

Una mirada sobre Béla Bartók (I)

María Laura Del Pozzo

Desde el comienzo no puedo dejar de notar la enorme influencia de la realidad política y social en la retrospectiva de la figura de Bartók. Se puede argumentar que en todas las personalidades del pasado esta influencia es notoria, pero también es cierto que una figura más cercana a nuestro presente hace al mismo tiempo más evidentes los cambios y los quiebres producidos.

Empecemos por el inicio más convencional: Béla Viktor János Bartók nació el viernes 25 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, una ciudad en el distrito húngaro de Torontál. Inmediatamente debemos aclarar que esa ciudad natal ya no se llama así, ni pertenece actualmente a Hungría. Se transformó en Sînnicolau Mare, en Rumania. Béla perdió tempranamente a su padre y por esa razón su madre, que era maestra, decidió buscar el mejor lugar para la educación de sus hijos y para su propio empleo. Es así como la familia se mudó continuamente entre 1889 y 1894 hasta que la madre obtuvo un cargo pedagógico en Pozsony.

Una breve digresión histórica nos va a permitir entender el drama que la región sufriría después de la Primera Guerra Mundial. Con respecto al carácter de la paz que se impuso a los vencidos (Alemania y sus aliados) “surgió de las diversas conferencias de 1919 y 1920 y no cuenta casi con precedentes en los anales de las naciones modernas. Fue una paz dictada más bien que negociada. (...) No se admitió a alemanes y austriacos en las conferencias, sino cuando los documentos estuvieron listos para que los vencidos pusieran la firma al pie. (...) El Tratado de Versailles se aplicó casi exclusivamente a Alemania. Con el objeto de arreglar cuentas con los aliados de ésta – Austria, Hungría, Bulgaria y Turquía – se redactaron pactos por separado. El convenio con Austria, conocido como el Tratado de Saint-Germain y firmado en 1919, le quitó a esta nación las tres cuartas partes de su superficie y población. El Tratado de Neuilly concluido con Bulgaria, fue el segundo. El tercero fue el Tratado del Trianón y en 1920 se firmó con Hungría. Se le intimó que transfiriera Eslovaquia a la nueva República de Checoslovaquia, la Transilvania a Rumania y Croacia-Eslavonia a Yugoslavia. Pocos casos se han dado de violación más flagrante del derecho de autodeterminación de los pueblos. Numerosos distritos de la Transilvania poseían una población de más de la mitad húngara. En Eslovaquia vivían casi un millón de magiares (pueblo originario fundador de la moderna Hungría) (...) No está de más agregar que el Tratado del Trianón cercenó la superficie de Hungría y su población; sus 125.000 millas cuadradas quedaron reducidas a 35.000, y sus 22 millones de habitantes a 8 millones.” (1)

Entre 1894 y 1899 Bartók y su familia vivieron en Pozsony. Él asistió a la escuela secundaria, además de proseguir con sus estudios musicales con László Erkel y Anton Hyrtl.

Pozsony (el nombre húngaro de la ciudad) pasó a llamarse Bratislava después del Trianón y cuando pasó a integrar Checoslovaquia. Se trató, en el nuevo régimen, de eliminar los viejos nombres alemanes y húngaros de la ciudad. Debemos recordar que Bartók era un hombre aún joven cuando esto ocurrió, aunque ya no vivía allí. Sí su madre, que permaneció en Pozsony/Bratislava hasta 1930, en que se mudó a Budapest convencida por su hijo.

Las palabras van manifestando el quiebre social y político. El cambio de “nombre” (nombre propio: palabra que se apropia o se da a seres animados o inanimados para designarlos o diferenciarlos de otros de su misma clase) es el cambio de “propiedad”, de “identidad”.

¿Podemos suponer tal vez que la sensibilidad de Bartók intuye años antes lo que está por venir? Durante la primera década del siglo XX se produce en él una de las decisiones fundamentales de su vida: decide dejar lo que había comenzado como una carrera tradicional de concertista de piano y compositor. En 1905 comienzan sus investigaciones en Hungría junto a Zoltán Kodály; se dedican recoger los cantos, la música instrumental y las danzas campesinas, para luego transcribirlas en papel pentagramado y realizar un diagnóstico exhaustivo de los elementos (escalas, ritmos, intervalos musicales, velocidades, fraseo, etc). Luego fue extendiendo Bartók sus estudios a gran cantidad de pueblos: rumanos, rutenos, eslovacos, búlgaros, turcos.

Márta Ziegler, primera esposa de Bartók, recuerda:

“La otra persona que tenía una estrecha relación con Bartók [además de su madre y su tía] era su hermana Elza. (...) Estaba casada con el capataz de una hacienda en el distrito de Békés. (...) Su casa estaba siempre abierta a parientes y amigos que buscaban tranquilidad y reposo. Bartók solía alojarse en ella y reunió allí muchas de sus canciones folklóricas.”
(2)

Lidi Dósa había nacido en Transilvania y era niñera. En el verano de 1904 coincide casualmente en un retiro de verano con Bartók. Ella acompañando a la familia para la cual trabajaba y el compositor preparando sus presentaciones como concertista y dedicándose a la creación.

- ¿Cómo conoció a Bartók?

Lidi Dósa: “ ... yo estaba en el retiro de verano. Nuestras habitaciones eran contiguas. Oía a Bartók practicando todo el tiempo, y una vez, él me escuchó cantar. Le cantaba al niño...La canción le gustó a Bartók y me pidió que la cantara de nuevo porque quería anotarla. Después de ponerla por escrito, se sentó al piano y la tocó. Me llamó y me preguntó si la estaba tocando correctamente. Era exactamente como yo la había cantado.” Se dice que este encuentro alentó a Bartók en su interés por la música folklórica; una de esas canciones, “Manzana roja”, se publicó con un acompañamiento escrito por el propio Bartók a comienzos de 1905.

Notable es la integración que se produce en el compositor, de todas estas influencias. A lo largo de los años va produciéndose una infiltración cada vez mayor de lo folklórico en su obra, en un proceso que el propio Bartók conoce y analiza. Se inicia con una estilización romántica de la música húngara (a lo Liszt), previo al comienzo de sus investigaciones con Kodály. Va atravesando distintos grados de compenetración con el material hasta llegar a la sublimación del folklore. En este último período ya no recurre a ninguna melodía documental del pueblo. Todo es creación del músico, que ahora maneja el idioma folklórico como el poeta domina su lengua madre.

Dijimos más arriba que Bartók decide apartarse un tanto de la carrera musical “tradicional” para comenzar sus investigaciones etnusicológicas. Sin embargo, su contacto con la *tradición* en el sentido más profundo de la palabra está por iniciarse. Casi al mismo tiempo que se va amalgamando más y más con las tradiciones de su pueblo, con su forma de expresarse, la realidad política va pulverizando y fragmentando la región, va “desnombrando” ciudades y pueblos enteros, va empujando a un exilio concreto o espiritual a sus pobladores.

No todos comprendieron esta necesidad. En 1931, Bartók publica *Música folklórica húngara*, y el compositor holandés Bernard van Dieren publica su opinión sobre el trabajo:

“De todas las puerilidades artísticas, las de los compositores – aunque a veces ingenuas – son las más exasperantes. Su actitud es tan irritante como la actuación impostada de un niño. (...) El niño terrible de ayer manifestaba travesura y maldad con una capa roja, un estoque y una sonrisa burlona. El de hoy se presenta como un experto racionalista. Su puntal es el fonógrafo...Una demostración claramente penosa de esta inadecuación del novísimo credo es *Música folklórica húngara* de Béla Bartók. Un compositor de primer orden se muestra aquí tan fascinado por el *glamour* de una supuesta ‘investigación científica’ que dilapida su valioso tiempo en una tarea que cualquier empleado eficiente podría realizar sin esfuerzo en un par de años.”

Curioso punto de vista para un compositor (tal vez no un creador). Lo más notorio es la incapacidad de comprender el diálogo cultural y estético que solamente el trabajo de campo podía brindarle a Bartók. Ese contacto directo con lo originario de su cultura, la comprensión e internalización conciente con ese lenguaje y la sustentación objetiva de esa/su identidad social.

El pasaje que sigue es todavía más curioso por lo despectivo y sarcástico: “La tarea podría haber merecido igualmente el nombre de ‘investigación científica’ si Bartók y sus amigos hubieran vagado por los campos de Hungría contando los pelos de las colas de los caballos y hubieran informado puntualmente al mundo que un espécimen de cinco años en ‘Felsőboldogfalva’ tenía, según el cómputo de Bartók, una cola compuesta por 475.982 pelos (subclase 5cIII) mientras que la señora Kodály encontraba una potranca en ‘Magyargyeromonostor’ con un antepasado procedente de ‘Szentegyhazasfalu’ que con 475.999 pelos en la cola entraba triunfalmente el 5 de septiembre de 1910 en la Clase II.3 sub c. Existen en el libro todas estas clases, ¡para no hablar de los nombres! (..) Con el debido respeto (!) esto no es sino charlatanería y nada más. La ciencia abandonó hace mucho tiempo el hábito de trabajar con clases de ‘dos’ y sub-clases de ‘uno’ del mismo modo que los ejércitos no tienen ya brigadas de dos hombres y batallones de un soldado cada uno, salvo en ciertas repúblicas sudamericanas donde el único soldado es un General, razón por la cual estos ejércitos son motivo de risa, exactamente como lo es Bartók por su Ciencia de Ejército de República Sudamericana (sic) con sus divisiones cómicas y su organización infantil.” (3)

No sabemos cuál era el conocimiento que Van Dieren tenía de la milicia sudamericana, pero en lo que a cultura folklórica , y más aún, en lo que a ideología se refiere el pensamiento único queda muy de manifiesto: lo que no alcanzo a comprender es erróneo. Lo que no puedo pronunciar es risible. Las decisiones que yo no me animaría a tomar son incomprensibles (y criticadas) en los demás.

En el próximo artículo evocaremos al Bartók profesor y sus puntos de vista sobre la obra de sus contemporáneos.

1. Mc Nall Burns, Edward, *Civilizaciones de Occidente*, Buenos Aires, Peuser, 1953.
2. Ziegler, Marta, *Documenta Bartokiana*, 1970 (citado por Malcolm Gillies, *Bartók remembered*, -trad. castellana P. Gianera, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004-)
3. Van Dieren, Bernard, “*Musical Microtomy*”, 1931 (citado por Malcolm Gillies, *Bartók remembered*, -trad. castellana P. Gianera, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004-)

Bibliografía extra:

Salner, Peter, *Ethnic polarisation in an Ethnically Homogeneous Town*, Czech Sociological Review, 2001

Publicado por "Sinfonía virtual" (www.sinfoniavirtual.com) abril de 2008.

Una mirada sobre Béla Bartók (II)

María Laura Del Pozzo

En nuestro artículo anterior habíamos comenzado a transitar la figura de Béla Bartók, esencialmente en su faceta de compositor/investigador, y cómo esa elección de vida que Bartók iniciara y desarrollara a partir de sus tradiciones folklóricas era apoyada por muchos, pero también rechazada y vista con desdén y hasta con pesar por otros.

Durante la juventud de Bartók se estaban produciendo cambios significativos en el mundo de la investigación en general y de la Antropología en particular. Tengamos en cuenta que, durante el siglo XIX, Europa dominaba política y culturalmente buena parte del mundo e imponía su forma de pensamiento al análisis de otras culturas. Desde el punto de vista musical, se consideraba que toda música que no respondiera al patrón europeo de evolución, era inferior, primitiva y salvaje. Se mencionaba, por poner sólo un ejemplo, que las escalas que tuvieran menos de siete sonidos (como las escalas diatónicas occidentales), es decir, músicas basadas en modelos melódicos de dos, tres, cuatro, cinco sonidos, eran defectivas. El análisis era, en un primer momento, realizado desde una visión centralizada en las urbes occidentales europeas.

Con el paso del tiempo se fueron desechando esos conceptos de inferioridad y surgió la necesidad de estudiar la función que realiza la música en una determinada sociedad. Comenzó a desarrollarse la Antropología de la Música o, rebautizada más tarde, Etnomusicología.

El trabajo de Béla Bartók, junto a Zoltan Kodály, entre otros investigadores, se inserta en este inicio de la Etnomusicología en Hungría. El comienzo de su trabajo de recopilación “en el campo” es de 1904/05. En los años subsiguientes viajará por todo el centro de Europa llegando a sus confines e inclusive hasta el norte de África. A partir de la década del 30 comenzará a trabajar en la Academia Húngara de Ciencias para organizar y publicar el material que había recolectado junto a otros investigadores.

Los fragmentos a continuación fueron escritos por Bartók en 1936 y son un testimonio revelador sobre sus objetivos personales con respecto a la investigación etnomusicológica, su credo personal en ese sentido. Nos muestran a un creador profundamente comprometido con su época. Es evidente que, muy a los inicios del siglo XX, cuando él decide dejar esa prometedora carrera de concertista de piano “tradicional” o de compositor “políticamente correcto” ya había comprendido los cambios, los enormes cambios que se estaban produciendo en el mundo. En lo político, en lo cultural, en el pensamiento. Él lo comprendió rápidamente: el Romanticismo había quedado atrás.

El artículo cuyos fragmentos siguen a continuación se titula “Porqué y cómo recolectamos la música popular” y fue escrito por Bartók en 1936. Se inicia con la cita de otro etnomusicólogo que iba a tener una carrera más prolongada que la de Bartók aunque sería conocido, traducido y estudiado en Occidente más tarde. Se trata del rumano Constantin Brailoiu.

“La melodía popular no existe realmente más que en el momento en el que la cantamos o tocamos, y no vive más que por voluntad de su intérprete, y de la manera deseada por él. Creación e interpretación se confunden aquí...de una manera que la práctica musical basada en lo escrito o impreso ignora absolutamente...” (C. Brailoiu: Boceto de un método de folklore musical)

“Hace alrededor de un siglo y medio, cuando se manifestó en Europa el interés por el arte folklórico y se comenzaron a recoger los cantos populares, los coleccionistas no estaban guiados más que por consideraciones de orden estético. Si tomaban la pluma era para reunir textos literarios o melodías tan raras y tan bellas como fuera posible desde el punto de vista estético. Se esforzaron, es cierto, en descubrir, cuando era posible, la forma “original”, inalterada de los cantos populares. Sin embargo, cuando esto no se conseguía, se contentaban con reconstituir, con la ayuda de múltiples variantes, la versión que estimaban más exacta. Después, hacían imprimir la colección así retocada y “rectificada” para ofrecer a la admiración del público y a la consideración elogiosa de los artistas. Los poetas y compositores quedaron admirados, en efecto: comenzaron a imitar, con más o menos fortuna, los textos de los cantos populares y las antiguas melodías; dotaron a esas melodías de acompañamientos instrumentales y vocales, el público las recibió más favorablemente así “vestidas”, que en su desnudez primitiva; se escribieron fantasías, rapsodias y otras composiciones sobre motivos populares, etc. Era a este fin práctico que los esfuerzos de la época tendían exclusivamente.”

Bartók nos hace notar aquí claramente el primer acercamiento a todo ese acervo cultural, hecho desde el punto de vista romántico. La subjetividad del recopilador era más importante y tenida por válida que la objetividad del material (que en muchos casos era considerado pintoresco pero inferior, de ahí la necesidad del “retoque”). Esto hace recordar también las muchas ediciones que durante el siglo XIX se realizaron de obras del Barroco o del Clasicismo: como la expresividad o el tratamiento vocal o instrumental de aquellos periodos era distinto surgía la necesidad de “actualizar” y hasta “mejorar” (i) a los maestros antiguos.

Continuemos con Bartók:

“Poco a poco, los investigadores se fueron dando cuenta, a lo largo de sus trabajos, de ciertos fenómenos particulares. Percibieron así que las variantes melódicas presentaban, dentro de sus divergencias, una cierta regularidad: a partir de entonces era tal vez erróneo calificar a la ligera como defectuosas o corrompidas tal o cual de esas variantes o de afirmar la autenticidad de tal otra. Comparando los tesoros musicales de pueblos de diferentes lenguas, fueron sorprendidos al encontrar melodías y textos poéticos comunes, semejanzas en el estilo melódico, o contrariamente, comprobaban que ciertas melodías o ciertos estilos melódicos, se confinaban a un territorio estrictamente delimitado. Los investigadores observaron con asombro que ciertos modos de ejecución – se tratara de entonación, de timbre o de ritmo – eran elementos sumamente característicos de la música popular de una nación o de una comarca; los sonidos susceptibles de ser escritos no son lo único importante, sino que otras particularidades, que le dan a la melodía su carácter integral, cuentan a la par.

Además, poco a poco, los coleccionadores se dieron cuenta que las ligeras modificaciones que aparecían de una copla a otra, sobre todo para embellecer ciertos sonidos, no provenían de que el cantor estuviera inseguro o no supiera bien la melodía. Por el contrario, esa variabilidad es precisamente uno de los atributos más significativos y más típicos de la melodía popular; similar a un ser vivo que se modifica sin pausa; y es por eso que no se puede decir jamás de un canto cualquiera que se lo ha anotado exactamente como es, sino como ha sido en el momento preciso de la anotación. (...) Al final, los investigadores comenzaron a reparar que la música popular es lo contrario de un arte personal. A este punto, por su misma esencia, todas sus manifestaciones son colectivas. A propósito de esto, quedaron sorprendidos al constatar que esta música era parte integrante de todo acto, por pequeño que fuera, de la vida rural, y que por consiguiente, en sus orígenes, sus diversos tipos no existían más que ligados a los actos colectivos a los que estaban asociados.”

Dice Brailoiu respecto de esto: “La tendencia del sistema define una de las propiedades más importantes de la música llamada primitiva: es necesario que sus elementos constitutivos fundamentales sean lo bastante rígidos para que pueda, por un lado, privarse de la escritura, perpetuarse inalterada, en lo que atañe a lo esencial, y, por otro lado, tolerar la invención constante del arbitrario individual, pero siempre permaneciendo como una música ‘de todos’”.

Continúa Bartók:

Todos estos descubrimientos concluyeron por transformar completamente los fines y procedimientos en la recolección de las canciones populares. El trabajo del principiante de otros tiempos cedió su lugar a una búsqueda científica que poseía sus métodos propios. Por mejores que hubieran sido sus intenciones, los primeros folkloristas no podían obtener un resultado satisfactorio desde el punto de vista científico. Carecían, de hecho, de un instrumento esencial: el fonógrafo. Los coleccionistas actuales trabajan equipados con una cantidad notable de aparatos de medición y registro: pueden así mostrar una reproducción lo más fiel posible, la “instantánea” de cada melodía.

Pero el equipamiento material perfecto es insuficiente, si no se acompaña de un equipamiento intelectual completo. En efecto, el folklorista ideal debiera poseer una erudición verdaderamente enciclopédica. Serán necesarios conocimientos filológicos y fonéticos a fin de comprender y consignar las matices más sutiles de la pronunciación dialectal; debe ser coreógrafo para poder definir con precisión las relaciones entre la música y la danza; sólo los conocimientos folklóricos generales le permitirán aclarar en sus menores detalles los vínculos que unen a la música con las costumbres; sin preparación sociológica será incapaz de establecer la influencia ejercida sobre la música por las perturbaciones de la vida colectiva del pueblo; a falta de nociones históricas, en particular en lo que concierne al establecimiento de las diferentes poblaciones, toda conclusión final le será vedada; si quiere establecer comparaciones entre la música de diferentes pueblos deberá aprender sus lenguas; en fin y antes que nada, debe ser un músico con un fino oído y buen observador.”

Los siguientes fragmentos sirven para mostrarnos no sólo el credo de Béla Bartók en cuanto a la investigación sino lo contemporáneo y hasta lo adelantado y moderno de su pensamiento, aún teniendo en cuenta la época en que se realizaron estos escritos y lo cambiante de los movimientos culturales y sociales (incluyendo la globalización y el avance de los medios de comunicación) que vendrían después de la muerte de Bartók.

“Podríamos y deberíamos demostrar las relaciones culturales ancestrales de pueblos que hoy día están alejados unos de otros; podríamos definir las modalidades de los contactos entre pueblos vecinos, las afinidades o las oposiciones de sus mentalidades. La solución de tales problemas representa el fin último del conocimiento del folklore musical.”

“La búsqueda folklórica no puede prescindir del fonógrafo o el gramófono. Desde el punto de vista científico, el único material auténtico es aquel que ha sido registrado por medios mecánicos. Y se debe insistir particularmente en registrar las grabaciones, siempre que sea posible, en el pueblo mismo.”

“Deseo también destacar la necesidad de fotografiar o filmar, si fuera posible, a los informantes, las escenas de juego o danza, los instrumentos y otros accesorios, que jueguen algún rol en la vida musical del pueblo. Es otra manera de acercar nuestro trabajo a la realidad viva.”

“Los mejores lugares de búsqueda serán las villas más antiguas, donde la vida transcurrió y transcurre siempre según las leyes no escritas de la tradición campesina.”
“Hay algo que debemos evitar rigurosamente: es tomar, donde quiera que sea, como informantes en nuestra investigación a gente de la sociedad ‘cultivada’”.

Finalmente el párrafo último del trabajo de Bartók, que tiene una triste y candente actualidad:

“No soy matemático ni economista, pero no creo equivocarme si digo que las sumas afectadas en todo concepto en un solo año a preparativos militares, alcanzarían para subvencionar la investigación de la música popular del mundo entero”

BIBLIOGRAFÍA

Szabolcsi, Bence. *Bartók, sa vie, son oeuvre*. Corvina, Budapest 1956.

Nattiez, Jean Jacques. *El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu*. Traducción: S. Martínez. Revista Transcultural de Música, 1995.

Oliva, Aurora. *Introducción a la etnomusicología*. El rincón del antropólogo, 2000.

Publicado por "Sinfonía virtual" (www.sinfoniavirtual.com) en Julio 2008.