-1881)

Vivace

Vivace

Fig. 22 (M. orchestra)

KORSAKOV

НОЧЬ НА ЛЫСОЙ ГОРЬ. UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVÉ. 8

Докоңченал оркестровка П. Римский-Корсаковъ. 1886 г. Allegro feroco. М. П. МУССОРГСКИЙ M. Moussorgsky.

Allegro feroco.

Fig. 21 (K. orchestra)

RUMORES SUBTERRÁNEOS DE VOCES SOBRENATURALES

VER. MUSSORGSKY

Musical score for the string section of Mussorgsky's 'The Subterranean Voices'. The score includes parts for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Vivace'. The Violini II part is marked 'div.' (divisi) and 'ff'. The Violoncelli and Contrabassi parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'ff'. The score shows a dense, rhythmic texture with many slurs and accents.

El Ostinato en Mussorgsky tiene mayor apoyo en la cuerda frotada: violines II haciendo div, lo cual le aporta mayor cuerpo al ostinato junto con las violas imitando el mismo motivo.

Musical score for the woodwind section of Mussorgsky's 'The Subterranean Voices'. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flauto (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Fagote (Fag.). The woodwinds play a rhythmic pattern that mirrors the string section. The Flauto and Fagote parts are marked 'ff'. The Piccolo part is marked 'a. 2.'. The score shows a dense, rhythmic texture with many slurs and accents.

Se mantiene el motivo principal de la primera sección y no varía en la versión de Korsakov

Fig. 23 (M. versión)

VER. KORSAKOV

Musical score for the string section of Korsakov's 'The Subterranean Voices'. The score includes parts for Violini I., Violini II., Violo., Violoncelli., and Contrabassi. The tempo is marked 'Vivace'. The Violini I. and II. parts are marked 'pp' and 'cresc.'. The Violo. part is marked 'pp' and 'cresc.'. The Violoncelli. part is marked 'pp' and 'cresc.'. The Contrabassi. part is marked 'pp' and 'cresc.'. The score shows a dense, rhythmic texture with many slurs and accents. A red annotation above the Violini I. part reads 'Ostinato que simula las voces subterráneas'.

Fig. 24 (K. Versión)

Lamentos y voces de espíritus subterráneos.

Musical score for the woodwind section of Korsakov's 'The Subterranean Voices'. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flauto (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Fagote (Fag.). The woodwinds play a rhythmic pattern that mirrors the string section. The Flauto and Fagote parts are marked 'pp' and 'cresc.'. The Piccolo part is marked 'a. 2.'. The score shows a dense, rhythmic texture with many slurs and accents. A blue annotation above the Flauto part reads 'Lamentos y voces de espíritus subterráneos.'.

Fig. 25 (K. Versión)

En el caso de Mussorgsky son las voces de las brujas (Fig. 23), mientras que en el caso de Korsakov el motivo de las flautas representa los lamentos y las suplicas de las almas en pena y algunos espíritus (Fig 24-25). Algo a aportar es la forma en como Korsakov decide representar los espíritus con instrumentos de viento; con conocimiento de causa, en el esoterismo y prácticas como el tarot, los espíritus y el intelecto son representados por el aire. Sabemos que el mecanismo de estos instrumentos funciona a través del viento, lo cual desde mi percepción lo convierte en una decisión bastante sabia para representar los espíritus en este caso. El uso de los reguladores y dinámicas propuestos hacen una muy buena representación y simulación del crecimiento de las voces y el movimiento del viento lo cual nos trasporta a la atmósfera de cotilleo propuesta por Mussorgsky. En el caso de Korsakov esto nos remite a los sollozos y lamentos desesperados de las almas y espíritus moviéndose con el viento.

En ambas versiones la primera sección nos recibe con un **Re** menor (**Dm**) evocándonos la oscuridad y con un ostinato desesperado de las cuerdas frotadas que hace sentir un poco de agitación, como si quisieran dar entender que hay prisa antes de que llegue el amanecer. La articulación de las flauta y oboes, junto a los reguladores simulan las voces y gritos durante la noche. En la versión de Korsakov, parte de la voz de las flautas y oboes es apoyado por las violas y el ostinato de los violonchelos lo cual hace referencia a las voces que empiezan a surgir del subterráneo. El motivo desempeñado por las flautas y oboes se torna en el motivo principal de esta corta sección.

APARICIÓN DE LOS ESPÍRITUS DE LA OSCURIDAD: *Espíritus seguidos por Chernabog.*

En la segunda sección de la obra Korsakov conserva la idea de la danza Gopak, propuesta por Mussorgsky. La imagen de los espíritus al acercarse a la montaña es casi visible. En la versión de Korsakov la orquesta presenta un juego de contra punto por imitación donde cada familia de instrumentos repite el tema principal, uno tras otro, esto con el fin de representar la variedad de espíritus presentes en la montaña (Fig. 26-27).

VER. KORSAKOV

La indicación de tocar a 2 da la sensación de mayor cuerpo, lo cual hace directamente proporcional a la ideade los miles de espíritus que hay en la montaña.

la representación de los espíritus por las diferentes familias instrumentales.

El Tutti de la orquesta representa fuera de representar la variedad de espíritus en la montaña, también representa la fuerza de estos.

Musical score for Fig. 26 (Espíritus). The score is for a full orchestra and includes a woodwind section. It features a complex texture with multiple staves. A red box highlights a '2' marking above the woodwind staff, indicating a tempo change. The score is marked with '15' at the end of the first system. Various instrument parts are highlighted with colored boxes: woodwinds in red, strings in blue, and brass in orange.

Fig. 26 (Espíritus)

Musical score for Fig. 27 (Espíritus). The score is for a full orchestra and includes a woodwind section. It features a complex texture with multiple staves. The score is marked with '18' at the beginning. Various instrument parts are highlighted with colored boxes: woodwinds in red, strings in blue, and brass in orange. The score includes dynamic markings such as 'poco' and 'pp'.

Fig. 27 (Espíritus)

Korsakov trata de conservar la mayor parte de ideas posibles de la primera sección de Mussorgsky, razón por la cual las diferencias entre la primera parte no son tantas, la grandes diferencias las podemos observar a partir de la mitad de la segunda sección de cada uno. Aunque si hay elementos de la primera sección de Korsakov que lo diferencia de Mussorgsky como lo son el tempo y el uso de metales mucho más voluminosos.

Korsakov omitió algunos de los motivos rítmicos propuestos por Mussorgsky como lo fue el motivo rítmico de la primera parte de Mussorgsky “Reunión de brujas: sus discusiones y comadreo”

Korsakov se encargó de darle un desarrollo mucho más completo del tema principal, así que durante el desarrollo del movimiento se podrán escuchar las variaciones de este.

GLORIFICACIÓN DE CHERNABOG: Misa oscura

Al igual que Mussorgsky, Korsakov decide moverse hacia las tonalidades paralelas, en este caso decide modular a **La** mayor, siendo esta la paralela de la dominante de **Dm** (Fig 28).

El uso de la fanfarria también logra mantenerse en esta versión de Korsakov, en la cual

The image shows a musical score for the 'Glorification of Chernabog' section. It features several staves of music. A red arrow points to a key signature change to A major, indicated by the text 'in A.' and a red 'V' symbol. A red box highlights a section of the score where the music is marked 'Alto' and 'con sordini'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 28 (Paralela)

introduce los sonidos graves de los metales y va creciendo hasta que se ve interrumpido por un motivo con un aspecto juguetón, que representa la exaltación y emoción del aquelarre por la presencia de Chernabog (Fig. 29).

The image shows a musical score for the glorification of Chernabog. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Corni), Baguette (ma. cor. con), and Plates (Piatti). The score is marked "Piu sostenuto." at the beginning and end. The main theme is highlighted in red and labeled "Tema principal". The woodwinds are marked "col legno" in purple. The plates are marked "col legno" in yellow. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Piu sostenuto." and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

con legno, para dar el ambiente craqueante de la hoguera

Fig. 29 (glorificación)

La glorificación a Chernabog se ve representada por dos momentos: El momento en que el tema principal se presenta tranquilo y jovial, y la segunda parte, donde el tema se empieza a deformar, hay cambios en su tonalidad, los cuales desde mi observación representan la transformación y los cambios que ocurren dentro de la celebración hacia Chernabog. La violencia con la que se manifiestan los vientos y la cuerda frotada hace que se torne en un tema agresivo y algo grotesco por momentos. El tutti de la orquesta es una clara imagen de todos los entes, espíritus y energías que rondan alrededor de Chernabog que se juntan para alimentarle, glorificarlo y hacerle más grande. La forma en como estos se levantan junto con la dinámica del fortísimo y se empujan junto con las indicaciones de tempo, da la sensación de estar acercándose hacia el amanecer.

SSABATH

Fig. 31 (Sabbath) is a musical score for a section of the work. It features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes markings such as *più animato*, *cresc.*, and *scen - do*. The tempo and dynamics are marked as *più animato* and *cresc.* throughout the section. The score is annotated with red circles and yellow highlights, indicating specific musical features and dynamics.

Fig. 31 (Sabbath)

Fig. 30 (Sabbath) is a musical score for a section of the work. It features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes markings such as *U Animato assai.*, *ff*, and *scen - do*. The tempo and dynamics are marked as *U Animato assai.* and *ff* throughout the section. The score is annotated with red circles and yellow highlights, indicating specific musical features and dynamics.

Fig. 30 (Sabbath)

El falso sabbath es una re exposición del tema principal en la aparición de los espíritus seguidos por Chernabog, donde la orquesta está en el máximo de sus dinámicas, corriendo una carrera incansable sobre el tiempo y arrastrándose hasta el punto álgido de la misa negra. La forma en como los instrumentos van alcanzando el máximo de sus dinámicas y del tempo en el que se mueven, el uso de los reguladores directamente proporcionales al movimiento de las melodías, hace que la imagen que se forme sea de una celebración desmedida a nada de que todos allí sean desgarrados por el éxtasis de la misma (Fig. 30-31).

PUNTO ÁLGIDO DE LA CELEBRACIÓN:

A lo lejos las campanas de la iglesia.

Algo interesante sobre esta versión es el cómo Korsakov logra incorporar símbolos del catolicismo en su obra. No ignora que estos son una contra parte de las celebraciones paganas. Qué mejor forma de indicar la culminación de una celebración pagana con el inicio de una que es su lado contrario, la misa hacia Dios, un Dios que representa la luz, el resplandor, un nuevo día y la esperanza.

Las campanas suenan (Fig. 32), indicador de que ha de amanecer muy pronto, lo curioso aquí es que la forma en como estas son planteadas no es como estas usualmente suelen sonar cuando un nuevo día va empezar. En la iglesia, cada evento tiene su forma de campanear⁹: No se hacen sonar las campanas de la misma forma para una misa de 6pm que para el pentecostés. En este particular caso, las campanadas que suenan, son las campanadas que anuncian la muerte.

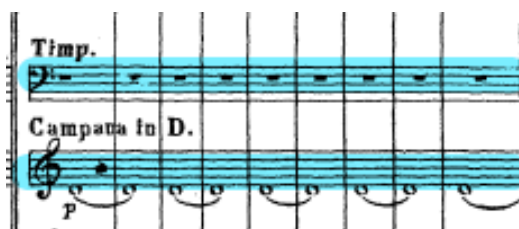


Fig. 32 (campanas)

Korsakov indica que la celebración ha acabado y que ha muerto Chernabog con el amanecer. El violín sale a relucir por última vez con el tema de la glorificación a Chernabog, sin embargo esta vez suena cansado, comienza a verse retardado e

⁹ El significado del número de campanadas de una iglesia. (2021, 20 noviembre). ehowenespanol. https://www.ehowenespanol.com/significado-del-numero-campanadas-iglesia-sobre_174706/

interrumpido por el arpa, que con sus arpeggios en **D** mayor nos indica los primeros rayos del sol haciendo su aparición (Fig. 33).

The image shows a musical score for three instruments: Arpa (harp), Viol. I. (Violin I), and V. II. (Viola II). The Arpa part is the most prominent, featuring a series of arpeggiated chords in D major, which are highlighted in yellow. The Viol. I. and V. II. parts are also highlighted in green. The score includes dynamics like 'p' (piano) and 'sf' (sforzando), and a 'S.MOZ.' marking. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#).

Fig. 33 (Rayos)

El clarinete hace entrada con su solo, un solo pausado, bastante dulce, siendo interrumpido por los arpeggios del arpa, la cual seguirá representando los rayos del sol hasta el final. El clarinete aquí se presta con una anticipación a la flauta, la cual también hará su aparición.

AMENECER:

Coda

La aparición de la flauta (Fig. 34), representa la ubicación del sol sobre el oriente. Es el nacimiento de una nueva mañana. La pieza, al igual que la versión original concluye en un **D** mayor.

Fl. **Z Solo**
dolce
Viola. arco
pp div.
V.C. arco
C.B. ppp pizz.
pp
Z
IV V IV vi vii add 9 V I IV6

Fig. 34 (sol naciente)

La diferencia entre ambas versiones podría decirse que es casi abismal, pero trataremos de ser breves en mencionarlas:

Por un lado Mussorgsky ofrece una variedad mucho más amplia en las células rítmicas de su obra, al punto que podemos encontrar casi dos motivos rítmicos por movimiento. Mussorgsky por otro lado se arriesga un poco más con las tonalidades y juega mucho más con la sonoridad de estos, como mencionaba, Mussorgsky parece jugar con la estabilidad de la obra sobreponiendo tonalidades sobre otras, ofrece algunos toques de color con el uso de modos y haciendo variaciones de este.

En la versión de Mussorgsky se puede apreciar con un poco más de detenimiento el como transcurre la celebración del ritual en el monte pelado, presentado sus diferentes caras y los momentos de este, desde las brujas llegando al lugar, el acto de seducción de las brujas hacia Chernabog y el como este les corresponde, etc. ¿Cómo lo logra? Nuevamente, ofreciendo motivos ritmo-melódicos diferentes por movimiento, y se puede permitir ese lujo, pues sus movimientos son un poco más largos.

Korsakov realizó su versión con vientos más prominentes y con líneas melódicas apoyadas en tutti, dándole mayor volumen a la pieza. A través de mi observación y por la forma en como Korsakov usa los instrumentos y el volumen de estos, llego a la suposición de que el no busca como Mussorgsky reflejar lo pequeños e íntimos que eran estos rituales para las brujas, al contrario, yo considero que Korsakov buscaba retrata la fuerza de la energía en aquellos rituales, la grandeza de los dioses con los que las brujas se encontraban y celebraban, la fuerza y magnitud de los espíritus que acompañaban a las brujas en sus rituales.

Si bien ambas versiones nos cuentan sobre la noche de San Juan en el monte pelado, desde mi perspectiva afirmarí que cada versión busca enfocarse en puntos diferentes: Mussorgsky busca abordar desde la preparación del aquelarre, la celebración de la misa negra y el cómo ésta construye su relación de las brujas con Chernabog, mientras Korsakov se mueve un poco más hacia el Sabbath. Se encarga de dejarnos muy en claro la importancia de este, la fuerza y el poder del aquelarre junto con Chernabog, en realidad trata de decirnos que aquello ocurrido en la falda del monte pelado era mucho más grande que una hoguera organizada por personas que habitualmente celebraban tradiciones paganas. Representa con mucha fuerza el poder de la espiritualidad.

UNA NOCHE EN EL MONTE PELADO:

Un espacio en el cine y la pintura.

Disney Fantasía 1941

Como mencionaba algunos párrafos más arriba, ***“Una noche en el monte pelado”*** siguió causando impresiones luego de que ésta fuese estrenada en 1886. En el caso

del cine **“Una noche en el monte pelado”** fue un segmento de la película **“Fantasía”** de 1941.

Esta versión audiovisual no se aleja mucho de su versión musical: En la cima de monte pelado encarna en Chernabog, quien cuando cae la noche toma vida y usa sus poderes malignos para llamar y atraer a todos los espíritus, fantasmas y monstruos de una ciudad, la cual queda cerca de un cementerio. Chernabog se conoce por ser un demonio con mucho poder, pero no lo suficiente para no ser vencido por el los ángeles y el atañido de sus campanas. En el momento que llega el alba Chernabog es forzado a regresar a los infiernos y permanecer allí.

Fig. 35 (Disney Fantasía)

10



¹⁰ 24 Frames: Night on Bald Mountain / Ave Maria (Wilfred Jackson, 1940). (2011, March 20). Quixotando. <https://quixotando.wordpress.com/2011/03/19/24-frames-night-on-bald-mountain-ave-maria-wilfred-jackson-1940/>

CONCLUSIONES

A través de la realización del análisis estético, a mi consideración, se reafirman algunas ideas mencionadas en el texto.

- **Las artes o las manifestaciones artísticas, en el caso de la música, sí son un reflejo de la realidad de su compositor o de su entorno:** Se hace innegable pensar que estas no reflejen aspectos de la vida del compositor, puesto que hay elementos en la realidad de este que son parte de su nutrición como individuo y por lo tanto ciertos elementos también nutrirán su arte, serán ideas o pilares en su creación, estas hallarán la manera de verse manifestadas o simplemente formaran parte del proceso creativo, que puede que no sean tan obvias, sin embargo, eso no niega que hagan parte del “detrás de la obra”.
- **La profundidad del análisis estético permite comprender muchos aspectos que son ignorados a la hora de estudiar, abordar o interpretar una obra:** El análisis estético también comprende en parte la semiótica de la obra. La música también se compone de otros lenguajes, lenguajes fuera de las formalidades de esta, como lo es el caso de la música programática y como lo es en este análisis, la comprensión del texto base sobre el cual se inspira la obra, conlleva a la comprensión de símbolos y elementos extra-musicales. La comprensión de dichos elementos y símbolos, lleva a poder entender algunas decisiones tomadas por el compositor, las cuales deberían ser tomadas en cuenta a la hora de interpretar o a la hora de construir nuestra de construir nuestro propio discurso.

- **La comprensión musical sí debe ir más allá de las formalidades musicales, también debe remontarse aspectos socio-culturales pues estos aspectos también nos pueden dar información de la misma música:** Como mencionaba en los puntos anteriores, es importante comprender que la música también se compone de aspectos fuera de su formalidad musical: esta también se compone de otros lenguajes, que a fin de cuentas, suman y aportan a lo que esta es. La música tiene un contexto y un “detrás de”, un claro ejemplo de esta es el folklor dentro de la obra: como ocurrió en la versión original de “una noche en el monte pelado”, la existencia de elementos folklóricos y que son parte del pueblo se manifiestan en la obra, como lo fue la representación del “Gopak”, una “danza” ucraniana que se desprendió de un arte marcial practicada por los cosacos en el siglo XVI para defenderse en los enfrentamientos contra ejércitos oponentes, la cual con el paso del tiempo se fue perfeccionando y transformándose en un arte. La creación de una obra no se halla solo en lo que el compositor cree o sobre lo que el compositor quiere contar con su historia, también se halla fundamentada en las ideas y factores que han sumado y nutrido la idea del compositor.
- **El análisis estético y semiótico debería ser parte del estudio del intérprete o del estudiante, no limitarse solamente a lo tangible de la música. Esto le permitirá abrir un poco más su vista panorámica de la obra y comprender aspectos que se mueven debajo de esta:** He de admitir que el proceso del análisis estético no es un proceso sencillo, porque como he mencionado varias veces en este análisis, este requiere de la comprensión de formas y lenguajes

fuera de la música. El proceso de pensar sobre otros elementos fuera de la música y conducir las ideas, traducirlas al pensamiento musical para poder hallar relaciones entre dos lenguajes, o varios lenguajes, es un proceso que requiere de permearse de otra información que permita poder acercarse al pensamiento del compositor y poder comprenderle, que si bien no significa la totalidad de la obra, esto es parte del discursos de la misma, pues no se trata de un solo individuo plasmando sus ideas, se trata de una individuo que ha sido producto de la nutrición de muchas ideas que ha adoptado, apropiado, rechazado o modificado. El acercamiento a dichas ideas o contextos, solo puede lograrse con una investigación profunda de aspectos, sociales, culturales, políticos, semiológicos, semióticos e incluso axiológicos.

- **El análisis estético no es del todo objetivo:** Si bien el análisis estético se conforma de aspectos técnicos, estos no son tan objetivos como se piensa, pues la interpretación de dichos elementos dependen del nivel de conciencia y el lenguaje musical del intérprete. Gran parte de la realización del análisis estético depende de las apreciaciones que hacemos sobre la obra y lo que significan para nosotros ciertos símbolos o ciertos elementos usado por el compositor. En este caso, siento que el análisis proporcionado de mi mano, si bien no desconoce lo que el compositor buscaba, mi análisis e interpretación se halla sujeto un poco más a mis consideraciones o sobre lo que pienso de algunos elementos del lenguaje musical del compositor, los cuales puede que no comprenda en su totalidad, pues como mencione anteriormente, esto varía según la amplitud y riqueza del lenguaje con el cual cuente para la comprensión

e interpretación de la obra y compositor. Por otro lado parte de este análisis también se realizó sobre las consideraciones de cómo yo hubiese utilizado ciertos elementos propuestos por el compositor en su obra, lo cual me hizo construir una versión diferente interpretativamente.

- **No se cuenta con las herramientas suficientes para la realización de un análisis estético dentro de la cultura musical a nivel escuela:** Enfrentarme a este tipo de análisis me hizo percatarme de varios aspectos y uno de esos es el hecho a que no estamos acostumbrados a pensar que las obras tienen un proceso detrás que se compone de algo que no es música. Lastimosamente acostumbramos a pensar la música solo dentro del análisis formal, lo cual nos ha llevado pensar que esta se trata solo de tonalidades, grados, formas, frases, periodos o sistemas de composición, lo cual nos limita a no poder pensar fuera del pensamiento musical, haciendo que cuando busquemos justificarnos fuera de los aspectos formales de la música nos veamos incapaces de hallar relaciones e incluso, nos veamos incapaces de encontrar y comunicar lo que queremos personalmente de la obra. Lo que se me hace alarmante en cierto punto, es el hecho de que buscamos encajar dichos contextos en aspectos musicales y no los aspectos en dichos contextos. Tener en cuenta que gran parte de la música nace de una necesidad o dolor, ya sea de índole social, cultural, político o personal, muy rara vez es en viceversa. Un gran ejemplo de esto son los himnos y las canciones.
- **No debemos asumir que la mayoría de los lenguajes musicales pueden encajar dentro las formalidades de la música occidental:** Este se presentó

como un choque a lo que mi lenguaje musical me permite comprender. En lo poco que traté desarrollar del análisis formal necesario para el análisis estético, descubrí que parte de los lenguajes musicales abordados por cada compositor varían según sus ideales. En el caso de la versión de Mussorgsky, este trataba de expresar gran parte de la cultura musical rusa con el uso de diferentes tonalidades desarrollándose de manera simultánea y con ritmos propios del folklor ruso, porque según él, el nacionalismo ruso debía exaltar las cualidades de la música nacional rusa. Si bien esta música podría verse comprendida hasta cierto punto por los parámetros usados para el análisis de la música occidental, esta no podría comprenderla en su totalidad, pues para esto debería estudiarse aspectos culturales y sociales totalmente ajenos a la cultura occidental, los cuales no podrían ser del todo comprendidos por la cultura occidental puesto que no pertenecen a esta. Parte de la música occidental puede ser analizada bajos los mismos parámetros porque se comparten muchas tradiciones alrededor de ciertas músicas, pero en el caso de Mussorgsky, siento que el hizo el trabajo de traducir un poco de la música folklórica rusa hacia dichos parámetros, sin embargo, se encargó de dejar muy en claro que la música rusa no sería como la occidental.

- **El lenguaje de una pieza musical es un amplio universo de múltiples factores que le ayudan a ser lo que es:** Bien se ha hecho énfasis que gran parte de las obras se ven influenciadas por factores “externos” a la música, sin embargo, en este punto quisiera mencionar aquellos factores que corresponden a aspectos formales de la música que le ayudan a las obras a caracterizarse por

lo que son. En el caso especial de esta obra el uso de diferentes herramientas que nos permiten jugar con la tonalidad le permiten diferenciarse a lo que se acostumbra en el periodo musical sobre el cual esta fue escrita. Esto no solo conlleva la comprensión de dichas herramientas, sino que también se presta para el descubrimiento de estas. En mi caso personal, el acostumbrarme a solo escuchar ciertos tipos de música un poco más tonales y acostumbradas a girar torno a funciones me hizo encontrar esta obra como una joya, en su versión original, del romántico tardío, pues esta empieza a mostrarse como un indicio al poder romper esquemas de lo que se acostumbraba a la fecha y como un antecedente al uso de diferentes elementos que contrastaran con aquello que se fue desarrollando en periodos musicales anteriores.

- **El poema sinfónico como claro ejemplo de que la música puede también ser un vehículo de historia:** A mi consideración el poema sinfónico ha sido una forma, podría decirse, algo infravalorada. Si bien es cierto compositores como Liszt lograron darle un poco más de relevancia a la forma del poema sinfónico, muchas veces aspectos de este son ignorados, como lo son el programa de este: En ocasiones se comete el error de centrarse en aspectos netamente formales de la música, pero debemos recordar que hay un discurso detrás de dichos aspectos musicales y que dichos aspectos son en realidad, en una buena medida, la causal de las decisiones tomadas por el compositor para plasmar un discurso, discurso que cuenta con un antecedente. Nuevamente desde un punto bastante personal, el proceso de hallar relaciones entre la música y el programa arrastró a la comprensión de ciertas decisiones, como por qué Mussorgsky

usaría en sus motivos ritmos del folklor ruso para plasmar la danza de las brujas o por qué usar ciertas líneas melódicas con ciertos modos para asemejar a una conversación entre las brujas y Chernabog, todo esto son elementos del poema sinfónico que nos permiten comprender un poco más el discurso o programa en el cual este se basa, no se trata solo de una pieza musical que se comprende de 3-4 movimientos, se trata de una pieza que busca contarnos a través de la historia una historia, en este caso, describirnos o contarnos la noche de san Juan.

- **No hay que temer a encontrarse con nuevos lenguajes que puede que se escapen un poco de nuestra comprensión musical:** El proceso de poder encontrarse con nuevos lenguajes es una buena oportunidad para ampliar el banco de herramientas ya sea como creadores, intérpretes o analistas. Si bien esta pieza no cuenta con un lenguaje común, pues como mencionaba en conclusiones anteriores, ciertas músicas, en ocasiones, no pueden verse encajadas en los parámetros usados para el análisis de la música occidental, esto es aquello que nos conduce y permite cuestionarnos sobre el uso de ciertos elementos que puede que no conozcamos o que puede que alguna hayamos dimensionado, ampliando así un poco más el espectro de nuestra comprensión musical. Esta pieza me permitió poder dimensionar con mayor amplitud herramientas que se hallaban en mi lenguaje pero que por falta de audacia a la hora de buscar nuevos horizontes en cuanto a la comprensión musical se veían limitadas e incluso débiles. Esto me lleva a la conclusión de que todas las

músicas son una buena oportunidad para enriquecer y aportar a nuestra madurez musical y junto con esto a nuestro lenguaje.

- **El lenguaje musical del compositor puede que en ocasiones no se vea regido o encajado dentro de aspectos de su periodo musical o movimiento:**

A pesar de que Mussorgsky era un compositor que pertenecía al romántico tardío y al nacionalismo, gran parte de su música solía escaparse de los estándares de dichos movimientos, lo que me hace pensar por momentos que los periodos o movimientos son solo una formalidad para ubicar el compositor de una línea temporal y que en ocasiones puede que este ni siquiera corresponda a las características musicales de aquello a lo que se supone que corresponde, como lo es el caso de Modest Mussorgsky. Mussorgsky dentro del romántico tardío podría considerarse algo adelantado a la estética o a las ideas del periodo, pues su lenguaje comprende elementos y herramientas casi mucho más cercanas a lo moderno. Por otro lado, dentro del nacionalismo, Mussorgsky era quien al parecer buscaba conservar y acercarse un poco más a lo puro del folklor ruso y no tratar de plasmarlo como lo hicieron otros compositores del nacionalismo ruso de la época, como lo fueron Korsakov, Borodín, Cuí y Balakirev, quienes a diferencia de Mussorgsky buscaban acerca el nacionalismo ruso a los parámetros de la occidentalización de la música como herramienta para externalizarlo, lo cual generó algunas disputas dentro del grupo. Aun así, este tipo de sucesos es lo que nos hace identificar en un compositor su estilo, lenguaje, su pensamiento como individuo social y la forma en como comprende

la música de manera independiente sobre aspectos como el periodo o movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodore. (1997) *Teoría estética*, Ediciones Akal, Madrid.
- Alzola Cerero, P. (2023). *Teoría del arte y de las ideas estéticas de Platón a Nietzsche*.
- BROWN, David. (2006) *Musorgsky: his life and Works*. Oxford University Press.
- Caballer Muñoz, J. D. (2015). *Adorno: Filosofía, estética y música. Hacia una educación crítica musical*.
- COPLAND, A. (1939). *Cómo escuchar la música*, trad. Jesús Bal y Gay.
- FUBINI, Enrico. (2001). *Estética de la música*. Antonio Machado
- FUBINI, Enrico. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial.
- Gómez Barbosa, P. X. (2020). *TW Adorno y la crítica a la racionalización estética de la música*.
- HANSLICK, Edward. (1854) *De lo bello en la Música*. Ricordi Americana.
- HOLGUIN TOVAR, P. J. (2008). *MÉTODOS DE ANÁLISIS ESTÉTICO El problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical*. In *VII Reunión anual de Saccom*. Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas de la Música. 188-193. *MÉTODOS DE ANÁLISIS ESTÉTICO* (sacom.org.ar)

- KOLB NEUHAUS, Roberto. (2012) *Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. Universidad Autónoma de México.
- Linda Nicholson. (2015) *Mazeppa: Tone Poem after Byron, op. 27. Carl Loewe: Piano music, Volume One*. Toccata Classics
- Martín, F. N. (2016). La dialéctica de razón instrumental y razón objetiva: Horkheimer y Dewey. *Revista latinoamericana de filosofía*, 42(2), 171-193.
- Morales, F. (2007). La praxis como objeto de prudencia aristotélica.
- Muñoz, B. (2004). Escuela de Frankfurt. *Departamento de Sociología, Universidad Carlos III de Madrid*. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/esc_frankf_s/esc_frankf_sobre0007.pdf.
- Pulgar Vidal, F. (1964). Proyecciones educativas de la música programática.
- Plazaola, J. (2007). Introducción a la estética: historia, teoría, textos. *Introducción a la Estética*, 0-0.
- Robert, G. (2014). ¿ QUÉ TAN LEIBNIZIANOS ERAN LOS " LEIBNIZIANOS" CH. WOLFF Y AG BAUMGARTEN? REFLEXIONES ACERCA DE LA TEORÍA DE LA ARMONÍA PREESTABLECIDA. *ideas y valores*, 63(154), 107-135.
- RODRÍGUEZ ACERO, M. (2010). Historia de la Revolución Rusa a través de Mussorgsky. *Revista de clases historia*.137, 2-6. Historia de la Revolución Rusa a través de Mussorgsky. - Dialnet (unirioja.es)
- ROJAS VALENCIA, Pedro Antonio. (2021) *Michel Foucault, la música y la historia: Una lectura arqueológica de la estética musical*. Editorial Universidad de Caldas.

- Sola-Morales, S. (2014). Hacia una epistemología del concepto de símbolo. *Cinta de moebio*, (49), 11-21.
- VILAR, Gerard. (2000) *El desorden estético*. Idea Books.
- Villanueva, J. (1984). Reflexiones sobre la estética leibniziana. *Anuario Filosófico*, 17(2), 137-151.
- Vinitsky, I. (2009). *Ghostly paradoxes : Modern spiritualism and russian culture in the age of realism*. University of Toronto Press