LA

MARCH

Perspectivas bartokianas

CICLO DE MIÉRCOLES
17 ENE – 7 FEB 2024

Perspectivas bartokianas

CICLO DE MIÉRCOLES
17, 24, 31 ENE – 7 FEB 2024

Pocos compositores en la historia de la música occidental presentan una personalidad tan polifacética como la del húngaro Béla Bartók (1881-1945). Intérprete, pedagogo, estudioso y etnomusicólogo, hoy es recordado fundamentalmente por su vertiente compositiva. Su obra está moldeada por la exploración incesante de nuevas aproximaciones estilísticas que supo combinar a fin de forjar una voz singular e inconfundible. Este ciclo ofrece una panorámica de su obra vocal, camerística y pianística gestada a lo largo de varias décadas, cuya interpretación se ha confiado mayoritariamente a intérpretes húngaros. Cada concierto propone una mirada diferente a distintos ángulos de su catálogo.

La mayoría de las imágenes reproducidas en este programa son cortesía de los Archivos Bartók de Budapest (HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Bartók Archívum). Queremos dar las gracias especialmente a Virág Büky y László Vikárius, Director de los Archivos.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

5
INTRODUCCIÓN AL MUNDO DE BÉLA BARTÓK
László Stachó

21
Miércoles, 17 de enero
BARTÓK EN ESPAÑA
Dénes Várjon, piano

35
BARTÓK Y ESPAÑA

59
Miércoles, 24 de enero
EL BARTÓK CORAL, EN CONTEXTO
Coro de la ORCAM
Pequeños Cantores

83
ZOLTÁN KODÁLY: *COROS INFANTILES*

87
Miércoles, 31 de enero
EL BARTÓK FOLCLORISTA
Márta Gulyás, piano
Mihály Sipos, violín folclórico
Vilmos Szabadi, violín
Pascal Moraguès, clarinete

106
BÉLA BARTÓK: *LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA CAMPESINA EN LA MÚSICA CULTA MODERNA*

109
Miércoles, 7 de febrero
LA COSMOLOGÍA PIANÍSTICA DE BARTÓK
Péter Nagy, piano

126
Selección bibliográfica
Autor de las notas al programa

Introducción al mundo de Béla Bartók

László Stachó

Un gran número de musicólogos y analistas de todo el mundo han debatido durante casi un siglo sobre la grandeza artística y la humanidad, así como sobre su importancia en la historia de la música del siglo XX, del húngaro Béla Bartók (1881-1945), compositor, pianista (no uno cualquiera, sino un verdadero virtuoso de su instrumento) e investigador de la música folclórica. Pero muy pocas veces se menciona, sobre todo fuera de su país natal, de dónde procedía este hombre que logró llegar al epicentro de la cultura mundial, en qué ambiente sociocultural y musical creció y se educó, y cuáles fueron las influencias que moldearon su personalidad y su expresión artísticas. Para mí, esta es una de las cuestiones más apasionantes en relación con un hombre que poseyó una de las voces más originales del siglo XX, que fue capaz de renovarse continuamente y que, al mismo tiempo, fue indiscutible e inconfundiblemente húngaro, centroeuropeo y transnacional.

Béla Bartók hacia 1920

Muchas de las cartas del joven Bartók –llenas de humor, amabilidad y entusiasmo– contienen algunas frases reveladoras que quizás encierran la clave del secreto de su grandeza artística, no sólo en el ámbito de la composición, sino también en su faceta como intérprete y en su dilatada vinculación con la música popular. Mientras que, a la edad de veintisiete años, se encontraba recopilando canciones campesinas en un pequeño pueblo de la Alta Hungría (que pasó a formar parte de Checoslovaquia tras la Primera Guerra Mundial y que actualmente pertenece a Eslovaquia), en una carta llena de humor cuenta no sólo sus exóticas aventuras y desventuras con la sensibilidad propia de un hombre de ciudad, sino que, al mismo tiempo, intenta redactar de manera improvisada el credo artístico que lo acompañará durante toda su vida. La carta está dirigida a dos hermanas, sus estudiantes privadas de piano, con una de las cuales contraería matrimonio a finales de aquel año: “Creo firmemente y confieso –escribe tras pasar una noche en la habitación de una casa de pueblo apenas caldeada, aún húmeda

por el aliento de muchos campesinos y niños cantores que habían estado allí antes, en los primeros días de febrero de 1909– que el arte verdadero surge de la influencia de las impresiones, de las experiencias que recogemos en el mundo exterior. Quien pinta un paisaje sólo por pintar un paisaje, quien escribe una sinfonía sólo por escribir una sinfonía, no es más que, en el mejor de los casos, un buen artesano. No puedo imaginar un producto artístico que no sea una manifestación del entusiasmo, de la desesperación, de la tristeza, de la venganza, de la ira y del sarcasmo, de la burla distorsionadora de su creador. Hasta que lo experimenté conmigo mismo, jamás había pensado que las obras de un artista expresaban con mayor exactitud que una mera biografía los acontecimientos importantes y las pasiones. Por supuesto que esto es así cuando hablamos de artistas auténticos y genuinos".

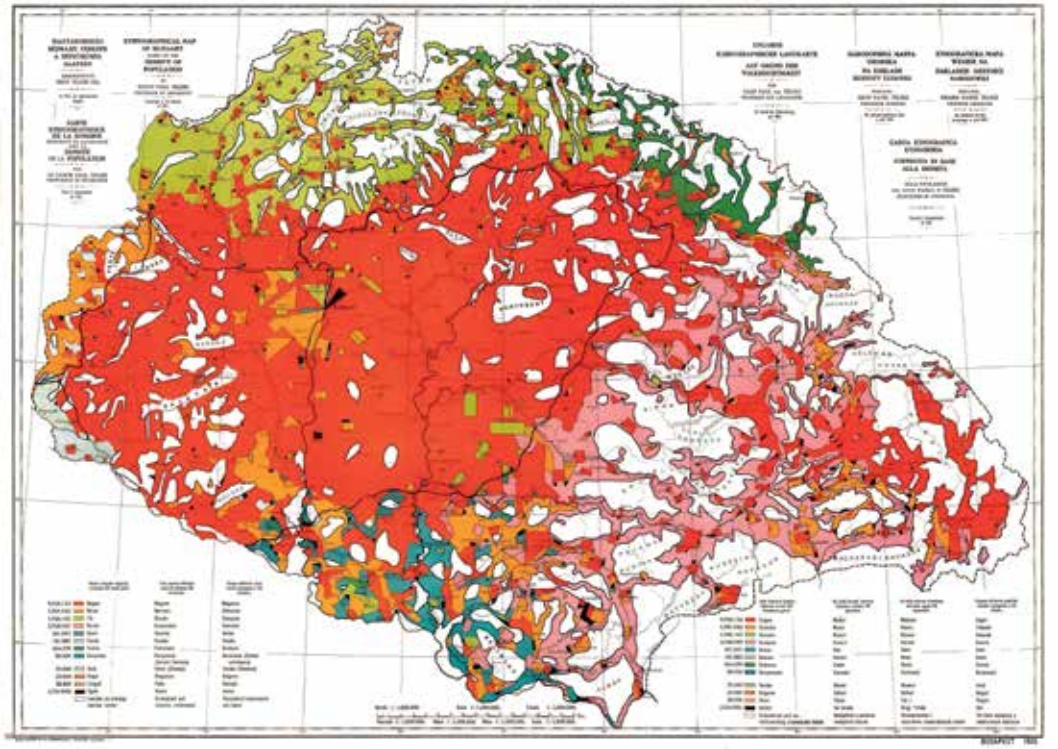
Así pues, rebosante de experiencias, Bartók *trató con compasión* (la expresión ya la había empleado atinadamente en una carta dirigida a su anterior prometida) no sólo las melodías campesinas, sino también a los compositores importantes del pasado y del presente, y con el paso del tiempo introdujo de un modo cada vez más orgánico sus valores, sus maneras y sus técnicas dentro de su propio arte. Es esta empatía que siempre nos ha permitido Bartók sentir en su arte lo que él consideraba realmente el grado más sofisticado de la influencia artística, y se produce cuando la música de un compositor "*respira el mismo aire*" (como afirmó él mismo, siendo ya quincuagenario, en un importante artículo para una revista sobre la influencia de la música campesina) que la fuente de su inspiración. Y afirma a renglón seguido: "En este caso podemos decir que el compositor ha aprendido el lenguaje musical de los campesinos y lo domina con tanta perfección como domina un poeta su lengua materna. En otras palabras, este modo campesino de expresión musical se ha convertido en su lengua musical materna: puede utilizarla y la utiliza con tanta libertad como utiliza el poeta su lengua materna". Así y todo, Bartók se movía con idéntica familiaridad como compositor y pianista en el mundo musical de Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Richard Strauss o Debussy. Lo que lo convirtió en uno de los mayores innovadores de la música del siglo XX fue su empatía llena de amor por todos los valores originales del pasado y su capacidad para integrarlos, que se complementó, además, con su propia originalidad, pródiga en innovaciones. Fue también a punto de cumplir cincuenta años cuando formuló su credo humanista en una carta privada que aparece citada con frecuencia, sobre todo en Hungría: "Mi verdadero credo [...], del que soy perfectamente consciente desde que descubrí que era un compositor, es la idea de la hermandad de los pueblos, de la fraternidad a pesar de todas las guerras y de todas las desavenencias. Este es el credo al que intento servir en mi música con todas mis fuerzas; por eso no me excluyo de ninguna influencia, sea eslovaca, rumana, árabe o de cualquier otro lugar. ¡La fuente tiene que ser siempre pura, fresca y sana! Debido a mi situación, digamos, geográfica, la fuente húngara es la que me resulta más cercana, por lo que la influencia húngara es la que tiene más fuerza en mis obras. Ahora bien, si mi estilo, independientemente de las diversas fuentes, tiene carácter húngaro o no [...] es algo que deben juzgar los demás, no yo. En cualquier caso, siento que ese carácter está ahí. Al fin y al cabo, carácter y entorno deben estar en armonía".

RAÍCES E INFLUENCIAS

Si lo pensamos bien, realmente hubo influencias heterogéneas incluso en los orígenes de Béla Bartók. ¿Cuál es el entorno concreto al que acaba de hacer referencia? Nació en 1881 en Nagyszentmiklós, una localidad con mercado en el corazón de la Hungría histórica, habitada por cuatro grupos étnicos: alemanes, rumanos, húngaros y serbios, que, tras la desmembración del Imperio Austrohúngaro, derrotado en la Primera Guerra Mundial, pasó a formar parte de Rumanía, y hoy en día sigue ahí, en el extremo más occidental del país, muy cerca de la triple frontera entre Hungría, Rumanía y Serbia (en los mapas actuales, la ciudad figura con el nombre rumano de Sânnicolau Mare). Pero ninguno de sus padres había nacido allí, sino que eran originarios del norte de Hungría. Su abuelo paterno, procedente de una familia húngara de origen campesino, tenía la ambición de ascender en la escala social y se instaló en Nagyszentmiklós para dirigir la Escuela de Agricultura de esta localidad de once mil habitantes, un cargo que heredaría el padre de Bartók. Su madre, Paula, nació en el seno de una familia alemana en la Alta Hungría y completó sus estudios en Pozsony (Presburgo), que había sido la capital del reino húngaro desde comienzos de la Edad Moderna, pero que a finales del siglo XIX era predominantemente germanófona y que actualmente se conoce con el nombre de Bratislava, la capital de Eslovaquia. Allí completó Paula sus estudios en húngaro en la "Escuela de Magisterio Femenina Estatal del Reino de Hungría". Conviene recordar que tan solo dos de los ocho bisabuelos de Bartók eran étnicamente húngaros (tres eran alemanes y otros tres eran *bunjevci*[1]), lo cual revela una historia familiar típicamente centroeuropea.

Cuatro años antes del nacimiento de Béla, su madre, recién concluidos sus estudios, llegó como maestra a Nagyszentmiklós, donde conoció al futuro padre de Béla Bartók gracias a las clases particulares de piano que ella impartía. Al final de su vida, el compositor y pianista de fama mundial recordaba a su padre, fallecido cuando el músico tenía tan solo siete años, como una persona con "un talento musical muy notable, que tocaba el piano, organizaba una orquesta de músicos aficionados y que incluso llevó a cabo intentos de componer música de baile". Al pequeño Béla le enseñó a tocar el piano su madre, quien, a pesar de no ser una pianista de talento, sino únicamente una maestra de primaria, distinguió enseguida en su hijo una motivación y un talento sobresalientes. Tras la muerte de su marido, Paula se vio obligada a mantener ella sola a sus dos hijos y los tres miembros de la familia permanecieron muy unidos durante medio siglo, a pesar de las distancias geográficas que los

1 Miembros del grupo étnico eslavo meridional católico en la Hungría histórica, famosos por su patriotismo húngaro.



Mapa etnográfico de Hungría, basado en la densidad de población según el censo de 1910, editado por el conde Pál Teleki (posteriormente primer ministro). Fuente: Wikipedia

separaron temporalmente y que, con el tiempo, se convirtieron en permanentes. Durante su infancia, Bartók vivió junto a su madre en las distintas ciudades a las que ella se trasladó para trabajar y poder mantener a sus hijos. En el este de Hungría (Partium y Transilvania) vivieron en las localidades húngaras de Nagyszőlős (actualmente en Ucrania: Виноградів) y Nagyvárad (actualmente en Rumanía: Oradea), así como en la ciudad sajona transilvana de Beszterce (actualmente en Rumanía: Bistrița), donde pasaron períodos más cortos, generalmente un curso académico, hasta establecerse finalmente en Presburgo, donde el pequeño Béla cursó sus estudios de secundaria. Ninguna de estas localidades se encuentra en el territorio actual de Hungría y cabe destacar, asimismo, que hasta que cumplió los dieciocho años Béla Bartók estuvo tan solo de paso en el territorio que, mutilado tras la Primera Guerra Mundial, conforma la actual Hungría.

Para el niño Bartók, antes de sus años en Presburgo, las zonas rurales húngaras podían proporcionarle únicamente una oferta musical y pedagógica más bien modesta. Antes de instalarse en la actual Bratislava pudo descubrir la

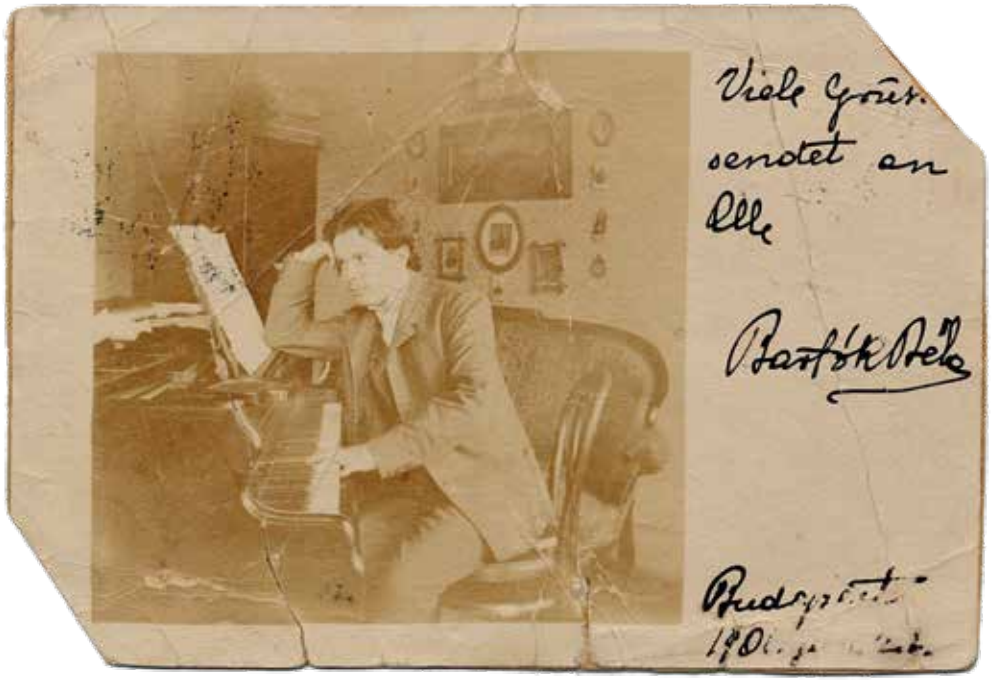
música clásica hasta tan solo Mozart y Beethoven, además de la música (de salón) en estilo alemán transmitida por los profesores de música llegados del extranjero, generalmente de la propia Alemania, o las canciones que el gran público extranjero conoce por medio de las *Rapsodias húngaras* de Liszt o las *Danzas húngaras* de Brahms, canciones y arreglos que sobreviven hoy día interpretados casi exclusivamente por músicos gitanos urbanos (sobre todo en Budapest). Fue en el curso de los años de estudio en el instituto en Presburgo, que por entonces era un importante centro musical, cuando su madre pudo proporcionarle por fin un entorno en el que el adolescente entró en contacto gradualmente con las corrientes principales de la música contemporánea y de la educación musical. Ya en su edad madura, Bartók recordaba así sus años de estudiante en Presburgo: "Entre las ciudades provinciales húngaras, Pozsony era la que, en aquella época, contaba sin duda con una vida musical más vibrante, y tuve la oportunidad de estudiar con László Erkel, hijo de Ferenc Erkel [el padre de la ópera húngara del siglo XIX], recibiendo clases de piano y armonía hasta los quince años, así como de escuchar algunos conciertos con orquesta y representaciones operísticas, aunque no muy buenas. No me faltaron oportunidades para tocar también música de cámara, por lo que a mis dieciocho años conocía ya bastante bien el repertorio desde Bach hasta Brahms. Sin embargo, con Wagner llegué únicamente hasta *Tannhäuser*. Mientras tanto, componía con ahínco bajo la influencia de las obras de juventud de Brahms y, sobre todo, del opus 1 de Dohnányi, que era cuatro años mayor que yo". Y es que Presburgo era también la ciudad natal del pianista húngaro más importante después de Ferenc Liszt: Ernő Dohnányi. que, junto con Béla Bartók y Zoltán Kodály, se convirtió en el compositor húngaro más destacado de la primera mitad del siglo XX. ¡Imaginemos este instituto católico húngaro de una ciudad cada vez más hungarizada en el que, primero Dohnányi y luego Bartók, fueron los encargados de tocar el órgano en las misas a las que asistían los alumnos! Bartók, recién terminado el bachillerato, siguió el ejemplo de Dohnányi, admirado como modelo a seguir, eligiendo la Real Academia de Música de Budapest en lugar de optar ingresar en la mucho más cercana Academia de Música de Viena. La Real Academia de Música de Budapest fue fundada en 1875 por el propio Liszt, quien la presidió durante el resto de su vida, aunque su primer director fue el ya mencionado Ferenc Erkel. El traslado de Bartók a los dieciocho años a la capital húngara coincidió con el cambio de siglo, justo cuando la ciudad estaba transformándose de forma muy dinámica y viviendo su época dorada. Fue en aquellos años que dieron forma a la capital, que conserva todavía hoy la imagen dominante y característica de aquel fin de siglo, cuando transcurrió el período sustancial de la formación musical de Bartók.

En la Real Academia de Música de Budapest, Bartók, al igual que Dohnányi, recibió clases de piano del reputado István Thomán, uno de los alumnos favoritos de la última época de Liszt, un profesor paternal y cariñoso y un verdadero genio de la pedagogía, con

Izquierda y derecha: Budapest en la década de 1890. Fuente: Fortepan / Archivos de la capital de Budapest

quien Bartók habría de mantener una relación de amistad durante el resto de su vida. Su profesor de composición fue Hans von Koessler (en Hungría fue conocido como János Koessler), alumno de Josef Rheinberger y un entusiasta de la música de Brahms que se había trasladado a Budapest desde Alemania, al igual que Dohnányi y todos los compositores famosos de su generación (incluidos Zoltán Kodály o el compositor de operetas Imre Kálmán, que tenía casi la misma edad que ellos).

"Inmediatamente después de mi llegada –continúa Bartók en sus recuerdos escritos en 1923–, me lancé con mucho interés a estudiar las obras para mí desconocidas de Richard Wagner (tetralogía, *Tristán, Los maestros cantores*) y las obras orquestales de Liszt. Pero mi trabajo creativo estuvo en barbecho durante este periodo. Ahora que me había alejado del estilo de Brahms, no encontraba el nuevo camino que deseaba ni a través de Wagner ni tampoco a través de Liszt. (En aquella época todavía no comprendía la importancia de Liszt desde el punto de vista de avanzar en el desarrollo de la música y sólo percibía los aspectos externos de su arte.)". Hay que tener en cuenta que, en aquella época, Bartók aún no conocía las obras de última época de Liszt, que apuntaban ya al siglo XX y que fueron olvidadas casi inmediatamente después de su muerte. "Por consiguiente, durante unos dos años no compuse prácticamente nada y en la Academia de Música tenía fama tan solo de excelente pianista". Y, efectivamente, las conservadoras y dogmáticas enseñanzas brahmsianas de Koessler habían dejado de inspirar al entusiasta y estudioso joven de provincias, que ya había sido alcanzado por el espíritu impregnado de fervor húngaro de la capital, que lo era también de la vida cultural del reino de Hungría, que recientemente había celebrado su milenario. Mientras que los elogios personales de Brahms bloquearon a Dohnányi y lo convirtieron en un rehén del (pos)romanticismo durante el resto de su vida (se dice que el compositor alemán reaccionó al primer opus del joven Dohnányi con estas palabras: "Ni yo mismo podría haberlo escrito mejor"), la curiosidad de Bartók y su búsqueda activa de nuevos caminos lo condujeron a otros territorios. El estancamiento recién apuntado desapareció de repente: "Me fulminó como un rayo la primera representación en Budapest de *Also sprach Zarathustra* (1902), que la mayoría



El estudiante de la Real Academia de Música
(Budapest, 1901)

de los músicos de Budapest aborrecieron cuando lo escucharon; pero a mí me encantó: por fin había visto la luz que prometía algo nuevo. Me lancé a estudiar las partituras de [Richard] Strauss y empecé a componer de nuevo. Hubo otro factor que desempeñó un papel determinante para mi desarrollo: en esa época empezó a surgir en Hungría la conocida corriente política chovinista, que se manifestó también en el arte. Se trataba de la necesidad de crear con la música algo específicamente húngaro. Esta idea me atrapó también a mí". Como era un virtuoso del piano, improvisó una transcripción del poema sinfónico *Ein Heldenleben* (*Una vida de héroe*) de Strauss que suscitó también los elogios del legendario crítico y experto en estética musical, Eduard Hanslick, que manifestaba en Viena –la capital del imperio– sentir una muy escasa simpatía por la música de Strauss. Asimismo, para finalizar sus estudios de composición en la Real Academia de Música de Budapest, en 1903, Bartók compuso una asombrosa paráfrasis de Strauss, basada en *Ein Heldenleben*.

Sin embargo, el héroe de su *Sinfonía Kossuth*, para gran orquesta, no era una abstracción al estilo de Richard Strauss, sino una persona real, el mayor líder intelectual de la lucha por la libertad del siglo XIX, que combatió por la

"En recuerdo de mi primer concierto"
(Budapest, 1903)

independencia nacional húngara y por los derechos y las libertades civiles. Contiene todo el carácter musical húngaro transmitido por Liszt y Brahms que Bartók fue capaz de interiorizar siguiendo el ejemplo de Strauss y, al mismo tiempo (!), inspirándose de hecho en la música alemana, incluye una ingeniosa caricatura de la melodía haydniana del himno imperial y real del Imperio Austrohúngaro, *Gott erhalte Franz den Kaiser*, es decir, *Dios salve al Emperador Francisco*. A partir de entonces, el público de Budapest consideró a Béla Bartók, un joven de veintidós años, como la mayor promesa de la *música húngara* en su doble faceta de compositor y pianista. (El hecho de que la obra maestra de Liszt, la *Sonata en Si menor*, constituya hoy día un bautismo

El joven Bartók
y Zoltán Kodály
en casa de este último
(Budapest, antes de 1910)

de fuego para los pianistas de todo el mundo se debe en gran medida a que Bartók redescubrió e interpretó esta obra, casi olvidada ya a finales del siglo XIX, con una profundidad y una maestría inigualables en su primer concierto público celebrado en el otoño de 1901 en la Real Academia de Música de Budapest). Dos años después, en el momento de la composición de la *Sinfonía Kossuth*, Bartók se identifica ingenuamente con el papel que le han asignado, convirtiéndose en un nacionalista húngaro en sus opiniones y en su aspecto: por ejemplo, en su forma de vestir y, en su condición de único varón de su familia, sugiriendo amablemente a su madre que llame a su hermana con su nombre húngaro (*Böske*) en vez de con su nombre alemán (*Elza*).

BARTÓK, EL INTEGRADOR

Pero la *verdadera* historia no ha hecho aquí más que comenzar. El joven sensible y observador tarda menos de un año en hastiarse de las actitudes superficiales, intuyendo que puede haber algo más allá del "archiconocido material" musical húngaro. Esta predisposición acaba por tenderle, por pura casualidad, el puente a través del cual se ve transportado a un mundo mágico: para el resto de su vida (allí conduce también el "*puente*", con sus nueve ciervos mágicos, de la *Cantata profana* de 1930, una de sus obras de madurez más estremecedoras). Después de graduarse en la Real Academia de Música, Bartók se retiró durante el verano a un pueblo en la Alta Hungría para componer y estudiar el piano, y allí escuchó cantar melodías seductoramente diferentes a una muchacha que procedía de un pueblo del este de Transilvania (Székelyföld, el País Sículo), muy lejos de allí. Este fue su primer encuentro con la antigua música campesina húngara, completamente extraña a la cultura urbana. Otra coincidencia fortuita tiene un efecto catalizador sobre su curiosidad: en 1905 conoce a Zoltán Kodály, un *musicus doctus,* inteligente, sensible e introvertido, un año y medio más joven que él, que había concluido sus estudios de composición en la Real Academia de Música y, simultáneamente, los de húngaro y alemán en la Universidad de Budapest. Como suele decirse, lo que sucedió a partir de entonces ya es historia. Bartók y el joven Kodály, que ya conocía muy bien la música campesina por sus estudios de poesía, no sólo se hicieron amigos de por vida, sino que sellaron también una alianza profesional. Los dos jóvenes veinteañeros decidieron descubrir y recopilar en la mayor medida posible el repertorio folclórico, tan desconocido, tan exótico y seductor musicalmente, repartiéndose entre ambos el territorio de Hungría, que en aquella época era tres veces mayor que el actual.

Al mismo tiempo, Bartók viaja por Europa durante unos años en los que no tiene domicilio fijo, intentando abrirse paso en la escena musical internacional, principalmente como pianista y, en segundo lugar, como compositor. Estos son sus *années de pèlerinage*. Sin embargo, en el único concurso internacional de música al que se presentó no tuvo éxito. En la cuarta edición del Concurso Rubinstein de París de 1905, en las especialidades de piano y composición, fue superado en la primera por Wilhelm Backhaus, mientras que quedó en segundo lugar en la de composición (por detrás de un compositor italiano, Attilio Brugnoli, hoy día un completo desconocido). Bartók informó a su antiguo profesor de piano, István Thomán, de que, a pesar de varios éxitos innegables, "no hubo ningún cambio notable para mí, siempre es el mismo y aburrido fracaso". Sin embargo, gracias a otro giro inesperado del destino, a finales de 1906 toma el relevo de su maestro, ya que István Thomán tuvo que jubilarse anticipadamente como profesor de piano en la Real Academia de Música fundada por Liszt. Durante casi tres décadas, éste fue su trabajo fundamental que le procuró su principal sustento para vivir. (*Nota bene*: Bartók no impartió nunca clases de composición, ya que, a fin de preservar su inspiración, jamás quiso impartir esta disciplina en ninguna institución.) De resultas de todo ello, el frágil y sensible joven abandonó impacientemente el sueño de

Bartók recoge canciones populares eslovacas en el pueblo de Zobordarázs, en el norte de Hungría (actualmente en Eslovaquia: Dražovce, parte de la ciudad de Nitra) (noviembre de 1907)

una fulgurante carrera internacional y su resignación lo empujó prácticamente a regresar al mundo remoto y desconocido de los pueblos húngaros, donde no sólo pasaba "horas agradables" entre sus "queridos campesinos", sino que, en muchos sentidos, volvió a reencontrarse consigo mismo. En el mundo rural, donde es recibido con sincera y sencilla curiosidad como un profesor de la capital, el artista anteriormente retraído en Budapest se relaja y vuelve a convertirse en el joven abierto, amable y lleno de humor que conocemos por las cartas de sus años de estudiante. En los pueblos multiétnicos de Hungría se abalanzó con entusiasmo sobre el tesoro musical que habría de convertirse para él en auténtica munición durante toda su vida y que habría de tener un efecto catalizador sobre uno de los catálogos musicales más personales y geniales del siglo XX.

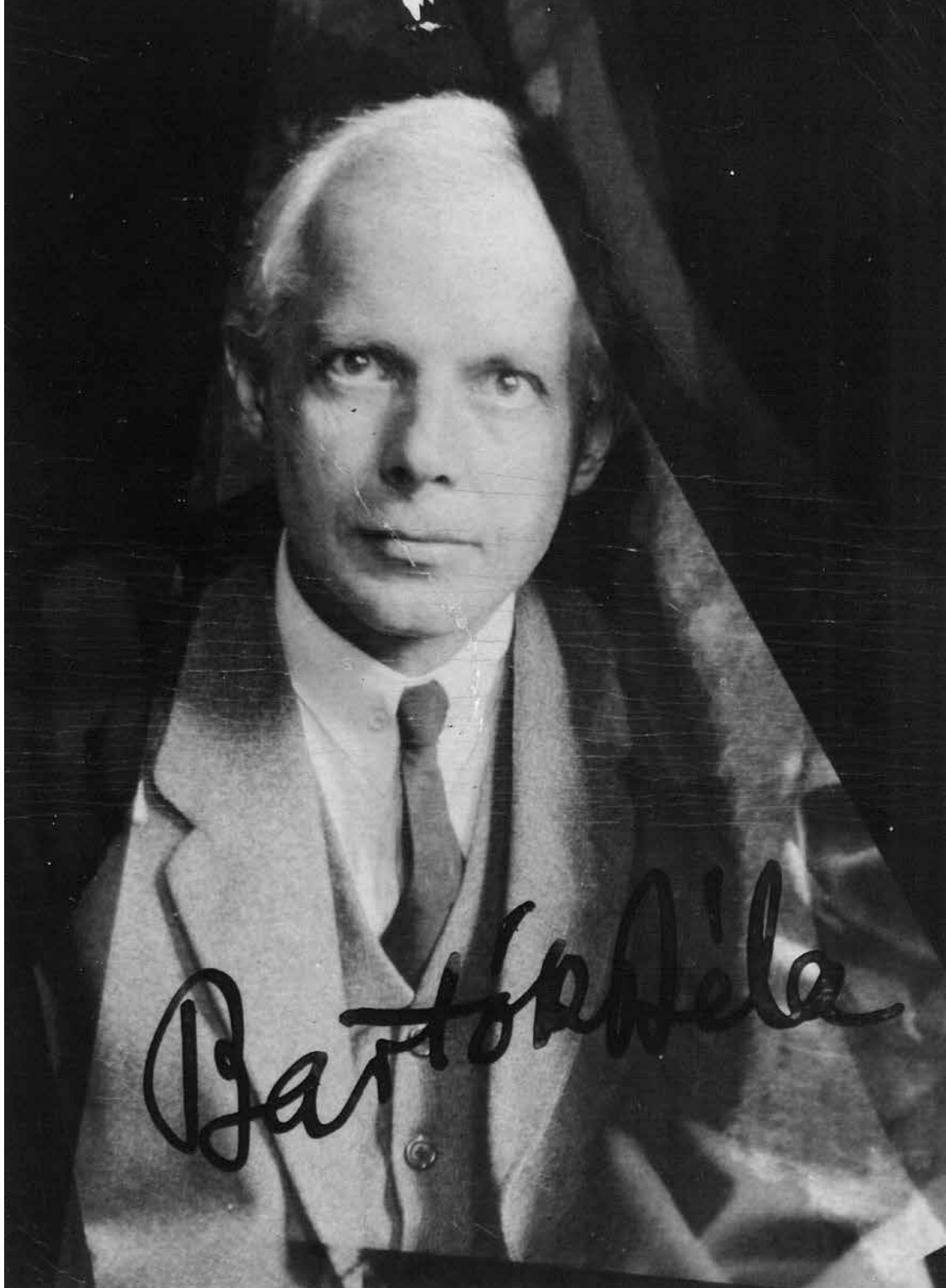
Ya durante este primer período su estilo experimentó diversos cambios radicales: a principios de la primera década del siglo, las influencias de Richard Strauss y Liszt se manifiestan casi en paralelo (por cierto, Bartók reconocería sólo muy gradualmente la verdadera importancia de Liszt, "desde el punto de vista del progreso de la música", en los *Années de pèlerinage* [*Años de peregrinaje*], la S*infonía Fausto*

Bartók en Suiza en 1938

o la *Totentanz* [*Danza de los muertos*] que interpretaría tantas veces más tarde de forma inolvidable), pero cuando Kodály lo introdujo en la música de Debussy en 1907, junto con la música campesina húngara, saltó la chispa que actuaría como detonante de la personalidad bartokiana. No obstante, aquí no termina la asimilación de influencias externas. Al igual que sucede en la música de otro grandísimo compositor del siglo XX, Igor Stravinsky, el estilo de Bartók, aun conservando su sello inconfundible, también experimentó

cambios, en ocasiones profundos, a lo largo de su vida. Sin embargo, su arte en permanente renovación y las influencias más nobles acaban fundiéndose en una unidad innovadora y de una brillante originalidad. Con los oídos y el corazón siempre abiertos, Bartók aprende de los otros grandes, aunque a veces es palpable la influencia de Arnold Schönberg en la década de 1910, de Karol Szymanowski o Igor Stravinsky en la de 1920, o incluso de los compositores del primer Barroco: pero el músico húngaro siempre halla caminos propios que son inconfundiblemente suyos. Y la música campesina, a veces abiertamente y otras de un modo apenas perceptible para el oyente, fertiliza la voz de Bartók con la más refinada sofisticación: siempre está viva en él.

Bartók vivió al menos tres vidas enteras, conservando hasta el último momento el riguroso sentido del deber que le fue inculcado desde niño. Como creador, se convirtió en un compositor con una de las voces más catárticas del siglo XX; como pianista, siguiendo los pasos de Liszt y Dohnányi, cautivó al público del mundo entero, desde la Real Academia de Música de Budapest hasta el Carnegie Hall, y durante más de cuatro décadas, con sus interpretaciones sensibles que, a la vez, se regían por una lógica implacable y poseían una fuerza magnética; como auténtico etnomusicólogo hecho a sí mismo, fundó la etnomusicología húngara profesional y se convirtió, junto con Zoltán Kodály, en el actor fundamental de la etnomusicología de tres naciones diferentes (la húngara, la rumana y la eslovaca). Aunque en la década de 1920 ya se había convertido en una celebridad del mundo progresista internacional y disfrutaba también de reconocimiento en su propio país (a pesar de que muchas veces su música provocaba extrañeza), Bartók, siempre solidario con los oprimidos, con un listón ético excepcionalmente elevado e inmutable, se sintió aterrorizado por el auge del fascismo en Europa y Centroeuropa durante la segunda mitad de los años treinta. Ello le obligó a seguir el camino de quienes decidieron huir a Estados Unidos, donde habría de vivir los cinco últimos años de su vida, que lo fueron de sufrimiento, aunque propiciaron también el nacimiento de un último cambio de estilo que dio como fruto varias grandes obras maestras clásicas, casi trascendentales, del siglo XX. Se dice que, ya desahuciado y en estado terminal debido a la leucemia, en la cama de su hospital neoyorquino, dijo a su médico: “Lo único que lamento es tener que irme con la maleta llena”.



Béla Bartók a finales de los años 1920

1

MIÉRCOLES 17 DE ENERO DE 2024, 18:30

Bartók en España

Dénes Várjon, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Benedetto Marcello (1686-1739)
Sonata en Si bemol mayor, SF 742 (transcripción de Béla Bartók)
- *Lento*
- *Allegro ma non troppo*
- *Allegro*
- *Maestoso*

Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sonata en Sol mayor, K 427

Sonata en La mayor, K 537

Azzolino Bernardino della Ciaja (1671-1755)
Canzone (*Sonata en Sol mayor*, op. 4 nº 1, transcripción de Béla Bartók)

Zoltán Kodály (1882-1967)
Danzas de Marosszék

II

Béla Bartók (1881-1945)
Quince canciones campesinas húngaras, BB 79 (Sz 71) (selección)
- *6. Ballade – Tema con variazioni. Andante (Angoli Borbála...)*
- 7-15. Antiguas melodías de danza
  - *7. Allegro (Arra gyere, amőrre én...)*
  - *8. Allegretto (Fölmentem a szilvafára...)*
  - *9. Allegretto (Erre kakas, erre tyúk...)*
  - *10. L'istesso tempo (Zöld erdőben a prücsök...)*
  - *11. Assai moderato (Nem vagy legény, nem vagy...)*
  - *12. Allegretto (Beteg asszony, fáradt legény...)*
  - *13. Poco più vivo (Sári lovam, a fakó...)*
  - *14. Allegro (Ësszegyültek, ësszegyültek az izsapi lányok...)*
  - *15. Allegro* [Gaitas]

Suite para piano, op. 14, BB 70 (Sz 62)
- *Allegretto*
- *Scherzo*
- *Allegro molto*
- *Sostenuto*

Allegro barbaro, BB 63 (Sz 49)

Este a székelyeknél [Atardecer en Transilvania] (*Diez piezas fáciles*, BB 51 [Sz 39])

Allegro vivace (*Dos danzas rumanas*, op. 8a, BB 56 [Sz 43])

Tres canciones populares húngaras del distrito de Csík, BB 45b (Sz 35a)
- *Rubato*
- *L'istesso tempo*
- *Poco vivo*

Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras, op. 20, BB 83 (Sz 74)
- *Molto moderato*
- *Molto capriccioso*
- *Lento, rubato*
- *Allegretto scherzando*
- *Allegro molto*
- *Allegro moderato, molto capriccioso*
- *Sostenuto, rubato*
- *Allegro*

Bartók en España

László Stachó

En la actualidad, la inmensa fama e importancia de Bartók como compositor ha eclipsado el hecho de que fue uno de los pianistas más cautivadores, sensibles y originales de la primera mitad del siglo XX. Sus interpretaciones se conservan desde 1981 en una colección que contiene más de diez horas de grabaciones y sus obras pedagógicas para piano han sido también enormemente influyentes. No se limitan, sin embargo, a las colecciones *Para los niños* (1908-1909) y *Mikrokosmos* (1926-1939), muy conocidas y utilizadas en todo el mundo, ya que escribió también muchas otras colecciones de piezas para piano creadas con fines pedagógicos, o el *Método de piano* Bartók-Reschofsky (1913), del que fue coautor, además de editar casi dos mil páginas de música de otros compositores con anotaciones precisas y extremadamente detalladas, que abarcan desde las piezas para teclado de Couperin y Scarlatti, *El clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Clavier)* de Bach, las sonatas y otras obras para piano de Mozart, Haydn y Beethoven hasta piezas románticas más ligeras y los valses de Chopin. (Bartók, que fue profesor de piano –nunca de composición– durante casi tres décadas en la Academia de Música de Budapest, fue sin duda el más prolífico editor de la historia de la música húngara.) En sus tiempos de estudiante en la Academia, como alumno de István Thomán, tocaba con un virtuosismo extraordinario (basta con examinar las partituras de sus primeras composiciones para piano o incluso más tarde, al final de la Primera Guerra Mundial, las de sus tres vanguardistas *Estudios* [op. 18, BB 81], o repasar el virtuosístico repertorio de sus primeros conciertos, entre los que destaca la *Sonata en Si menor* de Liszt, casi redescubierta por Bartók). Mientras iba encontrando su camino hacia los estilos y texturas de gran pureza de las composiciones que escucharemos esta tarde, se convirtió en un pianista que fue requerido para tocar por toda Europa.

Un gran escritor sobre música húngaro comparó en 1936 a los dos pianistas más grandes del siglo XX de la historia musical húngara, entonces en el cenit de sus respectivas carreras, y expresó una opinión compartida por muchos cuando afirmó: “Dohnányi es todo intimidad, calidez y sincero lirismo; Bartók es todo luz, resplandor, fuerza brutal y fe fanática”. Otro musicólogo que conocía bien sus interpretaciones recordó así a Bartók y su legado en 1946, inmediatamente después de la muerte del compositor: “Su manera de tocar es absolutamente intensa. [...] [Uno de sus críticos] quiso llamar a su estilo interpretativo ‘intensivismo’. [...] Esta ‘intensidad’ constituía la esencia de la manera de tocar de Bartók, que sus oyentes experimentaban como la descarga de una corriente de mil voltios. Porque las interpretaciones de Bartók, pulidas y reflexivas, a veces casi pedantes, irradiaban una fuerza magnética. Unos oyentes experimentaban rechazo, otros atracción, pero nadie se quedaba indiferente”. Estas dos descripciones complementarias pueden ser verificadas por el oyente actual escuchando las grabaciones existentes y las opiniones de estos dos críticos y musicólogos son ciertamente representativas de los miles de páginas que se han escrito sobre Bartók, sobre sus clases en la Academia de Música,

Bartók al piano en su estudio de la calle Csalán (la actual Casa Memorial Bartók en Budapest), 1936

Bartók al piano en el periodo del estreno del *Concierto para piano nº 2*, Londres, enero de 1936

sus clases particulares y las críticas de sus conciertos. Además, los recuerdos de sus alumnos y de sus famosos compañeros en conciertos conjuntos de música de cámara coinciden en que poseía un encanto irresistible como profesor y como intérprete. La riqueza de su estilo interpretativo ha sido corroborada por un gran número de testigos sensibles. Por ejemplo, su famoso alumno Andor Földes conoció a Bartók cuando este tocó la *Fantasía en Fa menor* a cuatro manos de Schubert durante una emisión radiofónica en directo en Budapest y fue el encargado de pasar las páginas de la partitura. Años más tarde recordaba con admiración la ocasión: "El amor y la reverencia con que Bartók adoraba todas y cada una de las notas de la *Fantasía* de Schubert primero me asombró, luego me hechizó, y según iba avanzando la interpretación, mis pensamientos e ideas preconcebidas, en lo referente a Bartók el hombre y Bartók el compositor, se disiparon en el aire. No podía hacer otra cosa que creer a mis propios oídos. Quien era capaz de tocar el piano con tanto entusiasmo, quien era capaz de interpretar la obra de un compositor tan absolutamente diferente con tanta humildad, no podía ser de ninguna

manera un revolucionario furibundo, un radical peligroso", tal y como fue tildado por el público conservador. Otro alumno de renombre internacional, Lajos Hernádi, resaltó otro aspecto de esta devoción: la forma de tocar de Bartók, dijo, "iba más allá del concepto de la mera interpretación y era una recreación del proceso musical por parte de un genio creativo. Sí, el oyente podía ser parte de un sensacional proceso creativo que estaba produciéndose ante sus ojos", dijo Hernádi a propósito de una interpretación suya de una obra de Beethoven. De hecho, si "medimos" con precisión la manera de tocar de Bartók con la ayuda de ordenadores –como he hecho yo mismo junto con un colega en un estudio anterior–, resulta muy claro que, a corto plazo, su interpretación es seductoramente imprevisible, es decir, Bartók nos sorprende casi siempre con su plasmación temporal de los siguientes momentos. Pero a largo plazo, sin embargo, se produce un orden perfecto: las frases y las unidades formales de mayor duración se encuentran perfectamente proporcionadas. La combinación de estos dos factores fundamentales brinda una poderosa explicación de la originalidad creativa y de la capacidad para mantener intensamente la atención del oyente.

Como pianista, Bartók se educó en la tradición Beethoven-Czerny-Liszt, por lo que no es de extrañar que las generaciones que crecieron en la segunda mitad del siglo XX percibieran el aspecto "romántico" de su personalidad interpretativa como algo llamativo, al igual que le sucede a quien escuche sus grabaciones hoy en día. Es cierto que sus interpretaciones nos parecen subjetivas, "irregulares" y emocionales, dominadas por la expresión de los gestos musicales y los diferentes caracteres, al igual que sucede con las interpretaciones de casi todos los intérpretes de su época, en contraposición al fuerte énfasis en la métrica, típicamente modernista, que se impuso tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en la cúspide de su carrera, muchos de los elementos "modernos" de su manera de tocar pasaron a ser prominentes para los oyentes y los analistas de su época: sus interpretaciones "cuidadosamente pensadas" y su pretendida "pedantería", tal y como se ha apuntado más arriba; y, en palabras de otros, su "sencillez", "precisión" e, incluso, "objetividad". El estilo interpretativo del Bartók pianista constituye uno de los puentes más importantes entre las tradiciones romántica y modernista de la primera mitad del siglo XX.

* * *

Dénes Várjon será quien evoque esta tarde el espíritu del Bartók pianista. Y va a hacerlo recordando los conciertos que Bartók ofreció en diversas ciudades españolas en enero y febrero de 1931. Este programa de su tercera visita a la península Ibérica constituye un ejemplo muy característico del tipo de recital que confeccionaba en los años treinta. (A comienzos de 1931, invitado por Manuel de Falla, debería haber ofrecido conciertos principalmente en Granada, pero

Concierto para la BBC emitido desde la casa de Ernő Dohnányi en Budapest.
El presentador de la BBC; Endre Hlatky, el director de programas de la Radio Húngara; la cantante de ópera Mária Basilides; y Bartók al piano (25 de septiembre de 1935)

debido a problemas organizativos acabó tocando únicamente en Barcelona, San Sebastián y Oviedo, además de en Lisboa. El programa de los tres conciertos ofrecidos en España fue muy similar; en San Sebastián tocó un programa más corto y en Oviedo acompañó también a una cantante de París, Marie-France de Montaut). En los conciertos, Bartók tocó dos sonatas de Domenico Scarlatti y dos pìezas para teclado de compositores barrocos italianos, entonces relativamente desconocidos, y que Bartók había descubierto y transcrito en la década anterior. Se convirtió en un repertorio que desempeñó un papel importante en la renovación de su estilo compositivo durante el "año pianístico" de 1926. Debe recordarse

que sus instructivas ediciones de la música para teclado de Couperin y Scarlatti fueron también escritas en la primera mitad de la década de 1920. Como podrá escucharse, las transcripciones de **Benedetto Marcello** y **Azzolino Bernardino della Ciaja** son obras para piano típicamente románticas que recuerdan a las transcripciones de Bach realizadas por Ferruccio Busoni (y otros contemporáneos), con una mayor densidad de la textura musical (octavas dobladas, acordes con más notas). En las diez sonatas de **Domenico Scarlatti** que publicó en la década de 1920 con fines pedagógicos –dos de las cuales grabó en aquella época, además de otras dos sonatas–, Bartók sigue fielmente la fuente más auténtica a la que tuvo acceso, la edición completa de Scarlatti preparada por Alessandro Longo en 1906. A partir de los programas de concierto conservados y de otras informaciones, resulta imposible saber exactamente cuáles fueron las dos sonatas de Scarlatti que tocó en su gira por España, por lo que Dénes Várjon interpretará dos de las cuatro sonatas que dejó registradas el compositor húngaro.

Bartók fue uno de los intérpretes y divulgadores más importantes de las obras para piano de Zoltán Kodály, su amigo personal más cercano y su aliado y compañero de lucha en la renovación de la música húngara. En la época en que Bartók realizó su gira por la península Ibérica, Kodály acababa de escribir las ***Danzas de Marosszék,*** su obra para piano de mayor envergadura, que Bartók interpretó con mucha asiduidad: tan solo en 1930-1931 la tocó docenas de veces. Bartók consideraba sin duda este rondó para piano como un hito importante en la renovación de la música húngara. La obra, que contiene diversas danzas folclóricas antiguas húngaras de gran belleza, plantea un gran desafío para el intérprete. El propio Kodály la tenía por una obra importante, ya que también publicó, además de la pieza para piano, una versión orquestal muy lograda que ahora forma parte del repertorio de las orquestas más importantes del mundo y que se ha convertido en una de las obras orquestales de Kodály que se interpreta con más frecuencia.

Las ***Quince canciones campesinas húngaras*** es una de las colecciones de arreglos de canciones populares más armoniosas y eficaces de Bartók, a pesar de que fueron compuestas durante la Primera Guerra Mundial, una época en absoluto armoniosa. Las melodías, con una sola excepción, fueron recogidas por el propio compositor. Elegantemente compuestas, estas canciones cuentan a un tiempo con elaboradas texturas y acompañamientos pianísticos escritos con delicadeza y armonías que no suenan nunca como una intromisión. Las texturas del acompañamiento no sólo crean atmósfera, sino que a veces evocan también las gaitas que acompañaban y decoraban las melodías de algunas canciones danzadas: la gaita puede escucharse en dos ocasiones en la segunda parte de la colección, que se cierra de un modo pianísticamente extraordinario. En sus conciertos, Bartók no solía tocar la primera mitad de la obra, sino tan solo

la segunda, que también grabó en disco con el título *Antiguas melodías de danza* junto con la sexta pieza, *Ballade*.

La ***Suite***, que vio la luz en esta misma época, en concreto en febrero de 1916, nos transporta a un mundo completamente diferente. "Tenía en mente una renovación, un cambio en la técnica pianística", afirmó el compositor en un programa de la radio estadounidense en 1944; "buscaba un estilo más claro, más conciso, más musculoso, desprovisto del pesado estilo acórdico del posromanticismo y de la ornamentación superflua, como, por ejemplo, los acordes arpegiados y otras fórmulas. Yo buscaba un estilo mucho más sencillo". Estamos ante una elegancia y pureza compositivas muy diferentes de la escritura pianística de las *Quince canciones campesinas húngaras.* Esta es música descarnada, robusta, de tonos oscuros, como si el estruendoso horror de la guerra reviviera en los dos movimientos centrales (especialmente en el tercero), mientras que el resignado y estremecedor *Andante* que cierra la composición expresa un horror vacío, abatido. En el casi demoníaco tercer movimiento, Bartók reconoció también la influencia de su estudio de la música campesina árabe del norte de África o, más concretamente, Argelia (donde tuvo la oportunidad de recopilar música brevemente en la zona de Biskra, en el curso uno de los dos únicos viajes que realizó como etnomusicólogo fuera de Hungría). No obstante, el movimiento inicial, que evoca la atmósfera de un divertimento, refleja la inspiración de la música folclórica rumana tanto en

Caricatura de Bartók en la revista *Radio Times* de la BBC (18 de mayo de 1934)

su ritmo como en su melodía: la muy explícita escala de tonos es el origen de la conocida como "escala acústica", característica de la música popular rumana (la llamada "escala acústica" incluye en realidad un fragmento de cinco notas de la escala de tonos enteros), en consonancia con una posible influencia de Debussy.

Bartók solía tocar en sus conciertos piezas asequibles para el público, a menudo composiciones breves. El compositor sabía muy bien, dada su faceta de concertista de piano, qué es lo que resultaba aceptable para sus oyentes. Escogió varias de estas piezas breves para la sección

conclusiva de su recital en Barcelona, estableciendo en ocasiones contrastes entre ellas de diversas formas. Fue justamente por este motivo por lo que el legendario *Allegro barbaro* de 1911 figuró en el programa junto con una obra compuesta tres años antes, *Atardecer en Transilvania*, una composición muy conocida y querida del público. El *Allegro barbaro* –cuyo título procede quizá del comentario de un crítico parisiense que incluyó a Bartók entre los "*jeunes barbares hongrois*"– es, en cierto sentido, una parodia de su propio estilo, con sus motivos de escalas fragmentarias, su impulso incesante y su aire en ocasiones improvisatorio, tal como atestiguan las tres grabaciones conservadas del propio compositor, lo cual se corresponde con su maravillosa elegancia y libertad interpretativas. ***Este a székelyeknél*** (*Velada entre los sículos,* conocida en España como *Atardecer en Transilvania*) es una pequeña composición bucólica que incluye un par de "canciones populares" húngaras de Székelyföld (el País Sículo, un territorio transilvano habitado por la minoría húngara sícula) inventadas por el propio compositor (esto es, imitaciones de antiguas canciones populares pentatónicas –gags musicales, de hecho– que con el tiempo acabaron haciéndose tan conocidas y tan famosas que se convirtieron en canciones folclóricas ¡con letra!) que exhiben otras tantas melodías contrastantes: la "melodía campesina" lenta y *rubato*, y la melodía animada, *non rubato*, de la flauta campesina que suele tocar en las danzas. (Resulta, sin embargo, sorprendente constatar el asombroso *rubato* métrico en las grabaciones de Bartók de esta sección *non rubato.*) Uno de sus alumnos privados de piano en los años treinta recordaba la interpretación de Bartók con entusiasmo: "¡Oh, qué color podía aportar a veces a una sola nota, como, por ejemplo, en el primer pasaje para la mano izquierda de *Atardecer en Transilvania,* en la tercera Mi-Sol, reflejando así la paz del pueblo al atardecer!". Se han conservado cuatro grabaciones de esta pequeña obra tan popular realizadas por el propio compositor en diferentes épocas y diferentes países. No es ninguna casualidad que en el título de las ***Dos danzas rumanas*** no figuren los adjetivos "populares" ni "campesinas", ya que se trata de danzas populares "falsificadas", es decir, danzas estilizadas en las que Bartók juega con los típicos rasgos estilísticos rítmicos y melódicos de la música campesina rumana de Bihar (al sur de Transilvania), que acababa de conocer en aquel momento. A partir de ellos crea una música culta explosiva e irresistiblemente dinámica. Contamos con una grabación de Bartók de la primera danza que escucharemos en el concierto, que ilustra a las mil maravillas la interpretación magnética y de gran intensidad del pianista y compositor húngaro.

En lugar de las piezas vocales de los conciertos de Oviedo y de Barcelona, para el recital de esta tarde se han seleccionado dos composiciones que constituyen un buen complemento de las piezas para piano solo. Las

Tres canciones populares húngaras del distrito de Csík vuelven a evocar la música campesina húngara de Transilvania y captan la experiencia del primer encuentro de Bartók con los vestigios ancestrales de la música popular húngara. En su primer viaje de recogida de materiales a Székelyföld, el País Sículo, en 1907, Bartók grabó en un fonógrafo tres melodías de *tilinkó* (la flauta campesina húngara) interpretadas por "un anciano de sesenta años" y poco después compuso un acompañamiento pianístico para la melodía (¿cabe imaginar una pieza para flauta campesina con acompañamiento de piano?), pero no tardó en escribir una transcripción para piano solo, porque en aquella época era prácticamente imposible tocar con estos dos instrumentos inaccesibles en las ciudades. Es esta última versión, la que se conoce actualmente, la que escucharemos esta tarde.

Para finalizar el concierto, Dénes Varjón ha elegido una composición una década posterior, escrita en 1920, las ***Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras.*** Se trata del más experimental de los arreglos de música folclórica de Bartók, en el que partió de ocho canciones campesinas húngaras recogidas por él mismo y sus colegas (como el etnógrafo Béla Vikár y el discípulo de Bartók como recopilador de música folclórica, el compositor László Lajtha) en las regiones suroccidental y oriental de la Hungría histórica. Volveremos sobre esta importante obra en las notas sobre el tercer concierto de este proyecto (*El Bartók folclorista*), pero señalemos ahora que Bartók envió el séptimo movimiento, un misterioso arreglo improvisatorio de una antigua canción de cuna transilvana, a la entonces incipiente *La Revue musicale* parisiense para su número especial titulado *Tombeau de Claude Debussy*, publicado en memoria del compositor francés, que murió en 1918, y para el que diez destacados compositores de la época (Stravinsky, Ravel y Falla entre ellos) enviaron también sus composiciones. Uno de los grandes críticos musicales húngaros citados más arriba escribió sobre este movimiento tras su estreno en Budapest que era "el más grande adagio escrito para piano desde Schumann".

Dénes Várjon

Solista, músico de cámara, director artístico de festivales y pedagogo del piano muy demandado, trabaja regularmente con músicos de la talla de Steven Isserlis, Tabea Zimmermann, Kim Kashkashian, Jörg Widmann, Leonidas Kavakos, András Schiff, Heinz Holliger, Miklós Perényi o Joshua Bell. Como solista, actúa en los principales ciclos de conciertos, desde el Carnegie Hall de Nueva York hasta el Konzerthaus de Viena y el Wigmore Hall de Londres. También toca con frecuencia con su mujer, Izabella Simon, en recitales a cuatro manos y para dos pianos. En la última década han organizado y dirigido varios festivales de música de cámara, el más reciente de los cuales fue Kamara.hu en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest. Ha grabado, con gran éxito de crítica, para los sellos Naxos, Capriccio, ECM y Hungaroton. En 2015 grabó el *Concierto para piano* de Schumann con la Orquesta Sinfónica de la WDR dirigida por Heinz Holliger y los cinco *Conciertos para piano* de Beethoven con Concerto Budapest bajo la dirección de András Keller.

Bartók y España

1

László Stachó

Bartók estuvo en territorio español en cuatro ocasiones. Y aunque su conexión con la cultura española fue más profunda de lo que podrían sugerir las siguientes páginas, en este conciso resumen, que espero que proporcione al lector español muchos momentos divertidos, he intentado compendiar cómo vio España en la primera mitad del siglo XX en el contexto de estos cuatro viajes este gran músico húngaro, uno de los más importantes pianistas-compositores del siglo. Se citarán tanto fragmentos como cartas en su totalidad, que son documentos extraordinarios desde un punto de vista histórico-cultural y que se traducen aquí por primera vez al español.

* * *

Una de las primeras obras maestras que tocó con más frecuencia el joven Bartók fue la virtuosística *Rapsodia española* de Liszt. La tocó por primera vez en conciertos públicos cuando estaba aún estudiando en un instituto de Pozsony. Más tarde, durante sus años de formación en la Academia de Música de Budapest, la interpretó en numerosos conciertos en diversos países durante los primeros años del siglo XX. En 1903, en su examen público de final de carrera en la Academia de Música, el legendario Dávid Popper, catedrático de violonchelo en Budapest, a quien no le gustaba la *Rapsodia española*, le dijo: "En sus manos, esta obra se ha convertido en algo totalmente diferente".

Poco después, en 1906, el pianista virtuoso de veinticinco años llegó al país que había inspirado la rapsodia, y no sin dificultades. En el curso de su gira por la península Ibérica exploró con curiosidad aquella región entonces tan remota desde la perspectiva de un artista itinerante e incluso mantuvo una curiosa conversación con la reina de España.

Ya a comienzos de 1906, antes de su viaje, Bartók había empezado a estudiar español con intensidad. Uno de los frutos más divertidos de ello es la siguiente postal, en la que podía verse el dibujo de un niño pequeño bañándose en una bañera, que envió desde Pozsony el 16 de marzo de 1906 a su hermana Elza, que se había casado y se había ido a vivir al campo:

Buenos días, mi querida hermana! Cómo esta V.? Espero que V.s están muy bien. ¡Quiero que su hijo de V. no sea nunca enfermo! ¿Tiene V. mucho que hacer? Tuve hoy y ayer tanto que hacer que estoy ahora muy cansado. ¡He esc[r]ito treinta y nueve cartas! Hágame V. de escribirme pronto y esté persuadido de que sigo siempre de V. sincero hermano y S. S. Q. B. S. M.

Béla

¡Escribió todo esto en español, supuestamente, después de no más que unas pocas semanas de estudio del idioma! Ese mismo día inició una gira como el pianista acompañante del niño prodigio Ferenc Vecsey, un violinista virtuoso de tan solo trece años, aunque Bartók también tocó obras para piano solo. (Sibelius cambió la dedicatoria de su Concierto para violín, porque el dedicatario original no quiso tocar la obra, y eligió a Vecsey en su lugar.) Bartók viajó a través de Estrasburgo, que por aquel entonces formaba parte todavía de Alemania. Luego pasó por París, Burdeos e Irún y llegó a Lisboa el día 21, pero no encontró allí a Vecsey, ni tampoco a sus padres, que lo acompañaban, porque habían confundido el orden de los conciertos y, como consecuencia de ello, Bartók tuvo que viajar de inmediato a Madrid. Después de un viaje extremadamente incómodo, llegó a Madrid el 24 de marzo por la mañana. Ese mismo día, Bartók y Vecsey ofrecieron su primer concierto en el Teatro de la Comedia ante un público reducido, pero muy entusiasta. En este concierto, integrado por tres partes, Bartók tocó la *Rapsodia española* de Liszt, además de su propio Scherzo (probablemente, de las *Cuatro piezas para piano* de 1903), y la Balada de Chopin, presumiblemente la escrita en Sol menor, y acompañó también transcripciones de Bach y Chopin, así como una pieza de Wieniawski y conciertos de Mendelssohn y Paganini. El día siguiente, cuando celebraba su vigésimo quinto cumpleaños, acudieron al Palacio Real por invitación de la infanta Isabel y conversaron también con la reina madre María Cristina. Esta es la postal que envió el 26 de marzo de 1906 desde Madrid a su hermana en Vésztő (o, más exactamente, en la cercana finca en Sziládpuszta), un pueblo situado en el centro de Hungría (actualmente en el sureste) [1]. La postal, por cierto, retrata al rey con no poco humor e incluso ironía [las palabras en cursiva están escritas en español en el original]:

1 Vésztő es el pueblo húngaro, cerca de Sziládpuszta, al que había ido a vivir la hermana de Bartók después de casarse.

Ayer estuve conversando con la reina de España. ¡La vida de un artista es una carrera de obstáculos! ¡Cómo puede un republicano hacer semejante cosa! Por lo demás, ella hablaba como la estanquera de Vésztő y dijo cosas horribles sobre música. Madrid es feo, Lisboa es mucho más bonita, más interesante, más encantadora. Hoy, hablando en español, he comprado zapatos de cuero brillantes = *botas de charol*.
Zapatos recortados = *zapatos*.
Buenas noches, querida hermana!
S. S. Qu. B. S. M. y P.

B. [Béla]

A su madre, que vive en Pozsony, le cuenta en mayor detalle su viaje de Lisboa a Madrid, así como su primer encuentro con la reina madre, desde la habitación de su hotel en la calle de la Paz, 13. (La carta revela asimismo que la reina madre volvió a invitar a los artistas húngaros a un segundo encuentro el día siguiente: ¡lean con qué "entusiasmo" aceptó Bartók la invitación real!) Resulta interesante señalar que pocos años antes de este encuentro, el joven y entusiasta veinteañero estaba en una etapa en la que todavía se sentía "un republicano que odia a los Habsburgo", etapa que, como revela su carta, no había terminado del todo:

Madrid, 26 de marzo de 1906

Querida Mamá.

Me pregunto cuándo te llegará esta carta a Pozsony.

¡Las comunicaciones aquí son terribles! Ayer era domingo, y los domingos no hay ni recogida ni entrega de correo.

[...]

Tengo que contarte sobre los ferrocarriles de aquí.

¡Hay un solo (!) tren al día entre Lisboa y Madrid! Este llamado *expreso* "avanza a toda velocidad" a 28 km. p. h., que es menos de la mitad de la velocidad de un tren expreso en Hungría. De Lisboa a Madrid... ¡21 horas! Los ferrocarriles portugueses son abominables. Los pasillos, los lavabos, la calefacción son cosas desconocidas. La iluminación no es mejor que en nuestros ómnibus en Budapest. Los compartimentos de 1ª clase están pensados para que vayan 10 personas.

Llegué el 24 por la mañana; el recital era las 5.30 de la tarde en un teatro. El piano era bueno: un Bechstein. Mucho entusiasmo; público aún no muy numeroso. Hoy se espera más público. El joven Vecsey no está bien en absoluto; no puede más que ir de su habitación a la sala de conciertos y de vuelta al hotel, pero nada más. La gira casi tuvo que cancelarse. Te adjunto 2-3 críticas en español. ¡Intenta entenderlas!

Ayer nos recibió la reina[1] (el rey está fuera). Sus maneras afables y su forma de hablar de música me recordaron a la tía Schneider. ¡Mis músculos faciales se vieron sometidos a una severa prueba por mis esfuerzos para no estallar a reír! Dijo un montón de sandeces, pero la que se llevó la palma (sobre Hungría y la lengua húngara) fue: "Su rey habla muy bien húngaro, ¿no es cierto?" (¡El viejo Paco Pepe!) No le llevé la contraria... y dije que muy bien. Me pidió que tocara algo de música húngara: ¡unas csárdás! A mí no me importaba: le di esa alegría. ¡Si hubiera sabido que se enfrentaba a un republicano que odia a los Habsburgo, difícilmente se habría mostrado tan afable! En realidad, nuestra visita no fue a ella, sino a una infame... quiero decir, infanta. Mañana sí que tenemos que ir a donde vive la reina. ¡Si al menos nos pagase nuestros honorarios! Tal como es, ¡es una absoluta pérdida de tiempo!

Lisboa es una pequeña ciudad preciosa. No es, sin embargo, una ciudad para personas nerviosas. Las calles son increíblemente ruidosas, llenas de vendedores callejeros y todos pregonan sus mercancías a voz en grito. Hay tantísimas mulas, todas cargadas hasta los topes con mercancías. ¡Y qué suciedad espantosa en algunos barrios de la ciudad! ¡Y montones de pobres, gente desharrapada holgazaneando entre la basura con olor a pescado! Y, sin embargo, la impresión general es indescriptiblemente agradable. El sol no luce en otros lugares con tanta bondad como aquí; transforma aun las calles más estrechas y sinuosas. La ciudad posee una atmósfera única. Aunque no puede alardear de monumentos relevantes, tiene un carácter muy diferente de cualquier otra ciudad que haya visitado. Demi-Afrique. ¡Y la gente, con su piel morena y su pelo negro azabache! Muy interesante.

Por comparación, ¡Madrid no es nada! Es como Budapest, quitando los terraplenes del Danubio y el edificio del Parlamento. Madrid no es muy diferente de cualquier ciudad de tamaño similar. Aquí pago 8 pesetas al día (100 francos = 117 pesetas). Tienen la deplorable costumbre de "vin compris": ½ garrafa con cada comida. Como el agua que no conozco me da miedo, bebo vino (que no es malo en absoluto) y cada bendito día me emborracho (produce el efecto de dejarme muy adormilado).

La manera en que dan las comidas cuando viajas en tren es muy divertida.

Cuando llega la hora del almuerzo, el tren se para en alguna estación durante ½ hora. Luego todos los pasajeros se sientan alrededor de una mesa tan larga como un abrevadero para el ganado, y hay que comer un almuerzo completo. Se espera de ti que lleves a cabo proezas hercúleas: tienes que engullir de 8 a 10 platos en ½ hora. ¡Aquí, por supuesto, siguen tocando tres veces la campana antes de que salga el tren!

Pasado mañana saldremos para Lisboa: para participar en 4 conciertos con orquesta. Nos quedaremos allí 1 semana aproximadamente. De allí a Oporto, durante dos semanas, luego quizás a Barcelona.

Excusez-moi, ¡así es la tinta del hotel en Madrid!

[...]

Besos

B.

1 La reina madre María Cristina.

El joven prodigio del violín Ferenc Vecsey, su padre y Béla Bartók en su gira por la península ibérica en 1906.

1

Aquella tarde, en la misma sala, Bartók y Vesey dieron su segundo concierto, en el que Bartók tocó la *Fantasía cromática* de Bach y una rapsodia húngara de Liszt, además de acompañar el Concierto para violín en Sol menor de Saint-Saëns y el Concierto para violín en Re menor de Wieniawski, y también obras de Vieuxtemps y Paganini. El día 27 volvió a ver a la reina y el día siguiente volvió a Lisboa. En la capital portuguesa actuaron en cuatro conciertos con orquesta y más tarde dos de música de cámara en el Teatro São João de Oporto: en el primer concierto, Bartók acompañó el Concierto para violín en Re menor de Wieniawski y, en el segundo, el Concierto para violín en Mi menor de Mendelssohn y el Concierto en Re mayor de Paganini, además de varias piezas románticas para violín y piano. En el primer concierto, Bartók tocó también la Balada en Sol menor de Chopin y en el segundo tocó de nuevo en solitario la *Fantasía cromática*. Dos semanas más tarde, después del último concierto de la gira, resumió desde Portugal sus experiencias a su madre, incluida una notable reflexión sobre el "trabajo musical robótico" de los concertistas:

Coimbra, 11 de abril de 1906

Q. M. [Querida mamá]:

Aquí está la carta prometida; ahora que nuestra gira ha terminado con éxito, déjame contarte más cosas sobre ella.

La gira en conjunto, así como los diversos conciertos, nos han brindado muchas experiencias interesantes y divertidas. Semejante trabajo musical robótico es muy desagradable. Esto es casi así al menos en el caso del pequeño Vecsey debido a todo lo que tiene que ensayar. Realmente, ese es el motivo por el que apenas ve nada del mundo. El estudio constante hace que sea simplemente imposible (dar un concierto es un asunto muy serio y tu técnica tiene que ser infalible). Los públicos fueron siempre reducidos; esto significa que el empresario español debe de haber perdido dinero, porque Vecsey cobraba 1500 frs. por concierto, al igual que el empresario de París. Así que tenía que pagar 3000 frs. en cachés cada tarde. ¡El empresario de París era, sin embargo, un bellaco, porque se quedaba para él el 50% de los cachés de los artistas! Por eso Vecsery ya no quería hacer nada con él.

El público más entusiasta ha sido el de Oporto, las críticas fueron muy entusiastas. Aquí te pongo 1-2.

Estoy teniendo problemas con mi portugués. La manera en que me entiendo con la gente es tremendamente divertida. Sin embargo, ellos entienden español, pero yo apenas entiendo nada, y raras veces sé qué es lo que están diciéndome.

¡A cuántas costumbres extrañas tengo que adaptarme! Aquí, por ejemplo, las puertas de las habitaciones en los hoteles suelen dejarse abiertas. He tenido que habituarme a todo tipo de costumbres extrañas; en los hoteles, por ej., suelen tener las puertas abiertas de par en par. En algunos hoteles no nos limpian los zapatos y en otros no facilitan cerillas. En un sitio sólo puedes cenar a las 5, en otro sólo almorzar a las 9. En Madrid el concierto empezó a las 5.30, en Lisboa no hasta las 8.30, y duró hasta las 12 [medianoche]. En Madrid colocaron mal el piano, en Lisboa no lo habían afinado nunca, en Oporto una de las patas de la banqueta del piano se movía peligrosamente. Sólo hay 2 comidas al día, pero, especialmente para cenar, te ponen unas cantidades enormes. Yo me como todo lo que me ponen. ¡Qué de platos de comida, no podría ni contarlos! Acaban con pasteles, queso, café, nueces, manzanas, naranjas, huevos pasados por agua, plátanos; todo esto es la *Coda*. En Oporto cocinaron espinacas etc. ¡con aceite! ¿Te lo puedes imaginar? Y me pusieron delante de mí una pila de platos desconocidos e incomprensibles. ¡Me los comí! Puede que tuvieran tortilla de gusanos o paté de rata.

[...]

Hoy me han saludado por primera vez unos campesinos portugueses. Estaba anocheciendo e iba paseando por los prados en Coimbra. Ellos volvían a casa de trabajar y puede que me hayan tomado por un cura. Dijeron: *Bom noite* y yo les respondí lo mismo. ¡Así que he hablado portugués!

B. [Besos]

B. [Béla]

Bartók pasó todo el mes en Portugal, hoy diríamos que como un turista ("deambulo sin rumbo de acá para allá", escribe en un fragmento omitido de la carta anterior), y el 1 de mayo regresa a Madrid, donde se aloja en el Hotel de París. Pocos días después compra un bono de tren válido para dos mil kilómetros y emprende enseguida un viaje por las provincias españolas. Pero antes envía a su hermana una postal con la imagen de una corrida de toros y escribe la siguiente nota indignada:

¡Aquí ensartan la carne viva! Sería aún más bonito si el toro fuera desollado vivo y lo ensartaran en un espetón. ¡Los "nobles" españoles!

Madrid, 9 de mayo de 1906

B. [Besos]

B. [Béla]

El día siguiente está en Sevilla y desde allí viaja a Cádiz (12-13 de mayo); luego, los días 16-18 de mayo envía cartas a su hermana y a su profesor István Thomán desde Tánger, en África, una ciudad que había sido declarada territorio internacional. El 19 de mayo regresó a Europa y ese mismo día bromeaba a su hermana desde Gibraltar: "Me he liberado de los caníbales africanos y lancé un suspiro de alivio cuando llegué al 'imperio inglés', desde donde te saludo y te deseo que pases una semana en Tánger". Vuelve a Madrid, pasando por Córdoba, y desde allí resume a su madre sus planes para el viaje de vuelta,

con algunos comentarios interesantes sobre el funcionamiento del servicio de correos en España. Poco después, como no encuentra papel con membrete, escribe su carta en la factura del Hotel de Cadix:

Madrid, 22 de mayo de 1906

Calle de la Paz, 13.

Querida mamá:

No olvides que ahora estoy en Demi-Afrique; que aquí el servicio de correos no es una institución de utilidad pública, sino que existe para que el Estado obtenga el mayor beneficio posible, y de ahí el desorden, los inconvenientes y otros problemas que son bastante habituales en el servicio de correos español. ¡Así que, por supuesto, se perdió una carta en la que te había escrito sobre el cambio de itinerario! [...]

Cambié mi itinerario anterior porque, en el caso del barco, si quieres estar seguro de poder viajar, tienes que pagar un depósito (25 frt.). Entonces te garantizan tu plaza. Pero si pierdes el barco, o no puedes viajar por cualquier otro motivo, pierdes el depósito. Esto es más que dudoso. Y he encontrado un itinerario mejor y más agradable de ir. Espero recibir el dinero de Pozsony el 28: viajaría entonces por la noche, estaría en Barcelona el 29, en Marsella el 30, en Milán el 31, en Venecia el 2 por la tarde, en Fiume el 3 por la mañana, en Budapest el 4 por la mañana y en Rákos Keresztúr a mediodía [Rákoskeresztúr]. Hacia el 10 iría a Pozsony (¡bonita ciudad!), y viajaríamos a Viena (los 2 juntos) y luego yo bajaría a Sopron. ¡Hacia finales de junio iré 1 semana a casa de Elza! Bueno, ese es el plan.

No pude encontrar papel con membrete, pero bueno, así está bien.

Así que me quedo esperando el dinero,

con besos,

B.

Voy a la oficina de correos a ver si consigo la carta de la Sra. Vecsey.

[...]

Ya está, ya tengo la carta. ¡Estaba aquí en Madrid desde el 1 de mayo! Y cuando fui allí el día 7, me dijeron que no había ninguna carta para mí. ¡Qué majaderos!

De regreso a casa –después de pasar por Barcelona, Marsella, Niza, Montecarlo, Mónaco, Menton y Milán, donde también visitó la Exposición Universal–, escribió para su madre en Venecia un breve resumen de la gira por la península Ibérica y de sus viajes:

Venecia, 26 de mayo de 1906

Estarás algo sorprendida de que te escriba desde aquí en vez de desde ½ Afrique. ¡He salido huyendo de la boda real![1] Fue una cosa buena haberlo hecho; al menos pude viajar en 3ª clase ¡formidablemente! Y con el resultado de que aún me quedarán unos 10 forintos cuando llegue a Budapest. Europa empezó otra vez en Barcelona. ¡La IIIª [clase] francesa era mejor que la Iª española! Interrumpí mi viaje para visitar Barcelona y la Exposición Universal de Milán y ahora estoy admirando Venecia. Lo más bonito que he visto en mi viaje a España es... Venecia. ¡Es divina!

[...]

B.

B.

* * *

Su segundo viaje a España, mucho más corto, habrá de esperar dos décadas. El 24 de marzo de 1927, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, tocó su *Rapsodia* para piano y orquesta op. 1, en la serie de conciertos de Cuaresma de la Orquesta Pau Casals dirigida por Antal Fleischer, director de la Ópera de Budapest. Además de esta obra, que Bartók había compuesto hacía más de veinte años, el concierto incluyó obras de Ferenc Liszt, Ferenc Erkel, Ernő Dohnányi, Zoltán Kodály, Leó Weiner y Miklós Radnai (éste último completamente olvidado en la actualidad). Aunque el *Concierto para piano nº 1* de Bartók ya estaba disponible por aquel entonces, su modernidad y sus grandes dificultades se traducían en que no podía ser tocado de manera satisfactoria por la mayor parte de las orquestas, y a menudo no era siquiera valorado por sus instrumentistas de gustos más conservadores. Este es el motivo por el que Bartók, aun en la segunda mitad de los años veinte, seguía interpretando la posromántica *Rapsodia* de su juventud, heredera del estilo de Liszt, del que se había apartado desde hacía años hasta el punto de resultar ya irreconocible. Llegó a la ciudad el día anterior –después de tres noches de viaje y seis transbordos– y se alojó en el Hotel Victoria. El día después del concierto (el de su cuadragésimo sexto cumpleaños) emprendió el viaje de regreso a casa. Canceló por razones económicas los conciertos que iba dar en Madrid en colaboración con el Cuarteto de Budapest y más tarde explicó la situación a posteriori a su madre y a su tía, que vivían juntas (¡y la carta muestra también con qué cuidado había leído las explicaciones sobre los compositores en español!).

1 El rey Alfonso XIII de España y Victoria Eugenia de Battenberg contrajeron matrimonio el 31 de mayo.

Bpest [Budapest], 29 de marzo de 1927

¡Dulces Mamá y tía Irma!

¡Ayer llegué a casa! Cancelé Madrid con el pretexto de que me dolía la mano. Para mí era difícil hacer una cosa así y era la primera vez que lo hacía, y nunca más lo haré, pero las circunstancias eran realmente desalentadoras: ¡en 5 días me habría quedado un beneficio de 160 pengő limpios como mucho! Habría ganado 100 dólares. En otoño, cuando cerramos el contrato, 1 dólar = 7 pesetas. Ahora, ¡1 dólar = 5 ½ pesetas! De los 100 dólares hay que quitar el 10% de la comisión, por lo que se quedan en 90. El viaje de ida a Madrid y de vuelta (a Barcelona) cuesta 224 pesetas; en Madrid se gastan 24 pesetas al día. En otoño ya no tenía ganas de hacerlo y entonces no sabía que España era tan cara, y pensaba que sólo necesitaría 4 días. Pero bueno, ¡qué más da!

En Barcelona tuve que tocar dos propinas después de la raps. [Rapsodia, op. 1] (ahora estaréis pensando otra vez en el concierto de Pozsony y en por qué allí no pude dar propinas, ¿no?), la acogida fue muy calurosa. Había un programa detallado con explicaciones, en el que se leía [las palabras en cursiva están escritas en español en el original]:

Por ejemplo, que Ferenc Erkel "*nacido en 1810*,

↓

né

murió *decapitado* *por haver* *seguido*

↓ ↓

il est mort décapité (= muerto decapitado) pour avoir suivi

el partido del legitimista Ladislao V y con él la causa nacionalista.

le parti et

(¡¡Resulta que en el programa figuraba la obertura de *László Hunyadi* y han confundido al parecer la decapitación de László Hunyadi con la de Ferenc Erkel!!) En cuanto a mí, entre otras cosas, decía:

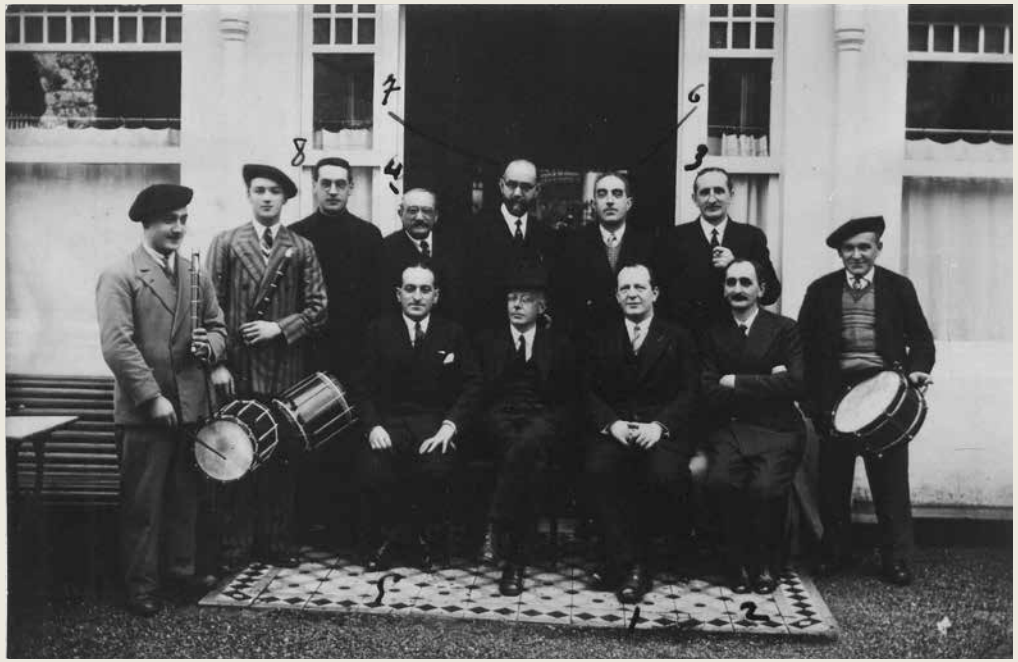
– – – y tomó *las primeras* *lecciones de piano* *de su*

et il a pris les premieres de sa

madre, ¡notable pianista!

mère

Fíjate, mamá, lo que hay que ver. ¡Ahora, de acuerdo con el programa, en Barcelona se piensan que tú eres una "*notable pianista*" = kiváló zongorista vagy!



Con varios músicos vascos en Rentería el 19 de enero de 1931. De izquierda a derecha, de pie: Guillermo Lizaso y Lizardi, txistularis; José Izurrategui, organista; César Figuerido, violinista; José Olaizola, organista y compositor; Gumersindo Gárate, dueño de Casa Erviti; José María Iraola, pianista; sentados: Fernando Martínez Zumeta, crítico musical; Béla Bartók; Francisco Cotarelo, pianista; Beltrán Pagola, pianista; Martín Goñi, atabalero

Las crónicas entusiastas en varios periódicos sugieren que el éxito fue colosal. Por ejemplo, *La Vanguardia* contó así el éxito de Bartók como pianista y compositor: "El público le colmó de entusiastas aplausos, y para corresponder a ellos tocó Bartók en el piano otros trozos de música que fueron escuchados con devoción por el auditorio, que no se cansaba de aplaudir al gran pianista".

* * *

Tan solo cuatro años más tarde llegaría la siguiente gira por la península Ibérica, que será la recordada en nuestro proyecto por Dénes Várjon: a comienzos de 1931, Bartók viajará de nuevo a España, en este caso por mediación de Manuel de Falla.

(Recuérdese que por entonces el músico húngaro ya había tocado varias obras de Falla: acompañaba sus canciones e interpretó la parte solista de *Noches en los jardines de España* en Budapest en 1924 bajo la dirección de Ernő Dohnányi.) La intención inicial de Falla era invitar a Bartók a Granada para que ofreciera allí un concierto –como había hecho antes Casella viajando desde Italia–, pero debido a la negligencia del empresario que organizaba los conciertos, justamente este concierto no se celebró. En 1981, el musicólogo Federico Sopeña Ibáñez se refirió a los problemas organizativos en el programa del ciclo que organizó la Fundación Juan March con motivo del centenario de Bartók, que incluía algunos fragmentos conservados en el legado de Falla, traducidos de la correspondencia en francés que intercambiaron Bartók y Falla: "Lamento infinitamente –escribe Bartók a Falla desde Barcelona– que esté usted mal, tanto más cuanto que vuestro compromiso para Granada era una de las principales causas de mi decisión, en el último momento, de aceptar la tournée tan mal organizada por M. Figuerido [el organizador de la gira]: me hubiera proporcionado mucho placer verle. Yo no sé lo que M. Figuerido le ha escrito últimamente, pero es necesario que quede claro esto: he dicho y he escrito a M. Figuerido que no había que pedir ninguna indemnización por mi parte, por tratarse de usted, mi querido Maestro". Tras diversas explicaciones, Falla –de quien se conservan varios borradores en sus archivos familiares– se disculpa por escribir a máquina y le dice, con cálida amabilidad: "En cuanto a mí, es inútil que le diga con qué impaciencia esperaba el momento de verle aquí y poder admirar de cerca, una vez más, su música".

Bartók salió de Budapest el 16 de enero, tras haber regresado de Alemania pocos días antes (su concierto transmitido por la radio en Berlín el 9 de enero fue muy similar al de sus conciertos en España). El día siguiente viajó a Irún pasando por París y desde allí fue en coche hasta San Sebastián, como queda claro en la postal que escribió a su madre y su tía:

San Sebastián, 18 de enero de 1931

¡Dulces mamá y tía Irma! El viaje fue muy bien hasta París, pero ha sido más difícil llegar hasta aquí. Otro tren había descarrilado y bloqueó las vías. En la penumbra del amanecer tuve que andar ½ hora por las vías para coger otro tren. Una vez en él, hubo que esperar 2 horas y ½ hasta que llegaran los viajeros del siguiente expreso. En este último tren viajaba el príncipe de Gales. De no haber estado él entre los viajeros, quizás no habríamos llegado ni por la noche; pero llegamos con sólo 5 horas de retraso y a las 2 y ½ estábamos en Irún. Desde allí me llevó el empr. a San Sebastián, desde donde os mando muchos besos y abrazos:

Béla

El 19 de enero dio un recital de piano privado en San Sebastián "en la pequeña sala del Círculo de San Ignacio [en el programa se refiere al Salón Novedades del Círculo de San Ignacio]; quizás 150 personas m. [máximo] 200 personas. No me tuve que poner ni el frac", escribió brevemente el día 21 en una postal a su madre y a su tía en Pozsony. El programa fue casi el mismo, aunque más breve, que el de Oviedo y Barcelona (que Dénes Várjon recreará en el concierto con que se abrirá este proyecto el 17 de enero). Y, al igual que un cuarto de siglo antes, cuando tenía veinticinco años, Bartók vuelve a comprar un bono de tren para viajar por la península Ibérica. Cuenta a su segunda mujer los ricos detalles de su llegada a España, una descripción tan fascinante desde un punto de vista cultural e histórico que se cita a continuación en su integridad:

Cerca de la frontera hispano-portuguesa,
20 de enero de 1931 (a las 10 de la mañana)

¡Mi dulce Ditta!

Vaya con el Figuerido [el organizador de la gira hispano-portuguesa de Bartók], un tipo astuto donde los haya. No es que sea un estafador, pero él es así: todos los Figueridos te tienden la mano. Pero, por empezar por el principio, te contaré primero sobre el viaje. En París, el vagón de Irún estaba absolutamente lleno de españoles, que empezaron inmediatamente una pequeña discusión por un asiento reservado junto a la ventana, pero no indicado como tal, y que fue ocupado, por tanto, por otra persona. – El tren no era cómodo, no era fácil dormir (en la 2ª clase francesa hay también ocho asientos). Pero eso no fue todo: a eso de las seis y media de la mañana, tras una larga y sospechosa espera, llegó un ferroviario y anunció algo; no entendí lo que decía, pero ya sospeché algo malo. Otra vez a esperar. A las 7: ¡todo el mundo fuera! No había mozos para llevar las maletas. Crepúsculo del alba. Finalmente aparecieron unos mozos, pero sólo para los equipajes más grandes. Yo mismo tuve que cargar con el resto. Me acaloré terriblemente. Luego empezó la procesión: 10 minutos más tarde llegamos a los vagones del tren: ¡por fin!, pensé. Pero nada, era sólo una locomotora que había descarrilado. 10 minutos después, otro vagón, que resultó ser un coche-cama volcado. Por fin, después de ½ hora, llegamos al contratrén. Subimos, pero no arrancaba. Había madres con bebés llorando, madres que pedían agua caliente (para calentar leche). ¡Nada! Nadie sabía nada, cuándo salíamos, adónde iba cada vagón. Tenía mucha sed, pero no ganas de comer. Estaban esperando a los pasajeros que habían salido más tarde de París y nos llevaron con todos ellos a Dax. Volvió a haber una gran confusión general: ¿iba este tren a Irún, a Pau? ¡Sí, este es! ¡No, aquél! ¡No, este otro! Habrá incluso un vagón-restaurante. Compré lo que parecía ser un frasco de agua mineral, que resultó ser un jarabe nauseabundamente dulce llamado "limonade". Lo tiré. Había un vagón-restaurante, sólo que no se podía entrar en él, ya que se habían olvidado de bajar la plataforma y de conectarlos con el acordeón. El bueno de Figuerido llevaba en Irún desde las siete

de la mañana. Allí, el primer rumor fue que llegaríamos con un retraso de 1 hora. Luego 2, y así sucesivamente. Me recibió como si tal cosa, como si todo hubiera ido de maravilla, al gusto de todos. Es profesor de violín en el conservatorio; ha reunido a sus colegas, que dice que están entusiasmados con mi música (no conocen una sola nota con excepción de la Danza del oso [de las *Diez piezas fáciles*, BB 51 (Sz 39)] y no han oído una sola nota de Kodály) para una comida de celebración. Fuimos allí en coche, a una especie de restaurante de verano. (Otra cosa. Mi tren de lujo acaba de pararse en un pequeño nido llamado Ciudad Rodrigo. Por supuesto, no sube ni baja ni un alma. ¡Me pregunto por qué se ha parado! Encima de la puerta de la estación leo *Sala de espera*. Suena como su fuera a ser una "sala de esperanza": ahí es donde los pobres españoles confían en que llegará su tren, el que quieren coger. En Ciudad Rodrigo, la feria de ganado está en todo su esplendor, la zona en que se monta la feria es un puro bullicio y hay carros de mulas y burros entrando y saliendo, cada uno de ellos con un español orgulloso envuelto en una tela a cuadros.) Ya estaban todos los comensales. Sirvieron 7 u 8 platos, entre ellos un excelente arroz a la andaluza (con trozos de carne y mejillones cocidos en sus conchas); luego trajeron algo en un bol, que desde lejos parecían fideos, gordos como mi dedo índice, todos blancos con la punta gris. Resultaron ser animales; no gusanos, sino peces: *angulas* (probablemente anguilas bebés). Estábamos a punto de comer uno de los asados cuando, de repente, se escuchó un redoble de tambores. ¿Qué es, qué es? Pero los comensales no dicen ni una palabra y se oyen dos pequeñas flautas. Los 3 tamboriles y las 2 flautas tocaron "música de mesa", como debe ser, de la manera habitual durante todo el tiempo que duró la comida. Se trata de flautas vascas de 3 agujeros[1]. Los dos flautistas llevaban cada uno un tamboril colgado del cuello; con una mano tocaban el tambor, mientras que con la otra sujetaban la flauta de tres agujeros. El tercer hombre se limitaba a tocar el tamboril. Tocaron todo tipo de música vasca polifónica, folclórica y semifolclórica. Al final, llegó el fotógrafo. – Con esto pretende deslumbrarme nuestro amigo Fig. Pero es inútil. El día siguiente (ayer) se abatió la tragedia. Hay problemas en Granada. Falla está en la cama, la sala no está libre el 28 y el concierto debe ser el 9. Imposible, le digo. Bueno, qué voy a hacer, dice, o renunciar a las 1.000 pesetas o denunciar a Falla, lo cual resulta embarazoso dada la posición de Falla. En cualquier caso, tiene razón en esto último, le digo, haga lo que quiera; ¡declaro que no daré ningún concierto después del 6 de febrero y que lamento mucho haber venido hasta aquí! – Justo se anula el concierto de Granada cuando he aceptado el viaje precisamente por Granada y por Falla. ¡Además, he redirigido allí todas mis cartas! ¡Así que sólo podré tener noticias vuestras en Barcelona! – Me enteré de que Fig. obtiene un beneficio de 900 pesetas, o como mínimo 600 (eso es al menos el 10% habitual). Él seguía escribiéndome que no tenía ningún beneficio, etc., pero, por supuesto, no me lo creí ni por un segundo. Puedes decirle todo esto a Bíró [el agente de Bartók en Budapest]; si quiere protestar por el impago de los honorarios de Granada a Fig. o a Falla, que proteste; en cualquier caso, yo sólo voy a pagarle sobre la base de las 4.800 pesetas, y sólo el 5% (esto es, a Biró). No puede estar orgulloso de esta gira. – ¡Entretanto

1 Txistu o txirula: flauta vasca de tres agujeros.

Barcelona ha cambiado la fecha del 4 al 3! Es decir: no se debe venir a España. Ayer estaba muy enfadado (justo antes de empezar el concierto me enteré del desastre de Granada). Hoy estoy más tranquilo, pero sigo maldiciendo a Fig. y a Bíró.

Estoy viajando como un señor en el llamado tren de lujo (en el que sólo hay coches-cama), el Sud-Express. Los 4 días completamente libres que tengo entre Lisboa y Oviedo los dedicaré a Toledo. – Muchos besos y abrazos,

Béla

El 24 de enero, en Lisboa, tocó de nuevo en la primera parte del concierto en el Tivoli de la Orquestra dos Concertos Sinfónicos de Lisboa la *Rapsodia* op. 1, compuesta hacía más de un cuarto de siglo, como ya había hecho en Barcelona años atrás, además de la transcripción de la sonata de Benedetto Marcello y las *Danzas de Marosszék* de Kodály, que también había interpretado en España. Y en la segunda parte, el *Nocturno op. 27 nº 1* en Do sostenido menor de Chopin (del que se conserva una grabación posterior para la Radio Húngara) y la mayoría de las obras de la segunda parte del programa de Oviedo. A su madre le escribe irónicamente que "el ensayo con orquesta ha sido en un sótano. [¡]Algún día acabaremos tocando en un desván[!]". Y comparte más detalles con su mujer:

Lisboa, 21 de enero de 1931

¡Mi dulce Ditta! Ayer mandé la carta por correo (2 postales desde S. Seb.). Aquí se puede salir a pasear sin abrigo de invierno, pero al llegar a casa hay que ponérselo en la habitación, porque a los portugueses no les gusta la calefacción, es decir, ni siquiera tienen estufas u otros calefactores; sólo en los hoteles más caros. – Así que hoy tuve que trasladarme a uno de esos desde un hotel sencillo pero con buena cocina. – ¡Qué pena! Allí me daban buena comida nacional y aquí sólo tienen mejunjes internacionales. Hace mucho que no veía tanta gente morena, hay incluso personas negras ["sarracenos" en el original]. ¡La orquesta es increíblemente mala! Tendré que tocar 40 minutos a solo. ¡Será un extraño concierto "orquestal"!

Besos,

B.

Efectivamente, el programa incluía únicamente una obertura de Cimarosa al principio y la "Marcha húngara" de Berlioz (la famosa *Marcha Rákóczi* de *La condenación de Fausto*) como última obra de la orquesta. El mismo día del concierto comparte más detalles con Ditta sobre los ensayos y sobre la ética de la forma de trabajar en la orquesta de Lisboa:

Música callejera en Barcelona. Fotografías hechas por Bartók en febrero de 1931

Lisboa, 24 de enero de 1931

Mi dulce Ditta. Estos portugueses son un caos. Llegan tarde a los ensayos, o los posponen en el último momento. A las citas llegan siempre tarde. Al menos el hotel es bueno, de la llamada 1ª clase (incluso con precios de 1ª clase): ¡unos 100 escudos = 26 pengő al día! Pero los más baratos no tienen calefacción.

Se supone que el último ensayo iba a haber sido ayer por la tarde; pero lo pospusieron hasta esta mañana. El 1er trompa nunca se presentó y ayer hubo un ensayo sólo para él. Mañana te escribiré una carta en el tren y la mandaré desde Toledo. Por lo demás, todo bien hasta ahora.

Muchos besos

(La temperatura media es aquí de 12°)

Béla.

El 27 de enero partió de Lisboa hacia Madrid por Valencia de Alcántara (en Extremadura). Como ya se ha señalado, el concierto previsto para el 28 de enero en Granada no llegó nunca a celebrarse y Bartók se quedó en la capital de España. Además, el 29 se puso enfermo y hubo de guardar cama con fiebre durante un día y medio, lo que le obligó a cancelar el concierto previsto en Palma y a posponer los conciertos en Barcelona y Oviedo. Su recital en esta última ciudad, en el Teatro Campoamor, organizado por la Sociedad Filarmónica de Oviedo, se trasladó al 3 de febrero, el mismo día en que debería haber ofrecido su concierto en Barcelona, donde finalmente tocó el 7 de febrero. Se reproducen en facsímil el programa del recital en Oviedo y el concierto que ofreció en la Sala Mozart de Barcelona (las otras páginas del programa de Barcelona contienen los textos en catalán de las canciones interpretadas por Vánia Sokolova; resulta interesante que ya se hubiera impreso un programa ligeramente diferente del que tocó finalmente el día 7 y que se ha conservado):

2

Sociedad Filarmónica

DE OVIEDO

Teatro Campoamor

Año XXV | Concierto 3.°

CONCIERTO

Bela Bartók

(ILUSTRE COMPOSITOR Y PIANISTA)

CON LA COLABORACIÓN DE LA CANTANTE

Marie-France de Montaut

(SOLISTA DE LOS CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO DE PARÍS)

Concierto 3.° del año 1931

(438 de la Sociedad)

Oviedo—Imp. «La Cruz»

DB-Pr. 1931. I. 31.
BARTÓK ARCHIVUM
2400/56
BUDAPEST
BB

Sábado 31 de Enero de 1931

A las siete de la tarde

Programa

PRIMERA PARTE

SONATA en *si bemol* (Transc. de Bartók).... **Marcello Benedetto**
DOS SONATAS..... **D. Scarlatti**
CANZONE en *dó mayor* (Transc. de Bartók). **Azzolino Bernardino**
(Bela-Bartók)

SCIPIONE..... **Lulli**
LE ROI DES AULNES..... **Schubert**
MARGARITE AU ROUET..... **Id.**
A MA FIANCÉ..... **Schumann**
J'AI PARDONNÉ..... **Id.**
(Mad. France de Montaut)

SEGUNDA PARTE

DANZAS DE MAROSSZEK..... **Koltan Kodaly**
(Bela-Bartók)

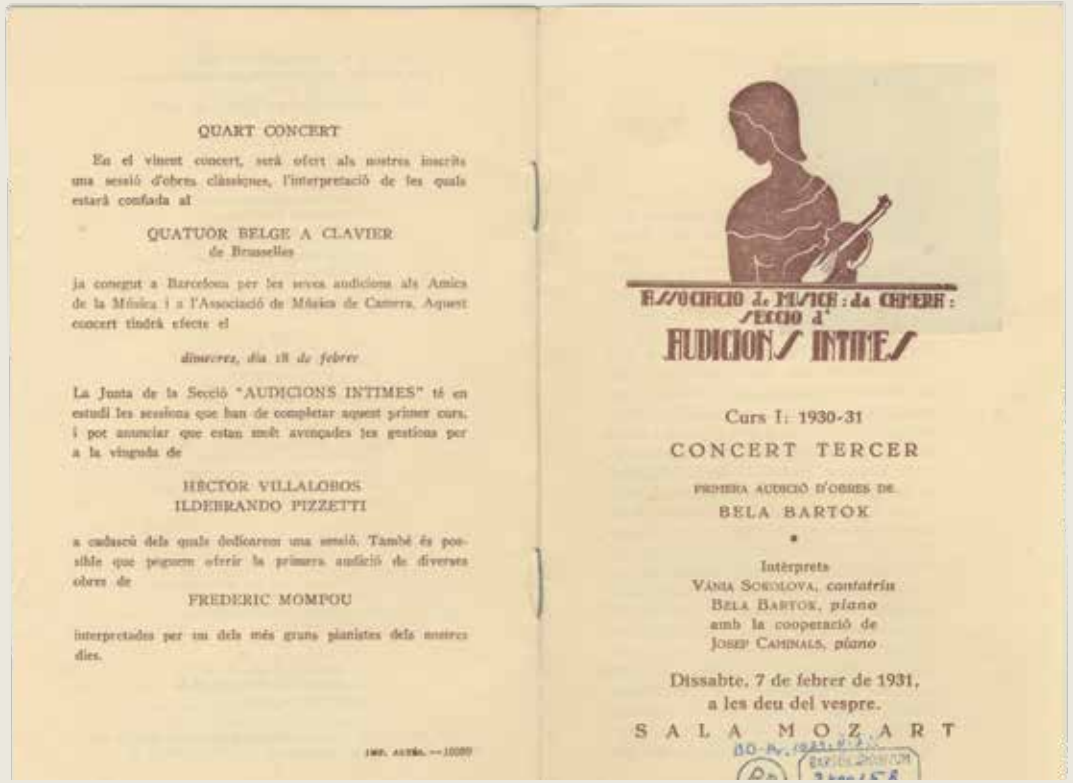
REVES..... **Wagner**
AMOUR ETERNELLES..... **J. Brahms**
MELODIE..... **Bartók**
MELODIE..... **G. Faure**
CLAIR DE LUNE..... **Debussy**
DOS TONADILLAS..... **Granados**
(Mad. France de Montaut)

TERCERA PARTE

SUITE, Op. 14..... **Bela-Bartók**
Allegro-Scherzo-Allegro Molto-Sostenuto.
Allegro bárbaro.
Soir dans la Campagne.
Dance Roumaine.

Descansos de 15 minutos

Piano BECHSTEIN, de la Sociedad



QUART CONCERT

En el vinent concert, serà ofert als nostres inscrits una sessió d'obres clàssiques, l'interpretació de les quals estarà confiada al

QUATUOR BELGE A CLAVIER
de Bruselles

ja conegut a Barcelona per les seves audicions als Amics de la Música i a l'Associació de Música de Camera. Aquest concert tindrà efecte el

dimecres, dia 18 de febrer

La Junta de la Secció "AUDICIONS INTIMES" té en estudi les sessions que han de completar aquest primer curs, i pot anunciar que estan molt avançades les gestions per a la vinguda de

HÉCTOR VILLALOBOS
ILDEBRANDO PIZZETTI

a cadascú dels quals dedicarem una sessió. També és possible que puguem oferir la primera audició de diverses obres de

FREDERIC MOMPOU

interpretades per un dels més grans pianistes dels nostres dies.

IMP. ALTÉS. —10089

ASSOCIACIÓ DE MÚSICA DE CAMERA:
SECCIÓ D'
AUDICIONS INTIMES

Curs I: 1930-31

CONCERT TERCER

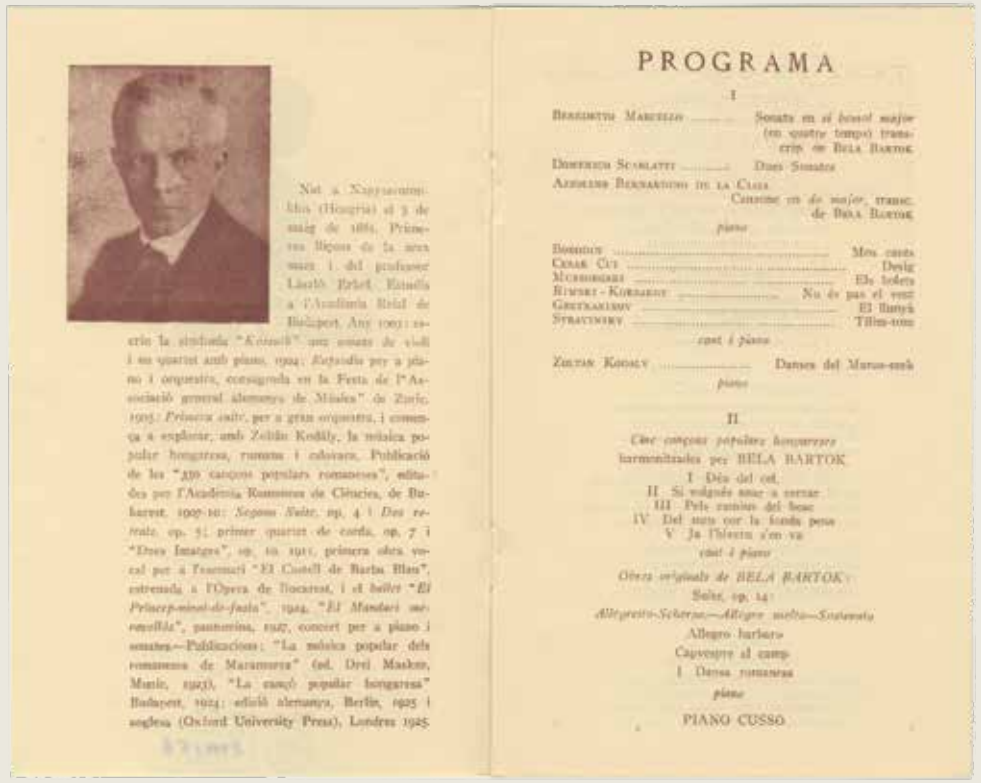
PRIMERA AUDICIÓ D'OBRES DE
BELA BARTOK

•

Intèrpreta
VÀNIA SOKOLOVA, *contralto*
BELA BARTOK, *piano*
amb la cooperació de
JOSEP CAMINALS, *piano*

Dissabte, 7 de febrer de 1931,
a les deu del vespre.

S A L A M O Z A R T



PROGRAMA

I

BENEDETTO MARCELLO ..... Sonata en *si bemol major* (en quatre temps) transcrita de BELA BARTOK

DOMENICO SCARLATTI ..... Dues Sonates

ALEXANDRE BERNARDINO DE LA CLEA
Cançone en *do major*, transc. de BELA BARTOK

piano

BORODIN ..... Mes cants
CESAR CUI ..... Deig
MUSSORGSKI ..... Els bolets
RIMSKY-KORSAKOF ..... Ni de pas el vent
GRETSKANINOV ..... El llunyà
STRAVINSKY ..... Tilim-tom

cant i piano

ZOLTAN KODALY ..... Danses del Marus-szek

piano

II

Cinc cançons populars hongreses
harmonitzades per BELA BARTOK
I Dels del cel.
II Si volgués anar a cercar
III Pels camins del bosc
IV Del nuts cor la fonda pena
V Ja l'hivern s'en va

cant i piano

Obres originals de BELA BARTOK:
Suite, op. 14:
Allegretto-Scherzo—Allegro molto—Sostenuto
Allegro barbaro
Capvespre al camp
I Danza romanesa

piano

PIANO CUSSÓ

Extractos de los folletos del programa de los conciertos de Oviedo y de Barcelona

Según el resumen de *La Vanguardia*, en el concierto de Barcelona, "Aparte de ciertos curiosos detalles de factura, de expresiones de la especial manera de producirse Béla Bartók, las obras, pulcramente interpretadas por el autor, interesaron por el colorido y sabor popular".

El 10 de febrero Bartók llegó a Budapest con fiebre y tres días más tarde se enteró de que había sido condecorado con la Cruz de Caballero de la Legión de Honor francesa con motivo de su próximo quincuagésimo cumpleaños.

* * *

Bartók volvería a España una vez más: cuando emigró a América en la fase inicial de la guerra, en octubre de 1940. En diciembre de 1939, tras la muerte de su madre, a la que había estado muy unido durante toda su vida, debió de pensar que nada podía consolarlo en una Europa sumida en una guerra y en pleno auge del fascismo. El 12 de octubre, él y su mujer abandonaron su país para instalarse en Nueva York (temporalmente, creían entonces). "Este viaje es un salto a lo desconocido, de lo cierto a lo insoportable", escribe en una carta de despedida. Su partida les llevó a través de España y Portugal, que fue donde embarcaron. Después escribió a su hijo Béla, fruto de su primer matrimonio, sobre una Europa que estaba convirtiéndose en una guerra oscura y, dentro de ella, España, "un país de horrores":

Islas Bermudas, 27 de octubre de 1940

¡Dulce hijo!

[...]

Voy a describirte brevemente nuestro atribulado viaje. Viajamos en la agradable oscuridad en el país de la bota [Italia]; al menos no nos quedamos ciegos. A las 5 de la mañana hubo que hacer un trasbordo y a duras penas pudimos controlar nuestro equipaje, pero no teníamos ni mantequilla ni ron y el chocolate que nos dieron por la mañana era un brebaje imbebible.

Me alegró poder dar la espalda a este país y llegar a, por el momento, la más dichosa Suiza. Aquí hay restricciones por la guerra, por lo que sólo hay agua caliente (y para el baño) los sábados por la noche y los domingos por la mañana; hay probablemente días perezosos y no habrá calefacción hasta no sé qué día de noviembre – por lo demás, parece haber de todo.

En Ginebra hemos podido gestionarlo todo. En Francia tampoco hubo ningún problema especial: almorzamos en Grenoble, merendamos en Montélimar y cenamos (y dormimos) en Nîmes. Por todas partes nos pedían una *carte d'alimentation*, pero finalmente nos dieron de comer también sin ella ("En France il y a la disette" ["En Francia hay escasez de comida"], decían). Viajar en *autocar* es bastante mejor de lo que pensaba. La mañana del 16 llegamos a la frontera española y es aquí donde comenzaron los problemas. Ya no había más autocares; la inspección aduanera pretendía ser implacable, había poco tiempo porque salía el tren y se me había olvidado hablar en español. Finalmente me dijeron que facturásemos aparte mis 310 kilos de equipaje, cerrado y sellado, para evitar el registro aduanero. Sin preguntar nada, indicaron en el pasaporte que había que bajarse en Badajoz (en lugar de en Valencia, como figuraba en los billetes). Sólo 3 días después me enteré de que habían facturado el equipaje como "mercancía urgente" (pensé que lo habían hecho con mala intención, pero luego me di cuenta de que no podían haberlo hecho de otro modo, pues no teníamos billetes para todo el recorrido y tuvimos que ir comprándolos por trayectos, primero hasta Barc., después hasta Madrid y desde allí hasta la frontera portuguesa). Sólo se permite cambiar dinero en la frontera y en los bancos; al salir del país sólo permiten cambiar de vuelta 100 pesetas. — En Badajoz nos enteramos de que la mercancía urgente no llegaría hasta ¡5 días después! Encontré un funcionario de aduanas que hablaba francés – tuve que confiarle el envío de mi equipaje. Él lo mandaría a Lisboa y desde allí lo enviarían en el siguiente barco a Nueva York. ¡Así que nos fuimos sin ningún equipaje! ¡El 19 por la noche me enteré en el tren portugués de que nuestro barco zarpaba no el día 23, sino el día 20! Llegamos a Lisboa el día 20 a las 2 de la madrugada y pasamos 3/4 de hora andando de hotel en hotel hasta que conseguimos una habitación. El día siguiente conseguimos tener todo arreglado y embarcamos en el barco a mediodía. Así que llegaremos a Nueva York prácticamente sin poder cambiarnos de ropa, sin frac ni vestidos de noche. Todo eso puede que llegue, o no, dentro de 1 o 2 semanas, si es que llega. España se ha convertido en un país horrible, como si su intención fuera

desanimar a todos los extranjeros a que vengan. Paderewsky[1] fue arrestado y detenido durante tres semanas por incumplir no sé qué norma. ¡Un señor de ochenta años! No hay pan, ni tabaco, ni azúcar, ¡una gran miseria! Portugal nada en la abundancia; qué pena que no pudiéramos quedarnos allí unos días, como teníamos previsto.

[...]

Habría podido enviar esta carta desde las Bermudas. Mi primera intención era esa, pero luego pensé que quizá se la quedarían los habitantes del país de la bota.

Así que me la he traído conmigo. Ahora, es decir, en la medianoche del 29 al 30, estamos en el puerto exterior de Nueva York. Pero, por supuesto, no nos dejan atracar hasta por la mañana.

Te mando muchos besos a ti y a los demás. Llévale esta carta a la tía Irma[2].

Tu padre.

1 Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), concertista de piano, que fue primer ministro y también ministro de Asuntos Exteriores de Polonia cuando pasó a ser un Estado independiente después de la Primera Guerra Mundial.

2 La hermana de la madre de Bartók, una de las destinatarias de algunas cartas citadas más arriba.

2

MIÉRCOLES 24 DE ENERO DE 2024, 18:30

El Bartók coral, en contexto

Coro de la ORCAM
Karina Azizova, piano
Josep Vila, dirección

Pequeños Cantores
Ana González, dirección

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Zoltán Kodály (1882-1967)
Horatii Carmen II. 10, ("...de aurea mediocritate...") / "A szép énekszó múzsájához" [A la musa de bello canto], para coro mixto

Nagyszalontai köszöntő [Un saludo desde Nagyszalonta], para coro mixto

An Ode for Music [Una oda a la música], para coro mixto

Lajos Bárdos (1899-1986)
Popule meus, para barítono y coro mixto

György Ligeti (1923-2006)
Idegen földön [En tierra extranjera], para coro femenino
- *Siralmas nékem* [Pobre de mí]
- *Egy fekete holló* [Un cuervo negro]
- *Vissza ne nézz* [No mires atrás]
- *Fujdogál a nyári szél* [Sopla el viento del verano]

Béla Bartók (1881-1945)
Cuatro antiguas canciones populares húngaras, para coro masculino, BB 60 (Sz 50)
- *Rég megmondtam, bús gerlice...* [Te lo dije hace mucho tiempo...]
- *Jaj Istenem! kire várok...* [¡Oh, Dios! ¿A quién estoy esperando?...]
- *Ángyomasszony kertje, bertje...* [En el jardín de mi cuñada...]
- *Béreslegény, jól megrakd a szekeret...* [Joven granjero, carga bien el carro...]

II

Zoltán Kodály
Ave Maria, para coro infantil y piano (1898)

Esti dal [Canción al anochecer], para coro infantil

Béla Bartók
Veintisiete coros para dos y tres voces para coro infantil y femenino, BB 111a (Sz 103)
- *Ne hagyj itt!* [¡No me dejes aquí!], para coro infantil
- *Senkim a világon* [No tengo a nadie en el mundo], para coro infantil

Lajos Bárdos
Szellő zúg [La brisa está soplando], para coro infantil

György Ligeti
Pletykázó asszonyok [Mujeres cotillas] (canon a cuatro voces), versión para coro infantil

Éjszaka – Reggel, para coro mixto
- *Éjszaka* [Noche]
- *Reggel* [Mañana]

Johan Duijck (1954)
Cantiones Sacrae in honorem Thomas Tallis, para coro mixto, op. 26, libro 1 (selección)
- *O sacrum convivium*
- *Ubi caritas*
- *Laudate nomen Domini*

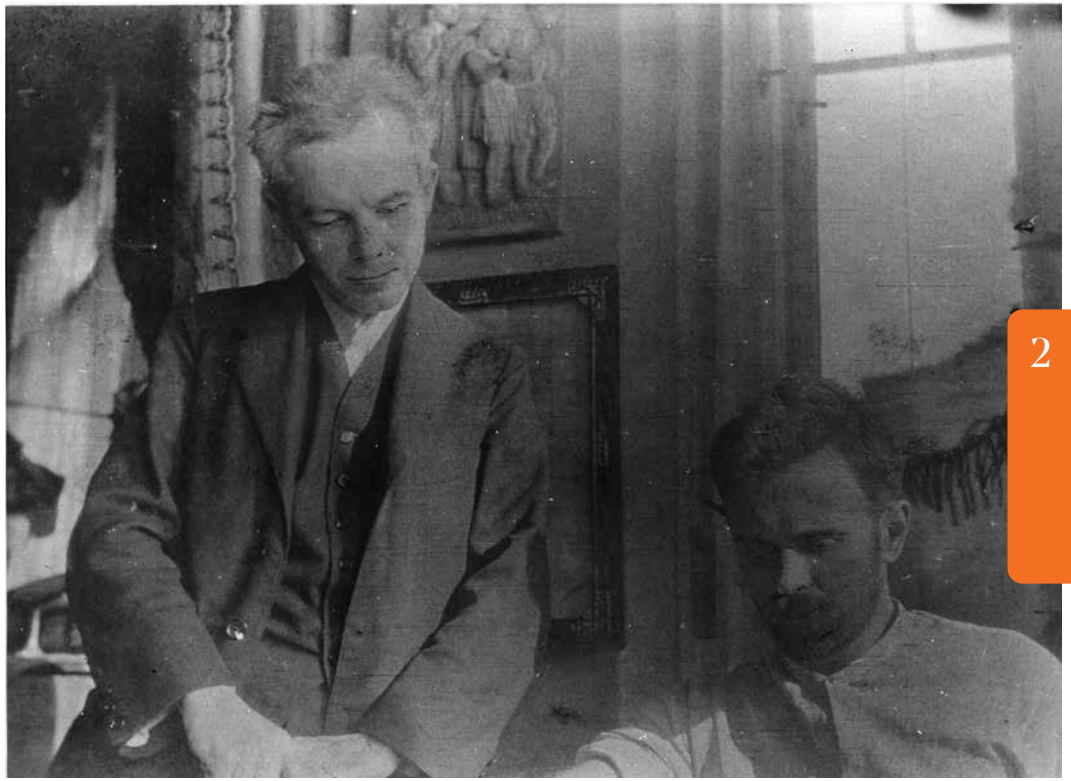
Béla Bartók
Cuatro canciones populares eslovacas, para coro mixto y piano, BB 77 (Sz 70)
- *Canción nupcial de Poniky* (*Zadala mamka, zadala dcéru...*)
- *Canción de los segadores de heno* (*Na holi, na holi...*)
- *Canción de danza de Medzibrod* (*Rada pila, rada jedla...*)
- *Canción de danza de Poniky* (*Gajdujte, gajdence...*)

El Bartók coral, en contexto

László Stachó

Leer un artículo –¡o, más que un artículo, un manifiesto!– que escribió **Zoltán Kodály** en 1929 resulta una experiencia realmente asombrosa. Su intención fue poner por escrito sus ideas para defender, e incluso ampliar, difundir y revestir de auténtica calidad musical la enseñanza del canto en los colegios y, con ella, el canto coral. Es como si el *statu quo* fuera idéntico al de hace casi cien años: las filípicas de Kodály parecen ser un flagelo sobre las espaldas de la actualidad, y si un lector español con una comprensión profunda de la cultura leyera este texto del más influyente pedagogo musical húngaro del siglo XX sin conocer la identidad del autor y el contexto, pensaría que había sido escrito aquí y ahora. (También en este sentido, el artículo de Kodály, que revolucionó la educación musical en el siglo XX y tuvo luego una importante repercusión en todo el mundo, es tan notable que en uno de los apéndices de este programa [pp. 78-81] se han traducido algunos de sus pasajes fundamentales.) El hecho de que en Hungría, en las décadas posteriores al trabajo que llevó a cabo Kodály, se haya desarrollado una cultura coral que ha sentado un referente en todo el mundo y que brilla con luz propia dentro del panorama internacional –no sólo en la capital, sino en todo el país– se debe a esta pasión por la educación del pueblo y el perfeccionamiento que arde con fuerza en las frases de este artículo titulado *Coros infantiles*.

A mediados de los años veinte, en el cenit de su vida, Kodály comenzó a ocuparse intensamente del problema de la educación, de resultas de una sucesión de acontecimientos e influencias que se reforzaron mutuamente, fundamentalmente su encuentro profesional con un coro infantil en Budapest. A partir de este momento, el laboratorio de este compositor vanguardista de nueva música, que había surgido al tiempo que Bartók, empezó a alumbrar gradualmente uno de los corpus de pedagogía musical más influyentes internacionalmente del siglo XX. En el artículo programático ya citado, Kodály explica que "Está en manos de los compositores húngaros crear



Bartók y Kodály, en casa de Kodály en la década de 1910

literatura en la lengua húngara. [...] Nadie es demasiado grande para escribir para los pequeños; de hecho, ha de dar lo mejor de sí para ser lo suficientemente grande para ellos. Habrán de escribirse obras originales, composiciones que partan del alma del niño, de la voz del niño en el texto, la melodía y el colorido por igual. ¡Mostremos a los niños de las ciudades la Hungría que canta, la Hungría que resuena! Ellos apenas saben que viven aquí. Hagámosles sentir que la 'madre patria' no son el puñado de tópicos inanes que les hacen cantar, sino vida optimista, calidez sanadora, un bosque virgen lleno de colores al que pueden aferrarse con mil tentáculos. Entonces

Bartók y Kodály, a comienzos de los años treinta

se sentirán realmente en casa". Y a partir de la segunda mitad de los años veinte, Kodály –quien, por cierto, había sentido desde su infancia una afinidad por la composición coral mucho mayor que la de Bartók–, en vez del estilo de las canciones alemanas, fuertemente homofónico, que se conocía en Hungría hasta entonces, produjo ubérrimamente con su imaginación las obras corales más maravillosas, construidas a partir de una peculiar y originalísima combinación de las melodías campesinas húngaras y la polifonía renacentista, especialmente las tradiciones compositivas del

estilo madrigalesco y el contrapunto palestriniano, una fusión que habría de convertirse en el rasgo distintivo de toda la cultura coral húngara. La cifra total de coros infantiles, femeninos, masculinos y mixtos de Kodály se acerca al centenar y medio, sin contar las piezas corales escritas específicamente para el aula con fines pedagógicos. Desde la pieza más pequeña a dos voces hasta cautivadoras suites corales de mayor complejidad, con múltiples capas históricas y que resultan profundamente conmovedoras, estamos ante las obras de un auténtico *poeta doctus*, compuestas con elegancia y que dan fe no sólo de un conocimiento extraordinariamente profundo de toda la historia de la música occidental y húngara, sino también de una gran familiaridad y, sobre todo, un amor profundo por la historia y la etnografía. De hecho, la música coral de Kodály habla con la plenitud y la reflexión de un libro de historia sobre qué significa ser húngaro: sobre nuestra historia, sobre la cultura urbana y popular húngara, sobre el alma húngara, y muchos de nosotros sentimos, al cantar o escuchar estas obras corales, lo que Bartók, el mejor amigo y compañero de armas de Kodály, afirmó por primera vez y puso por escrito ya en 1928: "Si me preguntan en qué obras se encarna con la mayor perfección el espíritu húngaro, tengo que responder que es en las obras de Kodály. Estas obras son una declaración de fe en el espíritu húngaro". Y a partir de la segunda mitad del siglo XX, durante varias generaciones, las obras corales de Kodály –y permítaseme incluirme– han dado lugar a las experiencias comunitarias y de pertenencia a un país y una cultura más hermosas y conmovedoras de *nuestras vidas*.

El concierto de esta tarde presentará algunas pequeñas obras corales de Kodály como una muestra de la magia de esta parcela de su catálogo, como una pequeña ilustración del hecho de que los grandes, representativos y verdaderamente brillantes coros infantiles, femeninos y mixtos siguen teniendo dificultades para arraigar en la práctica concertística internacional debido precisamente a su intrínseco carácter húngaro y su vinculación con la lengua húngara. Aun así, las cuatro pequeñas piezas seleccionadas por los dos coros madrileños que actúan hoy guardan relación con aspectos diferentes de la música coral de Kodály. El verdadero *Ave Maria* de madurez de Kodály data de 1935, pero siendo un niño compuso varias piezas inspiradas en el texto latino para diversas agrupaciones. La más completa de todas es una pieza escrita en 1898, cuando tenía dieciséis años, una composición juvenil para coro, instrumentos de cuerda y órgano que es la que cantará hoy con piano el coro infantil. El interés de la pieza radica únicamente en que es un típico ejemplo del ambiente musical en el que creció Kodály en las pequeñas localidades de la Alta Hungría, o el joven Bartók en las pequeñas localidades de las provincias orientales del país. (Kodály escribió este *Ave Maria*, por ejemplo, en Nagyszombat, una ciudad que tenía en la época una población mixta eslovaco-germana-húngara,

donde pasó sus años de instituto; la ciudad forma parte actualmente de Eslovaquia y su nombre eslovaco es Trnava.) El ambiente musical germánico del mundo rural húngaro halla reflejo en esta obrita que ha llegado hasta nosotros; el adolescente Bartók también escribió este tipo de composiciones.

Un Kodály ya maduro escribió ***A la musa de bello canto*** para el mundo estudiantil: fue la canción que cantaron todos los grupos en el Festival de la Canción de los Institutos de Secundaria de 1935 en Hungría. El texto latino es extracto de una oda de Horacio, mientras que el texto húngaro canta una alabanza a la musa de las hermosas canciones. La raramente interpretada ***Oda a la música,*** en inglés, a partir de poemas de William Collins (1721-1759) y John Fletcher (1579-1625), nos presenta al compositor que estaba en su octava década de vida y era internacionalmente aclamado, pero que continuaba viviendo en la Hungría socialista. Compuesta en 1963, la dedicatoria de la obra reza: "Written as a greeting to the Tenth Cork International Choral Festival" ("Escrita como saludo para el Décimo Festival Coral Internacional de Cork"), ya que Kodály, que por entonces ya era doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford, la envió a uno de los festivales corales anuales más prestigiosos del mundo. ***Un saludo desde Nagyszalonta*** (1931) es una felicitación folclórica por una onomástica, cuyo texto fue recogido en su lugar de nacimiento por János Arany (1817-1882), uno de los más grandes poetas húngaros del siglo XIX, de enorme erudición y genio, muy querido por Kodály y quizá considerado también por él como un ideal personal y profesional. Nagyszalonta es una pequeña localidad con una población predominantemente húngara que se anexionó a Rumanía entre las dos guerras mundiales y tras la Segunda Guerra Mundial (su nombre oficial en rumano es actualmente Salonta). Kodály viajó hasta aquí durante la Primera Guerra Mundial, cuando esta zona formaba aún parte de Hungría, para que le cantaran el texto en un fonógrafo. Cuando se escucha el arreglo coral, cabe imaginar la escena el día después de Navidad: pasadas las tres de la madrugada, las parejas y los jóvenes, acompañados por músicos gitanos, se dirigen a las casas de sus parientes para celebrar su onomástica y los despiertan con esta preciosa canción de felicitación a cambio de vino, bollos y pasteles. El recuerdo de esta costumbre popular, que desapareció en la segunda mitad del siglo XX, se ha preservado para casi todos los húngaros gracias al coro de Kodály y la cantamos a modo de saludos de todo tipo (la cantábamos con frecuencia a nuestros queridos profesores en el colegio). Kodály compuso tres versiones del saludo: una más ligera y otra más densa, para coro de un mismo sexo y para coro mixto. Por último, la ***Canción al anochecer,*** estrenada en 1938, es quizá la obra coral más conocida de Kodály: podría interpretarse como un *flashmob* en casi cualquier lugar de Hungría, ya que muchos de nosotros conocemos perfectamente nuestra parte. Y podríamos seguir comentando el lirismo intimista del texto de la canción campesina húngara que Kodály recogió a unos ochenta kilómetros de Budapest, la elegante polifonía de la obra, sus armonías claras y soñadoras... Pero ¿acaso puede algún análisis desvelar el secreto de la *Canción al anochecer* de Kodály, una de las obras corales más mágicas y emocionantes del mundo?

* * *

Al igual que su maestro Zoltán Kodály, **Lajos Bárdos** fue compositor, director de orquesta y musicólogo. Su personalidad se caracterizaba por una rara síntesis de enfoques teóricos y prácticos. Su incomparable talento pedagógico lo convirtió en un legendario profesor de la Academia de Música y en un educador y viajero cuyas conferencias, escritos y obras fueron profusamente conocidos en Hungría durante generaciones. Tras la muerte de su maestro, como estudiante de composición de Kodály, no fue sólo uno de los custodios más devotos de su legado pedagógico –fue el responsable, por ejemplo, de la edición completa de 1972 de las obras corales de Kodály, que sigue utilizándose en la actualidad–, sino que desde el primer momento estuvo junto a él en la creación de la "Hungría cantante" que él había imaginado. Como uno de los portadores de la antorcha del movimiento coral húngaro, que empezó a revivir en la segunda mitad de la década de 1920, desempeñó un papel activo como líder carismático de los coros pioneros de Budapest en la recuperación de la música renacentista en la Hungría moderna, y también estuvo al frente de interpretaciones contemporáneas muy importantes (fue él, por ejemplo, quien estrenó en Hungría la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky en una fecha tan temprana como 1932). A principios de los años treinta fundó la revista y editorial Magyar Kórus (*Coro Húngaro*), que se convirtió en el principal foro de difusión de la nueva música coral. "Hace tan solo unos pocos años, en una o dos de nuestras localidades rurales, dio comienzo una cultura musical nueva y más profunda que nunca", escribió en 1933 Aladár Tóth, uno de los escritores sobre música más relevantes de la época. "En el desierto de la vida musical rural han surgido varios oasis [...]. Y he aquí que todo el desierto empieza a reverdecer alrededor de los oasis [... y] hoy podemos decir que esta nueva cultura musical es un movimiento intelectual que se ha extendido por todo el país. [...] Que existe un tipo de cultura musical diferente [de los programas de los grupos de canto rurales que difunden el analfabetismo musical], que la música puede desempeñar un papel trascendental en el desarrollo espiritual del país es algo que hemos empezado a aprender desde que Bartók y Kodály, al recrear la música húngara, proporcionaron dirección y espina dorsal a nuestra cultura musical. [...] esta nueva cultura musical es una cura para una antigua dolencia, porque con ella *la más elevada cultura húngara se abre camino hacia los estratos más amplios del país*".

Las grabaciones realizadas por Lajos Bárdos, una persona profundamente religiosa y una figura clave de la

Lajos Bárdos con sus nueve primeros hijos, en su casa de Budapest a comienzos de la década de 1940. Con la amable autorización de Ágota Bárdos-Brückner, hija del compositor

música sacra húngara del siglo XX, fueron destruidas por la Radio Húngara en un acto de venganza anticlerical, lo que supuso una pérdida irreparable en la Hungría comunista de los años cincuenta. En el programa de esta tarde se encuentra presente con una composición de música sacra de 1934, ***Popule meus,*** que refleja el mundo sonoro y las técnicas compositivas de la polifonía coral renacentista, si bien se trata de una auténtica obra del siglo XX. La elección del texto podría sugerir asimismo implicaciones sociopolíticas. Junto a ella se encuentra una de sus obras más conocidas y fáciles de cantar para la comunidad, ***Szellő zúg távol*** *(La brisa está soplando).* La popularidad de su melodía tan característica se basó fundamentalmente en el hecho de que se incluyó en el primer cuaderno de la colección *Para los niños* de Bartók –armonizada con una melancólica elegancia– y esta pequeña pieza siguen tocándola prácticamente todos los niños húngaros que aprenden a tocar el piano. La historia de la génesis de esta pequeña composición coral es llamativa: a mediados de los años veinte, Bárdos y un compañero *scout* de su juventud escribieron una canción valiéndose de la melodía de esta canción campesina, que se publicó entonces en su colección de canciones *scout*. Tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento *scout* quedó defenestrado en unos pocos años –sus restos se incorporaron al pionero movimiento comunista– y la canción cobró una nueva vida propia. En su versión para coro de 1960, que es

Bartók en el Concurso de Coros de Jóvenes Cantores de Budapest (en la isla Margarita), con los coros participantes, el 6 de junio de 1937. A la izquierda, Zoltán Vásárhelyi, una destacada personalidad de la cultura coral húngara del siglo XX

la que podrá escucharse esta tarde, ha disfrutado de una nueva carrera como una canción íntima que servía para crear el ambiente de los campamentos de pioneros y la conocían casi todos los jóvenes que cantaban en un coro húngaro.

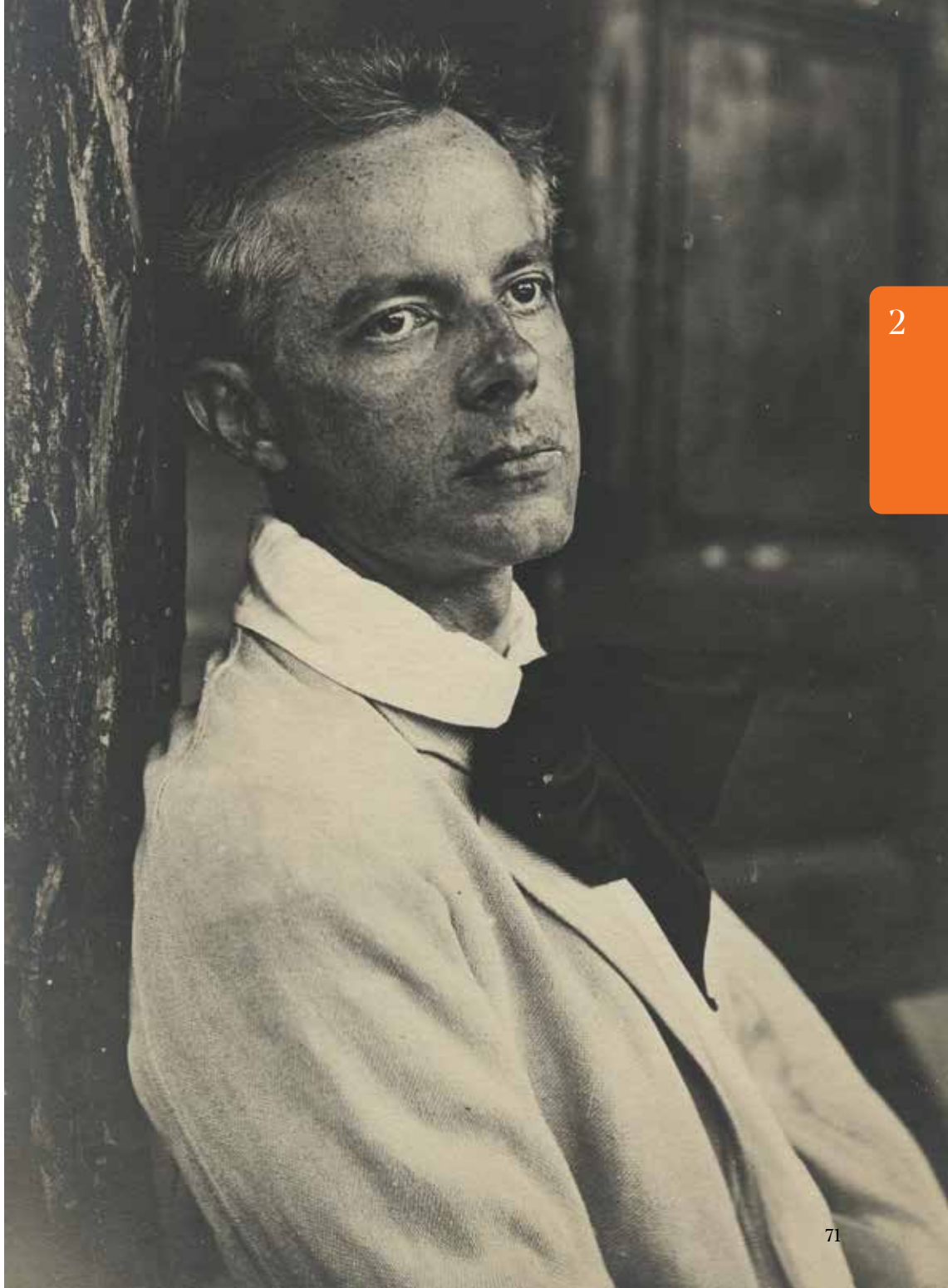
* * *

En contraste con Kodály, las obras corales de **Bartók** –con la excepción de los *Veintisiete coros a dos y tres voces* para coro infantil y femenino– han pasado a formar parte en mucha menor medida del repertorio de los coros húngaros, aunque representan lo mejor del arte de su autor: muchas

de las obras corales de Bartók rivalizan en genialidad e importancia con sus composiciones más conocidas y unánimemente valoradas. Los *Veintisiete coros a dos y tres voces* para coro infantil y femenino (1936-1937), de los que escucharemos esta tarde dos pequeñas piezas, y, junto con ellas, las *Canciones populares húngaras* (1930) para coro mixto, las *Canciones populares sículas* (1932) y *De tiempos pasados* (1935) para coro masculino, representan la cima del arte de Bartók, y algunas de estas obras, me atrevo a aventurar, se encuentran entre las composiciones vocales más conmovedoras y emotivas de la historia de la música. Esta profundidad emocional explica quizás que se interpreten raramente, aunque se citan con mucho mayor frecuencia su dificultad técnica y sus intrínsecas limitaciones lingüísticas. A diferencia de las obras corales de Kodály, todas las obras corales de Bartók están escritas en la lengua de su patria: aparte de dos breves colecciones en eslovaco (escucharemos una de ellas al final del concierto) y de dos pequeñas piezas en rumano, todas ellas se cantan en húngaro, nuestro idioma, que resulta exótico por doquier para casi todo el mundo.

La primera versión de las ***Cuatro antiguas canciones populares húngaras,*** para coro masculino, que data de 1910, es, en cierto sentido, una obra experimental: fue escrita en los primeros años en que Bartók empezó a familiarizarse con las canciones populares, y casi puede sentirse cómo Bartók está experimentando con las posibilidades de reescribir para coro las canciones campesinas que acababa de recopilar –y, al mismo tiempo, con las maneras de componer para coro masculino– en esta obra con un carácter muy marcado. En ella, la melodía inicial *parlando-rubato*, que pertenece al estrato más antiguo de la música campesina húngara, va seguida de tres melodías de danza cantadas que presentan caracteres diferentes. Entre ellas, la armonización de la última melodía, que cambia de compás de un modo inusual, es extremadamente inventiva y constituye un ejemplo muy infrecuente en el repertorio coral de la época elaborado a partir de canciones: el bajo y el tenor tienen también confiada la melodía con una escritura canónica. Lo que hace que esta composición sea excepcionalmente interesante es que Bartók la reelaboró hacia 1926 para un coro masculino húngaro en Pozsony (la ciudad acababa de pasar a formar parte de Eslovaquia tras la Primera Guerra Mundial y se bautizó oficialmente como Bratislava), y él mismo señaló que los refinamientos –¡aun en la armonización e incluso en la elección del tempo!– son tan sustanciales que la nueva versión, ciertamente más sofisticada y "picante", puede considerarse casi una nueva obra.

En cuanto a las ***Cuatro canciones populares eslovacas***, contamos con muy poca información tangible sobre las circunstancias de su composición, pero detrás de los pocos hechos que conocemos (que recogió las canciones



Béla Bartók en 1916

populares en la Alta Hungría en 1915; que la obra fue escrita el año siguiente; y que fue compuesta a petición de un por entonces famoso director de la orquesta de la ópera y director de coro en Budapest, que la interpretó con sus coros en la Gran Sala de la Academia de Música) se esconde una fascinante historia personal. En la primavera de 1915, durante su viaje etnomusicológico a la Alta Hungría, Bartók no sólo encontró canciones populares –fundamentalmente eslovacas–, sino que también conoció a dos jóvenes muy educadas, una de las cuales se convirtió durante un año en su musa secreta: su confidente, casi su alumna y, quizás, su amante. Bartók tenía entonces treinta y cuatro años (estaba casado y tenía un hijo de cuatro años), y la chica culta, pianista, poeta y amante de la literatura era dos décadas más joven que él. Aunque la relación pronto demostró ser inaceptable, Bartók compuso a comienzos de 1916 un perturbador ciclo de canciones (op. 15), cuatro de cuyas letras –unos poemas de amor anhelantes y simbolistas– habían sido escritas por la jovencísima musa y poeta aficionada de Bartók. Esta es también la época de las *Cuatro canciones populares eslovacas* con acompañamiento de piano, una de las composiciones de Bartók que esconden una inspiración más personal (el uso del piano y la forma en que se emplea en algunos pasajes apunta también sin duda a esta inspiración). La primera canción popular es, a pesar de su sencillez, un conmovedor *lamento* de una joven que se ha casado infelizmente con un joven de un país lejano; la segunda es una pastoral no exenta de seducción erótica; la tercera –cuyas cuatro estrofas están en tonalidades diferentes – es una melodía de danza llena de las alusiones eróticas más explícitas, mientras que la cuarta es otra melodía de danza rebosante de una alegría exuberante.

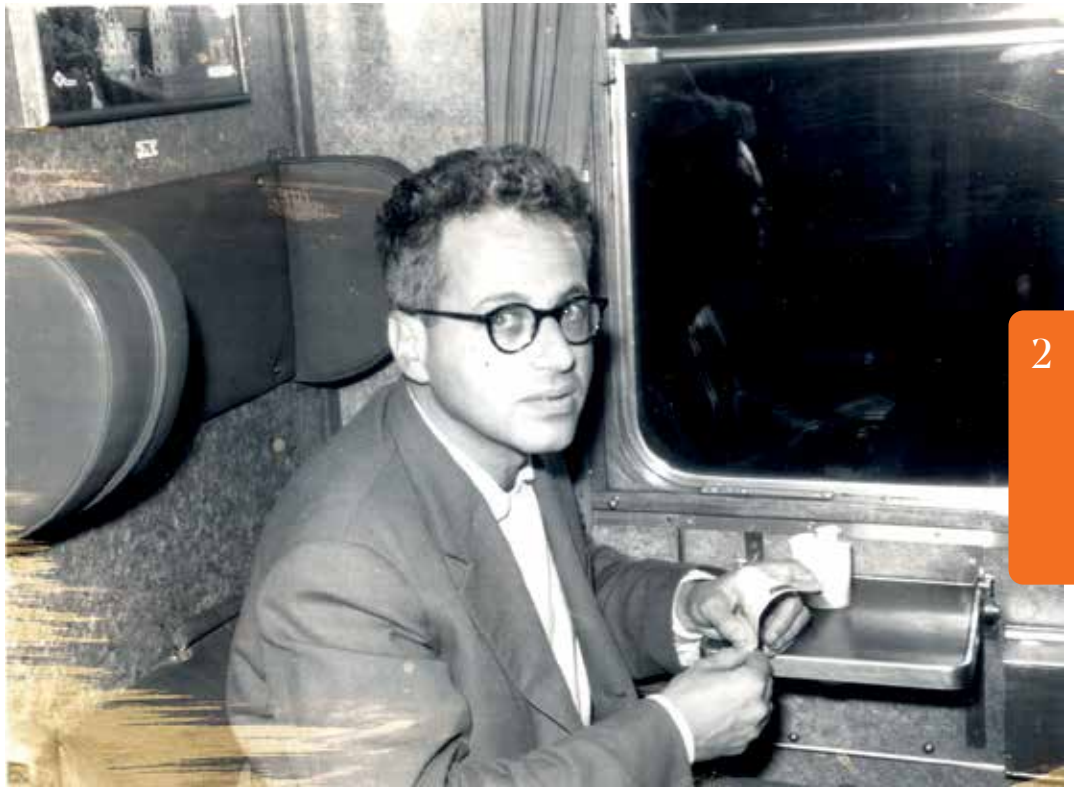
Estas dos composiciones se encuentran enmarcadas por pequeñas joyas corales. "El niño húngaro aún no sabe que ha recibido un regalo para la Navidad de 1936 que afectará a su vida. Pero todos aquellos que conducirán al niño húngaro hacia un mundo donde el aire sea más limpio, el cielo más azul y el sol más cálido sí que lo saben. Aquellos cuyo deseo largamente acariciado se cumple al ser Bartók uno de ellos. Lleva muchos años hablándole al niño: por medio del piano y, más recientemente, del violín (*Cuarenta y cuatro dúos para dos violines,* BB 104). Sin estas obras, sería difícil enseñar piano o violín en Hungría –o en el extranjero–, y sin duda viviríamos en un mundo más artístico y húngaro si nuestros profesores de música hubieran reconocido antes su importancia", escribió Kodály con entusiasmo sobre los ***Veintisiete coros a dos y tres voces*** para coro infantil y femenino de Bartók publicados entonces. Y añadía: "El acercamiento de Bartók al niño no tiene nada de la pomposidad del 'profesor' ni del ceceo del adulto que se hace pasar por niño. No 'desciende' hasta el niño, sino que lo mira como a un semejante. [...] Y lo que dice al niño lo asume también como adulto, el adulto también puede entenderlo. Es arte en todo su valor, también para los adultos". "Esta es una obra muy importante para mí", escribió el propio Bartók unos años más tarde a su editor, Boosey & Hawkes. Ahora parece increíble –y, en realidad, tragicómico– que la prensa húngara, conservadora y católica, lanzara un ataque de gran ferocidad contra Bartók precisamente con motivo de esta obra. En estos veintisiete hermosos coros a dos y tres voces se encuentra presente la plenitud del mundo, y no sólo el mundo de los niños. Además de canciones infantiles y canciones de juegos con criaturas grandes y pequeñas, hermosas y extrañas, con animales, aves e insectos que despiertan la imaginación de los niños, u ocasiones festivas del mundo rural (infantil), también nos sumergimos en las profundidades de la existencia humana con la ayuda de textos folclóricos húngaros cuidadosamente escogidos –y a veces sutilmente modificados– por Bartók: algunas de estas pequeñas obras que poseen la finura del diamante contienen composiciones musicales desgarradoramente hermosas que tratan de la soledad, el sufrimiento amoroso y la ausencia de un hogar, moldeadas con una genial sencillez. ("Hoy debemos buscar con todas nuestras fuerzas lo que podría llamarse 'genial sencillez'", escribiría Bartók poco después). Esta tarde escucharemos dos de ellas. Los textos de los *Veintisiete coros* fueron tomados de publicaciones de poesía folclórica húngara –que el compositor había examinado en el curso del trabajo que llevó a cabo entonces consistente en la notación y renotación de canciones folclóricas –, pero no contienen ni un solo compás de las canciones campesinas originales; sin embargo, de todos ellos emana la voz húngara sin adulterar, el carácter de la música campesina húngara. Y, al mismo tiempo, esta colección contiene quizá las joyas musicales más cuidadosamente pulidas de Bartók, incluidas algunas de las elaboraciones musicales más delicadas e infinitamente naturales del siglo XX, imbuidas de un amor y devoción absolutos en todo momento, sin un solo asomo fugaz de intrusión, pero sí impregnadas de una inmensa emoción musical. No puedo seguir escribiendo sobre ellos sin quitarme la máscara de musicólogo: les confesaré que, si pudiera llevarme una sola obra musical a esa personal isla desierta, la elección sería... esta colección.

Bartók y Kodály, que dio clases de composición en la Academia de Música, veían y revisaban regularmente las obras del otro, y Bartók declaró públicamente en una ocasión en defensa de Kodály, tras un ataque contra él motivado por cuestiones políticas, que "debo al juicio asombrosamente seguro y rápido [de Kodály] la forma definitiva, más perfecta que el original, de algunas de mis obras. Sin embargo, resulta llamativo que esta '*quantité négligeable*'–que es como se presenta ahora a Kodály– haya podido tener una influencia tan destacada sobre el 'más grande compositor húngaro' con sus aptitudes pedagógicas". Sabemos que la forma definitiva que dio Kodály a los coros *infantiles y femeninos* fue el resultado de un gran

número de pequeñas sugerencias técnicas, principalmente prácticas: estamos ante una notable aportación a la relación entre ambos y a la contextualización de los coros de Bartók.

* * *

Permítaseme decir algunas palabras más sobre el compositor húngaro más importante de la segunda mitad del siglo XX –y que está considerado como uno de los compositores más importantes del mundo–: el judío húngaro transilvano **György Ligeti**, que nació en el seno de una familia originaria de Budapest y cuya juventud –la época en que compuso los coros que escucharemos esta tarde– arroja, sin duda, una de las biografías más rocambolescas de un compositor, llena de quiebros y requiebros que son en parte impactantes historias de aventuras y en parte sumamente trágicas. Descendiente de Lipót Auer (Leopold Auer) –el gigante del violín y creador de una escuela internacional–, Ligeti nació en Dicsőszentmárton, una pequeña localidad húngara de Transilvania y gracias al trabajo de su padre, director de un banco, la familia, que sólo hablaba húngaro, permaneció en la región a pesar de que Rumanía se había anexionado toda Transilvania de resultas de la derrota húngara en la Primera Guerra Mundial (actualmente, el nombre oficial rumano de la pequeña ciudad es Târnăveni). Pero, a los seis años, Ligeti se trasladó a Kolozsvár (que entonces formaba parte de Rumanía, con el nombre oficial de Cluj), la "capital" de Transilvania y la ciudad húngara más importante en términos culturales después de Budapest, donde entró en contacto con la música clásica de más alto nivel que se hacía en la ciudad y, a los catorce años (!), empezó por fin a recibir clases de piano. Aunque aprendió muchísima música –en los estilos clásicos, como Bartók en el instituto–, se propuso estudiar matemáticas y física en la famosa universidad de Kolozsvár –que había sido devuelta a Hungría–, pero se le impidió matricularse debido a las leyes judías en vigor. Sí fue admitido, sin embargo, en la Academia de Música de Kolozsvár, pero jamás renunció a las matemáticas y la física. En cualquier caso, su destino profesional se decidió cuando fue admitido en la Academia de Música de Budapest. En medio de las penurias de la Segunda Guerra Mundial, tuvo un viaje difícil hasta la capital húngara: su familia fue deportada a un campo de concentración, al que sólo logró sobrevivir su madre; él mismo escapó milagrosamente a un campo de trabajos forzosos y escapó en cuatro ocasiones de campos de prisioneros de guerra. Incluso en la recién reunificada Transilvania del Norte consiguió evitar el reclutamiento en el ejército rumano. En 1945 fue admitido por fin en la Academia de Música de Budapest (junto con György Kurtág, que procedía de Transilvania del Sur y con quien mantendría una amistad de por vida). Pronto, sin embargo, los comunistas fueron haciéndose con el poder en Hungría y en el panorama musical el aire empezó a enrarecerse. Bajo la influencia de la política cultural del ideólogo soviético Andréi



György Ligeti a finales de los años cincuenta. Fuente: Vera Ligeti / BMC (Budapest Music Center)

Zhdánov, que promovió una música antivanguardista y folclórico-clásica, incluso la obra de Bartók –el ideal de Ligeti a los veinte años– se dividió en obras *gratas* y *no gratas*. Justo antes de esto, Ligeti escribió las cuatro piezas de *En tierra extranjera* y, en los años más oscuros, los *Dos cánones* y la pareja de piezas formada por *Noche* y *Mañana*.

"Lo que desempeñó un papel realmente importante para mí, también en la música, fue esa determinada atmósfera característica de la cultura húngara, que es muy difícil de imaginar si no eres húngaro. Es una lengua tan diferente, con una forma de pensar y una estructura absolutamente únicas. [...] También

tengo un fuerte vínculo con la poesía húngara, y con el lenguaje folclórico mucho más que con la música folclórica", afirmó Ligeti sobre su arte en 1984, cuando ya era un compositor aclamado internacionalmente. La partitura, publicada décadas más tarde en la República Federal Alemana por la editorial Schott, señalaba 1945 y 1946 como las fechas de origen de las cuatro pequeñas partituras a tres voces al unísono incluidas en ***En tierra extranjera,*** y se refería a Kolozsvár con su nombre histórico alemán, Klausenburg (en lugar del que era ya entonces –desde 1974– su nuevo nombre oficial rumano: Cluj-Napoca). Es posible que Ligeti empezara a componerlas en esta ciudad, pero es probable que las terminara en Budapest, ya como estudiante de la Academia de Música. Todos los textos de *En tierra extranjera* transmiten la melancolía de la añoranza y proyectan el dolor de las pérdidas sufridas en la guerra. El primer pequeño coro pone música al famoso poema –un lamento– del poeta renacentista húngaro del siglo XVI Bálint Balassi, mientras que los otros parten de textos folclóricos. Sus inspiradas melodías –una creación personal– irradian música popular húngara, y sus arreglos tienen el aire de la polifonía vocal renacentista (Kodály fue el primero en utilizar el manual de contrapunto de Knud Jeppesen en Hungría, y Ligeti lo estudió ya en Kolozsvár). Los pequeños coros parecen rimar con los coros al unísono de Bartók, pero es improbable que Ligeti los conociera ya en aquella época. El estreno de la obra hubo de esperar cuatro décadas.

Los poemas del poeta húngaro del siglo XX Sándor Weöres (1913-1989), de inspiración, virtuosismo y profundidad mozartianos, son casi composiciones musicales en sí mismos. Era el poeta predilecto de Ligeti, quien llegó a conocerlo personalmente en Budapest en 1947. Ambos se convirtieron rápidamente en figuras marginadas del régimen comunista. Ligeti ya se había valido de la poesía de Weöres en 1946 (*Soledad* para coro mixto, *Tres canciones de Weöres* para voz y piano), y volvió a él en el segundo de sus *Dos cánones,* brillantemente humorístico, ***Mujeres cotillas***, en 1952, en un momento en el que los escritos de Weöres y las innovadoras composiciones de Ligeti figuraban en la lista de obras prohibidas por las autoridades comunistas. El dinámico canon, escrito para coro mixto a cuatro voces, suele cantarse –en consonancia con su texto– por un coro femenino. El excéntrico poema de Weöres y la música ideada por Ligeti hablan por sí solos; la melodía del canon, que está siempre escrita a una sola voz, debe ser iniciada un compás más tarde por cada una de las voces sucesivas, lo cual crea emocionantes clústeres de notas. Ligeti siguió utilizando profusamente la técnica del clúster, no sólo en este canon juvenil, que es probablemente una de las pequeñas composiciones más humorísticas de la historia de la música y que se estrenó más de cuatro décadas después de haber sido compuesto.

Ligeti utiliza asimismo fragmentos de poemas de Weöres –en realidad, condensaciones de los mismos–, como el texto para la pareja de coros mixtos a ocho voces ***Noche*** y ***Mañana.*** La atmósfera de la oscuridad de la noche se presenta inmediatamente en tintineantes clústeres de notas, creando un peculiar sonido "de pie". (En 1970, Ligeti afirmó: "Lo recuerdo con bastante claridad: en 1950 estuve paseando por el interior del castillo [de Buda, en Budapest] una noche entera, y fue entonces cuando se me ocurrió por primera vez la idea de la *música de pie*: yo diría *combinaciones sonoras de pie.* [...] En un sonido estacionario, los cambios internos se producen lentamente, de manera muy imperceptible, de modo que poco tiempo después ya ha experimentado un cambio de estado. Ahora nos encontramos ya en un lugar diferente, pero el cambio ha sido tan gradual que no nos hemos dado cuenta"). Y en *Mañana,* además de los clústeres, no sólo se confía un papel destacado al intervalo predilecto de Bartók, la tercera menor, sino también a las quintas –que aquí imitan el repique de las campanas– y a una especie de madrigalismos, como la imitación del canto de gallo en *falsete,* que se convierten en el detonante del carácter licenciosamente grotesco de la pieza. Pero los elementos típicamente bartokianos se funden aquí dando forma a una voz de Ligeti muy personal, completamente independiente de la de Bartók. Este par de piezas de taller genuinamente experimentales datan de 1955, un año antes de que el compositor decidiera emigrar a Occidente, pero como no pudieron publicarse debido a las circunstancias ya mencionadas, no visitaron la imprenta por primera vez hasta 1973, cuando Ligeti se encontraba ya instalado al otro lado del Telón de Acero.

Coro de la ORCAM

Desde su fundación en 1984 por iniciativa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, ha destacado por su versatilidad y su amplia gama de actividades, que abarcan tanto conciertos a capela y con orquesta como su continua presencia en la escena lírica y los estudios de grabación. El prestigio del coro ha ido en constante crecimiento, lo que le ha llevado a actuar en los escenarios más importantes de países como Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos, México y Yugoslavia. En el ámbito del repertorio sinfónico-coral, ha colaborado con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de RTVE, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta de Brasil y Joven Orquesta de la República Federal de Alemania. Además, el coro ha realizado colaboraciones con el Teatro Real en importantes producciones escénicas, entre las que destacan su participación en la ópera *Fidelio* bajo la dirección de Claudio Abbado. Desde septiembre de 2022, Josep Vila i Casañas es su director titular.

Josep Vila

Es uno de los directores de coro más reconocidos del panorama musical español. Desde septiembre de 2022 ocupa el cargo de director titular del Coro de la Comunidad de Madrid. Su especialidad es el repertorio a capela y la literatura sinfónico-coral de todas las épocas. Desde 2005 es profesor de Dirección de Coro en la Escuela Superior de Música de Cataluña e imparte clases magistrales en diferentes países. Paralelamente colabora como director invitado de formaciones corales como el Coro de la Radio del Centro de Alemania (MDR), el Coro de la Radio Sueca, el Coro de Radio France, el Coro Filarmónico de Eslovenia y el Coro Estatal de Turquía. A lo largo de su carrera ha sido director titular de coros como el Orfeó Català, el Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana, el Coro Lieder Càmera y el Coro de RTVE. Además, ha trabajado junto con algunos de los mejores directores del mundo, como Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Sir Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Marc Minkowski y Jean-Christophe Spinosi, entre otros. Como compositor se dedica principalmente a la música vocal-instrumental y es autor de un amplio catálogo de obras para coros infantiles y juveniles que van desde *Sanctus-Benedictus* (1992) hasta la *Missa Sagrada Família* (2019).

Karina Azizova

Karina Azizova (Ashgabad, Turkmenistán) comenzó sus estudios de piano a los siete años y completó sus estudios superiores en el Conservatorio Chaikovski de Moscú bajo la tutela de Lev Naumov. Ha recibido premios en concursos internacionales en Ragusa (Italia, 1993), Ostuni (Italia, 1994) y Vladikavkaz (Rusia, 1996), y ha actuado en prestigiosos festivales como el Festival de Verano del Escorial, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Santander, el Festival de Verano de Dubrovnik o el Festival de Fez. Desde el año 2000 reside en España, actuando en salas como el Auditorio Nacional de Música, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Teatro Monumental y el Palau de la Música Catalana. Ha colaborado con músicos como Radovan Vlatković, Ewa Podleś, Teresa Berganza, Hermann Baumann, Manuel Blanco y Gérard Caussé, entre otros. Ha realizado numerosos recitales en diferentes países como España, Italia, Irlanda, Rusia, Turkmenistán, China y Estados Unidos, y ha sido solista con la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y la Orquesta Sinfónica del Vallés. Actualmente, es pianista titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Pequeños Cantores

Fundado en 2010 dentro de la estructura de la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM), el coro Pequeños Cantores es un grupo vocal formado por niños de edades comprendidas entre los cinco y los quince años. Desde su creación y hasta la fecha actual, los Pequeños Cantores han sido el coro titular de niños del Teatro Real, participando en todas las producciones de ópera que requieren este tipo de coro. Han interpretado diferentes óperas infantiles en los Teatros de Canal y en la Fundación Juan March, colaborando además en montajes del Teatro de la Zarzuela, el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial y en el Festival de Música de Peralada, además de en otros proyectos como el Ciclo Bach-Vermut, del CNDM, o el Festival de Música en Segura. Las actividades de los Pequeños Cantores incluyen colaboraciones regulares con orquestas como la ORCAM, la Orquesta Sinfónica RTVE, la Orquesta Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de Madrid. Han cantado con la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino (bajo la dirección de Zubin Mehta), la Joven Orquesta Gustav Mahler (dirigida por Jonathan Nott) y otras orquestas españolas. Desde sus comienzos, el coro está dirigido por Ana González.

Ana González

Inicia sus estudios musicales de piano con seis años en el Conservatorio de Bilbao, su ciudad natal, y los concluyó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, completando su formación pianística y de dirección de orquesta y coro en Viena (Hochschule für Musik y Musik Universität). De 2000 a 2010 dirigió el Coro Infantil de la Comunidad de Madrid y, desde su creación en 2010, es directora de los Pequeños Cantores de la JORCAM, el coro de niños titular del Teatro Real, participando además regularmente en montajes y conciertos en el Teatro de la Zarzuela, el Auditorio Nacional de Música, la Fundación Juan March o los Teatros del Canal. con diferentes orquestas (Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España y Orquesta Sinfónica RTVE), y en festivales (Arte Sacro, El Escorial) y grabaciones y programas de RTVE. Además, es también directora de las Jóvenes Cantoras desde 2017. A menudo es solicitada como jurado en concursos corales nacionales e internacionales e imparte talleres y ponencias en diversas universidades (Autónoma, Complutense y Carlos III), federaciones y asociaciones corales. Desde 2011 es también profesora del Máster en Educación Musical Infantil de la Universidad Internacional de Andalucía, y colabora regularmente con la Fundación Barenboim-Said.

Zoltán Kodály: *Coros infantiles*

(1929, fragmentos)

A quienquiera que le preocupe lo que sucederá aquí musicalmente dentro de una generación o dos no puede pasar indiferentemente junto a un colegio cuando pueda oír que está cantándose en su interior.

¿Qué es lo que dicen estas canciones? Fundamentalmente esto: "¡Para nosotros es lo suficientemente bueno! Tenemos poco tiempo y poca paga; al director no le gusta la música coral. Yo no tengo ambiciones, me alegro de seguir vivo..."

Este no es el texto de la canción y, sin embargo, esto es lo que se oye con más fuerza que ninguna otra cosa. Lo que cantan no se aproxima siquiera al arte.

[...]

Los niños educados así apenas entrarán en contacto con la música como un arte en toda su vida.

[...]

Ese es el motivo por el que en nuestros círculos cultivados la ignorancia musical suele ponerse muy dolorosamente en evidencia. El infantilismo musical va de la mano de una cultura extremadamente desarrollada en la literatura y en las artes visuales; y aquellos que luchan por lo que es bueno con su mano derecha, patrocinan en música la literatura barata con la izquierda.

[...]

Millones de personas se ven condenadas al analfabetismo musical, cayendo presas de las músicas más pobres. Porque, ¿qué es lo que escuchan los niños fuera de sus colegios si no pertenecen a la minoría que cultiva también la buena música en sus casas?

Los niños de Budapest, pobrecillos, recogen los residuos de la música callejera.

[...]

Los niños de los pueblos son quienes están más cerca del arte. Lo que oyen fuera de sus colegios procede en su mayor parte del antiguo y noble material de la música folclórica. [...]

Se dice que es difícil enseñarles. Aún no he oído de nadie que lo haya intentado seriamente.

El mal gusto se extiende a toda velocidad. En el arte esto no es algo tan inocente como, digamos, en la ropa.

Alguien que se viste con mal gusto no pone en peligro su salud, pero el mal gusto en el arte es una auténtica enfermedad del alma. Impide al alma entrar en contacto con las obras maestras y con el alimento vivificante que emana de ellas, sin el cual el alma se consume o se queda atrofiada, y toda la personalidad del ser humano queda marcada con un estigma característico.

En los adultos, esta enfermedad es, en la mayoría de los casos, incurable. Únicamente la prevención puede servir de ayuda. Los colegios deberían ocuparse de la tarea de administrar inmunización.

En vez de hacer esto, los colegios actuales extienden la corrupción.

[...]

¿Qué es lo que hay que hacer? Enseñar música y cantar en los colegios de tal modo que no suponga una tortura, sino un disfrute para el alumno; imbuir en él la sed de una música mejor, una sed que durará ya toda la vida. [...] Si el niño no se llena al menos una vez con la corriente vivificante de la música durante el período más sensible –entre los seis y los dieciséis años–, difícilmente le será de ninguna utilidad más adelante. A menudo basta una única experiencia para abrir su joven alma a la música para toda su vida. La experiencia no puede dejarse en manos del azar: es la obligación del colegio proporcionarla.

[...]

En la actualidad, cantar es la cenicienta entre las asignaturas escolares. Pero esto es en vano: el príncipe vendrá a buscarla; el zapato encajará únicamente en su pie.

Ninguna otra asignatura puede servir tanto al bienestar –físico y espiritual– del niño como la música.

[...]

El entusiasmo puro, el instinto ingenuo, que son dones inusuales en un artista adulto, pueden encontrarse en cualquier niño sano. Con unos pocos años de preparación técnica, los niños pueden conseguir resultados medibles con el más riguroso de los estándares absolutos.

[¡Pero] tan solo el arte con un valor intrínseco resulta adecuado para los niños! Todo lo demás es pernicioso. Al fin y al cabo, la comida se elige con más cuidado para un bebé que para un adulto. El alimento musical que es "rico en vitaminas" es esencial para los niños. Sin él, la "avitaminosis" crónica y ahora ya casi incurable de toda la sociedad húngara no tendrá nunca fin.

[...]

Debemos guiar a las grandes masas hacia la música. [...]

Cuentas con un instrumento en tu garganta, que posee un timbre más hermoso que el de cualquier violín

del mundo, siempre que lo utilices. Con este instrumento te situarás vitalmente cerca de los más grandes genios de la música – ¡siempre que haya alguien que te guíe!

[...]

Lo cierto es que las voces y el sentido musical de nuestros jóvenes son tan excelentes que pueden interpretar con perfección artística cualquier cosa que se corresponda con su desarrollo físico y espiritual, por difícil que pueda ser la tarea. Todo depende del guía.

Y aquí es donde se necesitan reformas urgentes.

[...]

La situación no se ve más que agravada por el hecho de que, cuando se nombran profesores, no son los mejores los que se eligen: los "amigos influyentes" son decisivos.

Resulta lógico, por tanto, que personas absolutamente inadecuadas ocupen puestos importantes, y el "right man at right place", es decir, tener a la persona adecuada en el lugar adecuado, es virtualmente un fenómeno fruto del azar. Y, sin embargo, en la actualidad, tan solo la eminencia personal puede compensar las deficiencias existentes en el currículo y en los títulos.

Es mucho más importante quién es el profesor de canto en Kisvárda [una pequeña localidad en la Hungría rural] que quién es el director de la Ópera, porque un director mediocre fracasará. (A menudo incluso uno bueno.) Pero un mal profesor acabará matando el amor a la música durante treinta años de treinta clases de alumnos.

[...]

[...Así pues,] debería ofrecerse un apoyo considerable a los profesores de más talento [... y] deberían garantizarse a los nuevos profesores de canto puestos que sean iguales en todos los sentidos que los de los demás profesores. Porque hoy no sirve de nada encaminar a jóvenes músicos mejor formados a esta profesión. Es inútil decirles que no podrán encontrar una vocación más elevada o que contribuya más a la construcción de la nación. Ven cuál es el sueldo de un profesor de canto y, de momento, prefieren ir a tocar el piano a un cine, porque no pueden construir una nación si se mueren de hambre.

[...]

Al comunicar únicamente música inferior tanto en las obras extranjeras como en las húngaras, los colegios cortan el camino a un desarrollo superior del sentido musical. [...] Algunos autores de libros de texto consideran que los niños húngaros son prácticamente idiotas al torturarlos con versitos y cancioncillas como los que podrían ser improvisados mucho mejor por cualquier niño sano en cuanto se presente la oportunidad.

De la música extranjera: ¡únicamente obras maestras! Hay

montones de ellas. Está en manos de los compositores húngaros crear literatura en la lengua húngara.

[...]

Habrán de escribirse obras originales, composiciones que partan del alma del niño, de la voz del niño en el texto, la melodía y el colorido por igual. ¡Mostremos a los niños de las ciudades la Hungría que canta, la Hungría que resuena! Ellos apenas saben que viven aquí. Hagámosles sentir que la "madre patria" no son el puñado de tópicos inanes que les hacen cantar, sino vida optimista, calidez sanadora, un bosque virgen lleno de colores al que pueden aferrarse con mil tentáculos. Entonces se sentirán realmente en casa.

[...] Entre nosotros es costumbre recomendar una sola medicina para curar cualquier enfermedad: el Estado debería dar dinero.

He señalado unas cuantas cosas que mejorarían enormemente la educación musical en los colegios, cosas que no costarían un solo céntimo ni al Estado ni a nadie.

Sólo se necesitan algunos profesores de canto que, cuando suenen las campanadas del mediodía, no pongan pies en polvorosa: y para los que, aun cuando no sea su obligación oficial, un pequeño trabajo adicional sea una necesidad espiritual, que puede proporcionar el estímulo y que es el alma y el cometido que da su sentido a la tarea de profesor.

Afortunadamente, también hay profesores así.

[...]

Un desarrollo sistemático de la enseñanza será el cometido del Estado, un trabajo que ya no puede rehuirse. El Estado mantiene en vano teatros de ópera y salas de concierto si no va nadie a ellos. [...]

¿Que la crisis económica es la causa de todo? ¿Todo volverá a su ser en cuanto la economía se normalice? No lo creo. El arte tiene sus propias condiciones específicas de existencia, independientes del dinero. La penuria puede dificultar el desarrollo, pero la riqueza tampoco lo promueve siempre. El dinero no produce ideas. En cualquier caso, habría suficiente dinero aquí sólo con que se gastara siempre en lo que se necesita. Sin embargo, las cosas más valiosas no pueden comprarse con dinero. El mayor problema no es una cartera vacía, sino un alma vacía. Y ya hemos tenido más que suficiente de eso.

El reciente desarrollo de la música en Hungría [...] tendrá un absoluto efecto transformador en la vida musical de Hungría cuando se haya completado del todo. ¿Y quiénes habrán plantado las semillas? Los profesores de canto, que tienen que hacer frente a las preocupaciones de la vida cotidiana; los estudiantes de Budapest, que reparten la leche y los periódicos al amanecer. Resulta impensable que su trabajo no se vea bendecido.

3

MIÉRCOLES 31 DE ENERO DE 2024, 18:30

El Bartók folclorista

Márta Gulyás, piano
Mihály Sipos, violín folclórico
Vilmos Szabadi, violín
Pascal Moraguès, clarinete

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Béla Bartók (1881-1945)
Rapsodia nº 1 para violín y piano, BB 94a (Sz 87)
Lassú. Moderato
Friss. Allegretto moderato

Anónimo
Viejas melodías campesinas húngaras "*Melodías del pavo real*"

Béla Bartók
Leszállott a páva [El pavo real]. *Andante tranquillo, rubato* (*Tres canciones populares húngaras*, BB 80b [Sz 66])

Anónimo
Canción campesina I

Béla Bartók
Gyermekeknek [Para los niños], BB 53 (Sz 42), volumen 1
nº 40. Danza de los porqueros. Allegro vivace

Anónimo
Canción campesina II

Béla Bartók
Gyermekeknek [Para los niños], BB 53 (Sz 42), volumen 1
nº 20. Canción para beber. Allegro
nº 21. Allegro robusto

Anónimo
Danzas transdanubianas

Béla Bartók
Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras, op. 20, BB 83 (Sz 74)
nº 5. Allegro molto

Popurrí sobre las *Danzas populares rumanas*, BB 68 (Sz 56)
Jocul cu bâtă [Danza del bastón]
Brâul [Danza de corro]
Pê-loc [Pisando]
Buciumeana [Danza de Bucium]
Poarga Românească [Polca rumana]
Mărunțel [Pasos cortos – danza rápida]

II

Béla Bartók
Sonata para violín y piano nº 2, BB 85 (Sz 76)
Molto moderato
Allegretto

Contrastes, para violín, clarinete y piano, BB 116 (Sz 111)
Verbunkos
Pihenő [Descanso]
Sebes [Rápido]

El Bartók folclorista

László Stachó

A principios de siglo, la capital de la multiétnica Hungría, el nuevo hogar de Bartók, estudiante en la Real Academia de Música, se hallaba sumida en una fiebre de autodeterminación nacional tras haber sido gobernada durante siglos parcial o totalmente por potencias extranjeras: los otomanos y los Habsburgo. Los protagonistas de la vida musical de Budapest abogaban por la definición y el renacimiento del estilo nacional húngaro: recordemos el arrebato chovinista ya mencionado del entonces joven y entusiasta compositor y pianista Bartók. Coincidiendo con este momento ideal, en 1904, cuando el músico tenía veintitrés años, escuchó por primera vez una antigua canción campesina húngara. Le impactó el sonido *real* de Hungría, más allá de las ideas, y esta experiencia fecundó su estilo y lo condujo enseguida hacia nuevos caminos. En el curso de esta apasionada y diligente búsqueda se sumergió en el mundo rural húngaro. No le movía la curiosidad de un científico, sino la de un compositor, aunque su sensibilidad y su rigor positivista lo convertirían poco después en un erudito. Con la conciencia y el rigor de un científico, recopiló todo cuanto pudo encontrar del fascinante repertorio de melodías antiguas, exóticas y desconocidas para él, que corrían ya serio peligro de caer en el olvido a comienzos del siglo XX. A pesar de que a los veinte años ya disfrutaba de una enorme celebridad en Budapest, el joven, a veces tímido, retraído de carácter en la gran ciudad, encontró en aldeas remotas y aisladas un microcosmos tradicional y peculiar, en el que podía ser realmente él mismo y gracias al cual, en los años en que se moldea definitivamente el carácter, pudo experimentar la libertad sin ataduras, la alegría del descubrimiento y la sensación de estar llamado a

Béla Bartók, de viaje de recopilación de canciones campesinas húngaras en el distrito de Csík. Gyergyószentmiklós (actualmente en Rumanía; en rumano: Gheorgheni), verano de 1907

completar una misión: experimentó, en suma, la felicidad juvenil.

Recopiló música en casi todo el territorio de la Hungría de aquel entonces, pero tras el acuerdo al que llegó con Zoltán Kodály, organizó sus viajes principalmente por las zonas multiétnicas del este y el norte (que forman parte actualmente de Rumanía y Eslovaquia, y, en menor medida, de Serbia y Ucrania). Buscaba música antigua húngara que hubiera sobrevivido a la selección natural de siglos, incluso milenios. Gracias a su curiosidad musical, y como consecuencia de su intuición de que la música campesina húngara podía definirse únicamente por medio de un profundo conocimiento del contexto y de las interacciones étnicas, empezó a recopilar sistemáticamente la música de los rumanos y los eslovacos (y, más tarde, de los naturales de otras naciones) que convivían con los húngaros. (Por otro lado, además de las melodías, recopilaba también otras cosas por dondequiera que iba, incluso insectos: en sus excursiones por la montaña, o cuando viajaba en tren durante sus giras de conciertos y se detenía en algún lugar, y también transcribió melodías de pájaros en sus excursiones por Estados Unidos al final de su vida, algunas de las cuales encontraron cabida en su *Concierto para piano nº 3*. También realizó dos extensos viajes etnomusicológicos: uno a Argelia en 1913 y otro a Turquía en 1936.) El resultado de su trabajo recopilatorio como etnógrafo por la (Gran) Hungría fueron cerca de dos mil setecientas melodías húngaras, así como unas tres mil melodías eslovacas y alrededor de tres mil quinientas rumanas, además de varios centenares de melodías de otras procedencias (por ejemplo, rutenas, árabes y turcas). Llevó a cabo esta labor durante casi una década y media en la Hungría histórica: no prosiguió sus viajes por el país cuando Hungría quedó reducida a un tercio de su territorio como consecuencia del Tratado de Versalles tras el final de la Primera Guerra Mundial (el territorio total actual de Hungría, como ya ha quedado apuntado, es un tercio del que ocupaba la Hungría de entonces). Tampoco era muy factible continuar su trabajo como etnógrafo en los Estados extranjeros de los que ahora formaban parte los antiguos territorios y esta circunstancia sirvió quizás para marcar el final de su etapa juvenil.

Junto con las melodías de canciones y danzas, Bartók se encontró también con otros valores, de carácter más personal, sobre todo en las aldeas rumanas de Transilvania, donde cobró conciencia de las condiciones de vida de los campesinos, explotados fundamentalmente por los "señores" húngaros, y empatizó con ellos. Estas experiencias influyeron decisivamente en su visión del mundo. Tras sus viajes etnográficos realizados durante las vacaciones de verano y de invierno, el joven profesor, de regreso en sus clases en la Academia de Música y retomados los conciertos tanto en su país como en el extranjero, adoptó muy pronto lo que hoy llamaríamos actitudes progresistas: uno de sus poquísimos alumnos privados de composición se dirigió a Bartók en una carta fechada en 1909, por ejemplo, con un "¡Querido anarquista!". Las ideas izquierdistas del músico chocaron dentro de su entorno en Budapest. "¿No es más hermoso unirse a los oprimidos? Si yo fuera, por ejemplo, un conde ruso en Finlandia, ayudaría sin duda a los finlandeses contra los rusos. Esa es la explicación de la simpatía que siento por los eslovacos y los rumanos: allí donde viven son los oprimidos", escribió a su primera mujer, que había permanecido en su casa mientras Bartók realizaba uno de sus viajes para recoger melodías en la Alta Hungría durante la Navidad de 1916. Su visión del mundo quedó así consolidada de por vida: con la franqueza político-diplomática casi ingenua que le caracterizaba, simpatizará siempre con los oprimidos, ya fueran húngaros, rumanos, eslovacos (y aun cuando pudieran estar enfrentados entre sí) o pertenecientes a cualquier otro grupo étnico del mundo. Además, no lo guiaba únicamente la curiosidad empática, sino también el rigor científico, de ahí que decidiera aprender rumano y eslovaco ya desde sus primeros años como etnomusicólogo con objeto de poder entender realmente a sus "queridos campesinos" (como él mismo decía) y el mundo de sus canciones.

Ya en el cenit de su vida, en un ensayo publicado en 1931, Bartók se refirió a la influencia de la música folclórica en su obra durante el cuarto de siglo aproximadamente que había transcurrido desde que escuchó por primera vez melodías folclóricas y, en términos más generales, a cómo podían integrarse en la música culta las canciones y las danzas folclóricas.

Bartók, el coleccionista de insectos. Caricatura (acuarela) de Ervin Voit, primo de Bartók

"En primer lugar, acompañando la melodía popular sin ningún cambio, o con ligeras variaciones, o incluyéndola entre un preludio y un posludio", explica. Hay dos extremos: "en *el primero*, el acompañamiento, el preludio, el posludio o el interludio son secundarios; sólo son monturas en las que se inserta la melodía principal, la melodía folclórica, del mismo modo que se engasta una piedra preciosa en una montura". En el *otro extremo*, sucede al revés: la melodía folclórica desempeña tan solo el papel

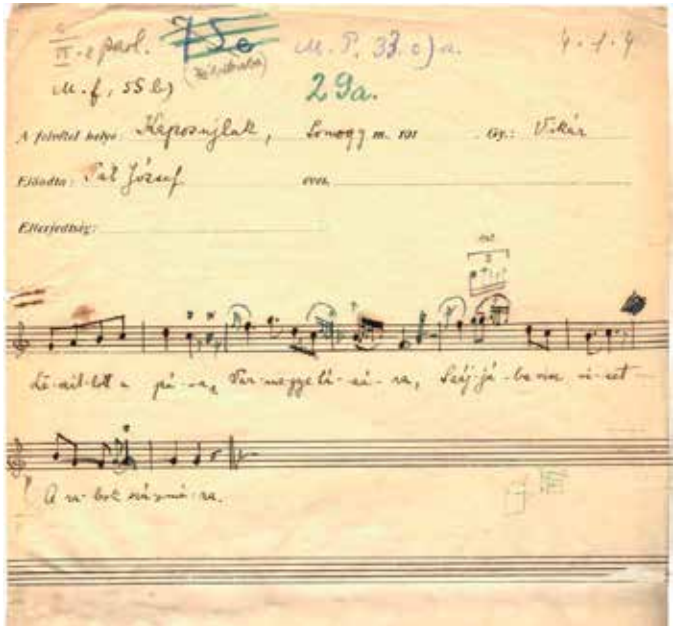
3

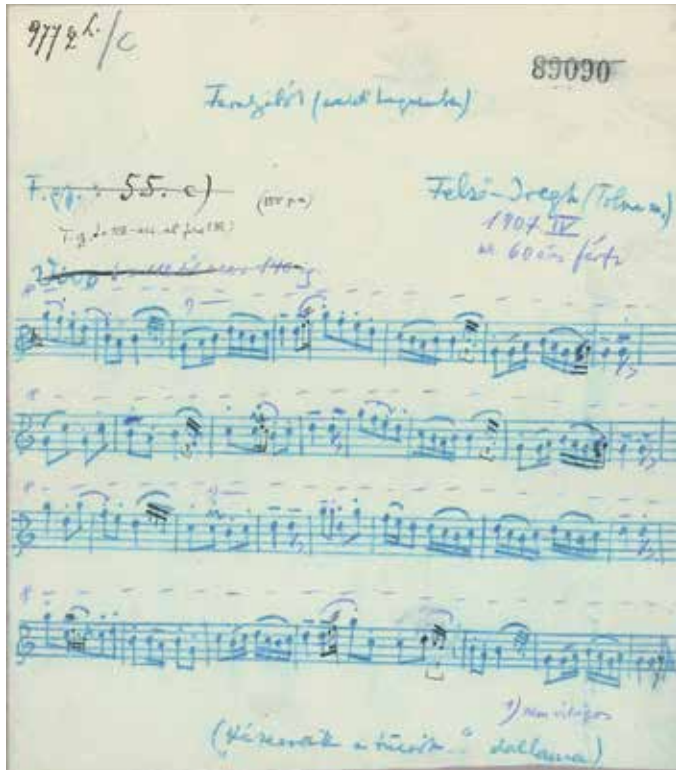
Tocando la zanfona en su casa de Budapest, entre sus muebles tallados de Transilvania, en 1908

Transcripción de canciones populares en casa (Budapest, ca. 1918)

de *leitmotiv*, y el tema principal es lo que se dispone alrededor y debajo de ella. En la primera parte de nuestro programa escucharemos obras de este tipo y Mihály Sipos, el primer violín de Muzsikás –el legendario y emblemático grupo húngaro que tanta importancia ha tenido en el renovado interés por la música folclórica de su país, y que este año celebra su quincuagésimo aniversario–, las tocará tal y como Bartók pudo escuchar en los pueblos los originales de sus arreglos (la mayoría de las grabaciones originales recopiladas por él en su día se encuentran disponibles y pueden escucharse gratuitamente en Internet).

Bartók dedicó en 1928 la obra que abre este concierto, la ***Rapsodia nº 1***, a uno de sus compañeros de música de cámara más importantes, József Szigeti, el legendario alumno de Jenő Hubay. Szigeti era uno de los violinistas predilectos de Bartók, Stravinsky y Prokófiev, y no sólo grabó obras de Bartók con él, sino también de Stravinsky con el propio compositor ruso al piano. Las dos *Rapsodias* de Bartók, escritas a finales de la década de 1920, son las dos composiciones individuales (excluidas, por tanto, las suites) más extensas de su catálogo y trabajó en ellas con materiales musicales folclóricos auténticos. Consta de una secuencia de dos movimientos separados por un *attacca*, *Lassú* (lento) y *Friss* (rápido, "fresco"), relacionada con un tipo de música de danza característica húngara, los *verbunkos*, del siglo XVIII, que inspiraron también las *Rapsodias húngaras* de Liszt. Ambas obras se basan en su mayor parte en arreglos de melodías instrumentales rumanas de Transilvania que Bartók había recopilado una década y media antes, salvo la segunda melodía del movimiento lento de la *Rapsodia n° 1*, que no fue descubierta por Bartók, sino que fue grabada en fonógrafo en 1900 por el etnógrafo húngaro Béla Vikár a un violinista (*prímás*) gitano húngaro de Transilvania: se trata, por tanto, de una melodía húngara en una interpretación zíngara. (Vikár fue pionero en Europa en la recopilación de canciones populares húngaras con ayuda de un fonógrafo y sus grabaciones fueron transcritas posteriormente por Bartók.) Una de las particularidades de estas *Rapsodias* es que Bartók incorporó la manera de tocar el violín característica de los campesinos e insistió incluso en que Szigeti escuchara las grabaciones folclóricas originales antes de tocar la *Rapsodia nº 1*. Existen tres grabaciones de archivo de esta obra en las que Bartók toca la parte de piano: la grabó en dos ocasiones con József Szigeti en 1940 (en directo en un concierto celebrado en la Biblioteca del Congreso de Washington y en un disco para el sello Columbia), y seis meses antes la había tocado con otro importante compañero de música de cámara, Ede Zathureczky, en una transmisión en directo de la Radio Húngara, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, desde la ciudad de Kassa, en la Alta Hungría reanexionada a su país (actualmente en Eslovaquia: Košice). ¡De qué manera tan diferente acompaña Bartók a uno y otro violinista en estas fascinantes grabaciones!





Transcripciones de música folclórica del programa del concierto. La primera es una transcripción de una de las llamadas "melodías del pavo real", de miles de años de antigüedad (manuscrita por la primera esposa de Bartók, Márta Ziegler, con correcciones de Bartók). La segunda es la transcripción de Bartók de la melodía de *Danza de los porqueros* (nº 40 de la colección *Para los niños*), con correcciones posteriores. Fuente: *La música folclórica en las composiciones de Bartók,* bartok-nepzene.zti.hu/en – Sistema Bartók A-I 29a (BR 00085) y MMS, MH 977c

Retrocedamos dos décadas atrás en el tiempo hasta las piezas de la colección ***Para los niños***. En la época en que estaba produciéndose la renovación radical y vanguardista de su estilo, hacia 1908, que coincide también con el comienzo de su larga etapa como profesor de piano en la Real Academia de Música de Budapest, su editor pidió a Bartók que compusiera nuevo material didáctico, piezas ligeras con fines pedagógicos. Por aquel entonces ya había regresado de sus viajes como etnógrafo con una cantidad considerable de música folclórica y le pareció natural compartir sus tesoros con los niños húngaros "para que los alumnos en los primeros años de sus estudios accedan a obras que poseen la sencillez natural de la música folclórica y sus peculiaridades melódicas y rítmicas". El autor vanguardista que compuso en este mismo período las asombrosamente novedosas y austeras *Bagatelas*, parece, en efecto, estar engastando piedras preciosas en una montura (recuérdese la formulación que él mismo utilizaría posteriormente, citada más arriba) y trata los tesoros que ha encontrado con gran delicadeza y una sensibilidad conmovedora. Destila la esencia de las melodías pentatónicas y modales y el modo en que se interpretan, lo que da lugar a armonías y acompañamientos carentes de adornos superfluos, por lo que la siguiente afirmación de Bartók resulta no sólo de aplicación a las melodías, sino también a sus propios arreglos: "Todas nuestras verdaderas melodías, llamadas folclóricas en sentido estricto, son los auténticos modelos de la más alta perfección artística. Las considero obras maestras de la pequeña forma al igual que una fuga de Bach o una sonata de Mozart". Los cuatro cuadernos, que en la primera edición contenían cuarenta y dos canciones campesinas húngaras y cuarenta y tres eslovacas, fueron revisados por Bartók en 1945 y reunidos en dos cuadernos: esta es la versión en que son ahora conocidas e interpretadas en el mundo entero, al igual que sucede con las ***Danzas populares rumanas*** compuestas durante la Primera Guerra Mundial, una colección que alcanzó una fama extraordinaria. En esta obra, Bartók compone magistralmente una pieza para piano con una elegante inventiva en sus armonías y sus texturas, creada a partir de seis melodías de danzas rumanas de diferentes tipos y caracteres, recién recopiladas por él mismo y que habían sido tocadas originalmente con un violín (-ines) y una flauta campesina en las regiones de la Hungría histórica habitadas predominantemente por rumanos (y que ahora forman parte de Rumanía). Resulta interesante que Bartók recopilara la segunda y la tercera melodía para flauta a tan solo unos diez kilómetros de su lugar de nacimiento. Circulan numerosas transcripciones de ambas colecciones y las más famosas son la de József Szigeti de *Para los niños*, y la de Zoltán Székely, el tercer violinista legendario que colaboró también con Bartók, para violín y piano de las *Danzas populares rumanas* (se conservan también grabaciones de las dos transcripciones con el propio compositor al piano).

En la primera parte de nuestro concierto podremos escuchar también un movimiento de una colección más experimental, casi atonal, de Bartók. Se trata de arreglos geniales y sorprendentes de ocho canciones campesinas realizados en 1920, en los que la melodía folclórica realmente "desempeña tan sólo el papel de motivo, y el tema principal es lo que se escucha alrededor y por debajo". Por ello resulta muy adecuado que el título de la colección sea ***Improvisaciones sobre canciones campesinas húngaras*** (en el título original, Bartók utiliza la palabra "sobre", que rara vez se utiliza en húngaro en este contexto), a pesar de no ser una típica colección de improvisaciones más libres, ya que el núcleo esencial de la obra está integrado por las propias melodías campesinas.

* * *

El segundo modo en que puede aparecer la música campesina en la música culta se produce cuando "el compositor no utiliza una melodía campesina real, sino que *él mismo crea* una imitación de una melodía campesina". Y "existe finalmente una tercera forma de ver la influencia de la música campesina en las obras del compositor. Aun cuando no trabaje a partir de melodías campesinas o imitaciones de melodías campesinas en su música, su música respira el mismo aire que la música campesina. Puede decirse en estos casos que el compositor ha aprendido el lenguaje musical de los campesinos y lo domina tan perfectamente como un poeta domina su lengua materna. En otras palabras, este modo de expresión musical campesina se ha convertido en su lengua materna musical: puede utilizarla y, de hecho, lo hace con tanta libertad como el poeta al valerse de la lengua materna". En la segunda parte de nuestro concierto escucharemos dos obras maestras camerísticas que representan estas expresiones diferentes de la música campesina.

Bartók compuso sus dos sonatas para violín y piano para Jelly Arányi, una alumna de Jenő Hubay que emigró a Londres en los años veinte. (Maurice Ravel también escribió para Arányi su famosa rapsodia *Tzigane* después de oírle tocar la *Sonata para violín y piano nº 1* en París con el propio Bartók al piano. Cuando volvieron a tocar la sonata después del estreno de la obra, Ravel pasó las páginas para Bartók, Milhaud siguió la partitura desde el otro lado del piano y Stravinsky, Szymanowski, Poulenc, Honegger y Albert Roussel se encontraban también presentes entre el público.) La ***Sonata para violín y piano nº 2*** vio la luz un año después de la primera, en el otoño de 1922 y Bartók la interpretó la primavera siguiente en Berlín, Viena, Budapest, Ámsterdam y Londres con todos los violinistas húngaros más sobresalientes (con excepción de Szigeti), entre ellos Imre Waldbauer, Ede Zathureczky, Zoltán Székely y, por supuesto, con Jelly Arányi. Más tarde grabó incluso la obra con József Szigeti. En esta obra, que resulta experimental en su forma, su armonía y su textura instrumental, puede descubrirse una excepcional forma narrativa. El tema principal, que recuerda el

Grabación de *Contrastes*, con Béla Bartók, József Szigeti y Benny Goodman (Nueva York, 1940)

aire improvisado de las melodías más antiguas de la música folclórica rumana, la *hora lungă*, y que acompaña monotemáticamente a los dos movimientos, se enmarca dentro de una estructura que muestra los perfiles de una forma sonata. Esta melodía experimenta en sus sonoridades un proceso evolutivo específico: en un principio es formalmente inarticulada y avanza suavemente, como a tientas, yendo y viniendo libremente, y más tarde se integra en una estructura recurrente, deviene cantable hacia el final mismo de la obra, parece disponerse en una estrofa y suena

con una fuerza elemental, como si sus transformaciones modelaran las etapas de los miles de años de historia melódica, desde las antiguas formas improvisadas hasta las melodías dispuestas en estrofas.

En 1938, a József Szigeti (que no había participado en los estrenos de las dos sonatas para violín) y al legendario clarinetista de jazz estadounidense Benny Goodman se les ocurrió la idea de pedir a Bartók que escribiera un trío. La obra, originalmente en dos movimientos (*Verbunkos – Sebes* ["Rápido"]), remite al estilo *verbunkos* ya mencionado más arriba y "respira" incluso "su aire". Los temas melódicos, sin embargo, están tan sutilmente fecundados por los estilos musicales folclóricos que conocía Bartók que puede sentirse en ellos, amalgamada, la esencia de la música campesina de diversos grupos étnicos, todo lo cual cristaliza en un peculiar lenguaje húngaro-bartókiano de una madurez casi clásica. (Mientras que el tema principal del primer movimiento, que evoca un *verbunkos* húngaro, contiene también rasgos melódicos rumanos, el segundo tema contrastante ya es plenamente rumano. El tema principal de la sección central del tercer movimiento, por ejemplo, es melódica y estructuralmente húngaro, pero en términos rítmicos y métricos pueden percibirse elementos del *aksak* que Bartók bautizó como "ritmo búlgaro".)

Sin embargo, el estilo de ***Contrastes*** no sólo evoca la música folclórica centroeuropea, sino que también hace referencia a las vanguardias contemporáneas: algunos elementos compositivos se inspiran, por ejemplo, en el segundo movimiento, *Blues*, de la *Sonata para violín y piano* de Ravel. Compuesta para los mejores intérpretes del mundo de la época, la obra, que es extremadamente virtuosística en sus dos movimientos extremos, contiene largas cadencias para el clarinete y el violín. Y el virtuosismo se ve resaltado por el empleo de dos clarinetes (clarinete en La en los dos primeros movimientos y en Si bemol en el tercero) y dos violines (en el último movimiento, además del violín afinado de manera convencional, se utiliza también un violín en *scordatura*, con sus cuerdas afinadas Sol sostenido-Re-La-Mi bemol). En el segundo movimiento, *Pihenő* (Descanso), que ha de tocarse a un tempo moderado entre *Verbunkos* y *Sebes*, Bartók evoca un tipo muy característico de composición que recorre toda su obra: las músicas nocturnas misteriosas. La grabación que realizó en 1940 el compositor con los dos dedicatarios de su obra sigue siendo de referencia. En el curso de los ensayos, el propio Bartók quedó sorprendido por la genialidad con que Benny Goodman consiguió captar la dicción específicamente húngara de la música.

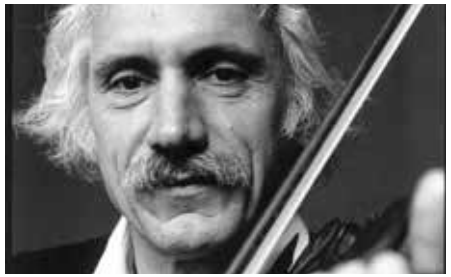
Márta Gulyás

Nacida en Budapest en 1953, comenzó sus clases de piano a los cinco años. Estudió en la Academia de Música Liszt de Budapest con István Lantos y Erzsébet Tusa. Tras graduarse, obtuvo una beca para estudiar en el Conservatorio Chaikovski de Moscú con el célebre pianista y profesor Dmitri Bashkírov. A lo largo de su carrera, fue galardonada con el Premio Húngaro de Cultura en 1985 y el Premio Liszt en 1998. Ha actuado en numerosas ciudades y festivales de todo el mundo. Ha actuado con Vilmos Szabadi, Dénes Kovács, Miklós Perényi, Csaba Onczay, Daniel Shafran, Gérard Caussé, Gustav Rivinius, Guy Deplus, Michaela Martin, Péter Csaba, José Luis García Asensio, Frans Helmerson y Christoph Henkel, entre muchos otros, y ha grabado para los sellos Hungaroton y Biblioservice. Imparte con frecuencia clases magistrales en Finlandia (Riihimäki, Lohja), Suecia (Gotemburgo), Italia (Bérgamo, Imola), España (Santander, Ávila, Salamanca), Grecia (Atenas), Alemania (Weimar, Pommersfelden), Japón y Hungría (Keszthely). En la actualidad es Profesora Titular del Departamento de Música de Cámara de la Academia Liszt de Budapest, así como Profesora Titular del Departamento de Grupos con Piano del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid, perteneciente a la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Vilmos Szabadi

Es Artista de Mérito de Hungría y profesor asistente de la Academia de Música Franz Liszt. Fue galardonado con el prestigioso premio Bartók-Pásztory en 2018. En 1982 ganó los primeros premios (con mención especial) de la Radio Húngara y del Concurso Hubay (1983) en Budapest. En 1985 obtuvo el tercer premio en el Concurso Jean Sibelius de Finlandia, donde ha sido invitado desde entonces en más de un centenar de ocasiones para dar conciertos e impartir clases magistrales. Es invitado regularmente a formar parte de los jurados de los concursos internacionales de Singapur y Hannover. Creador del Concurso Bartók en Hungría en 2017, hasta ahora ha realizado más de sesenta grabaciones para diferentes sellos. Es el doble ganador del premio (1999, 2002) del prestigioso Festival MIDEM en Cannes con su grabación de los conciertos para violín de Dohnányi y las sonatas de Bartók. Imparte regularmente clases magistrales en Austria, Italia, Finlandia, Grecia, Japón, Corea, Singapur y Estados Unidos. Fue invitado por el Palacio de Buckingham para la celebración del 80º cumpleaños de Sir Georg Solti en representación de Hungría.

Mihály Sipos



Nacido en 1948 en Budapest, sus antepasados por parte de padre eran pastores y su abuela conocía sus antiguas canciones y danzas. Su abuelo por parte de madre era un gran cantante y amante de la música clásica, y fue él quien le regaló su primer violín. Fue alumno de una de las famosas escuelas de música creadas por Zoltán Kodály, donde empezó a tocar el violín a los siete años. Estudió violín clásico durante once años y comenzó a dedicarse a la música tradicional en 1972. En 1973 fundó el grupo Muzsikás con dos amigos, Dániel Hamar y Sándor Csoóri. Se convirtió en el *primás* del grupo, en el que también toca la cítara. Ejerce como coordinador entre Muzsikás y los músicos clásicos a los que invita el grupo.

Pascal Moraguès

Nacido en Francia en 1963, cuenta con una importante carrera como solista y músico de cámara. Ha sido primer clarinete de la Orquesta de París desde 1981, profesor del Conservatorio Nacional Superior de Música de París desde 1995 y profesor invitado de la Universidad de Música de Osaka y del Royal College of Music de Londres. Ha sido solista colaborando con directores como Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Semión Bychkov, Paavo Järvi, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallich, Christophe Eschenbach y Frans Brüggen. Es miembro del Quinteto Moraguès, del Ensemble Viktoria Mullova y del Ensemble Katia & Marielle Labèque. Además, es invitado con frecuencia a tocar con la Orquesta de Cámara de Europa. Asimismo, ha tocado música de cámara con Sviatoslav Ríjter, Christian Zacharias, Daniel Barenboim, Elena Bashkirova, Christophe Eschenbach, Pascal Rogé, Itamar Golan, Stephen Bishop, Oleg Maisenberg, Shlomo Mintz, Joshua Bell, Yuri Bashmet, Gary Hoffman, Natalia Gutman y Felicity Lott, entre otros. Toca habitualmente como solista en prestigiosas salas de todo el mundo, así como en festivales como los de Salzburgo, Lucerna, Montreux, Jerusalén y La Roque d'Antheron, entre otros. Es invitado con frecuencia a Asia, Estados Unidos, Australia y Oriente Próximo, así como por toda Europa, para impartir clases magistrales. Tiene en su haber multitud de grabaciones, muchas de las cuales han recibido premios internacionales.

Béla Bartók: *La influencia de la música campesina en la música culta moderna*

(1931, fragmentos)

A comienzos del siglo XX se produjo un punto de inflexión en la historia de la música moderna.

Los excesos de los romanticistas empezaron a resultar intolerables para muchos. Había compositores que pensaban: "Este camino no nos lleva a ninguna parte; no hay otra solución que no sea una *ruptura total con el siglo XIX*".

Para llevar a cabo este cambio (o, llamémoslo, rejuvenecimiento) supuso una ayuda invaluable la *música campesina*, desconocida hasta entonces o, siendo más precisos, esa parte concreta de ella que llamamos música campesina en un sentido más restringido.

Este tipo adecuado de música campesina es de una gran variedad y presenta formas perfectas. Su poder expresivo es asombroso y, al mismo tiempo, se halla desprovista de todo sentimentalismo y adornos superfluos. Es a veces sencilla hasta el punto del primitivismo, pero nunca boba. No podemos concebir un punto de partida más ideal para un renacimiento musical, y un compositor en busca de nuevos caminos no puede ser guiado por un maestro mejor.

¿Cuál es una de las condiciones para el intenso impacto que produce la música campesina? Que el compositor debería conocer la música campesina de su país tan exhaustivamente como conoce su propia lengua materna.

Con el fin de conseguir este objetivo, los compositores húngaros viajaron a los pueblos y empezaron a recopilar materiales *in situ*. Es posible que el ruso Stravinsky y el español Falla no realizaran este tipo de viajes recopilatorios, sino que simplemente tomaran prestado el material que les interesaba de las colecciones de otros, pero también parece probable que ellos hayan estudiado la música campesina no sólo en libros y en museos, sino también la música viva de sus países.

En mi opinión, los efectos de la música campesina no pueden ser profundos y permanentes a menos que esta música se estudie en el ámbito rural como parte de una vida compartida con los campesinos en una comunidad. En otras palabras, no basta con estudiarla como si se almacenara en un museo. Es el carácter de la música campesina, indescriptible con palabras, lo que deberíamos introducir en nuestra música para que podamos imbuirla de la atmósfera misma de la cultura campesina. No basta con valerse simplemente de motivos de la música campesina o de imitaciones de estos motivos en la música culta: algo así sólo daría lugar a un embellecimiento puramente externo.

Hace veinte o veinticinco años, personas que querían lo mejor para nosotros solían maravillarse de nuestro entusiasmo: ¿cómo era posible –se preguntaban– que músicos bien formados, preparados para dar conciertos, se arrogaran la tarea "subalterna" de viajar a zonas rurales y estudiar allí mismo la música de los campesinos? Qué pena –decían– que esta tarea no la lleven a cabo otros, como esas personas que no cuentan con la preparación para acometer otro tipo de trabajo musical. Muchos pensaban que nuestra perseverancia en el trabajo que estábamos desarrollando se debía a que alguna estúpida idea fija se había apoderado de nosotros.

No tenían ni idea –pobrecillos– de cuánto significaba para nosotros poder ir a las aldeas nosotros, en persona, para, de este modo, entrar en contacto directo con esta *música que nos mostraba el camino.*

4

MIÉRCOLES 7 DE FEBRERO DE 2024, 18:30

La cosmología pianística de Bartók

Péter Nagy, piano

4

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Béla Bartók (1881-1945)
Gyermekeknek [Para los niños], BB 53 (Sz 42), volumen 1, basado en melodías populares húngaras (selección)

1. Niños jugando. Allegro (*Süssünk, süssünk valamit...*)
3. Quasi adagio (*Elvesztettem páromat...*)
13. Balada. Andante (*Megöltek egy legényt...*)
14. Allegretto (*A csanádi legények...*)
15. Allegro moderato (*Icike, picike az istvándi utca...*)
18. Canción de los soldados. Andante non troppo (*Nagyváradi kikötőbe...*)
19. Allegretto (*Ha bemegyek, ha bemegyek, ha bemegyek a dobozi csárdába...*)
36. Canción de los borrachos. Allegro (*Tíz litero bennem van...*)
40. Danza de los porqueros. Allegro vivace (*Házasodik a tücsök...*)

Bocetos, op.9b, BB 54 (Sz 44)

Retrato de una niña. Andante (con moto)
Columpio (Hinta-palinta). Comodo
Lento
Non troppo lento
Canción popular rumana. Andante
Oláhos (En el estilo rumano). Allegretto
Poco lento

Gyermekeknek [Para los niños], BB 53 (Sz 42), volumen 2, basado en melodías populares eslovacas (selección)

7. Pena. Andante
8. Canción de baile. Allegro non troppo (*Hej, na prešovskej turni dva holubky šedza ...*)
13. Allegro (*Anička mlynárova...*)
18. Canción provocadora. Sostenuto – Allegro vivace (*Mau som ťa dievča rád, už ťa má kamarát, už ťa nechcem...*)
25. Scherzando. Allegretto
26. Solo de flauta campesina. Andante molto rubato
28. Andante, molto rubato (*Dosti som sa nachodil...*)
30. Gaita. Vivace (*Zahradka, zahradka...*)

Catorce bagatelas, op. 6, BB 50 (Sz 38)

Molto sostenuto
Allegro giocoso
Andante
Grave (*Mikor gulyásbojtár voltam*)
Vivo (*Ej' po pred naš, po pred naš*)
Lento
Allegretto molto capriccioso
Andante sostenuto
Allegretto grazioso
Allegro
Allegretto molto rubato
Rubato
(Elle est morte...). Lento funebre
Valse (Ma mie qui danse...). Presto

II

Béla Bartók
Mikrokosmos, BB 105 (Sz 107)

124. Staccato
128. Danza dando patadas en el suelo
130. Chiste de pueblo
135. Perpetuum mobile
139. Bufón
140. Variaciones libres

Szabadban [Al aire libre], BB 89 (Sz 81)

Con tambores y silbatos. Pesante
Barcarola. Andantes
Musettes. Moderato
Música de la noche. Lento
Persecución. Presto

Mikrokosmos, BB 105 (Sz 107)

142. Cuento sobre la pequeña mosca
144. Segundas menores y séptimas mayores

Sonata para piano, BB 88 (Sz 80)

Allegro moderato
Sostenuto e pesante
Allegro molto

La cosmología pianística de Bartók

László Stachó

El concierto de esta tarde presenta al compositor vanguardista que renueva su estilo periódicamente. Como ya se apuntó en la introducción, el estilo de Bartók (al igual que, por ejemplo, el de Stravinsky) experimentó diversos cambios abiertamente radicales a lo largo de su vida, y en su arte coexistieron casi en paralelo, a veces de una forma extraña, influencias innovadoras y experimentales con otras más clásicas, de ahí que escribiera casi de forma simultánea composiciones vanguardistas y otras más "clásicas". El programa de este concierto está concebido para ofrecer una muestra de al menos tres de estos cambios estilísticos que se produjeron durante los años de gestación de la música para piano de Bartók –además de los paralelismos que acaban de mencionarse–, así como para mostrar la riqueza y la diversidad de su estilo. ¿Y cuál es, entonces, el "verdadero" Bartók? Esta heterogeneidad ha provocado no pocos quebraderos de cabeza a algunos críticos de gran renombre del siglo XX, impulsados con frecuencia por motivaciones políticas. Theodor Adorno, por ejemplo, un crítico cuya influencia ha sido legendaria, prisionero de su propia austeridad estética arraigada en sus propias actitudes arcanas europeas occidentales, no supo cómo abordar la influencia de la música campesina. Los musicólogos húngaros de los años cincuenta, víctimas de la ortodoxia estalinista, tampoco fueron capaces de abordar el aspecto vanguardista e innovador de Bartók. No obstante, si conocemos aquello que tuvo impacto en su vida, así como sus raíces personales y profesionales, y comprendemos en profundidad la poética integradora que se deriva de todo ello de forma natural, la unidad y la honestidad de su obra resultan evidentes para cualquiera. No es casual que el pianista Bartók tocara sucesivamente en sus conciertos el vanguardista *Allegro barbaro* y la bucólica pieza paisajística *Atardecer en Transilvania* (resulta interesante que ambas obras, compuestas en la misma época, sean en cierto modo parodias), o la experimental *Suite* op. 14 y las *Quince canciones campesinas húngaras*, que

El joven profesor de la Real Academia de Música (Budapest, 1907)

vieron también la luz coetáneamente, tal como hizo en los conciertos que ofreció en Barcelona y Oviedo en 1931 y cuya recreación pudo escucharse en nuestro concierto del 17 de enero. Asimismo, en la segunda mitad de los años veinte, Bartók seguía incluyendo en sus programas su *Rapsodia* op. 1, compuesta más de dos décadas antes siguiendo los pasos de Liszt, aun cuando en 1926 ya había concluido su vanguardista *Concierto para piano nº 1,* que remite a un compositor casi completamente diferente.

Péter Nagy abre el concierto de hoy con dos colecciones de arreglos de canciones populares húngaras y eslovacas, auténticas obras experimentales para piano incluidas en la serie ***Para los niños***, compuestas con un propósito pedagógico, pero también con una intención muy seria y con un cariño evidente hacia las versiones originales que escuchó el compositor. (Para más información sobre la colección *Para los niños*, pueden consultarse las notas al programa del tercer concierto de este ciclo.) Los siete ***Bocetos*** escritos en 1908-1910 no conforman una colección unificada, sino que se trata de siete piezas para piano independientes, cada una de las

cuales consiste en la plasmación de un efecto compositivo, de una idea o de un problema. Casi todas las piezas cuentan con una perceptible narración musical e incluyen también algún recuerdo personal, como queda claro a partir de los títulos:

1. *Retrato de una niña* (*Andante* [*con moto*]). La dedicatoria, al igual que la de la tercera *Burlesca,* es para Márta Ziegler, a quien conoció en 1908 como alumna particular y con quien contrajo matrimonio un año después.

2. *Columpio (Hinta-palinta*[1]*)* (*Comodo*). Quizá no sea necesario explicar qué es lo que sugiere esta pieza, cuyas dos voces suenan audiblemente en dos tonalidades y comienzan con movimientos y caracteres diferentes, que acaban fundiéndose en un unísono perfecto al final de la pieza.

3. (*Lento*). "Para Emma y Zoltán, agosto de 1910", reza la dedicatoria. Esta pieza fue escrita para la boda de Zoltán Kodály, amigo y aliado de Bartók, y él mismo la grabó como regalo para ambos en un cilindro de cera en su casa, junto con el arreglo de una canción popular eslovaca de la colección *Para los niños,* cuyo sugerente título es *Duhajkodó* (Juerguista). Este disco casero de unos pocos minutos de duración es la grabación más antigua que se conserva de Bartók. La música vuelve a ser tan expresiva que, dada la información contextual que acaba de darse, sería inapropiado explicar el significado poético de este pequeño "boceto".

4. (*Non troppo lento*). El carácter soñador, virtuosístico y exuberante de las *Dos elegías* compuestas en esta misma época se halla reflejado en esta pieza de carácter improvisatorio con sus texturas románticas y armonías sensuales.

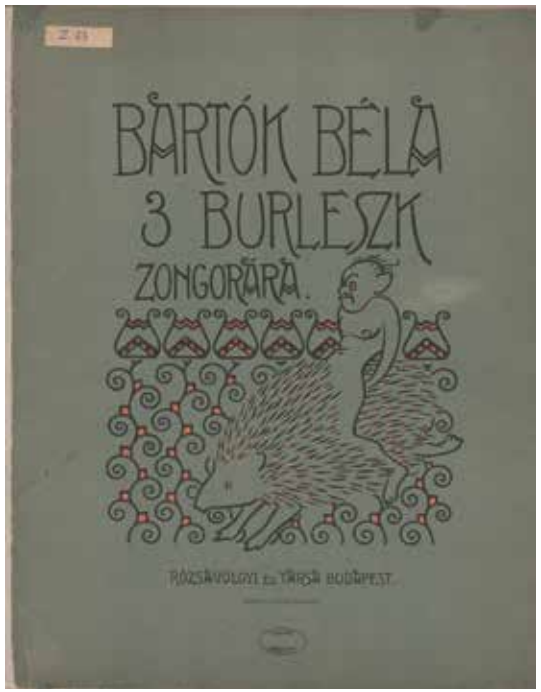
5. *Canción popular rumana* (*Andante*). Este es realmente el primer arreglo que hizo Bartók de una canción popular rumana, recopilada por él mismo poco antes, en 1909. Aquí intenta armonizar una melodía que, para entonces, resultaba aún un tanto exótica para él, ya que contenía una escala de cinco notas (La, Si, Re sostenido, Mi, Fa sostenido).

6. *Oláhos (En el estilo rumano)* (*Allegretto*). Aquí Bartók crea un tema propio, jugando con las características del estilo de las canciones campesinas rumanas que acababa de descubrir.

7. (*Poco lento*). Por último, las maneras y la escritura de las *Elegías* reaparecen en esta pieza de sonoridades asombrosamente modernas en la que se contraponen las escalas de tonos enteros y las diatónicas no sólo melódica, sino también armónicamente. Imaginemos al público de comienzos del siglo XX escuchando los espeluznantes clústeres de tonos enteros que ponen fin a la pieza...

"*Endlich etwas wirklich neues*" ("Por fin algo verdaderamente nuevo"), exclamó entusiasmado Ferruccio Busoni, quizás el más importante defensor y apóstol de la música innovadora y experimental de la época, a propósito de las ***Catorce bagatelas*** que Bartók compuso en la primavera de 1908 (lo cual, como podrá verse y

1 Canción infantil: Columpio.



Portada de la primera edición de *Para los niños* y *Tres burlescas.* Esta última fue diseñada por Ervin Voit, primo de Bartók

oírse en el concierto, resulta igual de cierto en el caso de casi todos los *Bocetos*), y recomendó, por tanto, las *Bagatelas*, que, según el relato de Bartók, provocaron un escándalo público en Budapest: "Considero que estas piezas se encuentran entre las obras más interesantes y singulares de la actualidad; lo que el autor transmite en ellas es extraordinario, completamente original, y no en el sentido habitual de la palabra. Y, sin embargo, su extrañeza resulta natural y su fraseo, ligero". Un cuarto de siglo después, el propio Bartók las recordaba así: "En ellas surge un nuevo estilo pianístico para contrarrestar el desbordamiento de la música para piano romántica del siglo XIX: este estilo renuncia a todos los elementos decorativos que no sean esenciales y utiliza deliberadamente tan solo los medios técnicos imprescindibles. Como demuestra el curso posterior de los acontecimientos, las *Bagatelas* dan comienzo a una nueva dirección en el estilo pianístico de mi carrera, por la que han seguido avanzando congruentemente casi todas mis obras pianísticas posteriores, con modificaciones de mayor o menor importancia, como, por ejemplo, la *Suite* op. 14 (que

resalta el carácter percutivo del piano en cada uno de los movimientos), *la Sonata para piano* (que enriquece los nuevos procedimientos recientemente conquistados) y, de manera especial, las piezas de *Mikrokosmos*". Lo cierto es que Bartók tenía originalmente la intención de que las *Bagatelas* fuesen su primer número de opus y no cabe duda de que esta colección supone algo más que un cambio de estilo y el comienzo de una nueva etapa: las *Catorce piezas para piano* (este era el título original de la colección) fueron una suerte de taller para el posterior desarrollo de un lenguaje verdaderamente original, inequívocamente bartokiano, que se convertiría en la lengua materna de sus composiciones posteriores. Al igual que sucede en toda la obra de Bartók (recuérdese lo dicho al comienzo de nuestra Introducción), muchas de las piezas de esta colección son extraordinariamente personales, vinieron inspiradas por circunstancias biográficas y son fruto de poderosas experiencias. Bartók jamás aborda con "frialdad" la solución de los diversos problemas compositivos.

1. (*Molto sostenuto*). La primera bagatela horrorizó al público musical de la época porque la armadura del pentagrama de la mano derecha tiene cuatro sostenidos y la de la mano izquierda, cuatro bemoles (las demás bagatelas carecen por completo de armadura, aunque Bartók pensaba que estaba clara su tonalidad aun a pesar de sus cadencias no resueltas). Poco después, la pieza sería ensalzada como pionera de la bitonalidad, aunque Bartók sabía perfectamente (y lo reveló un cuarto de siglo después en la afirmación citada más arriba) que la tonalidad de esta pequeña pieza "no es, por supuesto, una mezcla de Do sostenido menor y Fa menor, sino simplemente Do mayor con tintes frigios".

2. (*Allegro giocoso*). Esta pequeña pieza, con gestos excepcionalmente ricos y un carácter muy acusado, debió de ser una de las bagatelas predilectas de Bartók, que realizó incluso una grabación de ella.

3. (*Andante*). Esta miniatura posee un característico aire bartokiano, con su melodía fuertemente atmosférica en el estilo de una canción campesina y su acompañamiento con un *ostinato* cromático que recuerda a la rueca de Schubert.

4. (*Grave*). Un intento de armonizar una canción campesina húngara, recién recogida por Bartók en el centro-oeste de Hungría, con gruesas y abigarradas armonías en terceras va seguido de...

5. (*Vivo*) ...una ingeniosa y elegante armonización de una canción campesina eslovaca, también recién recogida en la Alta Hungría (en el territorio de la actual Eslovaquia); su acompañamiento surge de acordes construidos a partir de las notas melódicas.

6. (*Lento*). A Zoltán Kodály, su amigo y compañero de armas profesional, al que había conocido tres años antes, le gustó tanto esta pieza en forma de retrato musical que la copió a partir del manuscrito.

7. (*Allegretto molto capriccioso*). Una de las piezas más emocionantes de la colección, es, al mismo tiempo, extraordinariamente narrativa. Bartók mezcla en ella una textura pianística burlesca, muy especial y novedosa. ¿Qué puede significar la repentina melodía de una canción folclórica que suena justo al final, profundamente húngara, a un tiempo coqueta y sincera y sombría?

8. (*Andante sostenuto*). Esta es, quizás, la más experimental de todas las piezas, con una melodía cromática que va derritiéndose y que parece recordar a la melodía asimismo descendente de la primera bagatela, o de la penúltima.

9. (*Allegretto grazioso*). Se trata, sin duda, de una de las piezas al unísono más emocionantes de toda la literatura pianística.

10. (*Allegro*). Esta es, quizá, la pieza de concierto de más envergadura de la colección y una obra autónoma por sí sola. Al escucharla, asistimos a la aparición del muy característico tono burlesco bartokiano. ¡Cuántas partituras de Bartók se harán luego eco de esta atmósfera de "allegro barbaro"! También contamos con una grabación de audio de esta pieza interpretada por el compositor.

11. (*Allegretto molto rubato*). Aquí encontramos a Bartók cantando (o más bien tambaleándose) otro elemento muy característico: el "*Un poco bebido*" que se cuenta en la *Burlesca nº 2*, donde sí que revela el título. Y una vez que se ha tambaleado bastante, encuentra algo sobre lo que cantar, como quien canta al final de la *Bagatela nº 7*.

12. (*Rubato*). Esta pieza, muy narrativa y expresiva, lleva al límite las posibilidades técnicas y sonoras del piano, además de anticipar la música de ballet posterior de Bartók con maneras de tocar el instrumento muy pianísticas, con impulsos y tropiezos, tentativas y súplicas sonoras: es como si aquí estuvieran tocándose escenas de *El príncipe de madera*.

13. *Elle este morte...* (*Lento funebre*). Si en un principio no sabíamos quién es la mujer del título (o, dicho con más precisión, la muchacha), acaba resultando claro gracias a uno de los últimos motivos, el de una séptima mayor ascendente, el *leitmotiv* y tema principal del juvenil *Concierto para violín nº 1*: se trata de su gran amor del año anterior, la violinista virtuosa de diecinueve años Stefi Geyer, de Budapest, que no estaba muerta, pero el compositor-pianista de veintisiete años compuso esta pieza cuando ella rompió su relación con él.

14. *Valse – Ma mie qui danse...* (*Presto*). Este vals grotesco, un retrato distorsionado de la muchacha, a la manera de Liszt, es una exploración casi terapéutica de la caída al suelo después de meses de estar flotando en un mundo onírico. Quizá teniendo esto en mente podemos comprender por qué Bartók recordaría muchos años después la atmósfera de esta época en la que compuso las *Bagatelas* como una "atmósfera extraña" que "será difícil que vuelva nunca".

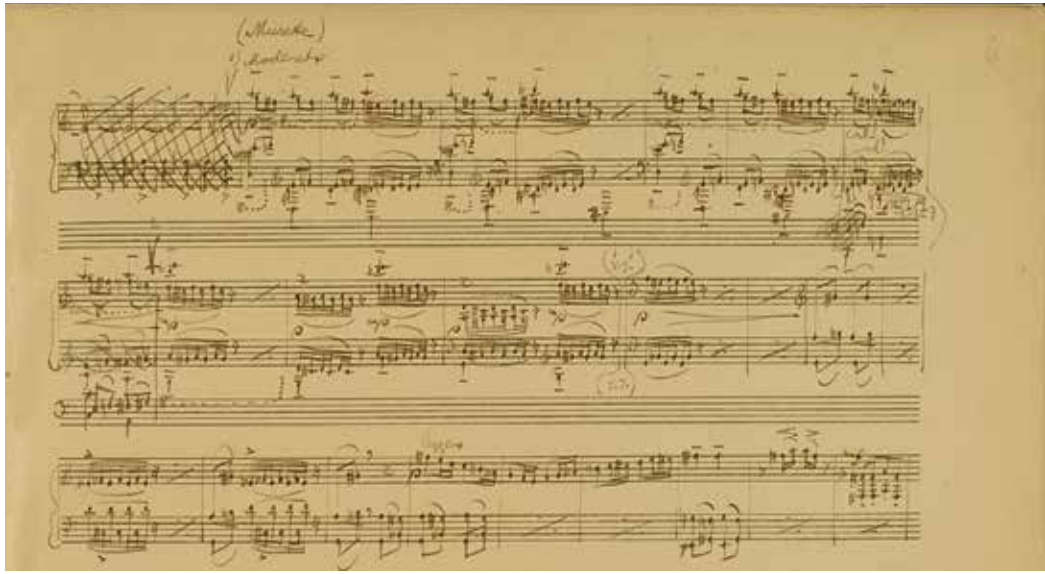
* * *

1926 fue un año excepcional en la obra de Bartók: tras varios años de no componer prácticamente nada, empezó a producir casi en tropel nuevas piezas para piano con una textura más lineal, más

contrapuntística, implacablemente dinámicas, pero, al mismo tiempo, sensible y enérgicamente percutivas en torno a la gran obra maestra de aquel año, el *Concierto para piano nº 1*. Entre ellas destaca la única ***Sonata para piano*** de Bartók, que puede considerarse a buen seguro como un fruto por antonomasia del nuevo estilo. El primer movimiento despertó un vivo entusiasmo y admiración, o un indignado y apasionado rechazo: su progresión rítmica, con la precisión y la complejidad intrínsecas de los engranajes de un reloj, y que poseía al mismo tiempo una vívida naturalidad que traquetea, palpita y chasquea con subidas y bajadas, produciendo casi un estado de trance, está moldeada por medio de la aplicación magistral de una intuitiva interrelación matemática de juegos rítmicos polimétricos y de series de tonos que atrapan magnéticamente en todo momento la atención del oyente hasta la explosión que se produce al final del movimiento. Inmediatamente después, el embelesado oyente recibe el regalo de uno de los movimientos más despojados e hipnóticamente lóbregos de Bartók (*Sostenuto e pesante*), lo que crea una atmósfera escalofriante, desprovista de cualquier tipo de florituras o adornos: el movimiento lento de la *Sonata para piano* fue una conmoción aun para los contemporáneos de Bartók que conocían bien su música. Su resolución da paso a un rondó jubilosamente cautivador, cuyo tema principal –una invención del compositor, que imita una canción popular húngara– experimenta brillantes transformaciones (debe señalarse que una canción folclórica exactamente como esta no podría existir, por supuesto, en la realidad, dados sus cambios métricos y su tonalidad deslizante): Bartók varía constantemente la melodía, de modo que incluso en los episodios de los temas del rondó aparecen sus formas imaginadas de "música folclórica". Al principio, con los gritos característicos de las interpretaciones campesinas, parece imitar una canción; luego, la melodía aparece modelada a la manera de una flauta campesina e, inmediatamente antes de la jubilosa y explosiva coda, la melodía típicamente húngara se disuelve en el tipo de interpretación danzable de los violinistas campesinos rumanos.

Sólo cabe especular sobre a qué tipo de "aire libre" se refiere Bartók en las cinco piezas para piano de ***Al aire libre,*** que vieron la luz en el verano de 1926 –al igual que el *Concierto para piano nº 1*, la *Sonata para piano* y las *Nueve pequeñas piezas para piano*– en el taller de Buda [en Budapest, en la orilla derecha del Danubio]. Tampoco sabemos cuándo puso Bartók sus sugerentes títulos después de haber compuesto las piezas. Pero si ahondamos más profundamente en el análisis de cada pieza, es posible que encontremos mensajes ocultos tras el significado superficial de las alusiones que contienen los títulos.

1. *Con tambores y silbatos* (*Síppal, dobbal).* Al igual que sucede con el comienzo de la *Sonata para piano*, esta pieza que abre la colección de la serie irrumpe casi de manera explosiva con una percusión que



Página del manuscrito del episodio "Musettes" del 3er movimiento de la *Sonata para piano* de Bartók (BB 88 [Sz 80]), que fue extraído de la Sonata y recompuesto como pieza independiente (*Musettes* de *Al aire libre*). Fuente: Biblioteca Nacional Széchényi, Budapest, Ms. 998

parece estar protestando y que es el sello distintivo característico de 1926. El tratamiento del piano como instrumento de percusión resulta especialmente evidente en esta pieza de Bartók. Podría pensarse que la pieza (y su título) hace referencia a quienes adiestran a los osos que bailan y a los monos, así como a los músicos que desfilan por las piezas para teclado de Couperin que Bartók estaba publicando por entonces con fines pedagógicos por encargo de una editorial, pero cuando una extraña melodía empieza a desplegarse a partir del trasfondo percutivo, quedando reducida a una especie de unísono desesperado al final de la pieza, nos quedamos con la sensación del dolor de la soledad.

2. *Barcarola.* Quizás en recuerdo del viaje a Venecia que había realizado dos años antes con Ditta, su segunda mujer, como si sus pensamientos estuvieran bamboleándose en el Lido, la misteriosa melodía, que no deja de fluir un solo momento, transporta más bien los pensamientos de Bartók a Transilvania, a sus queridos campesinos que viven en las montañas, al mundo prehistórico de las "largas melodías", de la "hora lungă", procedente del estrato más antiguo de la música campesina rumana.

3. *Musettes.* El título, de nuevo en el francés de Couperin, oscurece un tanto el origen y el significado de esta gaita en concreto. Originalmente iba a ser un episodio de "música popular" en el último movimiento de la *Sonata*

Bartók con su segunda mujer (uno al lado del otro); su hijo está sentado en el regazo de Elza, la hermana de Bartók (Szőllőspuszta, julio de 1926)

para piano, de la que Bartók extrajo esta larga variación y la convirtió en la maravillosa apoteosis de una gaita. László Somfai, posiblemente el más profundo conocedor e investigador de la música de Bartók, y para quien esta pieza era pura poesía, describe esta "paráfrasis poética" como "casi una oda: habla del mito del instrumento, el mito que Bartók creó para sí mismo en homenaje a la manera de tocar y a la imaginación improvisadora de los gaiteros campesinos húngaros, eslovacos y

Páginas 121 y 122: Con su hijo Péter y su segunda mujer Ditta en su casa de la calle Csalán (Budapest, 1932)

rumanos"; "como compositor, sentía una atracción casi atávica por el instrumento, que podía tocar incluso danzas y canciones monofónicas con un respaldo armónico, acompañadas por una voz intermedia; y, como investigador de la música folclórica, admiraba la gran riqueza de motivos, la instintiva habilidad combinatoria con la que los mejores gaiteros podían improvisar durante mucho tiempo formas abiertas no estróficas. La icónica gaita milagrosa de la *Musette* de Bartók, reelaborada en el piano, se presenta inicialmente con sus características físicas: sisea, gime, como si el instrumento mismo estuviera cobrando vida y haciendo

música, crujiendo, gimoteando o temblando con el aire que se introduce en su interior", pero la auténtica proeza consiste en "la transformación, la riqueza de sus imágenes, el modo en que sisea y desafina al principio y cómo se serena hacia el final de la pieza y presenta el carácter familiar y juguetón. Para terminar, la bolsa se llena de aire una vez más y Bartók pone fin a su fantasía para piano con una última espiración mítica, a la manera del aire que se escapa".

4. *Música de la noche*. Bartók, ya con su segunda familia, solía pasar las navidades y breves períodos vacacionales estivales en casa de su hermana y su familia en una gran finca en Szőllőspuszta, en el rincón suroriental de Alföld, en la Gran Llanura húngara (y cuyo administrador era su cuñado, el marido de su hermana). Cuando componía solo en su casa en la capital –lo hacía estrictamente sin su familia, con las puertas cerradas y con absoluta concentración–, solía mandar a su mujer y a su hijo a la finca de Alföld; su otro hijo, nacido del primer matrimonio de Bartók, pasaba también mucho tiempo allí con su tía. Según la tradición familiar, la *Música de la noche* evoca los sonidos misteriosos de la llanura húngara: sonidos de los insectos, el canto de los grillos, cantos de pájaros y el croar de las ranas. Es posible que el paisaje fuese, de hecho, una fuente de inspiración, pero si examinamos en más detalle la partitura, encontramos un diseño muy preciso, hermosamente matemático, tras los misteriosos sonidos nocturnos, que suenan asombrosamente auténticos. En primer plano de los ruidos de la naturaleza, se cuelan dos extrañas melodías: una melodía de soledad, semejante a un coral, que va seguida de un lejano canto en imitación de una flauta que suena cada vez más lejano. Y esta melodía, en el sistema de símbolos bartokiano, no puede representar otra cosa que el mundo puro y sin adulterar de los pequeños pueblos, que para Bartók estaba convirtiéndose cada vez más en un ideal en los años veinte (a partir de los cuales ya no realizó más viajes recopilatorios).

5. La *Persecución* (*Hajsza*), que corona la serie de los "allegros bárbaros" desde el *Allegro barbaro* (1911) hasta la escena de la persecución de *El mandarín maravilloso* (1919), es una de las piezas para piano más impresionantes y virtuosísticas de Bartók, y presenta una dificultad pianística extraordinaria. Los fragmentos de motivos y las sorpresas que parecen inarticulados sobre el histérico *ostinato* en cinquillos en la mano izquierda son en realidad el resultado de una planificación y un refinamiento muy precisos que Bartók llevó a cabo en su solitario taller de Buda.

La música para piano solo más significativa de 1926 aparece emparejada esta tarde con piezas posteriores de la enciclopédica colección titulada ***Mikrokosmos***. La serie completa fue escrita entre 1932 (o 1926 para algunas piezas importantes) y 1939, y contiene música para piano "desde el principio mismo". Bartók "amaba a los niños igual que amaba la naturaleza y todos sus esfuerzos en este ámbito se centraron en inculcar a los niños, que son más fácilmente moldeables, la aspiración a una vida mejor", recuerda Péter, el segundo hijo de Bartók. Y del mismo modo que Bartók, como padre, educó a sus hijos con una mentalidad abierta, basada en sus propias experiencias en muchos países, con *Mikrokosmos* quiso introducir al pianista principiante en el mundo de la música por medio de un gran número de estilos y lenguajes, filtrados a través de su propio estilo ya maduro. De hecho, según afirmó el propio Bartók, la colección de seis volúmenes, que contienen un total de 153 piezas, es "una síntesis de todos los problemas musicales y técnicos que las anteriores obras para piano habían suscitado y que, en algunos casos, habían resuelto tan solo de manera parcial" y, en efecto, las pequeñas obras para principiantes las compuso para enseñar a tocar el piano a su hijo Péter. Pero las composiciones no son nunca puramente pianísticas o relacionadas con la técnica compositiva en su motivación y contenido: todas ellas van acompañadas de un carácter muy marcado, muchos de los cuales resultan familiares gracias a sus obras anteriores con una clara narración. Los mejores recuerdos musicales –¡y, por ello, personales!– de los viajes que realizó Bartók para recopilar música campesina, su pasión por la

historia de la música y por los estilos compositivos que había estudiado en su juventud se plasman aquí en forma de piezas nítidas semejantes a una joya. Al final de la vida de Bartók, su amigo y colaborador, el compositor Tibor Serly, afirmó en una emisión radiofónica en Estados Unidos en 1944, en presencia de Bartók, lo siguiente sobre *Mikrokosmos*: "Ningún tratado o libro de texto puede mostrar la evolución de los estilos musicales con tanta claridad como estos breves y diminutos esbozos microcósmicos. Estas joyas en miniatura ilustran escalas, acordes, modos, formas, ritmos, armonías, imitaciones y cánones con una inventiva deslumbrante". Y, como ya había afirmado Bartók anteriormente en una carta, "conectan la nueva era con la antigua, igual que un puente une una orilla con la otra". En su período de madurez, Bartók trabajó casi exclusivamente por encargo: excepción hecha de esta serie, actualmente muy conocida y utilizada en todo el mundo, en la que comenzó a trabajar por su propia iniciativa.

Péter Nagy

El primer premio obtenido en el Concurso de la Radio Húngara de 1979 dio comienzo a su carrera internacional siendo aún muy joven y tras haber comenzado sus estudios a los ocho años en la Academia Liszt de Budapest. Sus conciertos incluyen giras por toda Europa, actuando en numerosos países, entre ellos Francia (Museo del Louvre) y el Reino Unido (Wigmore Hall). Sus giras por todo el mundo incluyen recitales en Nueva York (92nd Street Y), Australia (Ópera de Sídney), Nueva Zelanda y Japón. Como solista y músico de cámara ha actuado en importantes festivales de música, como los de Aix-en-Provence, Atenas, Bastad, Blonay, Festival Internacional de Piano de Pekín, Festival Internacional de Piano de Shanghái, Festival Internacional de Piano de Shenzhen, Davos, Edimburgo, Eisenach, Helsinki, Kuhmo, Kronberg, Oja, Stresa, Estocolmo, Turku, West Cork y Marlboro. Es profesor de piano en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart y profesor del Departamento de Instrumentos de teclado de la Escuela de Doctorado de la Academia Liszt de Budapest. Ha realizado grabaciones para los sellos Hungaroton, Delos, Naxos, BIS, Hyperion, SWR/Naxos, Decca, Berlin Classics y ECM. En 2001 recibió el prestigioso Premio Liszt.

Selección bibliográfica

1. Páginas web (recursos gratuitos en inglés)

Los Archivos Bartók de Budapest:
zti.hu/index.php/en/ba

Se trata de la página web del más importante centro de investigación del mundo sobre Bartók y su música, con diversas fuentes de información, entre las que se incluyen bases de datos.

Escritos de Béla Bartók:
bartok-irasai.zti.hu/en

Una colección de las publicaciones originales de los escritos breves, ensayos, artículos y declaraciones de Béla Bartók. Todo el contenido se presenta en forma de fotocopias digitalizadas de la publicación original.

La música folclórica en las composiciones de Bartók:
bartok-nepzene.zti.hu/en

Esta página web presenta las fuentes musicales folclóricas de todas las obras de Bartók basadas en genuinas melodías populares. Los datos se presentan de tal modo que es posible realizar búsquedas avanzadas introduciendo múltiples criterios y se incluyen todas las fuentes musicales folclóricas disponibles (grabaciones sonoras y transcripciones).

La página web de **La Edición Crítica Completa de Béla Bartók:**
bartok-osszkiadas.zti.hu/en/

Béla Bartók: *Colección completa de canciones folclóricas húngaras*, edición digital:
systems.zti.hu/br/en

La edición digital del principal trabajo etnomusicológico llevado a cabo por Bartók, una colección que contiene un total de más de trece mil melodías. Se trata del documento más importante de la historia de la investigación científica de la etnomusicología húngara. Pueden escucharse todas las grabaciones sonoras de la colección y pueden leerse comentarios, observaciones críticas y, en ocasiones, información contextual sobre las fichas y los datos de una grabación en concreto. La base de datos contiene también detallados estudios históricos sobre esta colección y la historia del conocido como Sistema Bartók para la clasificación de la música folclórica.

2. Libros en español en orden de importancia

Béla Bartók, *Escritos sobre música popular* (Roberto Raschella, ed.), Madrid, Siglo XXI, 1979.

Malcolm Gillies, *El mundo de Bartók,* trad. Pablo Gianera, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Ernő Lendvai, *Béla Bartók. Un análisis de su música,* trad. Enric Canals, Barcelona, Idea Books, 2003.

Elliott Antokoletz, *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX,* trad. de José Ángel García, Cornellà de Llobregat, Idea Books, 2006.

Heinrich Lindlar, *Guía de Bartók,* trad. de Arturo Parada y Sabrina Quintero, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Sándor Frigyes (ed.), *Educación musical en Hungría*, trad. Paloma Ceballos, Madrid, Real Musical, 1981.

3. Libros en inglés en orden de importancia

Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*, Londres, Faber & Faber, 1976.

László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Péter Bartók, *My Father,* Homosassa, Bartók Records, 2002.

David Cooper, *Béla Bartók,* New Haven, Yale University Press, 2015.

Tibor Tallián, *Béla Bartók*, *The Man and His Work,* Budapest, Corvina, 1988.

Judit Frigyesi, *Béla Bartók and the Turn-of-the-Century Budapest,* Berkeley, University of California Press, 1998.

Malcolm Gillies (ed.), *Bartók Remembered*, Londres, Faber and Faber, 1990.

Autor de las notas al programa

László Stachó

Es musicólogo, psicólogo y pianista y trabaja como profesor titular e investigador principal en la Academia de Música Liszt (Budapest). Sus investigaciones actuales se centran en la práctica interpretativa de la primera mitad del siglo XX (especialmente el estilo interpretativo de los compositores-pianistas Bartók y Dohnányi), la comunicación emocional en la interpretación musical y la pedagogía musical (métodos de trabajo y práctica eficaces y creativos y mejora de las capacidades de atención en la interpretación musical). Su recientemente desarrollada Metodología de la Práctica (una detallada metodología pedagógica para el entrenamiento de la atención musical, para estudiantes de música e intérpretes) se ha utilizado con considerable éxito desde los niveles iniciales hasta los más avanzados de la enseñanza musical, y la Metodología como asignatura universitaria se ha introducido en la enseñanza de nivel superior en varias instituciones de Hungría. Como pianista, actúa regularmente como solista y músico de cámara en varios países europeos y asiáticos, en Israel y en Estados Unidos, y dirige talleres de Metodología de la Práctica y sesiones de *coaching* de música de cámara en clases magistrales impartidas en más de una docena de países. Como docente e investigador, ha sido Visiting Fellow en la Facultad de Música de la Universidad de Cambridge en 2014 y 2017 y profesor invitado en la Academia de Música y Danza de Jerusalén en 2023.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando el autor y la procedencia.

© László Stachó
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, febrero 2024
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata Comunicación Gráfica

Agradecimientos
Archivos Bartók de Budapest
László Vikárius, Director de los Archivos
Virág Büky (Archivos Bartók de Budapest)

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación
Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "Perspectivas bartokianas", enero-febrero de 2024 [notas al programa de László Stachó]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

132 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, febrero 2024).

Programas de los conciertos: [I.] *Bartók en España*. "Obras de B. Marcello, A. B. della Ciaja, Z. Kodály y B. Bartók", por Dénes Várjon, piano; [II.] *El Bartók coral, en contexto*. "Obras de Z. Kodály, L. Bárdos, G. Ligeti, J. Duijck y B. Bartók" , por Coro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Karina Azizova, piano y Josep Vila, dirección, y los Pequeños Cantores y Ana González, dirección; [III.] *El Bartók folclorista*. "Obras anónimas y de B. Bartók", por Márta Gulyás, piano, Vilmos Szabadi, violín, Mihály Sipos, violín folclórico y Pascal Moraguès, clarinete, y [IV.] *La cosmología pianística de Bartók*. "Obras de B. Bartók", por Péter Nagy, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 17, 24, 31 de enero y 7 de febrero de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano – S. VIII-S. XX.- 2. Sonatas.- 3. Canciones en húngaro – Arreglos.- 4. Música folclórica – Hungría – Arreglos.- 5. Suites.- 6. Improvisaciones (Música).- 7. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento – S. XX.- 8. Coros (Voces mixtas) con piano – S. XX.- 9. Coros (Voces de niños) con piano – S. XX.- 10. Coros (Voces de niños) sin acompañamiento – S. XX.- 11. Coros (Voces de niños) con piano – S. XX.- 12. Coros (Voces de mujeres) sin acompañamiento – S. XX.- 13. Coros (Voces de hombres) sin acompañamiento – S. XX.- 14. Música para violín y piano – S. XX.- 15. Tríos (Piano, clarinete, violín) – S. XX.- 16. Rapsodias.- 17. Conjuntos instrumentales – Arreglos – S. XX.- 18. Música para niños.- 19. Música para piano – S. XX.- 20. Música – Hungría.- 21. Programas de conciertos.- 22. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguentes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales:**
X, Facebook, YouTube, Medium

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (124). PROYECTO CONRADO: INTEGRAL DE SUS CUARTETOS (IV)

14 FEB
Cuarteto Diotima
Cuartetos núms. 8 y 9 de Conrado del Campo

Notas al programa de **David Ferreiro**

REINAS DE LA MÚSICA

21 FEB
ISABEL II, PIANISTA
Noelia Rodiles, piano
Obras de Schubert, Mendelssohn, Gottschalk, Guelbenzu, Allú y P. Albéniz, vinculadas al entorno musical de Isabel II

28 FEB
DANZAS PARA DOS REINAS: MARÍA LUISA DE SABOYA E ISABEL DE FARNESIO
La Floreta y **Delirivm Musica**
Selección de danzas de la corte española de la primera mitad del siglo XVIII, incluyendo pavanas, marionas, folías y fandangos, alternadas con sonatas a trío de De la Guerre y Hotteterre

6 MAR
EL CÓDICE DE LAS HUELGAS
Psallentes
Canto llano y polifonía temprana vinculada al Códice de las Huelgas, junto a una selección de obras de la compositora medieval Hildegarda de Bingen

Notas al programa de **María Cáceres**, **Fernando Delgado**, **Diana Campóo** y **Juan Carlos Asensio**

LA MARCH

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por anticipado. Conciertos en directo por Canal March (web, AndroidTV y AppleTV) y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR: