

FUNDACION JUAN MARCH

Béla

Bartók

Marzo-Abril 1981

(í^ FUNDACION JUAN MARCH
c/ Castellò, 77. Madrid

Depósito legal: M - 8009 • 1981

Impreso por: INDUSTRIAS FELMAR
c/ Magnolias. 49. Madrid • 29

CICLO HOMENAJE A BELA BARTOK
(1881 -1945)



Bartók Péter
1891. IX. 9.

A finales del mes de marzo de 1881 nacía en una aldea húngara —hoy rumana— Béla Bartók, uno de los músicos más asombrosos de nuestro siglo. No es, pues, casual que hayamos programado precisamente en estas fechas un ciclo de música en su homenaje.

Justificar este ciclo puede parecer inútil, ya que Bartók es un músico reconocido, uno de los maestros de nuestro tiempo. Pero reconocimiento y conocimiento no suelen ir demasiado unidos, y menos en el arte contemporáneo y en nuestro país. Al editar, junto a las habituales notas al programa, un amplio ensayo sobre su obra y una antología de sus cartas —lo que nos permite acercarnos al hombre en su intimidad—, todo ello debido a la pluma de Federico Sopeña, hemos pretendido facilitar no sólo la comprensión de su música, sino, a su través, la de toda una época de la cultura europea. Enlazamos así, de nuevo, con la política de nuestras exposiciones artísticas, reiteradamente dedicadas a divulgar la obra de los grandes maestros del arte del siglo XX.

El ciclo comienza y termina con música española escrita en homenaje y bajo la inspiración de Béla Bartók.

Dos de las partituras, las de E. Armenteros y C. A. Benaola —discípulo y maestro—, son estrenos absolutos, aun cuando solamente la última ha sido compuesta expresamente para esta ocasión. La obra de L. Blanes es estreno en Madrid. Entendemos que con ellas no solamente cobra un sentido más profundo nuestro homenaje sino que, además, se demuestra de nuevo la vigencia del mensaje de Bartók.

INDICE

Págs.

Introducción general, por Federico Sopeña Ibáñez.	7
•I. En el centenario de Béla Bartók.	7
II. Bartók y España.	24
Primer concierto.	29
Programa.	31
Notas al programa.	32
Segundo concierto.	37
Programa.	39
Notas al programa.	40
Tercer concierto	43
Programa.	45
•Notas al programa.	46
Cuarto concierto	49
Programa.	51
Notas al programa.	52
Quinto concierto.	55
Programa.	57
Notas al programa.	58
Participantes.	61
Bartók íntimo (<i>Autorretrato y retratos</i>).	67

INTRODUCCION GENERAL

I EN EL CENTENARIO DE BELA BARTOK

Recuerdo y redescubrimiento

Ciertas obras de Bartók están ya en el repertorio normal de nuestros programas: hay en la selección una preferencia por el virtuosismo —*Concierto para orquesta*— o por un cierto remanso humanista —*Tercer concierto para piano*— y mucho¹ menos de lo que se debiera por las obras transcendentales, las anteriores al exilio, las de la solivianzada, angustiada madurez. En esa discriminación hay una cierta parte de culpa o al menos de postura discutible en los compositores de la vanguardia, en maestros como Boulez: junto a la escuela vienesa han reconocido como fuente el Stravinsky de *Le Sacre* y el Debussy más "objetivo", marginando un tanto a Bartók, como si respondieran a su actitud ante Schönberg y sus discípulos. Por eso, al iniciar este trabajo indico lo del "redescubrimiento". En la profunda crisis del mundo de hoy, esas músicas tienen espacio abierto como lo tuvieron en la posguerra anterior, en los años anteriores al desaforado crecimiento económico. Los redescubrimientos de los últimos años, la pasión-moda por Mahler, el interés creciente por Scriabin, pueden juntarse muy bien con una cierta vuelta a lo que yo llamo Bartók "transcendental".

No necesita de ningún redescubrimiento la labor de Bartók con la canción popular: su concepto "totalitario" de la ciencia del folklore supera y trasciende viejos nacionalismos para insertarse plenamente en el mundo de la cultura. Manuel García Matos, lejano en el tiempo y en el espacio, estuvo, sin embargo, cerquísima de los trabajos de Bartók: cuando terminó sus trabajos sobre Falla sé que preparaba una edición especial de los escritos de Bartók sobre la música popular, animado por una muy buena edición italiana que yo mismo le señalé. Su muerte en plena madurez nos ha dejado huérfanos de un doble magisterio: el de Bartók traducido y al día y el suyo propio.

No faltan los buenos libros sobre Bartók, no, pero sí necesitan de un cierto empujón como respuesta a la mencionada crisis. Si hace casi treinta

años las músicas "transcendentales" de Bartók fueron propuestas e incluso estrenadas en España desde el Conservatorio de Madrid, ahora puede ser también oportuno el reestreno, la ampliación de referencias, apoyados en el gran esfuerzo discográfico hecho por Hungría, que ya hace años presentó la obra completa. No es sólo el disco. Añadido: el poder manejar el tesoro de recatada intimidad, de grave admonición, de lucha amarga, que llena la correspondencia, ayuda enormemente a conocer los entresijos de un espíritu tan cruzado y crucificado por la gran desventura de Europa.

Contra Viena

En *El mundo de ayer*, Stefan Zweig ha expresado esa nostalgia europea por la Viena anterior a la primera guerra mundial, nostalgia que hoy mismo funciona como "hecho de cultura". Contestatarios como Mahler son inseparables de esa nostalgia, y un 'Hoffmansthal, en compañía de Strauss y sobre el fondo de los vales del otro, aciertan a combinar la nostalgia con un cierto matiz de protesta pero sin hiél, muy en estetas. Políticamente se habla de delicado y ejemplar equilibrio entre las diversas nacionalidades. Pero hay otros planos distintos y dentro de la misma Viena. Robért Musil, por una parte, cuyo redescubrimiento en los países latinos viene empujado por la conmemoración del centenario, y Karl Kraus, por otra, sobre un fondo que no es el de los vales de Strauss sino los corrosivos descubrimientos de 'Freud, desvelan los tremendos y sumergidos capítulos de la miseria y los mucho más claros de la hipocresía. Como contrapunto a los éxitos de Richard Strauss, los hijos espirituales de Mahler, sin el consuelo de los mandos que éste tuvo, reciben silbidos, insultos, y responden desde la tentación del suicidio, frustrado en Alban Berg pero real en los dos hermanos de Witgenstein.

Desde fuera, pero dentro del sistema, en las capitales que suspiran por serlo de nación independiente —Budapest, Praga—, se odia a Viena, se odia al mismo emperador como símbolo del dominio a través de la burocracia: en Praga, Kaffka se queda y perra mientras Rilke cambia la Viena de al lado por Berlín y Munich. Se odia también en Budapest: al no muy distante modelo de la emanci-

pación italiana se junta el ardor nacionalista, inseparable para muchos, de postulados de extrema democracia: a través de la lengua, del teatro, de todo, se hace política. En ese ambiente crece Bartók, y pronto lo que es ambiente se vive como destino personal. Niño prodigio como pianista y compositor, imitador al principio, lógicamente, de las rapsodias de Liszt. En la actual Bratislava, antes Presburgo, el Bartók adolescente encuentra en Erkel un primer maestro de piano y de armonía. ¡En 1893 puede conocer casi todo Beethoven, poquísimos de Wagner, nada de Strauss! Por una parte, su ya exaltado nacionalismo quiere mandar hasta en la memoria: no responde si le hablan en alemán; por otra, su formación tiene que ser germana y no a través del wagnerismo, sino teniendo a Brahms como modelo. Brahms: el maestro de su maestro, Erkel. Se acentúa ese germanismo por la amistad con Dohnányi, un poco mayor que él. La gran decisión, heroica desde dentro, llega a los diecisiete años: ¿Viena o Budapest? Eligiendo Budapest renuncia a una vida musical más amplia, renuncia a un posible pedestal como pianista y compositor hacia Europa. Heroicamente, elige Budapest, febril en su afán nacionalista: conoce mejor Wagner, ahonda en Liszt, y esto le permite salir de una cierta prisión en el magisterio de las obras de Brahms. Una muy grave enfermedad, la tuberculosis de entonces, delinea lo que pronto será retrato espiritual casi definitivo: reserva, grandes espacios de silencio, casi sólo ojos sobre cuerpo frágil, canas muy prematuras. Crisis religiosa resuelta en el total abandono de creencia en religión positiva. Gran pianista ya, capaz de una fulgurante versión de la sonata de Liszt.

Hoy nos puede parecer extraño que fuera acontecimiento para Bartók, revulsivo máximo, la música de Strauss. Pero es un Bartók todavía no viajero, ni siquiera con larga estancia en Viena, viendo París como un sueño imposible e incluso con la tentación de no salir, queriendo ya a la tierra, a sus entrañas, a través de la canción... y de los insectos. Strauss fija dos polos en Bartók: por una parte, el nacionalismo; por otra, la búsqueda de un humanismo no convencional, romántico por el nervio, modernísimo por el ansia, por la inquietud. No debe decirse Strauss, sin más: se trata del Strauss de *Así hablaba Zaratustra*, es Nietzsche,

el gran escarbador de las conciencias, el flagelo de todo lo burgués. Bartók, lo vemos en sus cartas, decía sí al "Dios ha muerto" de Nietzsche, pero buscaba afanosamente que su nacionalismo fuera no sólo una pasión política, sino una manera de ser, algo que imprimiera verdadero carácter. Al mismo tiempo, el ser capaz de llevar no a una reunión de amigos, sino al concierto, la transcripción pianística de los poemas sinfónicos, llegar con esa técnica a una fabulosa maestría pianística —mucho mayor que la de Stravinsky—, era oír la tentación de una salida más fácil en lo artístico y en lo económico. ¿Sería su vocación la de concertista, vocación tan unida a los mejores triunfos de la música húngara?

Junto a los éxitos como pianista, una primera salida del compositor, salida a lo Liszt, a través de una obra típica de artista "comprometido": *Kossuth*, poema sinfónico (1905), sobre aventuras y desventuras del héroe húngaro, poema con su programa. Quizás lo más interesante de lo que hoy oiríamos como mamotreto sea la parte "burlesca", pues lo burlesco/trágico es constante expresionista: en este caso se trata de ridiculizar el himno austríaco. Escribo lo de Liszt porque, a pesar de la clarísima influencia de Strauss, especialmente en lo que se refiere a la orquestación, el anti-Brahms de Bartók trae, como en el caso de Mahler, una cierta vuelta a los "ideales" de Liszt, inseparable en esta época de Bartók, del nacionalismo húngaro. Estrenado al año siguiente, le da una esperanza concreta seguida de desengaño: va a oír su poema a Manchester, va a tocar como pianista en Londres. La correspondencia desde Inglaterra indica muy bien el paso de la esperanza al desengaño: aprietos económicos, disgusto por algunos aspectos "sociales" de la vida musical inglesa.

La divina ciudad sin Dios

Cuando va a Berlín con una pequeña bolsa de estudios lleva obras de piano, una sonata para violín y piano, una primera rapsodia para piano y orquesta, obras que desdeñará luego o volverá sobre alguna de ellas: son las del nacionalismo pintoresco donde todavía se confunde lo "tzigane" con lo húngaro. Engolosinado por sus éxitos como pianista se va a París para presentarse al concur-

so "Antón Rubinstein", doble concurso de piano y de composición. No asoma rencor ni protesta cuando escribe que el ganador del concurso de piano es Backhaus, pero sí protesta de la derrota en el de composición después de unas desgajadas interpretaciones de sus obras. Pero también se lee en las cartas que el consuelo llega bien pronto: conocer París. No ve a Debussy ni a Ravel; Falla y Stravinsky todavía no han llegado. Parece olvidarse hasta de la música para recorrer de punta a cabo monumentos y museos. Y es curioso: en el Louvre se prenda especialmente de los cuadros de Murillo. No es sólo curioso, sino muy significativo y amargo, que París, "la ciudad divina sin Dios", acucie su radical ateísmo materialista. ¡Terribles sus cartas desde allí! El París de entonces es la ciudad secular, con libros a lo Renan como ambiente. Ese ateísmo materialista le hace no concordar con los herederos de -Mallarmé, con el grupo en torno a Proust, que quiere hacer del arte "religión". Dios sabe si en ese casi furioso materialismo hay algún trauma de adolescencia procedente de la enseñanza recibida: téngase en cuenta que hasta la enseñanza primaria llegaban los ecos de la áspera condenación del modernismo teológico. No ve a Debussy ni a Ravel; no sabemos qué música ha escuchado: es importante señalar que la influencia del impresionismo será posterior. Bartók parece escuchar sólo sus voces interiores en discordia. Lo de París ha pasado también en Viena: nada dice de Mahler ni de Schönberg, ni de su grupo. Lo que escucha interiormente es la llamada de su tierra. Hay en la breve etapa del nacionalismo ingenuo, en el de la primera rapsodia, una mezcla de lo popular "recibido", heredado, lo que él llama casi "populachero", unido a una exasperada exuberancia que busca hacer brillante lo sarcástico o a la inversa. Pero París es para él decisivo acontecimiento.

Ciencia y arte

A la vuelta de París está ya confirmada la gran amistad con Kodaly, hermoso, ejemplar, excepcional testimonio de compañerismo, de mutua admiración por caminos distintos. La coincidencia Bartók-Kodaly se centra en el deseo de superar el nacionalismo heredado, pintoresco, hacia algo

muy distinto: juntura de nacionalismo y ciencia. Bartók, si sólo hubiera hecho lo del folklore, sería ya una gran figura de la música europea, porque Bartók, muy admirador de la ciencia —no olvidemos lo del proclamado materialismo—, construye la del folklore: geografía, historia, filología, etnología, sociología; todo eso se reúne en torno a los primeros fonógrafos. El demócrata insobornable que será siempre Bartók surge de algo conmovedoramente vivido y cuya experiencia exhibirá siempre con orgullo: el contacto permanente con los campesinos, el quererlos como son. Le ayudan los curas de aldea: esa ayuda y el palpar los más profundos estratos de la religiosidad campesina conseguirán endulzar el ateísmo y que se endulce también el anticlericalismo. Que la música popular húngara, singular cruce entre Oriente y Occidente, salga de la prisión de lo "tzigane", que sea necesario buscar otro fondo para el nacionalismo, es, a la vez, lección de músico y lección de artista noblemente comprometido. El implícito reproche de Bartók a Falla y a Stravinsky, que recogemos en la antología, apunta a ese doble compromiso. Las correrías por diversas nacionalidades, el viaje a Oriente medio y Africa, aparecen como exigencia de rigor científico. Va y viene de ese mundo, al de la creación, regresa de París con la pena del desdén por su rapsodia y por su sonata de violín. Al lado de esto, y con Kodaly, las *Veinte canciones populares húngaras* (1906), comienzo de lo que será continuo trabajo hasta la muerte. Una vez más vemos el "imposible-necesario" de conjugar dos vocaciones totales.

Un cierto folklore distinto aparece en las *Suites* para orquesta. Bartók prefirió siempre la segunda, reorquestada en 1943, mucho menos straussiana, más metida en el meollo de lo popular. En medio, lo inevitable, lo que venía favorecido por exigencias de creación y por la masa "modal" del orientalismo, en buena parte de la canción popular: la influencia de Debussy. Ocurre paralelamente a la misma influencia en Falla. A través de la influencia de Debussy se transparente también la de un compositor que Bartók pone quizás por encima de todos: Moussorgski. No es justo hablar, como alguno lo hace, de lío de influencias, sino de drama de influencias. Bartók es de los secos y hasta tímidos que 'llevan dentro un volcán. Un volcán pero

no menos una cierta envidia del volcán hecho sueño: así, en sus *Catorce bagatelas* (1908) para piano hay, desde el título, el recuerdo: Beethoven, el homenaje a Schumann, el costado sarcástico, el virtuosismo amargo o brillante. Para más drama, no lío, el Bartók pianista, gran pianista, intérprete excepcional de Chopin, profesor ya del Conservatorio, hace excursiones de conciertos, alguna no afortunada, como la de España: aparece un especial desprecio por Madrid y una mejor respiración en Barcelona.

El pedagogo

Casado sin ceremonia, Bartók hace de la cátedra del Conservatorio de Budapest algo más que un "modus vivendi", y hay una especie de equilibrio inestable entre el deseo de dedicarse plenamente a la composición y el aprovechamiento de eso mismo para su cátedra. Hace, en primer lugar, carrera de pianista, empezando por pianista acompañante. Lo más fructífero del Bartók profesor es la construcción de un sistema que va desde el método de piano, hecho en colaboración con Sandor Reschowski, hasta el *Mikrokösmos*, que exige capítulo aparte. Bartók, como Bach, como Schumann, escribe para que desde los primeros toques sobre el piano el alumno haga música, para que la memoria sea musical y no mecánica. En esas obras, como en la dedicada a los dos violines, se busca la técnica, no el oficio, para los más clarificados capítulos de la modernidad: su nacionalismo, su empleo de lo modal, su vitalidad rítmica, pero no menos ese desnudo melodismo tan característico, tan inconfundible. Todo eso, y de alguna manera filtrado, aparecía en las *Bagatelas* ya citadas: de su idealismo en dialéctica con el sarcasmo se pasa a los *Dos retratos para orquesta* (1908), con sus subtítulos *Ideal*, el primero, arreglo de un primer concierto para violín; *Deforme*, el segundo, prieto y más bien retorcido en su trama contrapuntística. Como en el caso del primer cuarteto, el poco cariño del Bartók maduro hacia estas obras tiene la misma motivación: exceso de autobiografía.

Con la *Danza del oso* —primera obra de Bartók que se oye en España— y, sobre todo, con el *Allegro bárbaro* (1911) en las manos de Arturo

Rubinstein, el nombre comienza a ser popular. Esa obra, junto a la *Danza ritual del fuego* y a la *Tocata* de Prokofief, forman 'un conjunto de piezas de bravura, cuyo modernismo, cuyas buscadas disonancias y agresividad vienen no disimuladas, sino envueltas en lo que es puente de comprensión: la fuerza rítmica. Es algo que no ocurre con las obras contemporáneas de la escuela vienesa. Al mismo tiempo, las dos *Imágenes para orquesta* (1910) señalan un cierto contraste de apaciguamiento sobre todo en la florida primera, muy influida por el impresionismo, muy unida a un timbre que pronto será inseparable del retrato de Bartók: la celesta. La segunda, danza campesina, acierta a colocar a manera de trío no una premonición de angustia pero sí una especial nostalgia. Sin título, pero con reminiscencia de ellos, las *Cuatro piezas para orquesta* (1912). En los años en los que cierta crítica francesa quería contraponer, la fuerza rítmica de Roussel a las llamadas "delicuescencias nacaradas" del impresionismo, se quería notar, con evidente exceso, la influencia de estas obras de Bartók.

En torno al teatro

Mientras el Bartók científico, el Bartók sabio, recorre los campos —no sólo de Hungría— en una impresionante colecta, heroica colecta, y mete no poco perfume de esas tierras en sus canciones con piano, el teatro le llama. No es extraño sino necesario: no hay nacionalismo musical sin teatro a la vista. El nombre del poeta y dramaturgo Balazs puede decirnos poco, pero él, todo el grupo de Budapest, como el de Praga, ejerce un singular nacionalismo, radicalmente de izquierdas, con ideas donde están las huellas de Nietzsche, las huellas de la actitud nihilista y del anarquismo, pero sin dejar al margen, sino todo lo contrario, la gran tensión amorosa. Más tarde, con un novelista tan europeo como Lajos Zilahy, este impulso amoroso será el decisivo mientras el otro extremo preparará las tremendas convulsiones de la época de Bela Kun.

No debe extrañar el cariño de Bartók por Maeterlinck y, como consecuencia, la cercanía con Debussy y la casi identidad de temas con Dukas: con Maeterlinck, simbolismo y expresionismo se jun-

tan de manera un tanto crispada para expresar el misterio de lo femenino. El modernismo, que suele verse a través de su faceta decadente, quiere salvarse por la crispación: no puede haber duda sobre la enorme influencia, impacto, como hoy se dice, de la *Salomé* de Strauss, nacida de la obra del máximo decadente: Oscar Wilde.

El tema de la mujer...: la elección del drama de Maeterlinck, ¿no parece un despropósito en medio del fervor y aun del furor nacionalista? En absoluto: el factor decisivo en el nacionalismo musical es la lengua, el idioma que se defiende de ser dialecto. Si el folklorista maneja con delicia y con pasión el lenguaje popular, el compositor, el grupo en torno, estará muy cerca de esa casi nueva lengua —así ocurre en esos años en nuestra Cataluña— que crean los escritores. De este cruce de influencia surge el *Barba azul* (1911) de Béla Bartók, que quiere ser, a la vez, ruptura con el nacionalismo ingenuo, afirmación de la capacidad humanística de la lengua húngara y situación a la par tanto de París como de Munich.

Mientras la ópera espera, el primer cuarteto recorre con buen éxito Europa: en 1911 hay ya curiosidad desde París. En Budapest, no, a pesar de los esfuerzos de Kodaly. Escapada, curiosidad y trabajo científico se juntan para hacer gustoso el viaje a Africa del Norte en 1913, contemporáneo de sus canciones rumanas: dada la enemistad entre Hungría y Rumania, la actitud de Bartók supone ya una liberación del nacionalismo estrecho. Por eso mismo, la guerra del catorce causa en él heridas y traumas: no puede ver como enemigos a Francia y a Inglaterra. Grave trauma, como casi herida de guerra, la devastación material y espiritual de las tierras donde florecen las canciones y danzas que ha recogido. No es de extrañar que en *El príncipe de madera* (1914), ballet de una hora, como la ópera, 'lo que viene de París, el encanto del impresionismo y el empuje rítmico de Stravinsky, se conviertan, al pasar a Bartók, en una serie de asperezas, de gritos comprimidos, de orquestación sarcástica, camino distinto al de la escuela vienesa pero coincidiendo en la voluntad de agresión.

En plena guerra europea, una obra de piano que ya está en el repertorio: la *Suite* de 1917. No hay en ella cita de lo popular, pero el espolón rítmico

y el modalismo declarado indican la fuente, de manera especial en el primero y en el tercer tiempo. Son como escurrajas del *Allegro bárbaro*. El éxito, claro, viene precisamente de esas combinaciones rítmicas y armónicas que hacen sarcasmo con el virtuosismo. Si en esta línea se comprende bien la línea de los *Tres estudios* (1918), el final de la suite, lento pero no caído, desnudo pero intenso, apunta hacia otra dirección.

Domenico de Paoli, en su trabajo sobre los cuartetos, insiste en el segundo, de ese mismo año. Recuerda el paralelismo con la escuela vienesa, paralelismo que vemos hasta en títulos de tiempos, como el de "largo desolado", tiempo final cercano a la *Suite lírica* de Alban Berg. También arranca en lento, en célula de diez notas que vertebrada toda la obra, una de las menos populares, es verdad, pero muy significativa en lo que tiene de tanteo. El tanteo es autobiográfico: son años de inmenso sufrimiento, de penalidades materiales y espirituales, de crisis afuera y de crisis matrimonial. La derrota, el episodio Bela Kun, hacen heridas que ya no van a cicatrizar; la misma democracia, el intento revolucionario, las ganas de comprometerse, todo se pone en crisis, crisis que, muy a lo Bartók, afectan también a su vida matrimonial. La revolución ha sido demasiado breve, demasiado violenta para poder realizar ciertas ambiciones culturales: la reacción es para Bartók herida hondísima. Pero en 1919, en plena crisis, termina *El mandarín maravilloso*, ballet ya de repertorio, música también para concierto. El argumento es claramente expresionista: erotismo exacerbado, puñales y sangre; exotismo —en lugar de cita de lo popular, empleo de una escala china—, realismo descarnado pero gran fondo de fantasía: el amante al que no se puede matar. Lo humanísimo, el amor, la entrega se hace inhumana a través de la muerte. Todo este grupo de obras es autobiografía y retrato del mundo en torno, un mundo, el húngaro de la guerra y de la posguerra, horrible, hambriento y por horrible y hambriento deseando conciliar la evasión con la amargura: así aparece en los retratos de esta época.

La madura plenitud y el triunfo singular

No se trata de hacer una biografía completa ni

de un estudio pormenorizado de todas las obras, y si he dado una cierta extensión a la primera parte es porque, tanto en la creación como en el heroico folklorismo, están las raíces, las fuentes, las constantes a las que será siempre fiel Bartók. Con la posguerra, en el segundo matrimonio con Dita Pazstori, excelente pianista, Bartók alcanza la consideración y la fama. París ya no es sólo ciudad de visitantes: Henry Prunières, el mundo de la *Revue Musicale*, centro de más de la mitad de la música europea —la Viena de Schönberg, no la de Strauss, queda un tanto aparte— prodiga las audiciones, los artículos y los homenajes. Las obras de Bartók son capítulo indispensable en las reuniones y conciertos de la S. I. M. C. Como compositor y pianista se le abren todas las puertas, incluso las que suponen un ingreso en cierto El Dorado, especialmente antes de la crisis de 1929: Estados Unidos.

Bartók está en ese mundo que gira en torno a París, pero, humanamente, distinto y distante de muchos barullos, de muchos centros de esnobismo, en espontánea y digna postura de reserva. La permanente desgracia de la dictadura húngara, el crecimiento de las otras, el volcán dispuesto para la Europa central, los cambios de frontera, hacen de su nacionalismo algo irritado y nostálgico a la vez porque las convicciones democráticas de Bartók son firmísimas, y si hay una cierta rebaja de tensión lo aplicamos al capítulo de lo religioso. No hay que exagerar ni puntuar sobre irreligiosidad basándose en el título de *Cantata profana* (1930). Más bien todo lo contrario: hay en ella una petición de religiosidad porque se ha pasado del materialismo anterior a una fruición de la Naturaleza como misterio central.

Bartók no se retira, como Manuel de Falla, a una voluntaria lejanía y soledad: está en el mundo, en muchos mundos, pero no participa de lo más ostentoso de ellos. Por ejemplo: no está en el círculo que rodea a los ballets rusos de Diaghilev. Tampoco participa directamente en ese frenesí francoamericano de la posguerra, en ese París desatado, surrealista en la vida tanto como en el arte, escandaloso, tan vivamente descrito en las memorias de Rubinstein. En el gran libro de Servadio sobre iLuehino Visconti se hace una muy morosa descripción del País de Cocteau, de Coco Chañe!, de los Polignac: allí no está, no puede estar,



Bartók, salvo si se trata de concierto. Además, Budapest sigue siendo su centro, aunque sea un centro alarmado y triste.

Los viajes son la gran salida, incluso económica. Se reserva opiniones concretas después del viaje a Rusia, pero le entenece, como a Casella, el fervor musical del público ruso. Muy a gusto se siente cuando se le llama desde Ginebra para formar parte del Comité de Cooperación Intelectual: estar junto a Paul Valéry, junto a Thomas Mann —Rilke ha muerto ya—*, es, si, estar en el mundo pero no en el de la desventura y del frenesí: el frenesí está en la música?. Bartók, que es alegre cuando puede, que lo es como padre, tiene como constante humana la gravedad, la reserva, a orillas de la timidez, a veces.

Esa apuntada reserva no está aparte de su línea musical. Bartók se salva casi por entero de esa corriente que, a rastras de Stravinsky y del grupo de París, da a casi un cuarto de siglo una equivocada dirección: el neoclasicismo, la moda de los retornos. Que el neoclasicismo tuvo eficacia positiva en el mundo de los nacionalismos musicales es indudable. Pero no era eso sólo en el caso de Bartók: si de joven se siente tentado a cierto retorno a lo Bach, pronto será una verdadera constante el querer la herencia de lo que precisamente el neoclasicismo rechazaba: Beethoven, la actitud romántica, la música romántica. Bartók, muy al contrario de Falla, por ejemplo, sigue viendo en Beethoven su inspiración "temática-denominativa" como una permanente coordenada. Eso mismo, la constancia de esa línea, le separa de la escuela vienesa a pesar de no pocas coincidencias. No es extraño, por lo tanto, el que, cuando coincidiendo con la gran crisis de los años treinta el grupo de "La Jeune France" postule una "música más humana", tenga como muy suyo a Bartók.

Bartók no estaba quizá demasiado lejano del juicio de Hanns Eisler, el de la "música y revolución", al juzgar así la etapa neoclásica: "El neoclasicismo es un fenómeno de la gran burguesía. No tiene ninguna relación ni espiritual ni musical con la gran herencia de la burguesía revolucionaria. Es insistentemente helado hacia el hombre de la calle, es el estilo musical de la buena sociedad."

Testimonio y profecía

Las obras maestras, transcendentales, de Bartók, los últimos cuartetos (1934, 1940), la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936), la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), coinciden con años de profunda amargura, amargura creciente en tanto en cuanto se acerca, como un destino, lo contrario a lo que Bartók veía y quería como destino y libertad: el exilio. Stravinsky podía pensar en ello pero estaba ya en un exilio singular desde la revolución rusa y tenía su patria en el éxito. Mas Stravinsky no estaba lejos de simpatizar con las fuerzas reaccionarias. El, como Rilke, como el mismo Visconti de esos años, se fijaban en Mussolini, viendo como esencial un orden que parecía no atentar a la libertad artística. A fin de cuentas, esa fue la postura de muchos intelectuales españoles en los primeros tiempos de la dictadura de Primo de Rivera. A Falla, ya enfermo, le dolía España, pero allí estaba, esperando. Bartók, no. Fracasado el intento de Bela Kun, Bartók sufre desde el principio con la reacción política imperante, pero tiene, por una parte, el viaje y los éxitos, y por otra, una fuerte tensión ideológica que no encontramos en los otros. En él ha influido, sin duda, más que el Lukács prosoviético, el inmediatamente anterior. Cuando Lukács regresa de Heidelberg se une al sociólogo Karl Mannheim y al crítico de arte Arnold Hauser para formar un escuela libre de disciplinas humanísticas. El pensamiento de fondo, según el mismo Lukács, era el de un socialismo ético a lo Tolstoi. En esa línea puede entrar la honda espiritualidad de Bartók.

Lo anterior se hace pelea y angustia cuando la subida al poder de Hítler hace imposible, para ellos mismos, las posturas de un Stravinsky o de un Rilke si hubiera vivido: todo lo que es vivo y auténtico en el arte moderno es visto en la Alemania nazi como "arte degenerado". No era sólo la amenaza a Hungría: era la amenaza al mundo entero. Recuérdese además que son los años de la estética dirigida de los soviets, negadora también de lo contemporáneo. Un buen retrato del Bartók de entonces nos lo da el coreógrafo Millos cuando va a Budapest en 1936 con el intento de montar *El mandarín maravilloso*. Señalo, de paso, la alusión a Falla, no polémica pero sí muy signifi-

cativa: «En 1936, cuando yo era coreógrafo del Teatro Nacional de Budapest, busqué hablar con él. Me dijo que tendría media hora para mí y en cambio me quedé durante cuatro horas inolvidables. En aquella entrevista le pregunté por qué no hacía un ballet equivalente al "Tricornio" de Falla. Bartók me contestó que si hubiera de escribir una comedia como el "Tricornio" sería una comedia demasiado amarga. "¿Por qué no se lo pide a Kodaly?", me dijo. Era un hombre absoluto tanto en el arte como en la política. Cuando los nazis hicieron algunos conciertos de la llamada "música degenerada" quitaron el nombre de Bartók por temor a complicaciones con Hungría, a pesar de que el régimen húngaro estaba muy lejano de las ideas de Bartók. Bartók escribió al embajador del Reich en Hungría una protesta en forma de carta abierta de solidaridad. Por esa causa no pude estrenar, ni siquiera en teatro privado, mi coreografía de "El mandarín maravilloso.»

El Segundo concierto para piano y orquesta (1932) marca el final de la etapa de la posguerra. A partir de ahí comienza lo transcendental. La cumbre de la madurez, una madurez necesariamente soliviantada. No en vano coinciden esas obras maestras con el auge del existencialismo y no en vano el Bejart joven, al montar coreográficamente el "HUÍS clos", de Sartre, puso como música la *Sonata para dos pianos y percusión*. El programa de *angustia* lo asume Bartók como desolación personal, desventura política y final de todo un mundo, postura paralela a lo mejor de Franz Werfel. Ese fondo va unido, es inseparable, de una colosal maestría de medios. Lo que en la escuela vienesa de entonces aparecía sin horizonte de comunicación, en Bartók, por la claridad de forma, se hace puente comprensivo: angustia, alucinación, mundo onírico, lo popular transfigurado —paraíso perdido—*, se cruzan y entrecruzan. Basta una sola consideración: si una característica de radical modernidad es la inspiración tímbrica, el protagonismo de la percusión, la antología de hallazgos, de preciosidades y chirridos a la vez, la encontramos en ese Bartók, un Bartók muy solitario, muy pesimista pero muy señor a la vez. Lo que Kayserling dijo del señorío magiar puede aplicarse al demócrata Bartók, abandonado, a lo Rilke, sobre las montañas del corazón.

Penas, vergüenzas y señorío en el exilio

La verdad es que se encoge el corazón al reparar los años de exilio de Bartók en Estados Unidos. Stravinsky, Schönberg, Hindemith, como Mann y Werfel en otro mundo, tuvieron no sólo la tranquilidad económica, sino la posibilidad de trabajar a gusto. No es así en el caso de Bartók. Se juntan en esos años finales las dificultades externas y una como resistencia interior. Bartók, lo leemos en las cartas, no soporta la lejanía. No hay ni siquiera humor, sino tristeza honda, telúrica —apego a la tierra viva—, cuando señala que los insectos son distintos. Y lo fundamental: se sabe ya enfermo nada más llegar, se sabe enfermo grave después, y señala más tarde que su enfermedad es incurable. Ve venir la muerte, la acepta trabajando hasta el final. Nunca daremos suficientes gracias a Yehudi Menuhin: no es sólo que interprete con cariño sus conciertos, sus sonatas, la sonata a él dedicada, para él compuesta, sino que Bartók, alérgico a la adulación, recibe contento, no rechaza la admiración justa, el homenaje sincero, el homenaje de ser comprendido. El mismo Menuhin, en sus recuerdos —*Variations sans Thème*—, nos da un precioso y conmovedor retrato del músico y del hombre: «No olvidaré jamás mi primer encuentro con él: fue en noviembre de 1943. Ya atraído por la partitura de su concierto para violín, antes de haberle conocido yo había tocado esta obra con la orquesta sinfónica de Minneápolis, dirigida por Dimitri Mitropoulos. Algunas semanas más tarde puse su primera sonata para violín y piano en el programa de un recital en el Carnegie Hall; impaciente de oír sus indicaciones críticas, deseaba vivamente tocar esta obra delante de Bartók antes de llevarla al público. A través de amigos comunes se arregló una entrevista. Fui inmediatamente atrapado por sus ojos ardientes y fascinado por el aire meticuloso e inmaculado de esa persona pequeña y seca. Sin más ceremonia se sentó, se puso los lentes, colocó el lápiz, abrió la partitura de la sonata que llevaba y comenzamos. Aunque yo no tenía ideas preconcebidas de sus maneras, de su fisonomía, su música me había revelado ya lo más íntimo de su persona. Un compositor es incapaz de ocultarse: su música revela su secreto. Al terminar el primer tiem-

po, se levantó, vino a mí y me dijo estas palabras, que en Bartók equivalían a la explosión espontánea de la más apasionada exuberancia: "Yo creía que sólo se podía tocar una obra de esta manera después de mucho tiempo de la muerte del compositor." Soy consciente del privilegio particular que me ha sido concedido al conocer a este hombre en los últimos años de su vida, y me siento feliz de haberle podido testimoniar la devoción y la veneración de un músico joven.»

Hay virtuosismo en el *Concierto para orquesta* (1938) y lo hay en la *Sonata para violín solo* (1943): se explica bien en la sonata porque el Menuhin de entonces se ha metido hasta el fondo en Bach, pero incluso en esa sonata, de un tejido a veces áspero, surge como casi un milagro el "tiempo-melodía". Importantísimo ese tiempo porque de él va a tirar Bartók para su despedida en el *Tercer concierto para piano* (1945) y en el de viola, obra postuma terminada por Tybor Serly. Ya no hay el contraste entre melodía y chirrido, entre ensueño y alucinación, ya el mismo virtuosismo se modera para hacerse lírico. Los subtítulos de los tiempos lentos de los dos conciertos —"andante religioso"— dicen todo y con la máxima sencillez de la hondura del Bartók último.

"Reinar después de morir". Nada más terminada la guerra y en el período anterior a la invasión de la escuela vienesa, Bartók, su música, se alzan sobre el pavés: hay, claro, el homenaje de Hungría, pero no menos el clamor del estreno de los conciertos en Venecia, clamor del que fui testigo, participante, vocero y cronista. Hay las aclamaciones de París, el París de Messiaen, el París que pateaba la neoclásica *Sinfonía* en tres tiempos, de Stravinsky. Algo y mucho ha de volver con motivo del centenario y ojalá: si se ha hecho actual lo contestatario de la Viena anterior a la guerra del catorce, no sería raro el que, envueltos en crisis graves y no sólo económicas, se volviera un tanto a lo mejor del espíritu' de la última posguerra, el que Bartók no pudo vivir, pero del que fue protagonista a través de su obra.

II. BARTOK Y ESPARA

El 24 y el 26 de marzo de 1906 Bartók toca en Madrid, en el teatro de la Comedia: acompaña a un niño prodigio, el violinista Ferenc Vecsey, que es el protagonista del éxito. Escribe a su madre y, tanto desde Madrid como desde Lisboa, lo que escribe es una sarta de quejas contra trenes, correos, alimentación, etc. No le envanece especialmente el que la Reina madre les reciba porque se siente republicano, pero es indudable que le impresionó la acogida afectuosa. «*Madrid, en comparación (con Lisboa), es nada. Es como Budapest sin el Largo Danubio y el Parlamento*». (...) «*En Barcelona comienza Europa. La tercera clase francesa es mejor que la primera española. Interrumpiendo el viaje he hecho una escapadilla a la exposición mundial de Milán y ahora estoy gozando de Venecia. En mi excursión a España lo más bello lo he visto en Venecia. ¡Es divina!*»

En marzo de 1928 viene a Barcelona y con la orquesta Pablo Casals, dirigida por Fleischer, estrena su *Rapsodia para piano y orquesta*. Antes de esa fecha el cuarteto Roth había estrenado el primero de Bartók en la Sociedad Cultural, el 10 de marzo de 1927. La *Segunda sonata para violín y piano* se estrena en Madrid por Telemann y Christensen, el 19 de octubre de 1924. Arbós, con la orquesta sinfónica, las *Siete danzas populares húngaras*, el 10 de enero de 1928. Al lado de esto, bien poco, Arturo Rubinstein dio el *Allegro bárbaro* en programa y como propina, y obras como la *Danza del oso*, las interpretaban Pilar Bayona, Gabriel Abreu y, no lo olvidemos, Gerardo Diego. Es curioso señalar una cierta indiferencia por parte de Ricardo Viñes. Con motivo del estreno del cuarteto, Adolfo Salazar escribe: "El de Bartók, que es una obra profundamente pensada, admirable de escritura, concisa de forma, notablemente avanzada en su concepción tonal, está escrita hace veinte años justos. Tiene todavía un plazo de quince años para que nuestros auditores se decidan a admitirla, sí es que nuestros organizadores de conciertos tienen la osadía de incluirla de vez en cuando en nuestros concier-



1916

Bele

Vesey

tos." Pasó sin mucho comentario la *Suite danzas populares* (1915), estrenada por Arbós el 10 de enero de 1928.

En 1931 Bartók viene a Barcelona. Falla, desde Granada, le invita, como ha hecho antes con Casella. Por informalidades de Figuerido, pseudo-empresario, el concierto no se celebra. En el archivo de la familia Falla hay las dos cartas cuya copia nos envían cariñosamente. No es necesario reproducirlas íntegramente, salvo en los respectivos párrafos de admiración mutua: «*Lamento infinitamente* —le dice a Falla desde Barcelona— *que esté usted mal, tanto más cuanto vuestro compromiso para Granada era una de las principales causas de mi decisión, al último momento, de aceptar la tournée tan mal organizada por M. Figuerido: 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.*» Falla, después de varios borradores, que conserva, da toda clase de explicaciones, se excusa por escribir a máquina y le expresa su admiración: «*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.*» Hay que matizar un poco esta admiración mutua, porque Bartók, en el mismo año, y en su trabajo titulado "El influjo de la música campesina en la música moderna culta", escribe: «*El ruso Stravinsky y el español De Falla no han hecho, probablemente, ninguna colecta sistemática y quizá han cogido el material que han aprovechado sólo de colectas hechas por otros. Según mi opinión personal, nadie puede recibir una influencia verdaderamente profunda de la música popular si no ha "experimentado" esta música en su sitio, esto es, en comunidad con los campesinos.*»

En la reunión de la S. i M. C. de Barcelona, en la primavera de 1936, el nuevo cuarteto húngaro estrena el quinto de 'Bartók, el 21 de abril, estreno muy comentado por Salazar, quien, una vez más, se queja del retraso madrileño en la recepción de la nueva música.

Bartók pasa por Madrid camino del exilio, en

octubre de 1940. Como antes, pero con mayor gravedad, aduanas, trenes, (funcionan mal. Para colmo de males, se extravía el gran baúl con ropa y partituras, baúl que será obsesión durante tiempo, hasta que llega por fin a Estados Unidos: «España —escribe a su hijo— es ahora un país horrible, como si tuviera el deliberado propósito de que huya espantado cualquier extranjero. Paderewsky ha estado en arresto tres semanas, porque ha contravenido no sé qué norma. ¡Un viejo de ochenta años! No hay pan, ni tabaco, ni azúcar y la miseria es enorme.»

Debo detenerme en lo que es Bartók para el Madrid musical de los años 50. Lo más cercano era el estreno por Ataúlfo Argenta con la Orquesta de Cámara de Madrid del *Divertimento para orquesta de cuerda*. El estreno, el 27 de marzo de 1950, no tuvo una especial acogida. Entonces, desde el Conservatorio, por primera vez en su historia, se intenta dar un gran salto para paliar el enorme retraso ya señalado por Salazar. Junto a estrenos de Stravinsky, de la sonata de Alban Berg, del Hindemith más hondo, de las canciones de Mahler, se da la serie íntegra de los cuartetos de Bartók y nada menos que por el cuarteto Vegh, primerísimo en el mundo de entonces. Los conciertos se celebran el 16 y 17 de junio. Hago una pequeña antología de la crítica madrileña, antología que indica no sólo el éxito sino la profunda huella. "El Real Conservatorio era anoche, a la terminación de cada obra, un puro grito. De verdad, no pudimos soñar mejor coronación de temporada. Ni pudimos soñar, no hace mucho tiempo, en un Conservatorio capaz de albergar los clamores ante la serie de los cuartetos bartokianos" (E. Franco). "Sensacional, extraordinario acontecimiento artístico, un ciclo maravilloso, la más transcendental aportación a la música contemporánea, un grupo de grandes músicos empeñado en la más noble empresa de conjunto. Tantos veces se emplean, porque sí, términos similares que bien vale la pena, hoy, cuando nadie pensó en utilizarlos, de que sea el propio crítico quien los destaque... Indescriptible. No ya la música misma, la calidad interpretativa: el grito exaltado, jubiloso, de los oyentes" (A. Fernández-Cid). "La interpretación, en dos conciertos, del ciclo completo de los cuartetos de Bartók constituye el

acontecimiento máximo de la vida musical española en estos últimos quince años de nuestra posguerra. Que haya sido el Conservatorio el organizador, con éxito feliz, de esta audición es lo que hoy la hace tan profundamente significativa y puede hacerla tan profundamente fecunda" (J. M. Claver).

Toda una generación de compositores que hoy cumplen los cincuenta años no habían salido aún fuera de España: Cristóbal Halffter y Carmelo Alonso Bernaola tenían reciente el Conservatorio; Luis de Pablo hambreada directrices para su autodidactismo. Que esos conciertos del Conservatorio, especialmente los dedicados a Stravínsky y Bartók, fueron decisivos lo demuestran las obras de entonces: ya no era suficiente tirar del hilo del *Retablo* o del *Concierto*, o de las obras de los mayores, porque estaba ya en crisis tanto el nacionalismo como el neoclasicismo. Pero estos conciertos no iban sólo dirigidos a los jóvenes. La generación de los mayores, en torno a los cincuenta años, necesitaba de una crisis honda: el que no se produjera supuso falta de puente con los jóvenes.

Estos conciertos del Conservatorio no eran un paréntesis. En Radio Madrid primero, en Radio Nacional después, Enrique Franco daba toda la música de vanguardia. Más: en colaboración con el Ateneo tiene lugar otro estreno transcendental: la *Música para celesta, cuerda, arpa y percusión*, apoteósico estreno el 10 de marzo de 1953, prólogo a las sesiones del Conservatorio, obra que causa mucha mayor impresión que el *Concierto para orquesta* estrenado por la Orquesta Nacional, dirigida por Ernest Bour, el 5 de noviembre de 1948. El 7 de noviembre de 1952, Javier Alfonso, dirigido por Ataúlfo Argenta, estrena el *Tercer concierto de piano*, y poco después de los cuartetos, el Conservatorio, en colaboración con Radio Nacional, la *Sonata para dos pianos y percusión*. No es cosa de seguir con toda la historia de las obras de Bartók: queda, sí, entre lo imborrable, versiones como la del *Segundo concierto de piano*, con Weisenberg, o la del *Concierto para orquesta*, de Celebidache.

CICLO HOMENAJE A

BELA BARTOK

(1881 -1945)

1

GRUPO DE PERCUSION DE MADRID

Pianistas

SEBASTIAN MARINE ISIDRO
IGNACIO MARIN BOCANEGRA

Miércoles, 11 de marzo de 1981. 19,30 horas.

Programa

PRIMER CONCIERTO

1

EDUARDO ARMENTEROS

Homenaje a Bartók *

LUIS BLANES

Aquaevivae **

II

BELA BARTOK

Sonata para dos pianos y percusión

* Estreno mundial.

** Estreno en Madrid.

NOTAS AL PROGRAMA

EDUARDO ARMENTEROS

Homenaje a Bartók

Eduardo Armenteros González nació en Madrid el 27 de abril de 1956. Cursó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música, donde se especializa en las materias de la rama de composición. Estudia Armonía con A. Barrio y D. Bravo; Contrapunto y Fuga con f. Calés y D. Vega; Composición con A. García Abril y R. Alís; Dirección de orquesta con I. García Polo.

Becado en los cursos internacionales *Manuel de Falla y Música en Compostela*, trabaja en ellos con Carmelo A. Bernaola y Rodolfo Halffter.

Tiene en su haber los premios de Armonía, Contrapunto y Fuga del Conservatorio de Madrid; *Ruiz Morales* y *Luis Coleman*, de Composición.

Sobre la obra que hoy estrenamos, su autor nos dice:

Homenaje a Bartók es una obra escrita en 1980 para cuatro percussionistas. En ella he querido aunar la estructura tradicional de la fuga con las características tímbricas y discursivas de la música actual. Utilizo para ello las cuatro familias definidas de la percusión (membranas, láminas, planchas metálicas e instrumentos de sonido indeterminado). La dinámica, que comienza con pianísimo, irá creciendo paulatinamente hasta llegar al estallido final de fortísimo en aumento. Sólo en los episodios, de carácter muy contrastante, este crecimiento se verá sumido en un estatismo perpetuo... ¡como una necesidad de frenar ese continuo desbordamiento dinámico!

El motivo pasa por cada instrumentista, mientras los restantes sirven sólo de soporte tímbrico, contramotivando con libertad la primera idea que aparece en la obra.

LUIS BLANES

Aquaevivae

Luis Blanes Arques, oriundo de Alcoy (Alicante), nació en 1929. Hizo los estudios de Armonía con el P. Vicente Pérez-Jorge, maestro que notablemente y de manera especial ha influido en toda su formación artística; los de Piano,

bajo la dirección del Maestro Roca; los estudios de Contrapunto y Fuga, con Enrique G. Gomá; los de Composición e Instrumentación, con el Maestro Manuel Palau; obteniendo los Títulos de Piano y Composición e Instrumentación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Fue pensionado por la Fundación Santiago Lope para ampliar sus estudios en París. Perfeccionó la Armonía, Contrapunto y Fuga con Madame Simone Pié.

Desde 1963 hasta 1965 desempeñó el cargo de Secretario del Conservatorio Superior de Música de Valencia y regentó la Cátedra de Composición y Folklore.

En 1967 obtuvo por oposición la Cátedra de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, posteriormente fue nombrado profesor de Formas Musicales y ocupó el cargo de Secretario desde 1970 hasta julio de 1980.

Actualmente, y desde agosto de 1980. es Catedrático Numerario de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Su producción coral es abundante y muchas de sus obras han sido premiadas en diferentes concursos. En 1974, la Fundación Juan March le concede una Beca de Creación Musical para componer *Música para Metales, Organo y Timbales*, estrenada en Sevilla y Valencia en 1977 y 1978, respectivamente.

En 1979, la Diputación de Valencia selecciona su obra *La Font Roja*, Fantasía para Banda, para el Premio Valencia. El mismo año obtiene el Premio José M.^a Izquierdo, del Excmo. Ateneo de Sevilla, por su obra *Quinteto de Viento núm. 1*.

Sobre la composición que hoy se estrena en Madrid, su autor nos dice:

Aquaevivae es una obra para cinco percussionistas, encargo de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla para su Ciclo de Música Contemporánea, y escrita en homenaje del gran compositor húngaro Béla Bartók con motivo del centenario de su nacimiento.

Aquaevivae quiere ser una fusión de procedimientos antiguos —no anticuados— con medios de expresión nuevos. En la obra se presentan cánones rítmicos, imitaciones, movimientos retrógrados, retrógrados contrarios, motivos armónicos y melódicos con los que se estructura la obra y se pretende darle una forma coherente. El medio para expresar este contenido sonoro *on los instrumentos de percusión que, si bien es cierto son los más antiguos, dentro de la música culta y

como únicos protagonistas de una composición son medios de expresión nuevos. Béla Bartók ha sido, en este sentido, el modelo que ha informado el gesto de la obra: la alianza entre lo nuevo y lo antiguo es monedita corriente en toda su producción musical. Creo que esto justifica mi modesto homenaje.

El título de la obra, **Aquaevivae** (*Aquae vivae* = aguas vivas), se refiere precisamente al poder de los procedimientos tradicionales que, a pesar del tiempo, se mantienen llenos de vida, pictóricos de frescura, vigor y transparencia como las aguas vivas que surgen del fondo de la Tierra.

BELA BARTOK

Sonata para dos pianos v percusión

Con el quinto cuarteto (1934) y la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936), esta obra forma la trilogía transcendental. No es sólo anécdota la razón útil de la sonata a dos pianos: Bartók incorpora a su mujer, Dita Pastori, excelente pianista, para sus excursiones de conciertos que aumentan en número y éxito: doble consuelo para olvidarse algo de la tragedia que se masca en Budapest. No es anécdota en lo que respecta al repertorio, repertorio bien rico, desde Mozart hasta las delicias de Debussy, pasando por Schubert y Liszt: a él y con Bartók se junta el capítulo de la radical modernidad, más radical que el concierto de Stravinsky (1935), capaz, sí, de actuar como estímulo material. con ciertas sugerencias, pero no como inspiración. No es anécdota el hacerlo pensando en su mujer: esta obra no requiere, como otras, una labor de ajuste y doblaje, pues trata de formar un bloque expresivo junto con la percusión (timbales, xilófono, triángulo, platillos, bombo, tambor y tam-tam), bloque que necesita de una plena e interior identificación.

No vale, pues, señalar influencias, pero sí estímulos: se consideró un gran hallazgo el que Stravinsky, en sus *Bodas*, usara cuatro pianos en lugar de orquesta. Se vio ahí un doble hallazgo, ya que permitía deshacer el mito del piano romántico poniéndolo como instrumento de percusión y así, segundo dato, desde el ritmo. Eso, gran verdad, se encarna de manera extraordinaria, originalísima, en Bartók: el refinadísimo manejo de los ritmos populares —no olvidemos su antología en *Mikrokosmos*— hace de esta obra una cima de la Inspiración rítmica. De ninguna manera se puede de-

cir que la percusión sea en esta obra acompañamiento o fondo de lo percutido en el piano. No. El piano *percute* y canta y la percusión canta y *percute*: ahí está la genialidad. El gran hallazgo de la escuela vienesa, el puente de comprensión y de salida para las obras seriales, la inspiración tímbrica, tiene aquí su madurez absoluta. Hay, sí, el precedente bien cercano de la *Música para cuerda, percusión y celesta*, pero la relación entre ambas puede ser parecida a la del Beethoven de la gran orquesta con el de los últimos cuartetos: no se trata para nada de una reducción, sino de un ahondamiento en la intimidad, de una mayor riqueza dentro de ciertas constantes.

El que la percusión cante indica la superación de una herencia romántica: se pasa del ensueño a la alucinación, a lo onírico. Se ha conquistado para la música una noche distinta y no sólo en el segundo tiempo. En realidad, la herencia beethoveniana, siempre al fondo de Bartók, está en esa fidelidad musical y humana al diálogo y al contraste que sirven en la obra transcendental de Bartók para marcar, insisto, no la noche, el ensueño como evasión del día (*Au clair ele lime*), sino la noche en soledad, sus fantasmas, como exasperada recogida o dulce —las dos cosas, no lo olvidemos— de un día, de una vida real e intensa, nada anónima, nada vulgar en sus fondos. Sin necesidad de argumento, de programa, Freud y el existencialismo vienen al compositor desde el inconsciente colectivo para hacerse inspiración personal. Mundo de los sueños y angustias de la vida auténtica: ¡Ah, si Heidegger y Freud hubieran gustado de verdad de la música! Bejart, el Bejart joven, usó de esa música para presentar en danza *Huís clos*, de Sartre. Debe señalarse que las músicas para el cinema de alucinación han entrado a saco en este Bartók.

La indudable claridad de la forma no debe ocultar el complicadísimo proceso de interiorización. Se puede decir que el primer tiempo está construido en forma de sonata y así lo analiza Weissmann, pero la clave reside en dos polos que son constante en las obras transcendentales de Bartók: la introducción al desnudo que crece en intensidad y la máxima tensión a través de la fuga. Este primer tiempo ocupa la mitad de la obra y el esquema ABA se organiza, precisamente, a través de esos dos polos: el desarrollo presenta el espléndido dinamismo del contraste entre pasajes al desnudo y aglomeraciones explosivas que, de alguna manera, recuerdan al *Allegro bárbaro*. El segundo tiempo es, en parte, música de noche: una melodía muy lenta donde la percusión susurra, pero en contraste con un estremecimiento, que para unos sería burlesca transfigurada y para otros, con más razón, teniendo en cuenta los pa-

sajes de verdadero vértigo, un como diálogo entre la vivida pequenez del hombre y el ruido terrible de la Naturaleza, algo así, digo yo, como el espectro engrandecido del Liszt más moderno, el que Bartók buscará, con cierta paradoja, en los vales olvidados. El movimiento último es, externamente, una especie de florilegio rutilante de hallazgos tímbrico-rítmicos. Más que señalar una cierta cita de contradanza beethoveniana, habría que insistir en lo más original y querido de Beethoven para los tiempos finales: el rondó-sonata, que el episodio pueda cumplir función de segundo tema. Es indudable, sin embargo, que en la audición ingenua, entregada, la verdadera, de esta obra, lo vivido es un frenesí, una exacerbada vitalidad. Cuando la respuesta sería, a lo Brecht. basada en el protagonismo de la percusión sobre dos obsesivas notas, pasar del oír al saltar, Bartók. con sonrisa que en él vale como paréntesis de gozo espiritual sin nubes, termina todo en el aire, nos lleva con el espíritu a una deliciosa encarnación de la nada.

La juntura de inicial curiosidad —una formación cercana a la del jazz en la sala de conciertos serios—, el reconocimiento inmediato del ingenio y el progresivo meterse de esta música en intersticios abiertos a fantasía inédita, dan a esta obra un éxito absoluto desde el estreno. Así ocurrió en Basilea —Paul Sacher siempre en entusiasta protector—, el 27 de enero de 1937. El éxito se repite en Londres, éxito que va acompañado de la ruptura de relaciones con la Universal Edition, regida por los alemanes, contratando sus ediciones con Boosey y Hawkes, contrato con una cláusula que establece la prohibición del alemán para los títulos y para las indicaciones y matices. Fue un claro error de Bartók el trasplantar esta obra para hacerla *Concierto para dos pianos y orquesta* (1939-1940), error por empuje de editores y por ampliación de repertorio para el matrimonio: el que no tuviera mañana pone más de relieve la belleza fija del original.

CICLO HOMENAJE A

BELABARTOK

(1881 -1945)

2

Piano

PERFECTO GARCIA CHORNET

Miércoles, 11 de marzo de 1981. 19,30 horas.

P r o g r a m a

SEGUNDO CONCIERTO

BELA BARTOK

I

Para los niños (selección).

Juego. Jugando a las prendas. Broma. Danza.
La flauta del pastor eslovaco. Bag Pipe I. Bag
Pipe II.

Cuatro bagatelas.

Allegro giocoso. Grave. Allegretto grazioso. Ru-
bato.

Sonatina.

Allegretto. Moderato. Allegro vivace.

Seis danzas populares rumanas.

II

Mikrokosmos (selección).

Volumen III

Estudio en acordes. Pequeño estudio. Home-
naje a R. Scherzo. Melodía con interrupciones.
Variaciones.

Volumen IV

Nocturno. Sonidos armónicos. Canción infan-
til. Melodía en la bruma. Ritmo búlgaro. Me-
lodía.

Volumen V

Staccatto. Canotage. Danza campesina. Bur-
lesca rústica. Al unísono. Bufón.

Volumen VI

Variaciones libres. Segundas menores, sépti-
mas mayores. Ostinato. Danza búlgara núm. 2.

NOTAS AL PROGRAMA

Ya desde los tiempos del barroco, e incluso antes —re-cordemos ciertos aspectos de los libros de vihuela—, se plantea un doble problema en torno a lo que genéricamente se llama *Estudio*. Frente a una concepción puramente mecánica se va, rectamente, al *Estudio* como una encarnación de técnica al servicio de una nueva inspiración: se arranca siempre del mundo Paganini-Liszt, poniendo en el medio, como estricta justicia, la cima en los *Estudios* de Chopin. Pero antes ya se planteaba el problema, y no sólo en Bach: es muy significativo que Domenico Scarlatti titule como *Ejercicios* todo un bloque de sus sonatas. Hay otros capítulo, no incompatible con esa línea que a través de Schumann, de Brahms, llega hasta la maravilla de los *Estudios* de Debussy: que esa unión de inspiración y la técnica comience desde los primeros grados, y así lo hace Bach y así lo realiza Schumann en su *Album para la juventud*.

Bartók, como Schuman, recoge las dos líneas que culminarán en el trabajo de doce años para el *Mikrokosmos*. Pianista excepcional, profesor no menos excepcional, llega a esa obra-cumbre después de varios e interesantes capítulos. Al servicio de su primer nacionalismo termina en 1908 su casi centenar de melodías populares bajo el título *Para los niños*. Van destinadas a lo que en lenguaje didáctico se llama grado elemental. Se da íntegra la melodía y la armonización es sencilla, pero ya característica.

Por eso, como señala Peter Cahn, han sido objeto del mayor interés por parte de los etnólogos. Las 85 piezas (79 en la versión revisada de 1945) se dividen en cuatro cuadernos, siendo de procedencia húngara los dos primeros y eslovacas las de los dos últimos. Piezas brevísimas la mayoría, perfectamente engarzada la melodía popular auténtica y la armonía moderna, encierra ya un verdadero tesoro de fórmulas que se incorporarán al lenguaje del autor.

De esta misma época son las *Catorce bagatelas* (1908), piezas verdaderamente encantadoras, en la encrucijada de todas las influencias: el mismo nombre las asocia a Beethoven, hay homenajes a Schumann (la 5.^u) y a Debussy (la 10.^a), y está siempre latiendo el folklore, al menos como arquetipo rítmico.

En los años de la guerra hoy todo un grupo de obras con el mismo fin: cantos campesinos húngaros, cantos navideños de los rumanos en Hungría —el título indica la herida de la guerra, que hace enemigos a los dos países—, las dieciocho piezas para principiantes o la deliciosa *Sonatina* de 1915 sobre temas del folklore rumano, de delicado colorido, que transcribiría en 1931 para violín y orquesta de cámara. A este momento pertenecen también las *Seis danzas populares rumanas*, una de sus obras más divulga-

das a través de versiones para violín y piano, orquesta de cámara y otras variadas combinaciones, algunas del propio Bartók.

Siguen dándose inalterados los datos populares, los desarrollos son más bien repeticiones o fragmentos de lo recogido, pero el lenguaje armónico, como analiza muy bien Weissman, es más autónomo, politonal incluso, cuando la expresión lo exige. En esta labor de artista-profesor no podían faltar, claro, las revisiones técnicas de autores del pasado: es muy importante señalar sus trabajos sobre las obras de Scarlatti y de Couperin. Y como en Bach, la enseñanza se da también en casa, porque el hijo, Peter, toca el piano. Se piensa en escuela/familia, sabiendo el cariño extraordinario de Bartók por los niños, para los que también compuso canciones, las que oye embelesado precisamente cuando presenta *Mikrokosmos*. La otra línea está representada por los tres grandes *Estudios* de 1918. Puede haber un homenaje implícito a Liszt. Aunque Bartók rectificará las románticas afirmaciones de Liszt sobre la música húngara, la admiración por los ideales y por las anticipaciones de Liszt permanecerá hasta el fin. Cuando Millos repite el tópico rapsódico de Liszt, «*Bartók palideció y me susurró dolido: "Pero ¡cómo!, ¿también usted habla así de Liszt?" Se levantó, se sentó ante el piano, y aquel hombre humilde que escondía la mano durante la conversación se me apareció de repente como un titán. Tocó la misma obra varias veces, se levantó y quiso que le pudiera seguir con la partitura (era uno de los "valses olvidados"). Me dijo al fin: "¿Ve? Aquí está toda la música de hoy"*».

Todo lo anterior, las dos líneas y mucho más, se resume en las piezas reunidas en el *Mikrokosmos*, compuestas de 1926 a 1937. Se recorre completo el ciclo de la enseñanza. Todas las piezas son breves y algunas tanto que casi se trata de una prolongación del instante. Hay entrecruzados muy diversos mundos: el de las dificultades que podríamos llamar mecánicas y el de una auténtica introducción a ciertas formas musicales, pero todo, todo, encaminado para que el estudiante se familiarice con las características más constantes de la modernidad, desde el modalismo hasta la politonalidad, sin desdeñar la gran novedad del piano como instrumento de percusión. Según el mismo Bartók, que estrena parte de la obra el 7 de marzo de 1937, de este corpus sólo en tres casos se trata de recoger íntegra una melodía popular, lo cual no es óbice para que lo popular imaginario o transfigurado recorra los más variados paisajes de Oriente y de Occidente. ¡Qué contraste y qué identidad a la vez en títulos como *Segundas menores* y *Nocturno!* Por

una parte, la resuelta afirmación de la disonancia, y por otra, la herencia romántica. Y luego la fidelidad-homenaje a Bach, a Couperin, a Schumann. Kroo habla del *Mikrokosmos* como "Diccionario de formas"; está bien, pero ¿residirá la gran novedad de esta obra en acercarse a lo que en literatura es cumbre de estilo y, al mismo tiempo, expresión personallísima? Me refiero, naturalmente, al "diario"

CICLO HOMENAJE A

BELA BARTOK

(1881 -1945)

3

CUARTETO HISPANICO NUMEN

Miércoles, 11 de marzo de 1981. 19,30 horas.

P r o g r a m a

TERCER CONCIERTO

BELA BARTOK

I

Cuarteto núm. 1.

lento.

Allegretto.

Allegro vivace.

Estos tres movimientos se tocan sin interrupción.

II

Cuarteto num. 6.

Mesto - Vivace.

Mesto - Marcia.

Mesto - Burletta (Moderato).

Mesto.

NOTAS AL PROGRAMA

Va en el planteamiento del primer cuarteto se delinea lo que va a ser una columna vertebral de toda la obra de Bartók. En los años de más agitada discusión sobre el compromiso del artista y su dialogada comunicación con el público aparecían dos posturas extremas: Sartre sostenía que mantener una cierta estructura tradicional en el teatro facilitaba la comunicación del mensaje, mientras que Ionesco pensó que la mejor transparencia de la crisis era desmontar todo el tinglado para dar paso a la irracionalidad. La postura de Bartók está dentro de la primera línea y eso aparece clarísimamente en los cuartetos. Bartók no tira de la línea Schumann Brahms, tan querido el primero, sino que bebe de la fuente primaria e inagotable: los últimos cuartetos de Beethoven.

Procedamos por comparación. Debussy, Stravinsky, Ravel y Berg han compuesto "su" cuarteto, un cuarteto; Falla, ninguno; Schönberg, sí, tres, pero un tanto a lo Ionesco, si se permite la comparación. Lo de Bartók es y no es "serie": no lo es en tanto en cuanto cada cuarteto quiere resumir una etapa y un proceso de creación; sí lo es por el número (seis) y porque Bartók, a lo Sartre, respeta los principios fundamentales de la herencia beethoveniana.

Primer cuarteto, Op. 7 (1908)

En esta primera gran obra tenemos ya la confirmación de lo dicho. Bartók no la quería mucho porque se sentía distante del empujón interior que la hizo posible. Es, sin embargo, la típica obra de juventud. En aquellos años, los del joven Musil escribiendo su primera y amarguísima novela, la gran tentación, la derivada de Dostoievski y de Nietzsche, era la del nihilismo. No en vano Kodaly, con una cierta exageración programática, muy en torno a la crítica musical de la época, la define así: *Vuelta a la vida de un ser que había llegado a las orillas de la nada*. Bartók, más conciso, más exacto, menos literario, acierta en la razón del rechazo posterior: *demasiadas reminiscencias wagnerianas*, dice. Merece estar en el repertorio, ya lo creo, pues es un primer retrato de lo que quiere hacer Bartók. En primer lugar, claro punto de partida en los cuartetos de Beethoven, en el catorce y en el dieciséis, concretamente. Dentro de eso, encarnamiento en la tonalidad revuelta. Los doce sonidos

con los que se inicia el cuarteto no son expresión directa de influencia de Viena, sino símbolo de esa radical crisis de la tonalidad. También, paralelamente a la escuela vienesa, el rigor para hacer expresivo lo abstracto: se comienza con un fugato y se acaba con una gran fuga. De principio a fin, una cierta unidad psicológica en la que se apoya Kodaly para hablar de autoconfesión: aceleraciones máximas, repudio de la sordina, cercanía del chirrido y, como contraste, pasajes homófonos, desnudez melódica. No alegría, no, pero sí directa manifestación de vitalidad que quiere desbordarse a través de la recogida de ritmos claramente campesinos. Vale ya para este cuarteto esa frase/definición que se hereda del romanticismo: **paisaje del alma.**

Sexto cuarteto (1939-1940)

Este cuarteto, último de la serie, aunque biográficamente inicie el período americano, es la obra de despedida y va en el baúl viajero. Es el mismo Bartók pero en otro mundo! <• A distinto al del cuarteto quinto. Como la obra está cons- A truida con rigor cíclico, el comentario, si está la música I/^ en la memoria, parte del comienzo y del final, de ese final, \ puro espíritu, casi silencio y que es el gran adiós. Enrique, ^ Franco señaló esto de manera exacta y lúcida al día siguiente £ del estreno en Madrid: «La viola canta solitaria un tema ¿j~^{no} de trece compases. Desnudo de toda armonía, este tema parece ser el canto directo, profundamente humano, del corazón del hombre. Un hombre acongojado, creador desde una superada angustia, una angustia que tuvo su tiempo de desesperada alucinación —recordemos el cuarteto cuarto— pero que encontró, al fin, esa última madurez que es la serenidad. No confundamos serenidad, calma, con felicidad. La serenidad de Bartók, del Bartók del cuarteto número seis, tiene tood el poso de mil amarguras, canta despaciosa en tonos de acongojante dramatismo lírico».

No es extraño que esta obra, estrenada en París en la inmediata posguerra, apareciera como símbolo de los adioses pero no menos como testamento de esperanza. Sí, el final es un adiós, y el cuarteto Vegh, en una ocasión, en Basilea, creo, dejó margen en el programa —sólo dos cuartetos— para repetir, el último. Cabe una pregunta como capciosa al ver los títulos de los tiempos: ¿y la "burletta"?, ¿y la "marcha"? Nada es simple en la psicología de un hombre como Bartók: antes del cuarteto había compuesto para Paul Sacher —gran músico, perfecto mecenas— el *Divertimento* para orquesta de cuerda. Durante las dos guerras europeas. Suiza fue el casi soñado Paraíso: bien claro lo dicen los

testimonios de Mann y de Hesse. Aunque para Bartók esta estancia fuera sólo paréntesis, quiere ofrecer a Sacher una cierta alegría. Está implícita esa alegría en el adiós y pasa a parte del cuarteto sexto, pero pasa como crucificada, y por eso, De Paoli, en su comentario a los cuartetos, acierta al calificarlas de *piezas características*. Señalemos, porque es importante para comprender eso de la crucifixión, que esos dos tiempos van precedidos de los compases de introducción, generadores de toda la obra.

CICLO HOMENAJE A

BELA BARTOK

(1881-1945)

4

Violin

AGUSTIN LEON ARA

Piano

JOSE TORDESILLAS

Miércoles, 11 de marzo de 1981. 19,30 horas.

P r o g r a m a

CUARTO CONCIERTO

BELA BARTOK

I

Primera Sonata para violín y piano.

Allegro appassionato.

Adagio.

Allegro.

II

Segunda Sonata para violín y piano.

Molto moderato.

Allegretto.

NOTAS AL PROGRAMA

Bartók escribió tres sonatas para violín y piano. Una en 1903, no publicada en vida del autor y que, tras su muerte, fue editada como "postuma" con el número de opus 103: es la que oiremos en el próximo concierto.

Las otras dos las escribió en Budapest entre 1921 y 1922, fueron editadas con rapidez y, al ser las únicas que llegaron al gran público, se las conoce habitualmente como "primera" y "segunda" sonatas, aun cuando cronológicamente son la segunda y la tercera: éstas son las del concierto de hoy.

Las dos sonatas para violín y piano editadas en vida del autor pertenecen ya a la primera madurez de Bartók y necesitan ser encuadradas en su vida y en su tiempo. ¿Qué modelos, qué influencias han pedido ejercerse sobre este Bartók? Es algo que no se considera suficientemente en las biografías al uso. Debe tenerse en cuenta que todavía Bartók no ha conquistado el éxito internacional. Por otra parte, tampoco es compositor que desee o necesite íntimamente estar al día. Antes de esas sonatas está, fundamentalmente, la muy bella de Debussy. Bartók no sigue ese camino, el de la disonancia como encanto. No parece que en esos años Bartók, siempre alérgico a Viena, haya conocido la obra de Webern y concretamente las cuatro piezas para violín y piano, y nada hay todavía de Berg en ese campo. Sí es casi seguro, creo, que haya conocido y estimado la sonata de Hindemith (1920), a la que siguen de inmediato otras para viola y violín solo. Lo de Ravel, señalado a veces, es, por las fechas, más coincidencia que influencia.

Las dos sonatas, cada una a su manera, mantienen como tónica un tipo de expresión áspera a través de la disonancia buscada y querida, de la fuerza rítmica y del encrepamiento vecino a lo atonal. Más que eso, lo distintivo, que volverá a aparecer en *Contrastes*, es el no buscar unidad de color, de timbres, sino un cruzar y entrecruzarse de líneas independientes y aun en discordia.

Lo rapsódico, que quiere heredar el imperio de lo fácilmente brillante, inseparable de lo bueno, pero también de lo tópico en la música húngara, se pone a la máxima tensión en el primer tiempo de la Primera sonata (primera en el catálogo hecho en vida): lo que suena casi a barullo es como cuadro sin marco aparente, marco que se hace tema al llegar un pasaje al desnudo, tan típico del músico.

En la época de la sonata de 1903, más bien un poco después, cuando Bartók tiene que aceptar la disonancia como inseparable de la estructura y no como excepción, estimaba que era imposible construir un adagio amoroso.

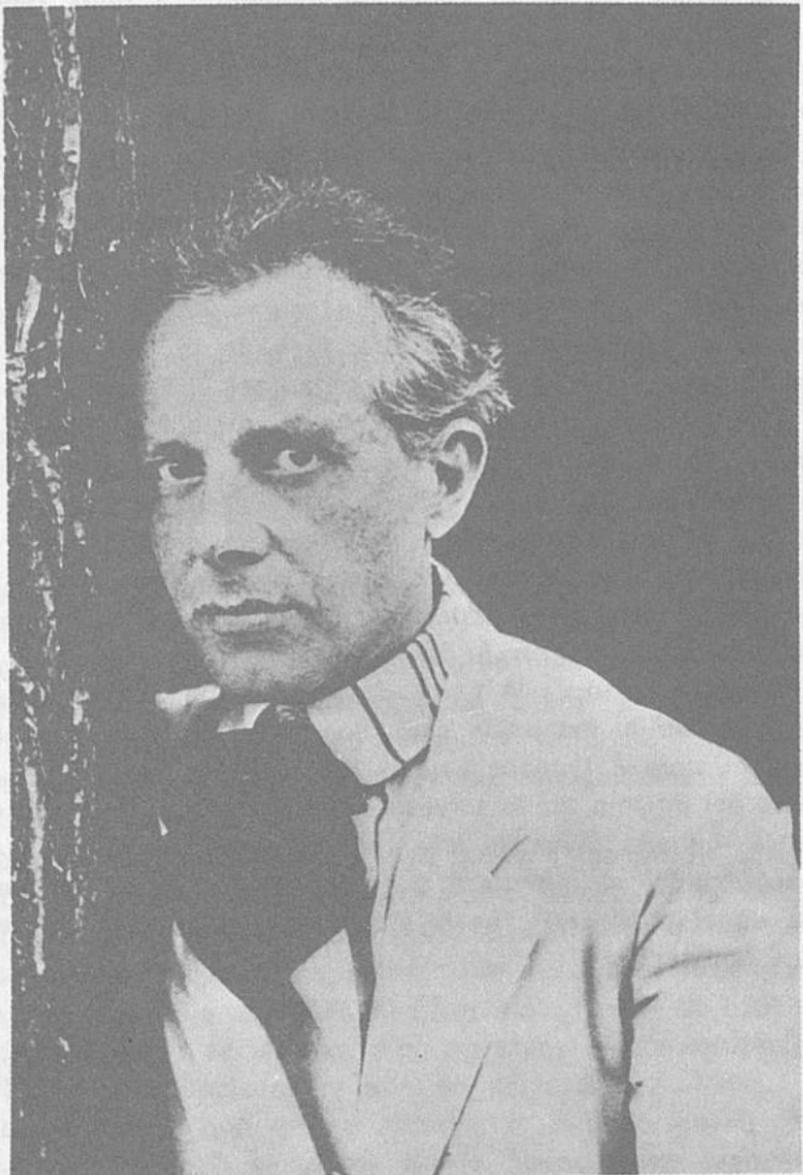
No es amoroso el tiempo lento de esta sonata, lo impide su ascetismo, también en contraste y pugna con la sección virtuosística. El puente de comprensión será más fácil con el último tiempo, rondó en parte, con ritmo claro de danza popular en permanente agitación.

Menos aún puede encontrarse lo amoroso en la Sonata segunda, preferida de Bartók, quizás por su misma clausura en la agitación. No hay en ella esa claridad heredada de la forma. Un fondo como de inquietud, a ratos rabirosa, martillea en el piano y grita en el violín, cambia continuamente el compás, y la influencia de lo popular está ya dando paso a lo que se llamará "Folklore imaginario".

Estas obras van seguidas inmediatamente del éxito europeo, casan con lo que se quería en el París de entonces. Llegan a Londres con Aranyi, el destinatario de este violín convulso, y el concierto del 24 de marzo es un éxito completo que se remata de manera clamorosa en el París regido musicalmente por el Prunières de la "Revue Musicale". Alegra leer el gozo del Bartók seco y tímido. Escribe a su madre, a su dulce madre, como suele encabezar las cartas: *«El concierto ha ido muy bien. Hubo después una cena en casa de Prunières a la que asistieron más de la mitad de los compositores del mundo, a saber: Ravel, Stravinsky, Szymanosky y algunos jóvenes franceses —ya célebres— que tú no conoces. La mayor parte estaban muy embaldados con la sonata, pero no menos con la técnica de Aranyi.»* A partir de ahí, Europa, "semana Bartók" en Berlín, excursión simpática por Italia y preparación para el viaje a Estados Unidos. La clave está en París, el París del ingenio, de la travesura que encuentra todo eso en Bartók, pero a través de una impresionante técnica. El más impresionado, el que hará un emocionado retrato de Bartók, es el mejor de "los seis", el que permanece de verdad: Poulenc.

ANTONIO LA BASTIA

It is a portrait of a man's life, of his hopes and dreams, of his failures and triumphs. The film is a masterpiece of storytelling, capturing the essence of a man's journey through life. The director's use of light and shadow is particularly striking, highlighting the emotional depth of the subject. The performances are exceptional, with the lead actor delivering a powerful and moving portrayal. The film is a testament to the power of cinema to explore the human condition and to tell a story that resonates with audiences across the globe.



The film is a masterpiece of storytelling, capturing the essence of a man's journey through life. The director's use of light and shadow is particularly striking, highlighting the emotional depth of the subject. The performances are exceptional, with the lead actor delivering a powerful and moving portrayal. The film is a testament to the power of cinema to explore the human condition and to tell a story that resonates with audiences across the globe.

CICLO HOMENAJE A

BELA BARTOK

(1881 -1945)

5

Violín

AGUSTIN LEON ARA

Clarinete

CARMELO A. BERNAOLA

Piano

JOSE TORDESILLAS

Miércoles, 11 de marzo de 1981. 19,30 horas.

Programa

QUINTO CONCIERTO

I

BELA SARTOK

Sonata pòstuma Op. 103 para violin y piano.

Allegro moderato (molto rubato).

Andante.

Vivace.

II

CARMELO A. BERNAOLA

Béla Bartók - i Omenaldia *

para violln, clarinete y piano.

— Otsak.

— Jarraipen.

— Jarraikoa **

BELA BARTOK

Contrastes

para piano, violin y clarinete.

(Verbunkos). Moderato ben ritmato.

(Pihenò). Lento.

(Sebes). Allegro vivace.

* Estreno mundial.

* Las partes segunda y tercera se tocan sin interrupción.

NOTAS AL PROGRAMA

BELA BARTOK

Sonata póstuma Op. 103 para violín y piano (1903).

Merecería la pena juntar en concierto y en comentario las tres sonatas para violín y piano de Bartók. La primera, no editada en vida de Bartók (de esa época hay dos cuartetos desaparecidos y un quinteto inédito), no metida en repertorio, fue muy querida del Bartók joven. Su estreno fue precedido por una ejecución de todas las de Beethoven con Bartók como pianista: el empujón decisivo debió venir del pasmo ante el virtuosismo de Kubelik. Esta sonata la presentó Bartók al concurso "Antón Rubinstein" de París, concurso irriantemente fallido como explico en la introducción: le duele más en lo que respecta a la sonata, pues él estuvo al piano y un violinista de aluvión, Zeilin, discípulo de Auer, pareció gustar de ella. Es música no abierta aún a la disonancia, muy tonal, interesante como avance de lo que después será el manejo expresivo de formas como el canon.

CARMELO A. BERNAOLA

Béla Bartók -1 Omenaldia

Carmelo Alonso Bernaola nació en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Comenzó sus estudios musicales en Burgos y los continuó en Madrid con Blanco, Massó, Calés y Julio Gómez, obteniendo en el Real Conservatorio varios premios extraordinarios y el Premio Mozart. Gran Premio de Roma 1959. Premio Nacional de Música 1962, Pensión de la Fundación Juan March, etc. En Roma recibió consejos de Petrassi, en Darmstadt trabajó con Maderna, y ha participado en cursos dictados por Celibidache, Tansman y Jolivet.

Es miembro del comité español de la S. I. M. C., consultor del Secretariado de Liturgia, profesor de Composición de los Cursos Internacionales "Manuel de Falla" de Granada y Música en Compostela y profesor del Real Conservatorio de Madrid.

Sus obras se han escuchado en diversos centros y Festivales Internacionales, y 'ha recibido encargos de varias entidades españolas y extranjeras.

Ha compuesto, además, gran cantidad de partituras para la radio, televisión, teatro y cine, que le han valido distinciones y premios en varias ocasiones.

Sobre la obra que hoy estrenamos, compuesta expresamente para este concierto, el autor nos dice:

Béla Bartók -1 Omenaldia es un homenaje a Béla Bartók con motivo de su centenario, escrito para violín, clarinete y piano, los mismos instrumentos para los que están escritos sus **Contrastes**. El material empleado proviene de algunas canciones populares de mi pueblo, Ochandiano, de las que extraigo pequeñas células melódicas, configuraciones rítmicas, constantes interválicas, etc., etc., que me sirven para configurar un lenguaje sonoro específico que yo precisaba para la composición de este homenaje. El trabajo se articula en tres partes, **Otsak (Resonancias)**, **Jarraipen (Sucesiones)** y **Jarraikoa (Continuo)**, donde los dos últimos se tocan sin interrupción, y está dedicado al escritor vizcaíno **Elias Amézaga**.

BELA BARTOK

Contrastes

No se suele comentar con amplitud ni con justeza esta obra de Bartók: valga como ejemplo su ausencia en el espléndido número-homenaje de la "Revue Musicale" (1953). *Contrastes* plantea, de alguna manera, la relación de Bartók con el mundo del jazz: es curioso, para empezar, que el título sea idéntico al que figura en el programa del concierto de la orquesta de Paul Whiteman —2 de febrero de 1928—, en el que se estrenó la versión para piano y orquesta de la *Rapsodia in blue*, de Gershwin. Está en la memoria de todos lo que significa la entrada del jazz en la vida europea y muy especialmente en los años de la primera posguerra: Stravinsky, los músicos de París sin cas: excepción, Hindemith, y no digamos el mundo de Kurt Weil, vivieron en el pentagrama y no poco en su vida misma esa influencia, honda pero depurada al máximo en Ravel. Ahora bien: ese mundo del París frívolo, alocado, surrealista en ciertas formas de vida cotidiana de los artistas, ya hemos señalado que no puede ser el de Bartók. Tentaciones no faltarían porque estaba al fondo, como en el caso del cine sonoro más tarde, la apertura de sabrosos intereses económicos. Bien conocida es la anécdota del encuentro entre Stravinsky y Gershwin cuando éste le píd© lecciones al precio que sea: "¿Cuánto gana usted con su música? —le pregunta Stravinsky—. "Unos ciento cincuenta mil dólares al año." "En ese caso, más bien soy yo quien

debe pedirle lecciones a usted." Ahí no podía estar Bartók, como no estuvo en el mundo del cine y ofertas no faltaron.

El caso de Benny Goodman es distinto, porque el llamado en 1926 "Rey del Swing" era un excelente intérprete, con su clarinete excepcional, de dos mundos: colosal en el jazz es, al mismo tiempo, protagonista en el repertorio europeo del instrumento, especialmente de Mozart. Se interesa mucho por Copland, pero la mejor prueba de buen gusto es el encargo a Bartók, encargo en comandita con el gran violinista Szigeti, para componer *Contrastes* (1938). Esta obra singularísima de Bartók "no es y es" obra para insertarla en la historia del jazz; no como lo fue *Ragtime*, de Stravinsky, de pasajera pero intensa influencia, pero recoge del jazz y muy sabiamente no sólo ritmos sino lo que es más difícil y casi vecino de lo aleatorio: el sentido de la improvisación. La gracia está quizás en lo que puede no hacer muy asequible esta obra al público normal: no se trata de "concertar" piano, violín y clarinete en el sentido estricto de la palabra, sino de "divertirse" hasta la crueldad, seamos sinceros, con tres líneas de apurado virtuosismo. El título indica perfectamente lo que se busca: la vez primera que Bartók usa un instrumento de viento para su música de cámara no se "retorna" a Ja línea Moza(t)-Weber-Brahms, sino que se busca, se encuentra e incluso se fuerza un poco el juego de oposiciones tímbricas y no un rescate de instrumento para timbres "estampados". El título, cuando se estrena en el Carnegie Hall, el 9 de enero de 1939, dice así: "Rapsodia para clarinete, violín y piano". No está mal, ni mucho menos, el añadido. Debe señalarse que en ese estreno sólo se tocaron dos tiempos subtítulos así: "Verbunkos" (danza de reclutas) y "Sebes" (veloz). El tiempo central, compuesto más tarde, lleva el subtítulo de "Pihenó" (reposo). Obra de vacaciones en Suiza, obra que en principio puede aparecer como ejercicio de voluntario olvido de las angustias, cercana al "divertimiento". Afirmo esto con cierta vacilación porque si no hay angustia hay, sí, cierta, buscada o no, deshumanización no aplicable al "divertimiento". ¿No podrían aplicarse estas palabras de Sartre, precisamente hablando del jazz?: «*Ellos tocan. Se escucha. Nadie sueña. No hay el menor consuelo, no hay medio de coger la mano de su vecina y hacerla comprender con un guiño que la música expresa el estado del alma. Esa música es seca, violenta. No alegre, no triste: inhumana.*»

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

GRUPO DE PERCUSION DE MADRID

En mayo de 1976 siete percusionistas aún alumnos del Conservatorio de Madrid conciben la idea de formar un grupo de percusión capaz de montar, en versiones del máximo rigor, tanto las obras "clásicas" para percusión escritas en el presente siglo (Stravinsky, Bartók, Varése, Cage) como las nuevas producciones de los compositores jóvenes, con particular atención a los españoles.

Los primeros meses son de trabajo de "laboratorio", sin actuaciones públicas, siempre bajo la supervisión de José María Martín Porrás, catedrático de la asignatura. A finales del año 77 comienza propiamente la vida "pública" del Grupo de Percusión de Madrid, con las primeras giras por provincias y el concierto de presentación en el Teatro Real de Madrid.

Desde entonces los conciertos, grabaciones y estrenos mundiales se suceden casi sin pausa. El Grupo ha realizado 24 estrenos absolutos de obras a ellos dedicadas por diversos compositores españoles. Su repertorio es de unas 50 obras y ha ofrecido alrededor de 150 conciertos en localidades españolas. En el plano internacional ha intervenido en varios festivales de música contemporánea en Hungría, Italia y Portugal. De noviembre del 79 a abril del 80 el Grupo ha venido trabajando en un montaje de Francisco Nieva sobre "Los Baños de Argel", de Cervantes, para el Centro Dramático Nacional.

El Grupo está formado en la actualidad por José Alberto Aguilar Rubira, Pedro Esteban, Katsunori Nishimura, José Antonio Pérez Cócera y Evilasio Ventura.

SEBASTIAN MARINE ISIDRO

Estudió piano con Rafael Solís en el Conservatorio de Madrid, centro del que es profesor.

IGNACIO MARIN BOCANEGRA

Realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Madrid, bajo la dirección de Javier Alfonso y Joaquín Soriano. Asimismo fue alumno de Dimitri Bashkirov en el curso impartido por dicho maestro en Madrid.

Obtuvo Mención Honorífica en el Concurso de Interpretación de Sevilla. Primer Premio del Concurso Nacional de Piano, conmemorativo del I Centenario del Conservatorio de Málaga.

SEGUNDO CONCIERTO

PERFECTO GARCIA CHORNET

Pianista nacido en Carlet (Valencia). Comienza sus estudios musicales en su ciudad natal con doña Catalina Haglund. Más tarde ingresa en el Conservatorio de Música de Valencia, donde finaliza sus estudios bajo la dirección del maestro Daniel de Nueda.

Está en posesión del premio extraordinario final de Grado y Carrera de Piano, y el de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Entre sus galardones más importantes figuran los siguientes: Primer Gran Premio Extraordinario de TVE. Premio Nacional "Pianos Hazen" de Madrid. Premio Especial del Concurso Internacional de Piano de Santa Cruz de Tenerife. Pensionado de la Fundación "Santiago Lope", de la Excelentísima Diputación de Valencia y de la Fundación "Juan March". Primer Premio del Concurso Internacional de Piano "Pilar Bayona", 1972.

Ha participado varios años en los Cursos Internacionales de Música en Compostela, trabajando profundamente la música española, con Jos maestros Alicia de Larrocha y Antonio Iglesias.

Asimismo, ha trabajado con los eminentes maestros Magda Tagliaferro, Ivonne Lefebure, Alfons Kortarsky y Guido Agosti, en los Cursos Internacionales de Salzburgo (Austria), Estoril (Portugal), Darmstadt (Alemania) y Siena (Italia), respectivamente.

Ha dado conciertos en varios países europeos. Por su recital en el Conservatorio de Brno (Checoslovaquia) le fue concedida la Medalla de Oro del Centro. Ha sido durante cinco años profesor y catedrático del Conservatorio Superior de Murcia, siendo en la actualidad catedrático numerario del Conservatorio Superior de Valencia.

Es muy importante su labor de difusión de la música española, habiendo hecho grabaciones en las radios nacionales y televisión de Holanda, Austria, Alemania, Suiza, Méjico y España, con más de cincuenta obras, algunas de ellas en primera audición mundial.

Ha grabado un disco con obras del compositor catalán Joaquín Homs y otro con Sonatas del compositor valen-

ciano Vicente Rodríguez (1690-1760). Acaban de aparecer dos nuevos LP de Perfecto García Chornet. Uno de ellos grabado en Tokio (Japón) y otro dedicado a la obra de piano de Rodolfo Halfter que le ha valido el "Premio 1980" del Ministerio de Cultura.

Los más destacados compositores españoles del momento han escrito obras dedicadas a García Chornet: Moreno Gans, Blanquer, Homs, Barce, Marco, Rodolfo Halfter, etc.

Ha dictado cursos de interpretación sobre la música española, en el festival de Ibiza, Cambrils (Tarragona). Conservatorio Nacional de Guayaquil (Ecuador) y Universidad de Norfolk (Virginia, USA).

TERCER CONCIERTO

CUARTETO HISPANICO NUMEN

Polina Kotliarskaya (violín).

Francisco Javier Comesaña (violín).

Juan Krakenberger (viola).

José María Redondo (violoncello).

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus dos años de existencia, el Cuarteto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas, que serán objeto de grabaciones discográficas, en curso de realización. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre "La evolución del Cuarteto de Cuerda", comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartók en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El Cuarteto Hispánico Numen es una agrupación totalmente independiente, cuyos integrantes, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes del país.

Polina Kotliarskaya

Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev, con los maestros Tajtadchiev y Yampolski.

De 1961 hasta 1966 fue alumna de G. Mordkovich en la Escuela "Stoliarski" de Odesa. Después de estudiar un año con A. Stern en Kiev, ingresa en el Conservatorio "Tschai-kowsky" de Moscú, donde estudió bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con los máximos honores.

Obtuvo Diploma de Honor en el Concurso Internacional "María Canales" de Barcelona y "Diplom of Merit" en el Concurso "Cari Flesch" de Londres.

Ha ofrecido conciertos en la URSS, Bulgaria y España.

Con el "Dúo de Violines" Kotliarskaya-Comesaña ha dado numerosos conciertos y recitales en toda España y, recientemente, una serie de recitales en Londres (en la escuela "Yehudi Menuhin", en Wigmore Hall, y para la BBC).

Francisco Javier Comesaña

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México con Luis Sosa. Al finalizar al ciclo inicial continuó en la clase de Vladimir Vulfman hasta terminar la carrera en el Conservatorio mexicano en 1968. En este mismo año obtuvo una beca y fue admitido en el Conservatorio "Tschaikowsky" de Moscú para hacer el curso superior completo (seis años). En este importante centro musical estudió bajo la dirección del célebre violinista soviético Igor Bezrodny, graduándose en 1974 con Diploma de Solista, ejecutante de música de cámara y pedagogo. Asimismo le fue concedido el grado académico de "Magister de Artes".

Obtuvo el "Premio Solista Orquesta RTVE", concedido por los profesores de esta agrupación.

Juan Krakenberger

Empezó estudios de violín a los cinco años de edad; cuando cumplió los dieciocho decidió adoptar la viola como instrumento principal para dedicarse de lleno a la música de cámara. Realizó estudios superiores de viola con Ernesto Blum, composición con Guillermo Graetzer y música de cámara e interpretación con Ljerko Spiller. También participó en numerosos seminarios sobre musicología y análisis bajo la dirección de Ernesto Epstein y Erwin Leuchter. Durante más de treinta años de actividad profesional actuó como solista, director y participante en numerosísimos conciertos de música de cámara, habiendo sido viola titular del Cuarteto Pro-Filarmónico de Lima, Perú, durante ocho años. Desde 1973 se ha radicado en España, donde se dedica a la enseñanza de violín, viola y música de cámara. Además es violinista del "Bell'Arte Ensemble", y también toca viola barroca, siempre dentro del marco de la música de cámara.

José María Redondo

Empezó estudios de música a la edad de doce años en el Conservatorio de Sevilla (teoría, piano y cello). A los dieciocho años de edad se marchó al extranjero para perfeccionar sus conocimientos de cellista con Maurice Eisenberg, y dos años más tarde, con Antonio Janigro, en la Escuela

Superior de Música Robert Schumann de Dusseldorf (Alemania). También participó en muchos seminarios especializados del cello, tales como los del Mozarteum en Salzburgo, y Prussia Cove, en Inglaterra, actuando como asistente del Maestro Janigro en muchas ocasiones. Su actividad de concertista ha sido muy extensa, tanto como solista como en dúo, cuarteto y otras formaciones.

Actualmente ocupa la cátedra de Música de Cámara del Conservatorio Profesional de Badajoz, y es el director de la Escuela de Música que la Asociación Padre Soler ha creado en El Escorial.

CUARTO Y QUINTO CONCIERTOS

AGUSTIN LEON ARA

Nace en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias), estudia en el Royal College of Music de Londres y en el Real Conservatorio de Bruselas, bajo la dirección de André Gertier. Después de haber obtenido importantes premios en las convenciones internacionales de Darmstadt (1957), Henri Wieniawski (1957) y Queen Elisabeth de Bélgica (1959.), así como el Harriet Cohen de Londres, este violinista español inicia una brillante carrera, situándose en breve tiempo entre los artistas internacionales más destacados. Ha dado recitales en Europa, América Latina y Africa, actuando como solista con las más importantes orquestas y recibiendo frecuentes invitaciones para participar en Festivales Internacionales.

JOSE TORDESILLAS

Nace en Madrid, en cuyo Conservatorio realiza los estudios musicales, obteniendo numerosos premios. Alumno de Enrique Aroca, obtiene el Primer Premio Fin de Carrera. Se traslada a Estados Unidos, actuando con gran éxito. En América del Sur realiza giras de conciertos, cosechando en cada uno de ellos resonantes triunfos. A sus actuaciones por Europa se suma la invitación hecha por la Unión Soviética para actuar en Moscú, Leningrado, Tiflis, Bakú y Kiev, siendo el primer artista español que se presenta en aquel país. En el terreno de la música de Cámara ha colaborado con los más destacados artistas, así como con el gran violinista Henryk Szeryng en varias ocasiones. Ha realizado grabaciones discográficas que han sido muy difundidas en Europa y América.

CARMELO A. BERNAOLA

Carmelo A. Bernaola, nacido en Ochandiano (Vizcaya) en 1929, además de su carrera como compositor (vid. página ..), ha desarrollado también una ininterrumpida labor como clarinetista. A este respecto obtuvo, en el Conserva-

torio de Madrid, el primer premio de la especialidad y el extraordinario en Música de Cámara, ingresando el año 1953 en la Banda Municipal de Madrid.

NOTAS AL PROGRAMA

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

Federico Sopeña Ibáñez nació en Valladolid en 1917. Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid, Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es en la actualidad Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Ha sido Director del Conservatorio de Madrid (1951-1956), etapa en la que funda y dirige la revista "Música"; Comisario General de Música (1971-1972) y 'Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1969-1977).

Ha ejercido la crítica musical en distintas publicaciones periódicas y cuenta con una gran cantidad de ensayos y artículos publicados en las principales revistas del país. Entre sus libros destacan "Historia de la música", "Historia de la música española contemporánea", "Historia crítica del Conservatorio de Madrid", "Arte y sociedad en Galdós", "La música en el museo del Prado" (en colaboración con Antonio Gallego), la edición de los Escritos sobre música de Manuel de Falla, monografías sobre Turina, Rodrigo, Falla, Liszt, Stravinsky y Mahler; ensayos sobre "El Requiem romántico", "El lied romántico", "El lied nacionalista", "Música y literatura", etc.

BARTOK INTIMO

(AUTORRETRATO Y RETRATOS)



1. El nacionalismo.



"Ayer me ha ocurrido por primera vez el ver a otro vestido de húngaro: era un joven. Estaría muy contento si esta moda tomase cuerpo, porque así, siendo uno solo, se siente demasiado aislado. Por otra parte, uno de los muchachos ya se ha encargado un traje, y Szendy dice que, sin más, se encargará otro" (*A su madre: Budapest, 3 mayo 1903*).

"Por mi parte, durante toda la vida y en todos los campos, me mantendré ai servicio de

una única meta: el bien de la nación y de la patria húngara y magiar" (*A su madre: Griunden, 8 septiembre 1903*).

"Pero todo esto [los éxitos en el extranjero] no es más que un éxito moral, y aunque fuese considerado como el pontífice máximo de la vida musical, no me alegraría si continuase aislado de la música de los campesinos" (*Al profesor Busitia: Budapest, 8 mayo 1931*).

"Mi verdadera idea, de la cual soy plenamente consciente desde que me sentí compositor, es la fraternidad entre los pueblos, fraternidad por encima de todas las guerras y de todos los contrastes. Hasta el límite que permitan mis fuerzas busco servir a esta idea con mi música: por esto no me niego a ninguna influencia, ya provenga de fuente eslovaca, rumana, árabe o cualquier otra. Basta que la fuente sea pura, fresca y sana" (*A O. Beu: Entre Berlín y Budapest, 10 enero 1931*).

"El ochenta o el noventa por ciento de la sociedad señorial húngara me considera, junto con mis compañeros, casi como traidores a la patria porque estudiamos y propagamos la música de las aldeas húngaras, en lugar de hacer lo mismo por la música de arte llamada ¡"canciones húngaras"!" (*A V. Zganec: Budapest, 21 octubre 1934*).

2. Del ateísmo a la paz.

"Te escribo estas líneas bajo la impresión de *Parsifal*. Es una ópera muy interesante pero no ha ejercido sobre mí el electo, el trastorno del *Tristán*. La acción influye mucho en quieu tenga un mínimo sentimiento religioso; a mí, en cambio, este continuo rezar en escena me molesta" (A K. Harsani: *Ratisbona, 21 agosto 1904*).

"Yo esperaba que el -premio [el de composición en el concurso *Antón Rubinstein*] fuera concedido a un compositor mejor que yo. Una cosa me consuela: haber podido venir a París, esta divina ciudad sin Dios" (A *Irmy Jurkovic*: *París, 15 agosto 1905*).

"Es extraño que la Biblia diga: "Dios ha creado al hombre". Debería decir lo contrario: el hombre ha creado a Dios. Es extraño que la Biblia diga: "El cuerpo es mortal, el alma es inmortal". Debería decir lo contrario: el cuerpo (su materia) es eterno, el alma (la forma del cuerpo) es mortal. Es extraño decir que la carrera del sacerdote y la del actor sean antitéticas cuando el sacerdote y los actores proclaman la misma cosa: la fábula" (A *la misma*: *París, 15 agosto 1905*).

"Hasta la edad de catorce años, por respeto a la autoridad, yo era celoso católico. Mi corazón sensible y cálido se sentía dolorido por la institución polítita del matrimonio civil. A la edad de quince-dieciséis años estudiábamos durante las lecciones de religión en la escuela, muy ampliamente, la moral, el dogma, las ceremonias, la historia de la Iglesia, por la ambición de un profesor muy celoso. No puede usted darse una idea de la cantidad de detalles con los que se enseñaba cada argumento. En las lecciones de moral, por ejemplo, se ponían problemas de este tipo: si alguno cae en el agua con su mujer y sus padres, ¿a quién debe salvar el primero? Aprendíamos también el "Importante detalle" de que si uno está autorizado, con dispensa episcopal, a comer carne los viernes, no debe comer pescado. Y aprendíamos algo de la clemencia de la Iglesia: está prohibido a todos, en virtud de decretos papales y so pena de excomunión, recibir en casa a los herejes. El celo de nuestro profesor tuvo el espléndido resultado de que, desde entonces, dejé de ser católico. Pero había dejado intactos los problemas de "Dios" y de la "inmortalidad del alma" y, no pudiendo moverme ni hacia delante ni hacia atrás, decidí esperar. A la edad de dieciocho años, liberado del yugo eclesiástico, encontré tiempo para

la lectura de libros más serios. Más tarde ejercieron un gran influjo sobre mí los estudios astronómicos, los libros de un escritor danés, un encuentro y sobre todo mis propios razonamientos. Cumplidos los veintidós años fui un hombre nuevo: un ateo" (A S. Geyer: *Veszto*, 6 septiembre 1907).

"No comprendo cómo ve usted en el suicidio un acto vil. ¡Todo lo contrario! Mientras el mundo me interese por causa de alguien, creo deber mío seguir viviendo y no cometeré esa vileza. Mi muerte sería la de mi pobre madre: no sería tan trágico para mi hermana, aunque me quiere y lloraría. Mientras viva mi madre, mientras el mundo me interese, no me suicidaré. ¿Y después? Si en esta vida no tuviera obligaciones para nadie, si estuviera solo, solo, tampoco en este caso vacilaría. ¿Por qué un paso de tal género constituiría vileza? No sería en verdad una acción audaz, pero de ninguna manera sería acción vil o acción sin valor" (A la misma: *Budapest*, 11 septiembre 1907).

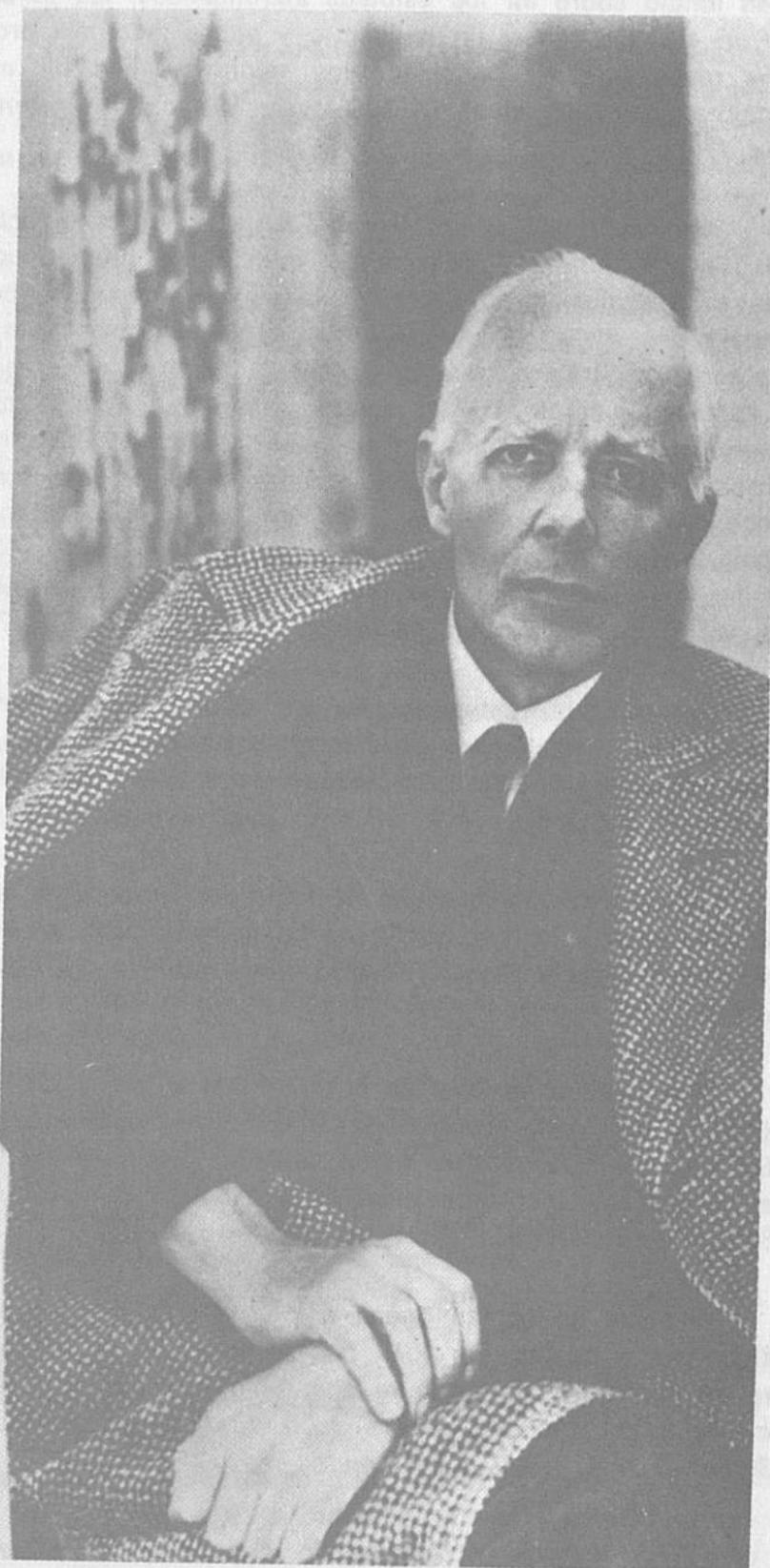
"Es necesario entusiasmarse por esa Santísima Trinidad de la cual habla tan bien en su carta. Si yo 'hiciera el signo de la cruz diría: "En nombre de la Naturaleza, del Arte y de la Ciencia" (A la misma: *igual fecha*).

"Durante dos semanas no he leído periódicos; ayer me ha caído uno entre las manos: no ha ocurrido nada en ese tiempo. ¡Gracias a Dios!" (Al hijo Béla: *Saanen*, 18 agosto 1939).

"Han sonado las seis de la tarde: ahí la vigilia de Navidad ha terminado. ¿Quién sabe cómo habrá sido para todos vosotros? Desde ayer todos nuestros pensamientos estaban en casa, incesantemente, cada minuto (A sus hijos Béla y Peter: *Nueva York*, 24 diciembre 1940).

Mi salud no es tan buena como debería ser: los médicos van a tientas: ya dicen que el mal está en el bazo, ya en la sangre, ya aquí, ya allá. Sólo el cielo (y ciertamente no los médicos) lo sabe" (A Yehudi Menuhin: *Alma*. 30 junio 1944. *Igual a W. Creel*).

Títulos de los tiempos lento, del tercer concierto para piano y del de viola: «Andante religioso».



3. Historia de una pasión política.

"Propuesta de moción: 1. La U. M. Z. E. (Sociedad húngara para la música nueva) ha sabido, con profunda consternación y sentimiento, la grave ofensa causada a Arturo Toscanini. La U. M. Z. E. ha manifestado su completa adhesión con la mayor estimación y el más vivo afecto 2. La U. ¡M, Z. E. ve con preocupación que las intervenciones violentas de estímulos extraartísticos son cada vez más frecuentes y no se detienen ni ante el prestigio mundial de Toscanini" (*A la presidencia de la S. I. M. C., mayo 1939*).

"En todo este asunto [conferencias en Turquía] no deseo absolutamente ninguna subvención del Ministerio de Instrucción Pública de Hungría. Tengo serias razones para no quererla" (*A L. Rásony: Budapest, 18 diciembre 1935*).

"En principio pensábamos ir a Italia (Dolomiti), pero mi odio por Italia es últimamente tan enormemente grande que no me decido a entrar en ese país" (*A M. Widmann: Budapest, 24 mayo 1937*).

"Terrible período para nosotros, estos días en los que Austria se ha hundido. Es superfluo, creo, escribir sobre esta catástrofe. Añado sólo una cosa, la más terrible para nosotros: el peligro inminente de que también Hungría se rinda a este régimen de ladrones y asesinos" (*A la misma: Budapest, 27 marzo 1938*).

"Tres deseos actuales: liberación de las influencias ideológicas, económicas y culturales de los alemanes" (*Del álbum de Akos Weress: mayo 1938*).

"Ahora el prestigio y el influjo de ese sistema de mentiras se afirmarán más en Europa. Sería necesario irse a alguna parte, pero ¿dónde?" (*A la misma: Budapest, 9 octubre 1938*).

"Preferiría dar la espalda a toda Europa, pero ¿dónde tendría que ir? Más: ¿deberé marcharme antes de que la situación sea insoportable o esperar a que el caos sea completo? El señor Mertens, representante en Europa de la casa Columbia, me escribió el pasado marzo sobre el proyecto de una excursión artística por América. Le respondí inmediatamente, pero hasta ahora no ha dicho ni pío" (*A D. Parrish: Budapest, 8 febrero 1939*).

"Mientras las plazas y las calles de Budapest y de Hungría, que antaño se llamaban Oktogon o Eóronon, se llamen Hitler o Mussolini, no quiero que en ninguna parte, calle o monumento, figure mi nombre" (*Fragmento del testamento, 1939*).

"Las preocupaciones y tribulaciones comenzaron con nuestro equipaje (seis pesadas maletas), que todavía están en Lisboa. Hemos llegado a Nueva York con lo puesto. Hemos tenido que comprar todo lo indispensable para dar el primer concierto. Hemos mandado telegramas y cablegramas con el fin de investigar dónde podría estar nuestro equipaje (se pensaba que estuviera en España, en ese terrible país), finalmente, nos han dado noticias de su llegada a Lisboa" (*A D. Parrish: Nueva York, 30 noviembre 1940*).

"Mosquitos, escarabajos, moscas y otros insectos, unos más maravillosos que otros, entran volando cada tarde en nuestro piso. Son del todo desconocidos para mí: ¡es inútil, éste es otro continente!" (*A su hijo Béla: Nueva York, 19 julio 1941*).

"Nuestra situación empeora de día en día. Todo lo que puedo decir es que desde que me gano la vida (y eso desde los veinte años) no me he encontrado nunca en una situación tan terrible como la que me espera para muy pronto" (*A W. Creel: Bronk, 2 marzo 1942*).

"Lo más grave es que el porvenir aparece como absolutamente oscuro aunque vencamos" (*A D. Parrish: Nueva York, 4 marzo 1942*).

"No tengo esperanza de curación y está fuera de lugar aceptar donde sea un puesto de trabajo" (*A W. Creel: Nueva York, 28 junio 1943*).

"Querido amigo: mi médico es entusiasta de California como veraneo y yo no menos que él. Somos felices aceptando su cordial invitación. Nos veremos durante casi tres meses, saliendo de Nueva York el 15 de junio. Le avisaremos con tiempo de nuestra llegada" (*A Yehudi Menuhin: Nueva York, 5 abril 1945*).

"Querido amigo: me apena verdaderamente tener que decirle que no podemos ir a California. No me encuentro bien y como variación mi mujer ha estado enferma algunas semanas « no está del todo repuesta. Teñe-

mos miedo, sencillamente, ante un viaje tan largo, acompañado frecuentemente de tantas molestias. Difícilmente podré expresarle cuánta es mi pena. ¡Tenía tantos proyectos musicales unidos a mi estancia ahí! Ahora todo queda en la nada" (*Al mismo: Nueva York, 6 junio 1945*).

4. Algunos retratos.

Murillo

El pequeño mendigo, de Murillo. Puedo decir que jamás hasta ahora un cuadro ha hecho tanta impresión en mí como las obras de Murillo en el Louvre. Prescindiendo de su variada perfección, de la cual podemos hacernos una idea a través de las reproducciones, estos cuadros tienen, más que ningún otro, una encantadora armonía cromática. Me ha hecho el efecto de otros tantos toques de batuta mágica y los coloco entre los "influidos" que yo he sufrido, por ejemplo, escuchando *Tistán, Zarathustra*, el primer 'concierto de Weingartner en Berlín y la primera visita, hace tres o cuatro años, a la catedral de San Esteban en Viena" (*A I. Jurkovics: París, 15 agosto 1905*).

Dohnányi

"La sinfonía de Dohnányi es magnífica, pero el buen señor se equivoca proclamando que Dohnányi será el creador de la gran música húngara. Que no se le pase eso por la cabeza" (*A su madre: Budapest, 9 enero 1903*).

Busoni

"Busoni ha escuchado con gran alegría las piezas pianísticas. Dijo: ¡Por fin algo verdaderamente nuevo! Me ha dado una preciosa carta de recomendación para la editorial Breikopt und Härtel" (*A E. Freund: Baden, 28 junio 1908*).

"¡Busoni me ha telegrafiado invitándome a dirigir el Scherzo de mi segunda Suite!" (*A la misma: Budapest, 21 diciembre 1908*).

D'Indy

Busoni me dio cartas de recomendación para D'Indy y para un profesor de nombre Philip. D'Indy me tía recha-

zado del todo: *Il faut choisir les thèmes'*. Su opinión culmina con esa fórmula. En el tercer tiempo de la segunda Suite no veía ni tonalidad, ni forma, etc. Mi encuentro con D'Indy se parecía mucho a la acogida que un famoso profesor se digna conceder a un alumno principiante" (*A E. Freund: Budapest, 5 enero 1910*).

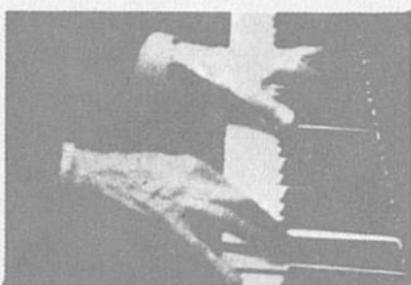
Ravel

"No conozco nada de Ravel: haré que me envíen inmediatamente sus piezas de piano" (*A R. Ganz: Budapest, 23 enero 1910*).

Gracias por su carta. Me alegra mucho saber que la simpatía entre Ravel y yo sea recíproca" (*A D. Kiriác: Budapest, 18 diciembre 1913*).

Kodaly

"En general, se nota que la música de Kodaly es mucho más dulce, más humana que la mía" (*A S. Kovacs; Budapest, 1 marzo 1910*).





FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos.Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre