

BELA BARTOK Y LA OBRA DE SU VIDA

por el prof. HANS JOAQUIM MOSER

Desde que Haydn y Schubert en algunos estribillos de sus obras de cámara hicieron resonar un redoblante "a la húngara", la música de Hungría se hizo oír con voz propia en el concierto europeo.

Las primeras óperas nacionales húngaras, en las que lo de Verdi disputaba el terreno a lo magyar, fueron, con Hunyády László (1844) y Bánk Bán (1861), creación de Franz Erkel (1810-1893), cuyo hijo fue todavía maestro de música de Bartók en Pressburg. Su segundo maestro de música, ya en la capital, fue un primo —de más edad— de Max Reger, Hans Kössler (1853-1926), como sucesor de Robert Volkmann, el más entusiasta epígono de Brahms. Adiestró de modo admirable en la artesanía musical a la nueva generación: a Ernst von Dohányi (nacido en 1877), a Zoltán Kodály (1882) y con ambos a Bartók, su amigo, superior a ellos en lo creador y dionisíaco.

Frente al estilo Brahms-Bruckner que entonces dominaba en Budapest, dos nuevas fuentes de energía significaron como el Camino de Damasco para el joven Bartók: la vivencia de la auténtica canción popular de su patria y el encuentro con el impresionismo francés, es decir: con Debussy y Ravel. Empezó esto en París en 1905 al concurrir como candidato al Premio Internacional Rubinstein para piano y composición, ambas veces sin éxito, por lo demás. Si en su primera Suite para orquesta cita todavía las melodías vernáculas casi literalmente, al modo de Borodin, en su segunda Suite, inventa ya libremente los temas en el espíritu de las viejas canciones ugras de la estepa. Al mismo tiempo avanzan a la nueva contrapuntística dos "Retratos para Orquesta". Las 14 Bagatelas para piano de 1908 presienten ya las construcciones de Alban Berg, por lo que desconcertaron a los oyentes, pero fueron citadas al punto en la "Teoría de la armonía", de Schönberg. La lenta fuga del preludio del Primer Cuarteto de Cuerda se sitúa curiosamente entre las obras de Beethoven en Do sostenido y el próximo sistema de doce tonos, si bien la composición, equilibrada en cuanto a vertical y horizontal, es tonal todavía. Las 85 Piezas infantiles para piano combinan lo propio de la canción popular con graciosos pequeños descubrimientos. Las tres Burlescas manifiestan —con las de Reger— una sorprendente coordinación impresionista, cuatro "Nanas" con los coetáneos Préludes de Debussy. Los "Bocetos" (Esquisses) de 1910 ciertan esta fase del maestro del piano, también él, como la estrella francesa que le guiaba, "un charmeur en el teclado",

mientras las Images de orquesta, de fuerte colorido, bosquejan ya la obra del joven Strawinsky.

Entre fines de 1910 y comienzos de 1911, hace época el "Allegro bárbaro" como ejemplo del temprano expresionismo con su rabioso ritmo de martillazos que se reprochó entonces al compositor como algo escandaloso, pero que ya hoy se considera brillante dádiva, brindada a los auditorios, en los conciertos de piano.

Y he aquí su primera obra para la escena, "El castillo del Duque Barba Azul", el golpe maestro musical. El poeta Béla Bálazs tomó por punto de partida un libreto de Maeterlinck, destinado a Dukas, para su símil simbólico: del castillo con las siete puertas selladas que la novia Judith abre a pesar de las admoniciones de Barba Azul y que simboliza el corazón viril en el que la curiosidad de ninguna Elsa podría adentrarse. Como castigo pasa ella misma a figurar entre las efigies de recuerdo de las mujeres muertas. Aquí fue, al cabo, musicalizada, en vez de las anteriores traducciones a partitura, una creación húngara original con auténtico acento recitativo y melodía afín a lo popular. Fue una verdadera temeridad mantener solos en la escena durante una hora al barítono y la soprano. Se logró no en último término gracias a la fina nervatura y a la plasticidad temática de la parte de orquesta, que en el vigor del motivo supera al rumor de la partitura de "Pélleas". La música de las siete visiones de la cruenta cámara de la tortura, sobre el paisaje herido por el sol del Imperio (en la que es rememorada la trompetería de Bruckner), hasta la desoladora visión del soterráneo Río del olvido, se mantiene con asombroso poder de fantasía. Como un eco de la "Jenufa" de "Janacek" (1904), se manifiesta una inventiva de orquestación propia, inagotable. El comité del Premio 1911, rechazó la obra como irrepresentable. El estreno en Budapest siete años más tarde demostró cual poco fundamento tenían sus dudas. Y las numerosas escenificaciones presentadas después son una prueba más de la fuerza sugestiva de una creación que merece figurar entre las más representadas de la música moderna.

La repulsa del mencionado comité impulsó al desengañado compositor a peregrinar en busca de canciones populares, llegando en su viaje hasta Biskra, en Argelia, donde le alcanzó en 1913, una misiva por la que el Intendente de Budapest, opuesto al criterio de los círculos que habían rechazado a Bar-

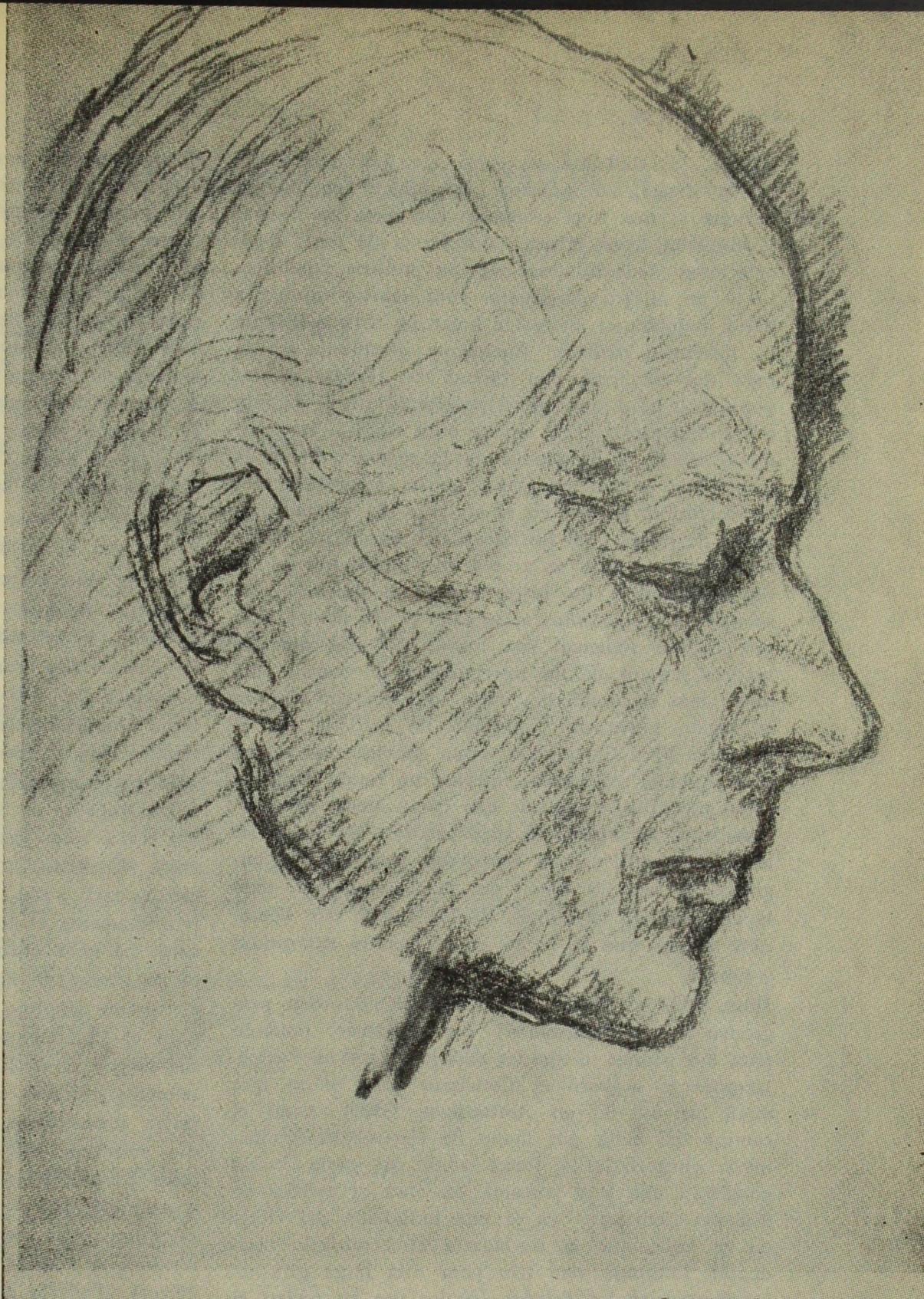
tók, le encargaba un ballet. Nació así, con el mismo libretista, en el curso de los tres años siguientes, "El Príncipe tallado en madera". De esta época son también las nuevas Piezas infantiles como un suplemento a las ya citadas, que pretenden hacer hablar a los jóvenes en tono ya distinto (como más tarde, vigorizado aún, en "Microcosmos"). En una "Sonatina" basada en temas rumanos (1915) y en una Suite para piano de tipo sonata, de deliciosa seducción ambas, se sitúan dos conceptos de género diríase que cruzados. Como tercer trabajo se añaden elaboraciones en pianoforte sobre temas rumanos de Navidad y un cuaderno de canciones ensombrecido melancólicamente por los sucesos de la guerra.

También en su música para el juego de la danza predomina un irónico pesimismo. Como la Princesa desaira por lo pronto al Príncipe en su pasión amorosa, envía éste por delante un muñeco de madera "à la Petruschka" hasta que surge por ambas partes la armonía que une a los amantes finalmente. El bosque y el agua, como coro, participan en los ademanes sonoros de la partitura en múltiple forma. Tanto este ballet como el Segundo cuarteto de cuerdas a él vinculado en lo íntimo, suscitaron viva resonancia en 1918. La substancia, afín a la canción popular, y la lógica de la estructura, se equilibran entre sí saludablemente y la inventiva artística prevalece frente a la simple construcción.

En los "Estudios para piano" la tonalidad es relajada al ampliarse, la compensación vinculadora trae un ritmo inequívocamente predominante y al mismo tiempo la horizontal contrapuntística empieza a sobreponerse a la vertical de los acordes. También en el ballet de 1919 "El mandarín maravilloso" impera la "temática rítmica". Una crítica francesa le describe así: "Síncopas, altas disonantes compactas y armonías reiteradas casi hasta el hastío, una orgía en la que se destaca el martellato del metal y luego nuevamente, como contraste, un rumor lejano. El final un paroxismo". Ciertamente el libro de Lengyel, un tosco cuento de rufianes, cerró el camino a la obra. "Improvisaciones" tituló Bartók sus variaciones para piano sobre motivos bucólicos, combinadas por elaboraciones de fuerte modulación. Dejan también impresión rapsódica un par de sonatas piano-violín (1921-23), de las cuales la segunda es la de mayor riqueza musical. En los años siguientes viajó Bartók por el extranjero, de París a Cincinnati, de Rusia a Nueva York, como virtuoso del piano cuyo plástico fraseo sorprendió especialmente. Como el "Psalmus hungaricus" de Kodály, compuesto para celebrar el medio siglo de la unión de Buda y Pest por encargo oficial, una de las obras de mayor éxito de Bartók fue su Suite de danzas de 1923 para orquesta. El

final combina la mayoría de los motivos cortos de las cuatro frases precedentes, vinculando a todas una viva impresión de fuerza "bárbara" y lejanía de la estepa. Ante los ojos del oyente diríase que surgen los pozos de horca de la Pussta, que se oyen los taconazos de los csikos, con sus bombachos, en la reunión nocturna de la taberna, hasta las aves de la mañana se apropian el ritmo de las czardas, semiatacados potros tascan el dorado kukuruz, el áureo freno y la soledad gime en los clarinetes graves... todo ello un frenesí de pintura indirecta del paisaje en versión musical. Como hermanas folklóricas vienen, el año siguiente, para canto y piano (más tarde también orquestadas) las escenas rústicas de la Boda Eslovaca... elocuente doble de las "Noces" de Stravinsky, apenas anteriores.

Vienen tres años de pausa creadora, de recogimiento, en que el maestro se reconcentra para iniciar su época de música "absoluta". Da ésta comienzo en 1926 con la Sonata para piano. En seguida los "Diálogos" y cinco piezas para piano, "Al aire libre", preludian el primer Concierto para piano (en Mi menor), los Estudios de música pre-Bach, audazmente trastrocada a la moderna. En cambio se basa más en el último Beethoven la finura de frase del Tercer cuarteto para cuerdas al que —tras tres graciosos "rondi" para piano— sigue un cuarto Cuarteto. Con fuerte cromatismo sus cinco series —en lo que se refiere a la relación substancial— dibujan una forma de arco. Pero no se tema un formalista girar en el vacío: súbitos y constantes cambios del estado de ánimo se encargan de producir un efecto de vitalidad y seducción. Dos Rapsodias para violín tienen más bien, para Bartók, el carácter de respiro antes de su única gran obra vocal: la "Cantata profana" de 1930, "Los ciervos encantados", una vieja balada rumana de cazadores para barítono, tenor, doble coro y orquesta, leyenda de los Cárpatos al mismo tiempo que celestial grito de libertad frente a algunas violencias del Gobierno Horthy. En el Segundo Concierto para piano, que en sorprendente medida vuelve a la diatónica, se presiente la reverberación del "Nuevo Clasicismo", tal como lo había iniciado el "Apolo Musageta" de Stravinsky. Pero (brillante en los solos), por su contenido responde a un espíritu muy distinto. El allegro es una brava diablura en la que el piano, con los instrumentos de percusión y de viento, hace muecas y gesticula, las cuerdas, silenciosas hasta ese momento, encuadran el adagio con graves acordes en sordina, mientras, como parte interior, el torbellino de los copos de nieve desencadenan una especie de escena de ballet de rápidas repeticiones, trinos y trémolos. El "finale", una música fácilmente comprensible, pero



Béla Bartók

bien extraña esencialmente a nuestra sensibilidad, parece pintar un cruel y sabatino aquelarre de brujas, un infierno a lo Breughel. Significaron nuevamente una cesura algunas series de canciones y danzas populares, parte para coro y parte para grupos de acción y los 44 duetos para violín, elocuentes en lo que respecta a la voluntad estilística de Bartók, para la escuela de violín de E. Doflein.

Los años 1934-37 nos brindan tres obras de serie: por

lo pronto el Quinto cuarteto de cuerdas como el más considerable. Forman un intermezzo, no una caída, ciertamente, los Tricinios para voces iguales y la Petite Suite para piano.

Cobró ímpetu luego Bartók para emprender la composición de una de las más bellas obras musicales contemporáneas: "Música para instrumentos de cuerda, instrumentos de percusión y celesta". A dos orquestas de cuerda se añaden el piano, el arpa, el

xilofón, los timbales de pedal, etc. Los cuatro períodos tienen, curiosamente, argumento de diversa naturaleza: una fuga cromática con tema de contramovimiento como crítica constructiva de secas especulaciones dodecafónicas por un músico auténtico; luego un allegro de sonata, cuya reprise cambia a danza redoblante; en tercer lugar un arco rebotante de torrencial melodía; finalmente desemboca en la fuga del comienzo una cadena de rápidas danzas populares, pero que ahora se simplifican y exaltan en la diatónica. Como tercera obra excelsa, estrechamente ligada a la génesis de la segunda, viene la formidable Sonata para dos pianos e instrumentos de percusión: lo que en el andante del primer concierto de piano y en los allegri del segundo se había turnado en grupo, se acopla instrumentalmente en simultaneidad y los instrumentos de percusión no sólo apoyan los acentos orquestales de los pianos, sino que incluso resuenan con mayor potencia que los matices sonoros de los instrumentos de teclado, del modo más sorprendente, sobre todo los timbales en la región grave, la "carcajada de madera" en el discante. Preludio y fuga como movimiento inicial y un andante como parte interior, un rondó danzante como estribillo, enmarcan sólo la envoltura exterior. Constituye la médula el más pavoroso de todos los avernos musicales, una espantable pesadilla de angustia, la infernal visión de un Chinguis-Jañ, toda la crueldad de los hunos, de los ávaros, con demonios sádicos que se baten en luchas de exterminio y horror.

Hasta 1937 se dilatan las 156 piezas en orden progresivo del "Microcosmos" (un cuaderno, también para dos pianos) dedicadas al hijo menor de Bartók. Después le acaparó el Concierto para violín que desde su estreno en Amsterdam (1939) tomó el camino del éxito por mano de ejecutantes de primera categoría. Las frases angulares estilo rondó enmarcan una joya pastoral. La obra de música de cámara "Contrastes" es ya una indicación del viraje de su vida, que le trasladaría al hemisferio occidental. Compuso este trío para una larga gira de conciertos por los Estados Unidos con su amigo el violinista Szigeti y el célebre clarinetista de jazz Benny Goodman, cuyas "contrastadísimas" emisiones sonoras le interesaron para su transcripción al piano y al violín.

El Divertimento para orquesta de cuerda, que evoca el género del Concerto grosso, fue escrito en 1939 por Bartók, huésped de Paul Sacher en los Alpes suizos. Este paisaje, a través de la sensibilidad del gran magyar, se transformó en una fantasía de danza en tres períodos, con un aliento cuasi de los Cárpatos, como despedida de Europa. Aun se le añadió el más débil Cuarteto de cuerdas. Al incluir también la Segunda Guerra Mundial la cuenca del Danubio, Bartók y su mujer vieron cortada la repatriación. El título de doctor honoris causa, un breve período de docencia en la Universidad de Columbia, la ayuda de Kussewitzky y la transcripción de un archivo de discos de canciones populares yugoslavas, no siempre le libraron de penurias materiales.

Para los especialistas en Bartók el "Concierto para orquesta" dedicado a Kussewitzky, a pesar de que su brillo a lo Milhaud deslumbró al público, no es considerado como obra totalmente básica: la influencia del "Mathis" de Hindemith se hace sentir como añadido extraño en el curso de los cinco períodos. Sólo el encargo de Menuhin (también de 1943/44) hizo realidad la Sonata para violín. Frente a los trabajos de Hindemith del mismo género cobra realce como más vital. La anemia perniciosa que atacó al maestro impidió la terminación de su Concierto para viola, que por encargo suyo terminó póstumamente el maestro T. Serly, un discípulo húngaro. La obra obtuvo en 1950 el entusiasta aplauso de la prensa de Edimburgo. La satisfacción que en el ausente produjo el saber que había sido elegido para el Parlamento húngaro y reintegrado a todos sus cargos honoríficos, aún prestó ánimos al mortalmente enfermo para terminar casi el Tercer concierto para piano. En él se funden la tradición, que retrocede hasta Brahms, con el más auténtico estilo propio: un allegretto de sonata, entre *grazioso* y scherzando, un "andante religioso" de matices corales —réquiem para sí mismo— y un vivace rondó, retratan la manera interpretativa de su esposa Ditta Pástory. Todavía en el hospital luchó el moribundo para terminar esta partitura. 17 compases antes del final cayó la pluma de su mano. La Asociación de Compositores Americanos debió costear los gastos del funeral.