

BÉLA BARTÓK

P O R

Gabor Steinberger

La personalidad multilateral de Béla Bartók,—pianista eximio, sabio de la investigación folklórica y uno de los principales precursores y cultivadores de la música contemporánea—exigirían que le fuesen dedicados separados artículos. Sin embargo, al poder contemplar ahora en toda su extensión el camino de su vida prolífera, se nos presenta el problema: ¿era realmente tan dispersa su actividad?, ¿o bien, existía una conexión íntima entre todos los cauces de su creación?

Su largo peregrinaje comienza a temprana edad. Tenía ocho años cuando su padre murió y su joven madre hubo de volver a su profesión de maestra primaria. A consecuencia de los frecuentes traslados, el niño recorrió con ella Hungría de un extremo al otro. Su talento musical se manifestó temprano. A los nueve años, compuso ya pequeños trozos para piano y un año más tarde aparece ante el público, como pianista y compositor. En Pozsony (Bratislava) y en Budapest, completó sus estudios. Tenía 26 años cuando la Academia de Música de la capital húngara le invitó a ocupar el cargo de profesor, en la cátedra de piano. Y así inició una labor más reposada de músico, que se extendió por tres décadas, durante las cuales se dedicó a la educación de instrumentistas, a la vez que proseguía, de tiempo en tiempo, espaciadamente, sus jiras de conciertos, a través de toda Europa.

UN CONCEPTO ANTI-ROMANTICO DE LA INTERPRETACION

Su tesis pianística parecía sencilla: atenerse fielmente a la letra escrita. Sin embargo, la misma idea puesta en ejecución, no significaba menos que una ruptura total con las prácticas habituales. El pianista del romanticismo se caracterizó por agregar a la ejecución de la música una dosis exuberante de su propia personalidad, por subrayar y omitir deliberadamente cuanto su concepto personalísimo le exigiera. Se consideró libre por completo en cuanto a movimiento y dinámica. Bartók prohibía ante todo modificar las prescripciones dinámicas con *crescendi* y *diminuendi* arbitrarios. Por otra parte, como consecuencia de tal disciplina, claro está que las bellezas de la estructura entran a plena luz, en contraste con la interpretación caprichosa de los maestros románticos, que elaboraban los detalles con exceso, en perjuicio de la línea arquitectónica.

Las frecuentes acusaciones contra el pianista moderno de tocar

«sin emoción», «seco, frío, mecánico», reflejan la nostalgia del auditor, educado en el romanticismo, hacía efectos que le son familiares. Efectos excluidos del nuevo método, ya que la escuela moderna trata de evitar precisamente las arbitrariedades del «temperamento apasionado». El antagonismo entre los dos conceptos se ha prolongado hasta nuestros días, pero hay indicios de que las normas establecidas por Bartók, acabarán por imponerse. Por lo menos, así lo demuestran los triunfos de Arrau y Horowitz, entre otros. Se extiende una atmósfera de descubrimientos estéticos al escuchar las páginas de la literatura orquestal y solista en las interpretaciones actuales, cuando se las limpia de esa verdadera nube de tormentas pasionales que las cubría hasta no hace mucho.

EVOLUCION HACIA EL NACIONALISMO

A principios de nuestro siglo, el joven músico tuvo que enfrentarse con otro problema, más doméstico, pero no menos importante para él. Las primeras composiciones de Bartók—*Suite I*, para orquesta; *Rapsodia*, para piano concertante; *Quinteto*,—circunscriben su radio de acción dentro de la órbita del post-romanticismo. En toda Europa se encontraba entonces en pleno desarrollo el cultivo de las fuentes nacionales. En Hungría, los compositores recurrieron a temas característicos del país, pero el ambiente armónico y el sentido formal desembocaban invariablemente en el estilo alemán contemporáneo. No se trataba, pues, de un paso tan decidido hacia la independencia nacionalista como eran las iniciativas de Mussorgsky y Smetana.

No pasó mucho tiempo sin que Bartók se diera cuenta de la esterilidad de aquellas combinaciones. Mucho más tarde, cuando le fué otorgado un premio por los méritos de una obra escrita en su período inicial, Bartók rehusó aceptarlo, por considerarlo—y con razón—como un repudio a sus innovaciones posteriores.

La música húngara durante los siglos pasados, siguió fielmente los rumbos de la cultura europea, por lo menos en las ciudades. De esta manera, se desarrolló un estilo, determinado y típico, en los puntos de acceso al occidente. Siendo mutuo el contacto, Brahms y Berlioz no tuvieron que ir lejos, al encuentro de aquellas melodías cautivadoras. Se conformaron con el efecto refrescante del «color local», sin prestar mucha importancia al hecho de que aquel procedimiento equivalía a una re-exportación—valga la frase—puesto que aquel grupo melódico húngaro era ya occidental parcialmente.

En cambio, los músicos del pequeño país, sin los antecedentes de sus colegas occidentales, se sintieron en un callejón sin salida. O se conformaron con las posibilidades dadas, cultivando música alemana con decoraciones húngaras (Dohnányi).

Otra adaptación de la música vernácula de Hungría a la europea, la música de los gitanos, durante siglos de convivencia había salvado parte de las peculiaridades del folklore húngaro; por ejemplo, el tempo libre *rubato*, y en general, el carácter improvisativo,

común tanto a la música húngara como a la gitana. En cambio, despojó a aquel folklore de sus ornamentos originales y de su modalidad pentatónica, introduciendo en su lugar, sus propias maneras, por no mencionar la transformación psíquica que sufrió el original. Así crearon los gitanos un estilo cerrado, autónomo.

La futilidad de levantar un edificio propio y espontáneamente nacional sobre aquellos fundamentos de segunda mano, se hizo evidente a Bartók. Había que recurrir a los prístinos manantiales de esta música. En compañía de Zoltán Kodaly, emprendió una jira a través del país, y más allá todavía, en busca de las tradiciones auténticas del pueblo.

El panorama que se ofreció ante sus ojos, los dejó sin aliento. Descubrieron que las transcripciones usuales reflejaban los cantos autóctonos en un espejo torcido. Tergiversaban o modificaban, según convenía, la tonalidad, armonía, ritmo y hasta la ornamentación original. Los «bajos obstinados» de la gaita, los ritmos desligados, los adornos semi-escondidos y, principalmente, la completa independencia de sus modos respecto de los mayor y menor de la música occidental, no sólo se salían del cuadro de los hábitos civilizados, sino que revelaban un mundo emocional totalmente distinto a la alegría y la pena del hombre occidental.

El reducto étnico de los *székely* les hizo conocer el *rubato* dramático de las baladas populares; los campesinos rumanos les cantaron las *kolindas* de Navidad, frescas e ingenuas, de una belleza parecida a los *negro spirituals*. Y cuando se reunieron los gaiteros y flautistas de la región, para acompañar la danza de la comunidad, fué como si se estremeciese la tierra.

Fidelidad ante todo era menester para captar las manifestaciones originales del pueblo. Con fonógrafo, papel y oído atento, Bartók se puso a trabajar. Durante sus jiras exploradoras, que lo llevaron hasta el Norte de Africa, reunió cerca de diez mil melodías, entre ellas un millar en grabaciones (1).

El mérito de su edición básica: «La canción popular húngara», aparte de su importancia musical, consiste primordialmente en levantar la investigación folklórica al rango de ciencia. Además, la sorprendente coincidencia entre ciertas expresiones de pueblos distantes, iban a servir de base para conclusiones etnográficas e históricas de singular interés.

DEFINICION DE SU ESTILO

El tesoro descubierto en el folklore no tardó en traslucirse en las obras compuestas en el período siguiente: *Para niños, 10 trozos para piano, Dos imágenes* para orquesta. Se muestran en ellas los temas populares sin alteración alguna. El acompañamiento es sencillo, dentro de las reglas comunes. Con todo, abundan todavía efec-

(1) Por desgracia, en la Segunda Guerra Mundial se ha destruído gran parte del archivo de estos discos.

tos post-románticos en la armonía, junto con intervalos de tonos enteros y cierta intertonalidad cromática. La armonización debe haber preocupado seriamente al autor: en la *Danza del Campo* abundan los *unísonos*, escasean los acordes. La atmósfera, sobrecargada de post-romanticismo, resulta a veces demasiado técnicamente elaborada junto a las fórmulas rítmicas y las estructuras melódicas demasiado simples.

En 1910, escribió *Allegro bárbaro*. Aparte de la innovación pianística del *martellato* (que empleara después Falla en la «Danza del Fuego») y de los frecuentes fenómenos politonales que encierra, con esta obra irrumpe en la música un factor desconocido hasta entonces: el dinamismo desenfrenado, salvaje de las fuerzas sub-históricas.

En torno de *Allegro bárbaro*, se afirma el estilo individual de Bartók. Elementos grotescos y demoníacos, ingenuos y extáticos brotan a la superficie en obras como la *Suite* op. 14 y *Burlescas* para piano, *Segundo cuarteto*, y el ballet *El príncipe de madera*. Danzas rumanas, adaptaciones de canciones campesinas húngaras, presentan un cuadro fiel de la cultura ancestral de la gente del campo y de la montaña. El sistema armónico se revoluciona, acomodándose a la naturaleza del *melos* folklórico. Las funciones fundamentales de tónica-dominante-subdominante dejan su lugar a construcciones sobre cuartos de tono, a combinaciones de distintas tonalidades y a los acordes derivados de las escalas folklóricas. Se agregan también disonancias de carácter ornamental, con preferencia la segunda superior. De esta manera, se modifica el antiguo equilibrio armónico, estableciéndose una conexión *relativa* entre consonancia y disonancia.

Buscar contacto con el ambiente meridional, es inclinación común en los grandes músicos de la cultura alemana, de Bach a Hindemith. En el este de Europa, se puede observar una preocupación análoga, ante el contraste Oriente-Occidente. Igor Stravinsky, con la frescura del bárbaro pagano, pone en ridículo las modalidades y esquemas de la civilización, (*Suite*, *Juego de naipes*, etc.). Al ponerse en contacto con los mismos orígenes de la cultura europea, se efectúa el enlace bizantino entre la interpretación, rusa y griega, del sufrimiento predestinado. (*Oedipus Rex*). La conexión entre los dos mundos, oriental y occidental, se lleva a cabo a la inversa en *Improvisaciones sobre canciones tradicionales* de Bartók, quien rebasa el punto de vista de intelectual refinado para analizar de una forma nueva los motivos primitivos. Se podría decir que el objeto queda expuesto al mismo tiempo que el comentario musical correspondiente. La lente vierte la luz desde distintos ángulos sobre una melodía central, la reduce a sus elementos, vuelve a observarla en otra posición. Procedimiento que parece análogo al de algunas tendencias modernas de la pintura.

Durante la Primera Guerra Mundial, la atención de Bartók se torna hacia el extranjero. Su primera y única ópera: *El Castillo de Barba Azul* refleja la influencia de Pelléas, por su línea *parlando* y por su acentuado simbolismo.

Al término del conflicto, Bartók se halla en la misma desesperación moral que todos los artistas, por lo que acude en busca de refugio al sentimentalismo tartamudeante de los expresionistas austriacos en las *Canciones sobre poemas de Ady*, *Estudios para piano*, dos *Sonatas para violín y piano*.

Suite de Danzas, (1923), para orquesta sinfónica, combina temas derivados del folklore instrumental, con ritmos sincopados. Los elementos de la frase se independizan, la simetría de compases se desintegra, de manera parecida a como ocurre en *Le Sacre*. La estructura es cíclica, con un *ritornello*—heredado de los preclásicos italianos—que enlaza los movimientos principales.

La música de la obra pantomímica *El Mandarín Milagroso*, es más asiática que occidental, a pesar del ambiente urbano. Los símbolos grotescos, referentes al instinto sexual, crean un tipo de totemismo musical.

LA ETAPA DECISIVA

Los años que siguieron, encauzaron la creación de Bartók hacia su etapa final, en una serie de obras de singular trascendencia. La idea fundamental del neoclasicismo, (construcción a base del contrapunto), le proporcionó el último aliciente para el perfeccionamiento de su idioma propio. Todos los factores básicos: ritmo, melodía, armonía; se disuelven en la riqueza polifónica, sin perder su sabor original. Otra aportación impresionante es la transformación del elemento folklórico en parte orgánica de la obra musical, en vez de quedar tan sólo en su elemento primario. Desaparece el carácter «típico», la música popular reviste una trascendencia universal, entre las diversas manifestaciones humanas.

En esta última época nacen *Sonata* y *Al aire libre* para piano, dos conciertos para piano y orquesta y los aclamados cuartetos de cuerdas.

La orquesta sinfónica siempre desconcertaba a Bartók. La heterogeneidad de los colores, los eternos problemas de equilibrio, contrastaban con la materia prima por él utilizada. Dificultades resueltas en este período fértil,—*Sonata para dos pianos y percusión*, *Música para cuerdas, celesta y arpa*, y *Divertimento para conjunto de cuerdas*,—ofrecían un acertado empleo de grupos homogéneos. *Cantata profana*, construída sobre un solo motivo musical, hace revivir la antigua leyenda húngara sobre su cuna asiática.

«MICROCOSMOS»

A la mayoría del público en general e incluso a gran parte de los aficionados más entendidos, la música de nuestros días se le hace incomprensible. Desde luego, se necesita preparación para entrar en el espíritu del arte moderno, pero no hay que olvidar que para poder apreciar a Schubert, es preciso disponer asimismo de cierta preparación. La diferencia radica en el hecho de que el idioma

del «período común» lo aprende todo el mundo automáticamente, en casa, la calle, la escuela, en todas partes. Tal como el niño puede poseer el idioma de su tierra de origen sin estudiar sus reglas gramaticales, así forma parte íntegra de nuestra naturaleza la herencia musical de los siglos pasados. Sin embargo, para dominar las nuevas formas de expresión musical, es indispensable ampliar la educación del oído, acomodarla a las exigencias de aquéllas. Y en este punto aparece en escena una de las obras más representativas de Bartók: *Microcosmos*. Es muy claro el fin pedagógico que persigue: completar la enseñanza tradicional con los elementos de la nueva jerarquía musical. Por otra parte, es como una película retrospectiva de todo el trayecto artístico del autor, se encuentran representadas en ella las distintas etapas características de su pasado, en una reconciliación de tantos experimentos febriles. Y para cerrar el desfile: las *Danzas en ritmo búlgaro*, definitiva unión del estilo individual de Bartók con el folklore.

Los adversarios de su música, la apostrofan de «seca, mecánica, artificial». Si hay arte que no puede ser construído sobre esquemas, es el de Bartók. Se mueve dentro de un terreno en el que no puede hallar apoyo sino en su propio oído e imaginación.

Las obras de Bartók abarcan el mundo interior y exterior nuestro, no en menos grado que el arte de los grandes maestros anteriores. Los objetos de su interés son elevados al plano universal, más allá de las emociones momentáneas y casuales del romanticismo. Sin embargo, no son menos humanos; desde lo grotesco,—El príncipe de madera,—hasta lo solemne,—Cantata profana—; desde la vitalidad demoníaca,—Allegro bárbaro,—hasta la suprema sutileza,—«Segundo cuarteto»; desde la choza asiática,—Suite de Danzas,—hasta el castillo de Barba Azul, siempre y en todas partes su arte fué profundamente humano. No se puede hablar de decadencia, porque el animal predilecto de su imaginación no sea el cisne romántico o simbolista, o el ruiseñor, sino la rana (*Música de la noche*) o la mosca, (*Diario de un mosquito*).

Algunos comentarios benévocos causaron más confusión todavía, al calificarlo de «picante» y «exótico». Con el tiempo, la música de Bartók no parecerá más exótica que un *Minuetto* de Mozart. Así lo demuestra el camino recorrido por todos los grandes creadores.

El rasgo común entre todos los senderos de su actividad artística: veracidad y fidelidad, caracteriza con la misma fuerza a su actitud frente a los problemas sociales. Al mismo tiempo que escuchaba las manifestaciones musicales de los campesinos, tuvo que darse cuenta de la inmensa miseria en que vivía y moría el pueblo, la verdadera «clase histórica» de la nación.

Su modestia legendaria no le impidió que levantara la voz, donde y cuando le era posible. Se levantó ante él una muralla de desconfianza y hostilidad por parte de ciertas clases privilegiadas, que envolvió tanto al hombre como a su arte. Más aún, las conclu-

siones de su investigación folklórica, al mismo tiempo que contribuyeron al acercamiento de las naciones, despertaron la ira de los círculos oficiales, en ambos lados de la frontera.

Cuando el cielo se ennegreció sobre Europa, volvió a alzar su voz contra la tiranía. Consciente de la responsabilidad que recaía sobre él, líder intelectual de su generación, dió un ejemplo brillante no sólo a sus admiradores, sino a muchos otros que nunca habían oído un trozo escrito por él, ni asistido a un concierto suyo.

Su valiente y abnegada oposición culminó con el exilio voluntario. Desde la lejanía, continuó compartiendo preocupaciones y penurias con su pueblo. Hasta que recientemente, su patria le invitó en forma oficial para que ocupara el puesto que de siempre le correspondía en la vida de la nación. Entre proyectos y esperanzas fué sorprendido por la muerte, que le ha impedido conocer los frutos de su sacrificio.

Nota.—El autor de este artículo es el compositor húngaro, residente en Chile desde hace unos años, Gabor Steinberger.—En Budapest, fué discípulo de Zoltan Kodály, por lo que perteneció al círculo de los compositores de vanguardia que, en contacto estrecho y cotidiano, con Béla Bartók, animaron la vida musical de Hungría hacia su progreso contemporáneo.