

En estrecha y fecunda simbiosis con su obra de compositor de primera línea, Béla Bartók, desde 1905 y casi hasta su muerte, llevó adelante una descomunal labor de recolección, transcripción, análisis y publicación de millares de melodías campesinas húngaras, rumanas, eslovacas, yugoslavas, ucranianas, árabes, turcas, en busca de su auténtica identidad étnica, al margen tanto del angosto particularismo nacional como del primitivismo estetizante.

Fruto de aquellos esfuerzos fueron asimismo múltiples artículos, representados en este volumen por una nutrida selección, que constituyen un punto de referencia obligado, en lo teórico y en lo metódico, para el estudio del folklore musical. Las indagaciones de Bartók ya han resultado útiles en las comarcas en las que el arte popular ha sido siempre la base de todos los desarrollos culturales, pero también en los países de prolongada tradición musical culta, donde, en determinadas coyunturas históricas, el folklore se torna un factor en la constitución de la cultura nacional:

El mérito y la modernidad de la labor etnomusicológica de Bartók residen en su establecimiento racional de la estructura real y objetiva del material popular y, a partir de ahí, el examen de las influencias históricas y personales que influyen en su plasmación.

béla bartók

escritos sobre música popular



béla bartók escritos sobre música popular

XX
siglo
veintiuno
editores

XX
siglo
veintiuno
editores
MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

traducción de

ROBERTO V. RASCHELLA

ESCRITOS SOBRE MÚSICA POPULAR

por

BÉLA BARTÓK





siglo veintiuno editores, sa

CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa

C/PLÁZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda

AV. 30, 17-73 PRIMER PISO. BOGOTÁ, D.E. COLOMBIA

portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1979

© siglo xxi editores, s. a.

ISBN 968-23-0375-3

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico
printed and made in mexico



impreso en editorial melo, s. a.
av. año de juárez 226 local d-méxico 13, d. f.
tres mil ejemplares y sobrantes para reposición
17 de septiembre de 1979

ÍNDICE

Introducción, por Roberto V. Raschella	7
Aclaración	34
Prefacio, por Zoltán Kodály	35
I. AUTOBIOGRAFÍA	37
II. ¿CÓMO Y POR QUÉ DEBEMOS RECOGER LA MÚSICA POPULAR?	43
III. ¿QUÉ ES LA MÚSICA POPULAR?	66
IV. EL FOLKLORE MUSICAL COMPARADO	71
V. EL ESTUDIO DE LOS CANTOS POPULARES Y EL NACIONALISMO	76
VI. MÚSICA Y RAZA PURA	82
VII. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA POPULAR	86
VIII. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA CAMPESINA SOBRE LA MÚSICA CULTA MODERNA	90
IX. LA MÚSICA POPULAR HÚNGARA	97
X. ¿MÚSICA GITANA? ¿MÚSICA HÚNGARA?	114
XI. LA MÚSICA POPULAR RUMANA	123
XII. POLÉMICAS SOBRE LA COLECCIÓN RUMANA	126
La polémica de 1920 en torno a la colección de los cantos populares rumanos, 126; Respuesta al ataque de Petranu y compañía, 135	
XIII. MÚSICA POPULAR ESLOVACA	148
XIV. UNA RECOLECCIÓN DE CANTOS POPULARES EN TURQUÍA	150
XV. EL DENOMINADO RITMO BÚLGARO	164
XVI. LAS INVESTIGACIONES SOBRE LOS CANTOS POPULARES EN EUROPA ORIENTAL	174
XVII. LA NUEVA MÚSICA HÚNGARA	177
XVIII. LA MÚSICA POPULAR HÚNGARA Y LA NUEVA MÚSICA HÚNGARA	184
XIX. LISZT Y LA MÚSICA POPULAR	190
XX. ZOLTÁN KODÁLY	196
XXI. SOBRE EL MÉTODO DE TRANSCRIPCIÓN	199
XXII. MÚSICA MECANIZADA	222
XXIII. UNA CARTA A STEFI GEYER	236
El mandarín milagroso contra la alienación, por György Lukács	240
Notas	257
Bibliografía	272

INTRODUCCIÓN

I

Béla Bartók nació en 1881, en Nagyszentmiklós, aldea de la provincia de Torontál que, 39 años más tarde, pasaría a integrar territorio rumano. Ya desde 1867 el emperador de Austria-Hungría había reconocido la autonomía de los dos países que eran base del Imperio. Esa determinación, en el caso de Hungría, provocó tanto el fortalecimiento de la aristocracia como, por reacción, el de los movimientos de carácter agrario-socialista, especialmente entre los años 1891 y 1897. Eslovaquia, Croacia, Rutenia, Eslovenia, Transilvania, la actual Hungría estaban dominadas por administradores húngaros ligados a aquella aristocracia. El padre de Bartók dirigía una escuela de agricultura. Quizás los años vividos junto a él dejaran en Béla cierta importante afición a las mariposas, a los insectos, a los herbarios; muy similar sería su actitud como investigador del folklore y de la etnología, el *animus botanicus* con que abordará el estudio de la música campesina de los Balcanes. Siete años tiene Bartók cuando el padre muere. Entonces, enfermo ya, comienza un peregrinaje en compañía de la madre, que sólo se interrumpirá en Budapest: Nagyvárad, Nagyszöllös, Bratislava, Viena. El joven Bartók compone sus primeras obras, conoce Wagner y Liszt. En 1900 se encuentra con Zoltán Kodály. Luego pasa por los descubrimientos de Ricardo Strauss y de Debussy. 1905 señala un hecho fundamental: la primera expedición a la entonces región húngara del Imperio.

Bartók y Kodály no se encontraban solos en ese tránsito. El acercamiento al mundo "subalterno" de las aldeas feudales, donde el señor era señor y el campesino, campesino, se integraba con un proceso iniciado en el siglo XIX, interrumpido y reanudado luego, sobre bases distintas a las del romanticismo ochocentista. Desde que Ferenc Kölcsey (1790-1828) se remitiera por primera vez conscientemente al estilo de los cantos populares para su poesía; desde la época del "clasicismo nacional" de Sándor Petöfi, alimentado en las

luchas del 48; desde que la expresión nacional se refugiara en la lírica, con János Arany y Mihály Vörösmarty (1800-1855), alargando consecuentemente el campo de la poesía desde todo ello, la generalidad cultural había sido el alejamiento de las fuentes nacionales y populares del arte. Y en el sector de la música propiamente dicho, el gran equívoco de la música gitana constituía vivo ejemplo de una distorsión ingenua, si no deliberada. Ir a la provincia; des provincializar la cultura. Algo que a primera vista parecería una contradicción terminológica y que, sin embargo, no lo es. "El mito de la provincia constituye de algún modo la superación de la provincia",¹ dice Giuseppe Cocchiara, refiriéndose a Giovanni Verga, el escritor siciliano que, a caballo del siglo, cumple una dramática experiencia de tensión poética y sentimental entre lenguaje y dialecto, entre cultura y "primitivismo". También en Hungría se dará una búsqueda semejante, a través de la primera generación reunida alrededor de la revista *Nyugat*. Se trataba de acentuar el carácter húngaro del arte, se trataba de renovar el arte húngaro, pero en el contacto con Occidente, desechando las fórmulas "popularescas" o neoclasicistas. Si Endre Ady se nutría del modernismo francés, Bartók dirá: "Kodály y yo queríamos hacer la síntesis de Oriente y Occidente. Por nuestra raza y por la posición geográfica de nuestro país, que es a la vez la extrema punta del este y el bastión defensivo del oeste, podíamos pretenderlo. Ello nos fue posible gracias a Debussy, cuya música acababa de llegar hasta nosotros y nos iluminaba." Y, simétricamente, si los escritores populistas (Lörinc Szabó, László Németh, Gyula Illyés) un día llegarían a declararse "estudiosos de la campiña", Bartók querrá "educar a la provincia húngara". Además, en el aspecto groseramente ideológico, habrá matices, evoluciones e involuciones en el amplio radio de los movimientos populistas, socialistas y nacionalistas. Bartók, por ejemplo, militará en la juventud en las filas de *El tulipán húngaro*, "contra la política reaccionaria de los dirigentes de la monarquía austrohúngara". Son posiciones ricas de desarrollos, posiciones que no excluyen por un lado la búsqueda del "hombre interior" y, por otro, el trabajo con elementos presuntamente "objetivistas". Y, constantemente, se producen transferencias entre los distintos medios de expresión, de mucho mayor entidad que meras influencias

o similitudes contingentes. En ese sentido, la tesis de György Lukács² muerde con histórica precisión aunque en apariencia parte de determinaciones dogmáticas sobre la naturaleza estética de la música en general. El trabajo del filósofo húngaro tiene la virtud de conceder a Bartók toda su verdadera dimensión en el panorama de la moderna cultura húngara, como culminación y como apertura, a la vez. Puesto entre la espada y la pared del folklorismo y del germanismo, Bartók chocó con la violenta resistencia de los círculos conservadores oficiales de la vida húngara, incapaces de soportar la originalidad y la audacia de sus experiencias.

El lugar común de un Bartók "primitivista" a secas, participa también de esta incomprendición. No debe extrañarnos: se trata de uno de esos lugares comunes tan habituales en la historia del gusto musical, que hablan de un Mozart siempre "delicado" o de un Mahler "disparejo, de mal gusto", etc. Para muchos oyentes de los conciertos virtuosos, Bartók es y seguirá siendo el autor del *Allegro barbaro*, independientemente de los valores de esta obra y de su importancia en el conjunto de la creación bartokiana. La asociación de palabras resulta casualmente equívoca: gitánismo y exacerbación. El mismo Bartók sale irónicamente al paso de aserciones similares cuando, al asumir la defensa de Kodály hombre y músico, nos habla de "orgías desenfrenadas". Sin embargo, hay un "primitivismo" en Bartók. Dicir primitivismo significa hablar de retorno. Aquí, de retorno a las fuentes originales de la música campesina húngara. Antes de Bartók, grandes músicos de la talla de Haydn y Beethoven, de Brahms y Berlioz, habían recurrido circunstancialmente a temas del folklore húngaro, fundamentalmente emparentados con el estilo *verbunkos*.³ Pero si en momento alguno cabe suponer cierta coherencia programática en dichos músicos, ya frente al folklore húngaro en particular, ya frente al folklore en general, tampoco podríamos atribuirles otra voluntad que la inserción fragmentaria o la inspiración melódica y rítmica. Debió llegarse a Ferenc Liszt para que se produjeran novedades de peso al respecto. Bartók cita algunas de ellas en la recordación de su deslumbramiento lisztiano. Agreguemos solamente el caso de las *Czárdás macabra y ostinata*, con su tremendo

martilleo y sus series de quintas al vacío. Y, desde el punto de vista de la estructura rítmica general, buena parte de las *Rapsodias húngaras*, divididas en una sección *rubato-parlano* y otra *crescendo-accelerando*. Es decir, el esquema típico del *verbunkos*: primero, *lassu* y, luego, *friss*. Elementos de anticipación valiosísimos, para no hablar de la lucha contra la influencia germánica. Pero Liszt estaba sujeto esencialmente al virtuosismo individualista propio de los románticos del último período, a una especie de exaltación física de la materia popular, en su versión más tradicionalista y popularesca, la música de los gitanos.⁴ En el genial músico de la *Sinfonía Fausto* faltaba todavía la conciencia del folklore: y no podía ser de otro modo. Faltaba la actitud inicial del recolector objetivo, dispuesto luego a una transformación poética del material y de las estructuras. Faltaba, en suma, lo que podríamos llamar, *mutatis mutandis*, el descubrimiento "copernicano" del pentatonismo, "en oposición al predominio casi excluyente de los modos mayor-menor vigente en la música culta de Occidente".⁵

Estos *Escritos sobre la música popular* son en buena medida la apasionante historia de la búsqueda de Bartók, por las vías del folklore descriptivo y del folklore comparado, hasta la identificación de caracteres del canto húngaro en el Oriente Medio, en Turquía, entre los antiguos mongoles lanzados sobre Panonia durante el siglo XIII, aun en Finlandia.⁶

Bartók se anticipó así a posteriores conclusiones de la ciencia folklórica (Kodály-Szabolcsi) sobre la existencia de "células melódicas fundamentales, extendidas desde la región trasdanubiana hasta el mar Amarillo, y que han sufrido variaciones cuantitativo-cualitativas en el espacio y en el tiempo". Su aventura de investigador es de algún modo la progresión por este espacio, la apertura técnico-humanista hacia la comprensión de una especie de folklore internacional, pero de contornos muy precisamente limitados a una *koiné*, a un bloque históricocultural. Y es natural que haya habido avances, rectificaciones, oscilaciones del derrotero. Ya dice Bartók: "El orden natural de las cosas nos enseña que la praxis precede a la teoría." Entonces, a partir de dicho criterio, enjuicia los anteriores intentos por construir *ex novo* una teoría de la música nacional húngara sin los requisitos previos de la investigación científica y de

la creación profunda. Además de los nombres mencionados por Bartók en ese sentido debemos citar aquí, en el plano de las recolecciones, los tres volúmenes de Erdélyi (1846-8); la colección Bartalus, de siete volúmenes (1873-96); la colección Szini (1865); la *Evolución musical del canto popular húngaro* de Fabo (1908): todas ellas afectadas de gruesos errores metodológicos. De interés mayor fueron las publicaciones de Seprödi en la revista *Ethnographia*, fundada en 1889 y, sobre todo, las grabaciones de Béla Vikár, iniciadas en 1896 y basadas ante todo en consideraciones de orden literario. Tampoco debe olvidarse el positivo trabajo de un discípulo de Vikár, Gyula Sebestyén (1864-1945).⁷ Los músicos de ese período, posteriores a Erkel y a Liszt, fueron Mihalovich y, luego, Dohnányi, Szantó, Weiner, todavía absorbidos por la influencia alemana y francesa o, a lo sumo, lisztiana. El mismo Bartók, en sus primeras obras —*Kossuth, Burlesca*— no trasciende un nivel "convencionalmente húngaro".⁸ Había que llegar a los años plenos de expedición para registrar su creciente novedad: las *Bagatelas*, la *Segunda suite para orquesta*, el *Primer cuarteto*. Doble praxis entonces la de Bartók: la investigación, la composición.

A medida que transcurren las giras su método se va conformando y enriqueciendo. Año tras año, desde 1906 en adelante, y no sólo la región húngara del Imperio, conocen de su actividad. Los condados húngaros recorridos son: Alsó-Fehér, Arad, Bereg, Békes, Bihar, Csanád, Csik, Fejér, Hajdu, Háromszék, Heves, Hont, Jász-Negy-Kun-Szolnok, Kolozs, Komárom, Marastorda, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Somogy, Sopron, Tolna, Torda-Aranyos, Torontál, Udvarhely, Ung, Vas, Zala. En cuanto a los rumanos: ⁹ Alba-Iulia [Alsó-Fehér], Arad, Bihor [Bihar], Hunedoara [Hunyad], Caraș-Severin [Krassó-Szörény], Turda-Mures [Maros-Torda], Maramures, [Máramaros], Satul-Mare [Szatmár], Sibiu [Szeben], Someș [Szolnok-Doboka], Timis-Torontal [Temes-Torontál], Turda [Torda-Aranyos], Cluj [Kolozs], Ugocsa (perteneiente ya a Rutenia). También los hubo eslovacos: Spisska Nová Ves [Gömör], Nitra [Nyitra], Bratislava [Pozsony], Kosice [Kassa], Zvolen [Zólyom]. Además, en 1911, las localidades rutenas de Dolha, Lipsemezo, Száldobos, Szekrence, Lénárdfalva y Veresmart. En 1910 y 1913 se agregaron las servias Temesmonostor y Sárafalva. Fuera de Europa, en 1912 Bartók recogería con Kodály 200 cantos árabes de

Consideraciones
antes de investigar

Biskra (Argelia). Y, finalmente, en 1936, llega a Turquía: Corum y Sivas al norte; Toprakkale, Adana, Mersin, Kadırli y Osmaniye en la región meridional, sobre el mar Mediterráneo. Los proyectos sobre griegos y rusos quedarían incumplidos. Tres fueron las consideraciones iniciales de la investigación: 1] la imposibilidad de avanzar un solo paso sobre la base de los presupuestos anteriores; 2] la importancia equivalente del texto y de la música en los cantos populares; 3] la necesidad del registro sonoro y de la transcripción de dichos cantos. Y digamos que hasta el muy avanzado 1937, todo se haría partiendo de un simple fonógrafo Edison.

Paulatinamente se sumarían muchas otras conclusiones, siempre provisionales, pero no exentas de cierto carácter "definitivo" para la metodología. Recordemos entre ellas: 1] el indispensable carácter colectivo de las expediciones; 2] la necesidad de que todas las investigaciones se realicen en el lugar mismo, en un ambiente determinado, en circunstancias concretas; 3] la exclusión de medios ciudadanos en el trabajo de recolección; 4] la necesidad de relacionar los cantos con otros elementos folklóricos, históricos y etnológicos; 5] la demarcación entre cantos populares, popularescos y "de autor popularizados"; 6] el "sueño" de una multiplicidad en el investigador, que debiera ser a la vez folklorista, coreógrafo, lingüista, sociólogo y... músico. No conocemos bien cuáles pueden haber sido las lecturas de Bartók sobre folklore y etnología: en este aspecto, además de momentáneas colaboraciones con Ortutay, sólo son citados el rumano Gusti, el húngaro Munkácsi, el ruso Belaiev y el finlandés Krohn. Por ejemplo, este último —Ilmari Krohn— pertenecía a la familia del fundador de la escuela finesa, Julius Krohn. Julius, dedicado al estudio del *Kalevala*, señalaba ya el valor de las variantes de los textos populares. Además, ubicaba entre las zonas de creación fundamentales al Asia Menor y a la Europa Central. El hijo Kaarle, a su vez, cifró algunos elementos de su método en la importancia de un ordenamiento de las variantes según criterios históricos o geográficos, para lo cual debían tenerse en cuenta las variantes de cada país, de cada provincia, de cada aldea. Ilmari, hijo también de Julius, desarrollaría estas y otras precisiones en el campo de la música popular, inicialmente excluida del folklore por padre y her-

mano. Por otra parte, hacia la primera década del siglo, las conquistas teórico-metodológicas de la ciencia del fólklore abarcan aspectos disímiles y, algunos de ellos, complementarios, que no dejan de aparecer en escritos bartokianos, ya por efectos de una directa información, ya por coincidencia de participación en una determinada manera de abordaje de la materia. Señalemos: 1] En 1869, O. F. Meier sostiene que el valor de una producción no se mide por su tema y que no hay préstamo sin transformación, de modo tal que esta transformación vuelve nacional a una literatura, cualesquiera sean sus fuentes;¹⁰ 2] Andrew Lang, en 1884, decía que condiciones semejantes de mentalidad producen creencias y prácticas similares. En consecuencia, no resulta necesario que pueblos entre los cuales se den elementos comunes deban tener obligatoriamente ni un mismo origen ni relaciones mutuas;¹¹ 3] F. Grabner (1919); resulta absurdo afirmar que el desarrollo de la humanidad procede, en todos los campos, de lo inferior a lo superior;¹² 4] El mismo Meier anotaba: "Así, cada vez que se canta una canción, ella sabe a actitudes nuevas y es por ello por lo que la misma canción, como en el campo lingüístico la misma frase, por más breve que sea el intervalo, jamás será cantada o dicha de modo igual, aunque no haya intención de cambio. Estado de ánimo, frescura o cansancio, influjos que emanan de una compañía alegre o de cómo está compuesta esa compañía (hombres solos, o bien muchachas y jóvenes, o sólo muchachas), el lugar mismo donde se canta (casa particular o posada): todo influye sobre el texto, sobre la forma melódica y rítmica del canto, sobre su ejecución."¹³

Tampoco podría olvidarse la estrecha relación de la práctica de Bartók con ciertos discutidos puntos de vista metodológicos de Arnold van Gennep. Decía Gennep: "El folklore utiliza en primer lugar el método de observación, y ello porque se ocupa de hechos vivientes y actuales.... Quien quiera interesarse por el folklore debe abandonar la actitud histórica para adoptar la actitud de los zoólogos y botánicos que estudian a los animales y a las plantas en su vida y en su ambiente, también vivientes." "En la práctica folklorista, es necesario no someter a los testigos a un interrogatorio metódico como sería el de un juez; debe dejárseles que tomen vuelo, que se abandonen a los recuerdos." "Yo no tomo el término de biología en el sentido

transformista o evolucionista ... sino en el sentido preciso de 'aquello concerniente a la vida'.¹⁴ Pero siempre habrá en Bartók un equilibrio entre la consideración biologista y la consideración histórica del cuerpo folklórico. Y aun, dada su condición de poderoso ingenio, que fatalmente debía incidir sobre la investigación, concebirá al folklore no como un simple apéndice de la etnografía; las manifestaciones del folklore campesino musical prolongan el remotísimo pasado, y es un acto de voluntad creadora su rescate y su transformación, atentos al cúmulo de variantes que no constituyen, como decía Menéndez Pidal, "un accidente inútil para el arte". Es decir que, en el mismo trabajo de investigación, Bartók vive una tensión productiva entre dos fuerzas dramáticamente contrastantes: la necesidad de perpetuar un mundo y su desaparición, a la que ve como ineluctable. De esta manera, el folklore no queda reducido a mera tradición: "los procedimientos de estilo y de composición ... contribuyen a mantener los textos en la memoria de los ejecutantes y, por otro lado, les permiten modificarlos e improvisar nuevos ...". (Iuri Sokolov).¹⁵ Extremando el análisis, ¿hasta qué punto no es Bartók mismo, músico, uno de esos "ejecutantes"? Pero un privilegiado, un particular ejecutante, en el que parece consumarse la reversibilidad del ciclo orígenes cultos—tradición popular—elaboración culta, dicho con todas las reservas del caso para los términos *culto* y *popular*. Además, como afirmaba Carlos Vega, "no siempre es inmediata y fácil la identificación de lo culto antiguo con lo folklórico actual. Las cosas no descienden y perviven sin mudanza. El ambiente folklórico las modifica al absorberlas".¹⁶ También aquí muestra Bartók su sensibilidad filológica y su agudeza histórica, al colocar entre paréntesis la posibilidad de encontrar en alguna de las variantes populares de un determinado canto, "el puente de tránsito del original canto 'culto', hasta hoy desconocido, a la forma popular".¹⁷

"El pasado no ha muerto. El pasado vive en nosotros y con nosotros", escribió una vez Giuseppe Pitré. Sin el sentimiento de la persistencia no hay posibilidad de búsqueda. Y nada sería hallado jamás. Justamente por ello Bartók tenía la prepotencia de su finalidad. Biólogo sí, pero biólogo amoroso, estrechamente sujeto a la vivencia del ambiente.

Bartók amaba a sus objetos, los objetos de una civilización extraña a la brutalidad de las guerras y de las rapiñas sociales, aunque padecedora de unas y de otras. Así como Bertolt Brecht celebraba allá por el 32 a los objetos usados, "las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados, / los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera / han sido recogidos por muchas manos",¹⁸ los objetos de viejo uso y ya "inútiles", así a Bartók le seducían "los objetos de uso común ... hechos en la propia casa ... donde no circula todavía la decadente mercancía producida en serie en las fábricas, donde la forma y el estilo de las cosas varía de zona en zona, y a menudo de aldea en aldea".¹⁹ Y luego iguala esa variedad puesta ante el ojo a la multiplicidad de las melodías campesinas. Este concepto de cosa "natural" retorna polémicamente en el escrito sobre "La música mecanizada", donde también recurre la imagen "biológica": "Todos estamos de acuerdo en que cada individuo de toda especie viviente, animal o vegetal, es un caso único: para la lengua y, por lo tanto para las melodías populares, el juicio vale igualmente." Juicio que rige para la música campesina, asumida como representante casi absoluta de la música popular húngara: "Nosotros ... nos consideramos naturalistas que han elegido por objeto de sus investigaciones un determinado producto natural, la música campesina. La génesis de los productos culturales de la clase campesina es completamente distinta de la génesis de los productos culturales de las otras clases, por lo menos aquí en Europa oriental. Ellos pueden ser considerados como productos naturales, porque la génesis de su cualidad más peculiar —la formación de un estilo homogéneo— no se explica sino con la tendencia instintiva a un desarrollo unilateral en las grandes masas que viven en comunidad espiritual. Esta característica no es más que una fuerza natural."²⁰ Y, en otra sede, Bartók define qué entiende por música campesina y por campesino, colocando a ambos términos en recíproca dependencia, en función recíproca diríamos: "Debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos. Desde el punto de vista del folklore, llamamos clase campesina a aquella parte del pueblo que se

Campesinos
y Música campesina

ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a las propias tradiciones, o aun de acuerdo a tradiciones extranjeras que instintivamente ella ha transformado y adaptado a su naturaleza." "La música campesina en sentido estricto consiste en una masa de melodías de carácter y de estructura iguales."²¹ De más está decir que la noción de homogeneidad entra en conflicto con la anterior, de multiplicidad de las variantes, creando otro campo de tensión, que no será el último, entre tipos y casos individuales, entre transmisión e innovación, entre localismo y universalidad. El "objetivismo" de Bartók, por otro lado, encuentra un interesante parangón en las ideas de Béla Balázs, cuando el teórico y guionista cinematográfico afirma categóricamente la "organicidad natural" del mundo objetivo: "El estilo de un pueblo es un hecho histórico objetivo ... En la cultura occidental, hoy, no se logaría imaginar un hecho semejante. El estilo popular que tiene las raíces en la remota historia de los orígenes no se apropiá a la representación de la moderna vida industrializada."²²

Es decir: cuando Bartók critica a profundidad el precedente de Liszt, se está oponiendo a la tendencia romántica, en cuanto ella era incapaz de penetrar el objeto y de hallar su propia virtualidad. La nueva posición de la "música natural" trae aparejada de por sí una proyección de estilo hacia la obra personal de Bartók: su ascetismo, su "ausencia de sentimentalismo". Y, además, "la música popular enseña la esencialidad de la expresión, es decir, y en sustancia, justamente aquello que nosotros [Kodály y Bartók] buscábamos, después de la prolífica expansividad de la época romántica".²³ Pero el punto meridiano, el foco de irradiación del arte de Bartók será el "documentalismo"—para usar un término propio del film, tan ligado a la cultura del siglo XX—, el documentalismo de las "escalas más variadas", de una "increíble variedad rítmica", de la "ausencia de estímulos contrapuntísticos". El universo cerrado de la música campesina se transmite en su rigor e integridad al conjunto de la producción bartokiana, que surge como su enorme y enriquecida metáfora. La "ampliación histórica y geográfica de la cultura auditiva"²⁴ alcanza así la dimensión de la ciencia, para cuya aprehensión la vaguedad "de una buena sensibilidad húngara" resulta insu-

ficiente. Y cuando Bartók enjuicia a la música "popularesca", cuando sugiere y practica la dinámica de aquella ampliación hacia los pueblos vecinos, lo hace pensando en la necesidad de establecer la identidad de préstamos, de influencias y de transformaciones, así como la delimitación genuina de los distintos tipos de la música popular del área. Inmenso trabajo de análisis y de sucesivas síntesis experimentales. El área llega a sustituir al concepto de nacionaldad: y, por ello, Bartók dedica páginas polémicas al ultranacionalismo, en nombre de la objetividad ético-científica del método comparativo. Al mismo orden de conclusiones pertenecen sus razonamientos sobre el respeto a las minorías; sobre la guerra, confinada "a los sectores superiores"; sobre la "impureza racial"; como paradójica salvaguardia de la personalidad de las músicas populares de la Europa oriental. Y esta última anotación de Bartók mucho tiene que ver, en desarrollo ideal, con su ubicación novedosa entre los extremos del folklorismo y del internacionalismo folklorizante. La doble crítica está presente en los *Escritos*, ya, por ejemplo, en la definición de un "material temático-musical", equivalente a la "trama" de las obras literarias y absolutamente insatisfactorio a los fines de una verdadera elaboración de la música popular.²⁵ Y ya, también, en el ataque al "injerto de trozos 'folkloristas' en un material extraño" donde, es evidente la referencia a cierto estilo internacional hecho de acomodaciones entre los elementos rítmicos y melódicos de la música popular y las formas tradicionales de la música occidental.

La última sección de los escritos aquí incluidos se refiere en parte a los métodos de transcripción de la música vocal. Decía Kodály que "sus anotaciones [de Bartók] representan el límite extremo a que puede llegar el oído humano sin ayuda mecánica; únicamente la fotografía de los sonidos puede llegar más allá". *Grosso modo* podemos distinguir tres fases en el desarrollo de sus trabajos de transcripción: una esquemática, otra de integración de las transcripciones anteriores hasta en los mínimos detalles, y una última fase, de revisión total (1934-40). La preocupación fundamental de Bartók en este aspecto parece haber sido la mayor fidelidad posible a través de la grafía, pero nunca a costa de la multiplicidad ya anotada arriba. Pretendía fijar un margen en

el conjunto de los signos diacríticos que permitiera establecer las transformaciones del material recogido y sus variantes. Y, al mismo tiempo, lograr una unidad entre la música popular y la música culta, marcando la importancia del factor humano no sólo en la recolección sino también en la transcripción. Finalmente, Bartók procuraba la unificación de las normas de transcripción, como un aspecto más de la integración universal de los estudiosos del folklore. Y en ambos sentidos, de universalidad y de naturalidad de la música, se explaya aun el ensayo sobre "La música mecanizada". Bartók demuestra en dicho trabajo su celo por el respeto hacia esa aura de irrepetibilidad que acompaña a las ejecuciones de música popular, esa "eterna mutabilidad" presente asimismo en la ejecución de música culta. Una mutabilidad, hemos visto, lindante con la extinción. El sentido final de la búsqueda bartokiana consiste justamente en el intento de continuidad voluntarista de una comunidad, aislada ante el avance de la sociedad industrial, y que, sin embargo, quiere llegar a imponerse en un plano universal. Y no de una universalidad sentimental o metafísica, aunque por momentos tenga las características de la "utopía" científica: "Cuando dispongamos de suficiente material y hayamos hecho bastantes estudios, podremos reducir todas las músicas populares de la tierra a algunas formas, algunos tipos y algunos estilos primitivos."

II

En la década del 20 al 30, el nombre de Bartók ya era aceptado, y acaso más en el extranjero que en la propia Hungría. Europa, acostumbrada en los siglos anteriores al estilo *ongaresco*, compuesto de reminiscencias del *verbunkos* y de los cantos *kuruk*, todavía no alcanzaba a advertir la profunda originalidad de su obra, la vertebral diferencia existente entre ella y otras escuelas nacionales. Pero, a más de 30 años de su oscura muerte en un hospital neoyorquino, el reconocimiento positivo ha crecido y crece constantemente, extendiéndose al juicio sobre su posición en el panorama de la música contemporánea. El mismo Adorno, responsable teórico en parte de la dicotomía ya tradicional,

Schönberg-Stravinsky, llega a identificarlo como *tertium datur*: "Los mejores trabajos de Béla Bartók, que en ciertos aspectos trató de conciliar a Schönberg y Stravinsky, probablemente sean superiores a la producción de este último, por densidad y por plenitud."²⁶ Y en otro contexto, afirma también: "Una vez más, con él, el aspecto nacional se volvió momentáneamente una fuerza productiva musical. Su remontarse a idiomas musicales efectivamente desconocidos, no manipulados por el cosificado sistema musical de Occidente, actuaba paralelamente a la rebelión de la nueva música dirigida contra la tonalidad y la métrica rígida, hecha a la medida de aquélla."²⁷ En cambio, algunas apreciaciones de valor, algunas caracterizaciones de su arte no parecen demasiado felices. Aun Stravinsky expresa: "Supe que era un músico importantísimo. Había escuchado maravillas sobre la sensibilidad de su oído y me inclinaba profundamente ante su religiosidad. Sin embargo, nunca pude compartir su eterna afición por su folklore nativo. Esta devoción era ciertamente auténtica y conmovedora, pero no me era posible dejar de depollarla en un gran músico."²⁸ Tampoco escapa a la unilateralidad la *Oxford History* cuando habla de "utilización" del ritmo en formas occidentales. Para el caso de Stravinsky no ha de extrañar la incomprendión, en cuanto formulada durante su época de reacción neoclásica. Ella, por otra parte, se compagina perfectamente, por ejemplo, con esta otra: "Esta estética nacional etnográfica, en el fondo, no está muy alejada del espíritu de todos esos films sobre la vieja Rusia de los zares y los boyardos. Lo que se comprueba en ellos, como por otro lado también se comprueba en los folkloristas españoles modernos, pintores y músicos, es precisamente esta *vileidad ingenua pero peligrosa que los lleva a rehacer un arte ya creado instintivamente por el pueblo*. Tendencia sumamente estéril y enfermedad de la que sufren muchos artistas de talento."²⁹ La opinión de Stravinsky, en su contexto original, se refiere a la tendencia nacionalista rusa en su sector "doctrinario" y, allí, resulta absolutamente válida. Pero Stravinsky no vio, en cambio, qué empañado estaba de instinto y de inteligencia, de sentimiento y de distancia el nacionalismo de Bartók. No vio toda su tensión entre objetividad y subjetividad, entre clasicidad y vanguardia, entre homogeneidad y heterogeneidad. En

fin, qué distinto era su folklore respecto del folklore dieciochesco, y también de sus prolongaciones en ciertas escuelas nacionales del occidente europeo durante el siglo XX.³⁰

Evidentemente, Musorgski fue la punta más avanzada de aquella escuela nacional rusa y de todos los movimientos nacionalistas del siglo XIX. Bartók mismo lo aparta de la generalidad de sus contemporáneos: "En realidad, entre los músicos del siglo XIX, sólo Musorgski tomó en serio consideración aquella música [campesina], sufriendo conscientemente su influencia y anticipando así nuestra época."³¹ Las originales bases de Balakirev y Stassov habían sido, entre otras: 1) el canto campesino y litúrgico como humus de la música culta; 2) la necesidad de liberar a la fantasía creadora de las inhibiciones técnicas y formalistas; 3) la experimentación de nuevas formas que rompieran los esquemas convencionales de la obra de formas cerradas, del tipo de la forma sonata. A estos puntos Musorgski agrega una voluntad tremenda de "salvar la materia a cualquier costo, aun a expensas de la moral" y de llegar "a un realismo tan audaz que me haga reconocer mis sueños en los actos y en los fenómenos de la realidad". Y también "descubrir y estudiar los sutiles rasgos característicos de los grupos humanos, a través de la lectura, la observación, la intuición, la cultura; penetrarlos en su interioridad ..."³² En esta orientación, y poderosamente influido por el evolucionismo darwiniano, Musorgski llega a la alternancia explícita de los estilos, a los violentos contrastes de contenido y forma, a la intuición de la "musicalización" del lenguaje hablado. En suma, a una exacerbación de los planteos nacionalistas románticos de los comienzos de la escuela, abriendo el camino simultáneamente "al más emblemático impresionismo y al más lacerado expresionismo del futuro".³³ Además, hay otro aspecto interesante de la escuela rusa en relación al desarrollo bartokiano: el papel de la técnica. Si Balakirev la consideraba como "un elemento necesario pero secundario", en Rimski-Korsakov, ella aparecerá en función desencadenante de la "hipérbole del detalle, del análisis de la descripción ..., de los instrumentos de mistificación fantástica".³⁴ Bartók superará la disyuntiva y, con concepto moderno, hará de la técnica el núcleo de su renovación, hasta

el punto de que "la formulación de un nuevo lenguaje musical, gracias a las experiencias convergentes del canto popular y de la nueva música europea, parecería casi determinar los contenidos y transformar al hombre".³⁵ En cierto sentido, Bartók retoma a Musorgski, pero sobre principios de construcción más audaces, en cuanto el folklore mismo le dicta sus leyes y en cuanto aprovecha a modo de contaminación los recursos formales de la música occidental. "Todo el estudio de la música campesina fue para mí de una importancia capital, pues me permitió liberarme de la tiranía de los sistemas modales mayor y menor que había padecido hasta entonces": son palabras de Bartók. Con respecto a Liszt, Bartók desarrollaría "hasta sus últimas consecuencias un procedimiento de que ... se valiera en su *Rapsodia húngara 15*. Dicho procedimiento se caracteriza por una particular manera de proyectar una línea melódica desde diversos 'puntos de vista' tonales, es decir, armonizando cada una de las notas de una determinada melodía diatónica como si estas notas pertenecieran a tonalidades distintas de la de la melodía tomada en su conjunto".³⁶ La politonalidad bartokiana supone una ruptura sintáctica fundamental con la música de los nacionalistas románticos. La suya no es música descriptiva ni de circunstancias. No es atmosférica, a pesar de su entronque original con Debussy. *El castillo de Barba Azul*, por ejemplo, posee cierto carácter de música continua, cierto constante juego espiralado de luz y color, pero su eje es fundamentalmente la "música natural del idioma" en los recitativos y las indicaciones del canto popular en las partes "más estilizadas" (Kodály). Predomina aquí el *parlando-rubato*, que se comunica a la construcción orquestal. Es decir, las fuentes del canto popular alcanzan una valorización total, muy distinta de las citas practicadas por un Mahler, que no significaban una "recuperación filológica", sino una revivencia dentro de la tradición romántica.³⁷ Pero así como el método del folklorista no se integró de manera automática y repentina, la búsqueda de una libertad creadora consumió a Bartók muchos años y muchos esfuerzos. Su voluntad poética, de todos modos, siempre apareció como lo fundamental: ella está activa aun en el trabajo del investigador, pues el hecho mismo de la extensión geográfica de las expediciones revela su diversidad respecto del estancamiento campanilista de

algunas escuelas neonacionales. El traspaso de los elementos de la música campesina investigada a la propia obra tuvo entonces encarnaciones sucesivas y gradaciones inesperadas. Es como si "esta segunda naturaleza musical" se transmitiera "por un fenómeno de ósmosis involuntaria",³⁸ propio de cuanto ha sido vivido. Tradición y originalidad, técnica y existencia entran en rica relación dialéctica, como sucede con todo artista auténticamente renovador. Y tanto en uno como en otro extremo de ambas relaciones, los datos de la memoria popular tienen especial centralidad. El mismo descubrimiento de Debussy no se produce como autoimposición de un modelo, sino como ejemplo de una rara y feliz convergencia entre la estructura melódica del canto campesino húngaro y las invenciones del músico francés. Bartók decía que Debussy había "restaurado el sentido de los acordes en todos los músicos", y lo tomó como punto de arranque para el descubrimiento de una función nueva del acorde en sí y de sus encadenamientos armónicos. Además, la suprema impasibilidad de Debussy, la casi impresencia del sujeto en el mundo natural le eran ajena. Aun en los fragmentos de su "música nocturna", el ojo humano rige sobre todas las cosas, hasta para revelarnos su fragilidad y su inmediatez en el tiempo. El hombre aparece y desaparece de la naturaleza, pero incorporado íntimamente a la materia, con sus sonidos sutiles y fugitivos, o sus explosiones incontroladas. No la naturaleza como espectáculo o como animación exterior; y cuando esa animación se produce (*El principio de madera*) es para significar una metáfora de los sentimientos humanos. Por otro lado, no constituye una casualidad que haya sido el piano el instrumento inicial de tales búsquedas. (*Al aire libre*, por ejemplo.) Parece aflorar en este caso, toda su tradición romántica de "medio de escritura directa de la interioridad subjetiva" y, recordemos a Stravinsky, su privilegio de un "contacto directo con la materia sonora", su condición de universo sonoro, ya de por sí.³⁹ Porque Bartók, hijo de nuestro siglo, claro hijo de nuestro siglo, celebra la "epifanía del objeto", como decía Joyce, y a la vez lo interioriza, participando de esa música de la existencia tan potente de insinuaciones en quienes, como Mahler, se hallan aparentemente tan alejados de su mundo. Desde ese punto de vista, los retornos folklóricos de sus cuartetos son tan poco anecdóticos como los cenze-

rros de la *Sexta sinfonía* o como la canción infantil de *Wozzeck*.

Resulta sorprendente comprobar cómo Bartók, en escasos cuatro años, pasa de la "exterioridad" de la *Rapsodia* (1904) a la profunda expresión del primer movimiento de su *Primer cuarteto*. 35 años más tarde escribirá el sexto y, así, dejará compuesto esa especie de "diario interior" que son los seis cuartetos, hechos de las más insólitas y geniales cristalizaciones de su folklore y de la música occidental. En ellos encontraremos elaboraciones del *parlando-rubato* (tercer movimiento del *Cuarteto 4*, Andante del *Cuarteto 5*); ritmos búlgaros (scherzo y trío del *Cuarteto 5*); remedos del *tárogató* (tercer movimiento del *Cuarteto 4*); elementos árabes (*Cuarteto 2*); la *doina* rumana (trío y marcha del *Cuarteto 6*). Y dichas instrumentalizaciones coexisten con diseños de formas tomados de la música popular y cambios constantes de la unidad métrica (*Cuarteto 5*), con fugas intensificadas al extremo, con *glissandi* (primer movimiento del *Cuarteto 4*). Verdadera combustión que llega a los límites de la desintegración de esa euritmia tan cara a la música camarástica de Occidente, o al carácter monotemático y cíclico (*Cuarteto 6*). Todo aquello que en otra música podría ser calificado de influencia o de procedimiento se convierte en visión. Hay una creciente interiorización del lenguaje sonoro, una aproximación a la densidad de la confesión intelectual, ética, sensorial, que sólo la experiencia vital podía dar. Y así como la música "natural" es música "humana", las envolturas clásicas resultan tan poco arcaizantes o exhumatorias como el último movimiento de la *Trágica*. Su interés por Bach y por los músicos prebachianos, explícito a partir de 1920, no se conforma en neoclasicismo, y es una componente más de su universalidad.⁴⁰

Si debiéramos buscar los elementos antitéticos de la fuerza creadora de Bartók, nos inclinaríamos por identificarlos en la persona y en el objeto. Los tiempos de la cultura y el hombre, de la sociedad y la música, de la naturaleza y el pueblo aparecen subsumidos allí. Cuando los ciervos jóvenes de la *Cantata profana*, "su profesión de fe personal", no quieren volver a las casas, porque sus cuernos no pueden pasar más por las puertas y sus bocas no pueden beber más de copas, sólo beberán en las fuentes y se irán a los

montes, alejándose de los padres. Son dos mundos enfrentados históricamente. La decisión de los hijos implica pagar un duro precio por la libertad. Escrita en los años de Horthy, la *Cantata profana* revela un profundo estudio de las *Pasiones* y *Cantatas* de Bach: sin embargo, nos trasporta al corazón mismo de nuestra época, llamando al hombre a la recuperación de valores vitales y seculares, en "ese sentimiento pánico que le hacía ver en las apariencias de esta tierra, en la vida de las plantas y de los animales, la prolongación de la sustancia humana, los testimonios de una religión immanente y una santidad, justamente profana, que fueron la norma de su vida".⁴¹ *El mandarín milagroso* constituye en cierto modo el otro polo de la *Cantata profana*. "En gran parte atemática, contiene, sin embargo, un tema que, para pintar el personaje del mandarín, recurre a la gama pentáfona china."⁴² La obra se halla entre las mayores aproximaciones de Bartók al expresionismo y no es casual que ello se dé en la violencia del orden de la ciudad, donde la naturaleza muestra su rostro, por negación diríase, en la atroz persistencia, en la hermosa muerte del mandarín. Con *El mandarín milagroso* se patentiza además otro de los elementos determinantes de la obra de Bartók: el ritmo. Años más tarde, en la *Sonata para dos pianos y percusión*, el ritmo se hará apoteosis. Y en diversas obras, a la ya anotada polimodalidad se sumará la polirritmia; en la *Suite de danzas*, en *Mikrokosmos*. Esa focalidad de los ritmos libres surge "desde las dos antípodas de la música folklórica húngara: el recitativo melódico libre, del que el compositor extrae un original *rubato-parlando*, y los ritmos de danzas fundados sobre una métrica binaria o sobre grupos irregulares de 5, 7, 9 y 11 corcheas".⁴³

Lentamente, Bartók avanzaba hacia el período de sus obras maestras, allí donde el folklore europeo oriental, el pasado de la música tradicional y su visión de vanguardia se funden en una nueva racionalidad, que no es suma de partes, sino integración abierta, "solución de libertad", como dice Massimo Mila. Pero el acento estará puesto en la modernidad, en la heterogeneidad, sin escapar a principios formales clásicos. Si la *Música para cuerdas, percusión y celesta* trae la forma cíclica-lisztiana, la utilización de grupos de instrumentos como el tam-tam, los platillos, etc., o la *escritura cangrejo* del tercer movimiento la vuelven inusitada,

hasta llegar a la "apoteosis del folklore imaginario" que es el último movimiento. Luego, la ya mencionada *Sonata para dos pianos y percusión* parece dar razón a quienes afirman que Bartók cumplió "una reestructuración del lenguaje musical culto a partir del ritmo".⁴⁴ Y en el concepto de "folklore imaginario" entrarán a jugar tanto la invención melódica y rítmica en el espíritu del folklore cuanto la libertad de elección del material documental, provenga de donde provenga. Lo dice Bartók: "Yo no rechazo ninguna influencia, sea de fuente eslovaca, rumana, árabe o de cualquier otro sitio, con tal de que sea de una fuente pura, fresca y sana."⁴⁵ Así, sobre esa base, construyó sus obras claves, en las que se llega a "una sublimación de elementos melódicos y rítmicos aislados de su contexto".⁴⁶ Esta nueva categoría demuestra claramente que Bartók no pensaba ni sentía en términos corporativos y que los valores trascendentales de su música son "ajenos a la recuperación mística y simbólica de los valores musicales de la nación".⁴⁷

A todo esto, Bartók había hecho las cuentas con la Escuela de Viena. Las disonancias no constituyan problema, como no lo constitúan la polimodalidad y el politonalismo. Ya en 1906 decía: "El imperio de las disonancias es el mío." Y, al hablar de Kodály, expresa: "la música de Kodály no pertenece a la hoy denominada 'música moderna': no se liga para nada al atonismo, ni al bitonalismo ni al politonalismo. Su arte está construido todavía sobre el principio del equilibrio tonal. Pero, de todas maneras, su lenguaje es absolutamente nuevo: Kodály logra dárnos cosas que nadie ha dicho hasta ahora, demostrando así que el principio tonal no ha perdido todavía su razón de ser".⁴⁸ Pero, por otro lado, al hacer la defensa de las armonizaciones con acordes diversos en el "tratamiento" de la música popular: "La aparición de la denominada politonalidad en la música húngara y en la de Stravinsky podría ser explicada, en parte por lo menos, a través de esta posibilidad ofrecida por las melodías primitivas." Y a continuación teoriza sobre la ampliación del rango de las consonancias y sobre los motivos stravinskianos de dos o tres compases que se repiten de modo obstinado y deliberadamente fragmentario.⁴⁹ Podríamos seguir citando ejemplos pertinentes, pero ya la actitud de Bartók muestra un primer rasgo: la posibilidad de seguir haciendo música actual y vigente sin escapar a los

y Hitler], y mientras en Hungría haya una plaza o un camino con alguno de estos dos nombres, yo deseo que en mi país no haya ni calle ni plaza ni monumento público que lleve mi nombre y que ninguna lápida de conmemoración sea colocada en lugares públicos. Entonces emprendió su "salto a la incertezza". Fueron años poco felices. Sin embargo, Bartók encontró la continuidad del trabajo. Su música tomaría los caracteres de una ahondada nostalgia. El *Concierto para orquesta*, la *Sonata para violín solo*, el *Tercer concierto para piano*, el inconcluso *Concierto para viola* atenúan aristas, vuelven hasta intangible el folklore, disuelven el papel percutivo del piano, optan por las formas clásicas: la chacona, la fuga, el rondó, el coral. Las recuperaciones del folklore son instantáneas, obsesivas, como en ausencia. Pero su gran preocupación por la investigación subsiste aun durante este período. Había llevado consigo el material de la colección turca y rumana, sin elaborar. No llegó a publicar las conclusiones. Están depositadas en la Biblioteca de la Columbia University de Nueva York. Sobre la base de los registros de Milman Parry completó una colección servocroata, que habría de aparecer en 1951. Además, en 1941, intentó brevemente una recolección de cantos indios, junto a Herzog. Poco antes de morir supo que los trece mil cantos populares recogidos en Europa se habían salvado de la destrucción. La obra que iniciara junto a Kodály sería seguida por este mismo y por toda una pléyade de investigadores: Bence Szabolcsi, László Lajtha, András Szöllösy.

Los ritornelos finales de la cornamusa contenidos en el *Concierto para viola* son todo un símbolo. Bartók es quien mejor ha comprendido la importancia de las fuentes populares antiquísimas de la música, en sí y para la música denominada culta. Pero lo hizo sin cerrarse a la condición del siglo, una condición de grandes transformaciones y de trágicos conflictos. No vivió en la "intimidad defendida por el poder", y a él pueden alcanzarle las palabras de Adrián Leverkühn sobre el carácter obligado de una nueva música: "El arte quiere dejar de ser apariencia y juego. Aspira a ser conocimiento y comprensión."⁵⁴ Y si siguiéramos uno de los hilos de esa enorme interrogación sobre el arte contemporáneo que es la obra de Mann y cotejáramos, por ejemplo, las conversaciones del expositor y Adrián sobre la popu-

laridad del arte con el legado de Bartók, acaso llegaríamos a concluir que éste constituye una respuesta densa y abarcadora al dilema planteado. Moviéndose entre distintas opciones y soluciones, Bartók permaneció siempre fiel a su poética, cuya afirmación significaría también la concreción de un carácter, más que nacional, popular del arte, popular con el complejo sentido que Brecht sabía dar a la palabra. Un arte donde el "volver hacia atrás" y el "ir hacia adelante", la progresión y la regresión sartrianas, se encuentran en delicado y hondo equilibrio. Hasta que los límites entre la música popular y la culta queden borrados, y la música culta deje de llamarse así para volver al pueblo.

ROBERTO V. RASCHELLA

NOTAS

¹ Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Turín, Einaudi, 1945, p. 385.

² En el apéndice de este volumen.

³ Haydn, por ejemplo, en el final del *Trio en sol mayor*, marcado "Rondó alla ongaresse". También Schubert: *Divertimento a la húngara*, para cuatro pianos. Y otros músicos "menores", como Hummel (*Balli ongaresi*) y Marschner (*Obertura húngara*). En cuanto a la música húngara, recordemos que luego del siglo XI, cuando el rey san Esteban impusiera a los húngaros el cristianismo, se produjo tanto el dominio del canto gregoriano como la introducción de la música profana occidental. La música del pueblo, fundamentalmente homofónica, fue excluida del rito y se refugió en la gente campesina, que quedaría apartada de los movimientos artísticos del Renacimiento y de la Edad Moderna. En 1489, por vez primera aparecen gitanos músicos —lausistas— en la corte de Beatriz de Aragón. Con la dominación turca, luego de un largo período de influencia italiana, empiezan a imponerse las melodías pentatónicas de ese origen. El primero en buscar la unión de elementos doctos y populares fue Sebestyén Tinódi (1505-56), cantor épico de las guerras turcas. El siglo XVI es el siglo del desarrollo de la cornamusa como instrumento de carácter guerrero. Durante el siglo XVII se verifican hechos importantes: la influencia de la música inglesa, la continua asimilación de la música turca y el servicio de trovadores y gitanos a la burguesía. Los cantos de los *kuruk*, interpretación popular de la música barroca, se

basan en el estilo *verbunkos*, con la suma de elementos levantinos, balcánicos, vieneses e italianos. Acogidos por la nobleza y la burguesía, interpretados por los gitanos, constituyen una de las bases del estilo *ongaresco*, que luego se difundiría por Europa. El siglo XVIII ve surgir a Adam Paloczi Horvath, uno de los primeros europeos interesados en el canto rústico, y también a Ferenc Verseghy, creador del *lied* húngaro. En la segunda mitad del siglo prospera el estilo *verbunkos*, danza de reclutamiento creada por húsares y gitanos húngaros. Con el tiempo, y en carácter de danza rústica, sería admitida en palacio. Su propulsor, János Bihari, llegó a tener consideración de héroe nacional. También fue muy popular János Lavotta, especializado en el derivado del *verbunkos* llamado *palota*, que incluía danza saltada. Mark Rószavölgyi, en cambio, fue uno de los iniciales compositores de *czárdás*. A fines del siglo, Joszef Chudy compone la que es considerada primera ópera húngara, *El príncipe Pikkó y Jutka Perzsi*. Los músicos del siglo XIX anteriores a Liszt son Mihály Mosonyi y Ferenc Erkel, que va evolucionando de *Bathory Maria* (1840) a *Bank Ban* (1861), hasta utilizar estilizaciones de las formas precedentes y elementos de declamación húngara. Otros músicos del período fueron Béla Keler, Ödön Karkas y Ede Poldini. (Véase Emil Harászti, *La música húngara*, Buenos Aires, Schapire, 1953.)

⁴ "Hay, en suma, la vena romántica del explorador que descubre los patrimonios abandonados de su propia tierra y los hace todos suyos, los consume en el reconocimiento individualista de su propia naturaleza y de su propia raza, donde la hipérbole virtuosista, fuente de sonoridades y de imágenes fantásticas, está al único servicio de la prepotente afirmación de la propia personalidad." (Luigi Pestalozza, *La scuola nazionale russa*, Milán, Ricordi, 1958, p. 66).

⁵ "Este pentatonismo en gama menor descendente, en el que faltan el segundo y sexto grados, está compuesto, generalmente, por la segunda, unida a una pequeña tercera o cuarta. Los pentatonismos amplifican en gamas de siete grados, siendo bastante frecuente comprobar que el campesino que vive lejos de la ciudad reduce —por simple instinto de simplificación— a pentatónica la melodía de siete grados ... Lo que caracteriza a las melodías populares húngaras de estilo antiguo, fuera de la gama pentatónica, es la construcción en estrofas no arquitectónicas, compuestas por cuatro líneas isométricas (aun falta la secuencia sobre la quinta que, más tarde, la distingue) y, también, el *tempo giusto*, cantado según un paso de danza, el ritmo *parlando-rubato*, más libre, y una ornamentación de la que nosotros no podemos expresar sus valores irracionales con nuestra anotación" (E. Harászti, *op. cit.*, p. 16).

⁶ Ya antes de 1870, dos investigadores rusos, Schiffner y Rad-

lov, habían señalado la "perfecta similitud entre los cantos mongólicos y los turcos" (véase G. Cocchiara, *op. cit.*, p. 335). Sobre el particular, en este volumen: "Cómo y por qué debemos recoger la música popular".

⁷ Podemos señalar otros investigadores: Gabor Matray, que editó las canciones de Tinódi; el obispo Mihály Bogisicsch, historiador de la música religiosa; Emilio Thewrewk de Ponor, dedicado a los problemas del ritmo; Kornel Abranyi; Gyula Kaldy, estudioso de los cantos *kuruk*.

⁸ En *New Oxford History of Music*, Londres, Oxford University Press, 1974, vol. 10, p. 19.

⁹ Los nombres húngaros de los condados aparecen entre corchetes.

¹⁰ Véase G. Cocchiara, *op. cit.*, pp. 558 y ss.

¹¹ *Ibid.*, p. 462.

¹² *Ibid.*, p. 503.

¹³ *Ibid.*, p. 561. Las tres últimas notas encuentran correspondencia en pasajes de "Cómo y por qué debemos recoger...", en este volumen.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 515-6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 572.

¹⁶ Carlos Vega, *La ciencia del folklore*, Buenos Aires, Nova, 1960, p. 135.

¹⁷ Véase en este volumen "Cómo y por qué debemos recoger..."

¹⁸ Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 1968. La versión es de Jesús López Pacheco.

¹⁹ Véase en este volumen "Las investigaciones sobre los cantos populares en Europa oriental".

²⁰ Véase en este volumen "Música gitana, música húngara".

²¹ Véase en este volumen "Cómo y por qué debemos recoger..."

²² Béla Balázs, *Il film*, Turín, Einaudi, 1955, p. 319. Balázs fue el autor del texto de *El castillo de Barba Azul*. Un texto suyo dio la base de *El príncipe de madera*. Como guionista cinematográfico se recuerda especialmente *En cualquier lugar de Europa*, de Geza Radványi.

²³ Véase en este volumen, "La música popular húngara y la nueva música húngara".

²⁴ Olivier Alain, "El lenguaje musical desde Schönberg hasta nuestros días", en *La Música*, París-Buenos Aires-Méjico, Larousse, 1969, 2, p. 374.

²⁵ Curiosamente, Béla Balázs desarrolla un punto de vista similar en el capítulo "Arte: materia e forma", de *Il film*, cit., pp. 301-10. Véase en este volumen, "La importancia de la música popular".

²⁶ Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Turín, Einaudi, 1959, pp. 9-10.

²⁷ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Turín, Einaudi, 1971, p. 202.

²⁸ Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Londres, 1959, p. 74.

²⁹ Citado por Roman Vlad, *Stravinsky*, Turín, Einaudi, 1973, p. 102. Pero, por otro lado, repárese en el juicio de Massimo Mila: "El nacionalismo folklorista de los stravinskianos versaba principalmente sobre dos aspectos de la música: el ritmo y el timbre. En la música de los dióscuros húngaros la influencia del folklore mordía en la esencia misma del lenguaje musical, en las estructuras de la armonía entendida en sentido melódico, como ley interior sometida a la distribución de los intervalos en el canto, tanto vocal como instrumental" ("La musica dei contadini ungheresi", en *La musica moderna*, Milán, Fratelli Fabbri, 1967, fasc. 24, p. 114).

³⁰ Comparemos, por ejemplo, con la opinión de Carlos Chávez cuando, al referirse a la música latinoamericana dice: "Los americanos [respecto de la cultura occidental] ... son la misma cosa, con un matiz nacional, con un fondo histórico-geográfico propio ..." (El subrayado es nuestro; citado por Ann Livermore, *Historia de la música española*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 396-7).

³¹ Véase en este volumen "Qué es la música popular".

³² Citado por Luigi Pestalozza, *La scuola nazionale russa*, Milán, Ricordi, 1958, p. 186.

³³ Luigi Pestalozza, *op. cit.*, p. 202.

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ Massimo Mila, "Il folclore inventato", en *La musica moderna*, Milán, Fratelli Fabbri, 1967, fasc. 25, p. 135.

³⁶ Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Turín, Einaudi, 1955, p. 154.

³⁷ El concepto pertenece a Luigi Rognoni, *Fenomenología della musica radicale*, Milán, Garzanti, 1974, p. 98. Sobre el particular en Bartók resulta útil la anotación de Mosco Carner en la *Oxford History*, *cit.*, pp. 275-6: "... la síncopa característica ... que prevalece en el estilo rítmico de Bartók y de Kodály ... deriva de la peculiaridad del lenguaje húngaro, en el cual el acento rítmico cae invariablemente en la primera sílaba de la palabra".

³⁸ Massimo Mila, "La musica dei contadini ungheresi", *cit.*, p. 120.

³⁹ Al respecto dice Harry Halbreich en *La Música*, *cit.*, p. 232: "Bartók se sirve de su instrumento para experimentar nuevos procedimientos técnicos o musicales, y sus composiciones de

gran envergadura son generalmente un resultado, un desarrollo de las conquistas, en apariencia más modestas, realizadas en el teclado."

⁴⁰ Por ejemplo, y respecto de la *Sonata para piano* (1926) y del *Primer concierto*, Massimo Mila dice: "Aun aplicándose al culto de la escritura contrapuntística, Bartók no deja de hablar en primera persona y no por boca de Händel o Bach" ("Espanse europea", en *La musica moderna*, *cit.*, fasc. 84, p. 50).

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

⁴² Pierrette Mari, *Bartók*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 65.

⁴³ *La Música*, *cit.*, p. 233.

⁴⁴ Luigi Pestalozza, "Politica e cultura nell'opera di Bartók", en *Rinascita*, Roma, 16 de enero de 1965, p. 25.

⁴⁵ Citado por Pierrette Mari, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ *La Música*, *cit.*, p. 232.

⁴⁷ Luigi Pestalozza, "Politica e cultura...", *cit.*, p. 26.

⁴⁸ Véase en este volumen "La nueva música húngara".

⁴⁹ Este elemento del fragmento adquirirá suma importancia en la obra del mismo Bartók, a partir de elementos búlgaros y árabes, fundamentalmente: véase, por ejemplo, la *Suite de danzas* (1923) y las *Seis piezas en ritmo búlgaro*, del vol. 6 de *Mikrokosmos*.

⁵⁰ Véase en este volumen "La importancia de la música popular".

⁵¹ Massimo Mila, "Il folclore inventato", *cit.*, p. 138.

⁵² Arnold Schönberg, *Stile e idea*, Milán, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 191.

⁵³ Arnold Schönberg, "Aforismi, aneddoti, massime", en *Testi poetici e drammatici*, Milán, Feltrinelli, 1967, p. 206.

⁵⁴ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, p. 270.

ACLARACIÓN

La selección de escritos aquí incluidos pertenece a un amplio arco de tiempo, que va desde 1907 hasta 1944. La *Autobiografía* fue redactada en vísperas de la revolución de Béla Kun. Estos trabajos, naturalmente, no constituyen la totalidad de cuantos escribiera Bartók. Aparte de los referidos a temas absolutamente especializados, existen otros, tales como: "La interpretación de las obras para clavicémbalo" (1912); "Un estreno de Delius en Viena" (1911); "Nuestra música popular y la música de los pueblos vecinos" (1937). La edición húngara, *Bartók Béla válogatott zenei írásai* (Budapest, Magyar Kórus, 1948), preparada por Szöllösy, contiene también las polémicas: "Béla Bartók al servicio de la cultura rumana", "¿Es húngaro Béla Bartók?", "Hubay y el caso Bartók", "La respuesta de Bartók a Hubay", "El caso Bartók", todas de 1920, y, además "Quien no entiende el árabe", de 1921. Este último artículo no aparece aquí. El ensayo sobre "Problemas lisztianos" (1935 y 1936) se reproduce en parte. El artículo de 1943, "Las investigaciones sobre los cantos populares en Europa oriental", no figura en la edición húngara. En fin, el ensayo de György Lukács, en el apéndice de este volumen, fue extraído de *Rinascita*, Roma, 18 de septiembre de 1970, pp. 18-20.

[34]

PREFACIO

En el año 1912 nos dirigimos con Bartók a un congreso de músicos que se desarrollaba en Roma. Pero no éramos nosotros los representantes designados originariamente por el Estado: a pesar de nuestros treinta años (!) sólo fuimos a parar allí luego de la renuncia de los dos delegados titulares, producida en el último instante. Así, no pudimos preparar intervención alguna y asistimos al congreso solamente en calidad de observadores, anhelantes de todas las impresiones que la ciudad "eterna" puede ofrecer en una quincena de días a quien, a los treinta años, la visita por vez primera. Un día, Bartók volvió de Albano con un canto popular que había oído desde lejos. Era una melodía antigua, absolutamente particular, y recordaba algo a las melodías rumanas. Se la ha hallado recientemente entre las cartas dirigidas por Bartók a su amigo, el profesor Joan Busitia, de Belenyes [Beius], en Transilvania, y formará parte de un volumen ahora en prensa: *Bartók y Rumania*.

Buscamos también colecciones italianas. A excepción de algunas melodías incluidas en los volúmenes de Pitré² y de Fara,³ nada encontramos que no trajera huellas visibles de influencia de la más reciente música culta. Debimos suponer que el grandioso desarrollo plurisecular de la música culta italiana había robado a los investigadores el tiempo necesario para el hallazgo de las antiguas huellas, aunque la melodía de Albano difícilmente pudiera ser considerada como la única prueba de la supervivencia de esas huellas. Y si la música culta había absorbido desde siglos a la música popular, de todas maneras debían existir vestigios que eventualmente echaran nueva luz sobre la música culta de las épocas pasadas.

Ahora nos enteramos de que se han iniciado investigaciones en ese sentido y esperamos los resultados con vivo interés.

Si todo cuanto piensa quien preparó este volumen se volviera realidad: es decir, si nuestras luchas y nuestras experiencias fueran de alguna utilidad para dichas investiga-

[35]

ciones, el espíritu de nuestro compañero desaparecido recibiría una gran satisfacción y quien ha sobrevivido experimentaría una gran alegría.

Los escritos de Bartók no pueden ofrecer el aspecto de una acabada obra sistemática: en su mayor parte son análisis ocasionales de problemas contingentes y particulares. Sin embargo, en su totalidad, terminan por delinear los contornos de un cuadro unitario. Ellos expresan la lucha de una mente incansable, lanzada sobre un terreno virgen y que, en fin, a través de la evolución de sus propios juicios, llega a madurar una concepción única. Bartók no ha pasado por la llamada escuela científica, pero su genio musical le ha ayudado a superar las dificultades de este tipo de estudios. Alto resplandecía en él ese astro propio de todo investigador: el amor a la verdad, su búsqueda apasionada, con la rigurosa omisión de toda influencia y de toda circunstancia secundarias, de todo prejuicio, de todo preconcepto. Por ello, sus escritos permanecerán como ejemplos, aunque datos más recientes pudieran modificar eventualmente sus conclusiones en los detalles particulares. La ciencia se renueva a cada día y una obra científica empieza a envejecer el mismo día en que es realizada. Pero los grandes clásicos de la ciencia, aun si todos sus datos llegaran a volverse anticuados, siempre guardarán algo que es duradero.

Creemos que también los escritos de Bartók tienen mucho de imperecedero.

ZOLTÁN KODÁLY⁴

Budapest
junio de 1955

I. AUTOBIOGRAFÍA

He nacido el 29 de marzo de 1881 en Nagyszentmiklós, un pueblecito que hoy, con casi todo el distrito de Torontál, pertenece a Rumania. Cuando tenía seis años, recibí de mi madre las primeras lecciones de piano. Mi padre, que dirigía una escuela agraria, era dueño de un cierto talento musical: tocaba el piano, dirigía pequeños conjuntos instrumentales de aficionados y, un día, se puso a estudiar también el violonchelo: quería formar parte de su propia orquesta. Hasta llegó a componer algunos bailes; pero, a pesar de todo ello, sus cualidades de músico nunca pudieron ser calificadas de excepcionales.

Mi padre murió cuando yo tenía ocho años. Luego de su muerte, mi madre tuvo que pensar en cómo viviríamos con su modesto sueldo de maestra primaria. Fueron tiempos difíciles, de renuncias y aun de privaciones. Dada la profesión de mi madre, nos mudábamos con frecuencia. Primero estuvimos en Nagyszöllös —actual territorio checoslovaco—; luego, en Beszterce, Transilvania, incorporada ahora a Rumania. Finalmente, hacia 1893, fuimos enviados a Bratislava (hoy en Checoslovaquia). Desde la edad de nueve años componía pequeños fragmentos para piano: una vez, hasta me había presentado en público como pianista y “compositor”. Entonces, era para nosotros muy importante que se nos destinara a una ciudad con serias posibilidades en materia de estudio musical. Por aquellos años, entre todas las ciudades de provincia húngaras, Bratislava se enorgullecía de tener la vida artística más desarrollada. Así, pude estudiar piano y armonía hasta los quince años, con la guía de László Erkel,⁵ un buen maestro, hijo del compositor Ferenc Erkel. A la vez, no me faltaba la oportunidad de asistir a algún espectáculo de ópera y de oír numerosos conciertos sinfónicos. Luego tuve mis primeros contactos con la música de cámara. En suma, a los dieciocho años de edad, era ya un conocedor relativamente bueno de la literatura musical, de Bach a Brahms, aunque no me faltaran todavía lagunas importantes: por ejemplo, ¡a Wag-

ner solamente lo conocía hasta el *Tannhäuser!* Durante este período de formación, nunca dejé de componer. Sufría entonces la influencia de Brahms y de Dohnányi,⁸ cuatro años mayor que yo, y cuyo juvenil *Opus 1*⁷ me había impresionado fuertemente.

Completada la escuela media me surgió el problema de la elección de un buen conservatorio donde pudiera continuar y concluir los estudios musicales. En aquel tiempo, en Bratislava se pensaba que el único con verdaderas garantías de seriedad era el de Viena. Pero yo, siguiendo el consejo de Dohnányi, preferí irme a Budapest e inscribirme en el conservatorio local. Aquí tuve como maestro de piano a István Thomán y estudié composición con János Koessler.

Apenas llegado a Budapest, me sumergí con gran celo en las obras de Wagner que aún me eran desconocidas: la *Tetralogía*, *Tristán*, *Los maestros cantores*. También me enfrenté con las obras orquestales de Liszt. Estaba buscando entonces nuevos medios expresivos, algo "más avanzado" respecto de todo lo que había hecho hasta ese momento. Por eso había dejado de escribir música. No quería recurrir más al estilo brahmsiano en que me había formado. Sin embargo, ni siquiera Wagner y Liszt lograban señalarme el camino justo (todavía no me hallaba en condiciones de comprender toda la verdadera importancia de Liszt en la evolución de la música. Sus obras, en efecto, me sacudían sobre todo por su resplandeciente exterioridad). Así, durante dos años permanecí prácticamente callado, y en el Conservatorio se terminó conociéndome y estimándome sólo como brillante pianista.

La primera ejecución en Budapest del *Also sprach Zarathustra*, de Strauss, acaecida en 1902, me arrancó de aquél letargo. La composición fue recibida con desdén por los músicos académicos pero yo, en cambio, me mostré entusiasmado por ella: por fin, se delineaba ante mis ojos algo nuevo. Decidí abandonarme a cuerpo muerto al estudio de las partituras de Strauss. Al mismo tiempo volví a componer. Pero el músico vieneses no fue la única causa de que reanudara mi actividad. Otra circunstancia había ejercido sobre mí una decisiva influencia durante este período. Me refiero a la corriente de pensamiento que iba descubriendo y revelando los valores tradicionales de nuestra cultura nacional, y cuya influencia se extendía al campo mismo del

arte. Se sostenía que también en la música era necesario buscar algo típicamente húngaro. Y como todo esto me parecía digno de consideración, me volví hacia nuestra música popular o, mejor dicho, hacia la que se consideraba música popular húngara.

Utilizando las experiencias cercanas compuse en 1903 un poema sinfónico titulado *Kossuth*.⁸ János Richter,⁹ de inmediato, aceptó dirigirlo, y así fue cómo, en febrero de 1904, estrenó la obra en Manchester. Escribí también una *Sonata para violín* y un *Quinteto con piano*. Las tres obras están aún inéditas. Del mismo período son además la *Rapsodia para piano y orquesta*, op. 1, y la *Primera suite*, para gran orquesta (1905). Compuse la *Rapsodia* en 1904 y con ella participé al año siguiente en el premio Rubinstein de París, sin obtener reconocimiento alguno.

Strauss, mientras tanto, había dejado de fascinarme. En cambio empezaba a asaltarme Liszt. El análisis de sus obras, y especialmente el de aquellas menos conocidas, como *Années de pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Sinfonia Fausto* y *Danza macabra*, me iba revelando el verdadero significado de su arte tras la apariencia absolutamente exterior de un discutible virtuosismo. Hasta me parecía que sus trabajos contribuían a la evolución musical más que los de un Wagner o un Strauss. Al mismo tiempo iba convenciéndome de que las canciones húngaras/consideradas auténticos cantos populares no eran en realidad sino cantos popularescos más o menos vulgares, y no ofrecían por lo tanto demasiado interés. Así, decidí cumplir yo mismo investigaciones sobre la música campesina húngara, que hasta entonces había permanecido prácticamente desconocida. Zoltán Kodály acudió en mi ayuda y fue mi valiosísimo colaborador, gracias a su extraordinaria agudeza y a su capacidad de análisis. Desde entonces —estábamos en 1905— me siguió de cerca en mis actividades, socorriéndome con sus meditados e inestimables consejos.

Me había dado a este tipo de búsquedas por razones puramente musicales y solamente en el ámbito de la lengua húngara. Pero más tarde se me reveló el interés de un tratamiento científico del trabajo que estaba cumpliendo, es decir del material recogido, además de la necesidad de extender mi actividad aun a las zonas lingüísticas eslovacas y rumanas. Así fue como enfrenté el estudio de la música

campesina con método "científico", y ello tuvo para mí una enorme importancia, en cuanto me llevó decididamente a la emancipación de los sistemas entonces en uso, basados de manera exclusiva en los modos mayor y menor.¹⁰ En efecto, un alto porcentaje del patrimonio melódico recogido, en sustancia el de valor esencial, se basaba sobre modos eclesiásticos antiguos¹¹ o sobre modos griegos antiguos,¹² y hasta sobre modos todavía más primitivos (pentatónicos).¹³ Además, todo este material sugería fórmulas rítmicas y renovaciones de tipos de frases más libres y más variadas, tanto para el "tempo giusto"¹⁴ como para el "rubato".¹⁵ Se me reveló luego algo extraordinario: las antiguas escalas, ya fuera de uso en nuestra música culta, sin embargo, nada habían perdido de su vitalidad expresiva. Su uso hacia posibles nuevas combinaciones armónicas: y fue justamente la utilización de la escala diatónica lo que llevó a la emancipación del rigor de las escalas mayores y menores, posibilitando así el empleo libre e independiente de los doce sonidos de la escala cromática.¹⁶

Mi nombramiento en la cátedra de piano del Conservatorio de Budapest, producido en 1907, me pareció un feliz auspicio para mi futuro artístico. Gracias a ella me había asegurado la posibilidad de establecerme en Hungría y, por otro lado, podría continuar mis estudios folklórico-musicales con toda tranquilidad. Mientras tanto, siempre en 1907, había tenido la revelación de Debussy. Y fue éste, también, mérito de Kodály, que me había empujado a profundizar al compositor francés. Analizadas algunas de sus obras, advertí con asombro que también en su música recurría, con particular insistencia, un melodismo pentatónico muy parecido a nuestra música popular. Siempre pensé, a propósito de este fenómeno, que debía de ser el fruto de la influencia de alguna música de la Europa oriental. Vemos además que Stravinsky revela características análogas: ello significa que en todos los países ya está difundida la tendencia a renovar la música culta con elementos populares, a diferencia de cuanto ha sucedido en los últimos siglos.

Entonces, había encontrado ya el camino "nuevo" que buscaba. Así, mis trabajos, desde el *Opus 4*¹⁷ se beneficiaron con los elementos citados. Como podía preverse se despertó en Budapest una indignación casi general a causa de esto. A decir verdad, la causa de esta incomprendición también estuvo

en las pésimas ejecuciones de mis obras, por culpa de directores que no se hallaban en condiciones de entenderlas y de orquestas absolutamente inadecuadas. La lucha entre los sostenedores y los denigradores de mi música llegó a un punto de extremada violencia. Kodály, yo y un grupo de jóvenes músicos decidimos terminar con el obligatorio riesgo de los directores y ejecutantes incapaces: pensamos entonces fundar una Nueva Sociedad Musical Húngara (1911). El objetivo principal de esta iniciativa era la formación de una orquesta de cámara completamente independiente de todo ente estatal o privado, y que ejecutaría tanto la música antigua como la moderna, o modernísima. Pero no pudimos hacer nada de ello, y así, en 1912, luego de algunos fracasos personales, me retiré por completo de la actividad musical pública, dedicándome a mis preferidos estudios folklórico-musicales. Proyecté varios viajes que, si consideramos las escasas posibilidades de entonces, pueden ser tildados directamente de "audaces". Emprendí el primero de esos viajes en 1913, dirigiéndome a Biskra y sus alrededores para estudiar la música campesina árabe. Los resultados fueron de lo más satisfactorios, pero el estallido de la guerra, en 1914, además de sacudirme por obvias razones humanas, prácticamente me quitó toda posibilidad de continuar tales estudios. Solamente podía explorar alguna región de Hungría, en donde justamente llevé a cabo mis estudios hasta el año 1918.

Mientras tanto, la actitud del público respecto de mí había cambiado radicalmente. Por fin, en 1917, *El principio de madera*, uno de mis trabajos, de dimensiones bastante amplias, fue presentado en una ejecución absolutamente perfecta, gracias al óptimo director Egisto Tango.¹⁸ Y, siempre por mérito del mismo director, en 1918 se representaba *El castillo de Barba Azul*, un viejo "acto único" que había escrito en 1911. La realización fue soberbia. Pero la catástrofe política y económica derivada de la derrota de la guerra me impidió gozar el éxito. Durante un año y medio, luego de 1918, la situación siguió confusa y aun caótica. Ello, naturalmente, no podía inducirme a enfrentar trabajos de compromiso que requieren, en cambio, cierta tranquilidad.

En cuanto a la actividad científica folklórico-musical, tampoco hoy puede pensarse seriamente en reanudarla. No hay medios suficientes para poder darse ese "lujo" y, por otra

parte, la investigación en los territorios despojados al país sería imposible, por lo menos mientras sigan vivos los actuales odios políticos. Habría una sola salida en el estado de cosas vigente: viajar a países lejanos. Pero se trata de una idea hasta desesperada. Además, esta rama de la musicología, de la que nos ocupamos con pasión y que ha permanecido hasta hoy sustancialmente extraña a todo interés ¿es realmente tan importante como nos parece a nosotros?

(*Musikpäd. Z.*, 1921.)

II. ¿CÓMO Y POR QUÉ DEBEMOS RECOGER LA MÚSICA POPULAR?

La melodía popular ... sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se la interpreta, y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada ... Creación e interpretación, aquí se confunden ... en una medida que la práctica musical fundada en el escrito o el impreso ignora completamente ...

BRAILOIU,¹⁹ *Esbozo de un método de folklore musical*

Hace ya casi un siglo y medio que se despertó el interés por el arte de las campañas en Europa. Entonces, cuando a consecuencia de ese despertar comenzó la recolección de los cantos populares, los primeros coleccionistas fueron guiados por criterios puramente estéticos. Se armaban de papel y pluma, y desarrollaban sus búsquedas con la única finalidad de procurarse melodías y palabras preciosas sobre todo desde el punto de vista artístico. A decir verdad, también trataban de descubrir la forma "originaria", "no corrompida", de los cantos populares: pero cuando no lo lograban —casi todas las veces—, preferían reconstruir la forma que según ellos mismos debía de ser la más justa, valiéndose arbitrariamente de diversas "variantes". Despues imprimían este material, así "revisado y corregido", para conformar al público y con la convicción de estar contribuyendo a la misma cultura musical. Y, en efecto, poetas y músicos trajeron bien pronto de dicho material tanto temas como enseñanzas, porque la moda de imitar más o menos hábilmente los textos y las melodías populares antiguas se difundió con rapidez. Acompañamientos vocales e instrumentales fueron adaptados a la simple línea melódica de esos cantos; y se compusieron rapsodias, fantasías y cualquier otro género de música sobre melodías populares. Además, el público mostraba adhesión a cuanto se hacia, y entonces aquellas adaptaciones y composiciones llegaron a convertirse en único objeto del trabajo de recolección iniciado.

Pero, más tarde, los recolectores comenzaron a advertir

ciertos fenómenos singulares. Por ejemplo: ¡se convencieron de que las "variantes" introducidas en los cantos populares obedecían a ciertas leyes! Y esto los indujo a no juzgar ya a la "variante" como un error o como la corrupción de una determinada forma, considerada la única justa. Luego, al comparar el material recogido entre pueblos de lenguas distintas, se notó con sorpresa que muchas melodías eran comunes y a menudo los textos similares, y que existían estilos melódicos propiamente dichos, absolutamente análogos. También, y con idéntico interés, se vio que, por lo contrario, había casos de melodías o de estilos melódicos característicos de zonas bien definidas y totalmente inhallables fuera de ellas. En cuanto a la ejecución de estos cantos, empezó a advertirse que, en ciertas poblaciones o en determinados territorios, el modo de ejecución tenía un relieve preponderante en la caracterización de la música popular. Y por modo de ejecución entendemos la entonación, el timbre, el tiempo y una infinidad de otros elementos. De ello se dedujo lógicamente que no eran sólo las notas de la melodía las que tenían importancia, sino también todo cuanto intervenía en la ejecución como factor expresivo. Solamente de la combinación de las dos cosas habría de surgir una reproducción fiel de esa música.

Hubo otro elemento que los recolectores terminaron por entender bien pronto: los pequeños cambios entre una estrofa y la otra, especialmente en los adornos de la melodía, no dependían de la inseguridad del cantor. Es decir, no era que él supiera "mal" la melodía. Al contrario: esta variabilidad constituía uno de los caracteres peculiares y constantes del canto popular. La música popular es como un ser viviente que cambia de minuto a minuto. No se puede decir entonces: "esta o aquella melodía es como yo la he anotado". Sólo puede asegurarse que era así en determinada ocasión, en el momento en que ha sido anotada: algo así como la manera de interpretación de los grandes ejecutantes, siempre diferente y siempre nueva. Además, los recolectores del siglo pasado pudieron ver ya claramente hasta qué punto la música popular era una verdadera manifestación colectiva y no un arte individual. Esa manifestación colectiva estaba ligada sobre todo a la vida campesina y, en particular, a determinadas formas de las comunidades en las aldeas.

Todos estos descubrimientos han transformado gradual y radicalmente los métodos y los fines de la recolección de los cantos populares. Hoy, en lugar de la *dilettantistica* actividad de los primeros recolectores se da una metódica investigación científica, posibilitada también por la existencia de medios indispensables para este tipo de trabajo: es decir, el fonógrafo y todos aquellos variados instrumentos de registro y de medición capaces de proporcionar verdaderas "instantáneas" de cada melodía. Pero resulta obvio que un perfecto instrumental no es de por sí suficiente para garantizar buenos resultados: se requiere un aparato espiritual de igual perfección. El recolector ideal de música popular debería ser un experto en muchas ramas de estudios. Necesita una buena preparación lingüística y fonética para percibir las más sutiles esfumaturas de las pronuncias dialectales con que le toque encontrarse. Así, podrá anotarlas. Debe ser un coreógrafo suficientemente hábil, de manera tal que luego pueda describir con exactitud los nexos entre la danza y la música popular. Además, sólo la posesión de amplios conocimientos sobre el folklore general permitirá que el recolector verifique hasta en sus mínimos detalles las conexiones entre música y usanzas populares. En fin, el recolector debe ser un sociólogo, para controlar la influencia que los cambios de la vida colectiva ejercen sobre el canto popular. Y, en el momento de sacar sus conclusiones, también necesita nociones históricas: en particular, las referentes a las migraciones de los distintos pueblos y al establecimiento de los mismos en determinados territorios. Si además quiere cotejar la música popular de su propio país con la de otros países, no puede desestimar el conocimiento de lenguas extranjeras. Y, por sobre todo lo dicho, el recolector, obviamente, debe ser músico, un músico dotado de óptimo oído y de una buena capacidad de observación.

Ciertamente no es fácil encontrar un recolector que reúna tan múltiples y excepcionales dotes. Y es de creer que nunca ha existido, y que nunca existirá. Debe inferirse entonces que la recolección de música popular no puede ser cumplida por un individuo solo. Y que sólo la colaboración de por lo menos dos estudiosos permitirá llegar a un resultado aproximativamente perfecto. Por ejemplo, la colaboración de un músico y un filólogo. Sin embargo, y sobre

todo por razones financieras, aun esta solución aparece como difícilmente realizable.

Cuando se ha alcanzado un conocimiento bastante aceptable de la música popular de determinados lugares, surge entonces la segunda parte de la investigación: es decir, debemos comparar los materiales recogidos en los distintos territorios, controlando si entre ellos hay algo similar o discordante, y de qué se trata. Al folklore musical descriptivo sigue entonces el folklore musical comparado.

A menudo, este trabajo de confrontación lleva a resultados sorprendentes. Citaré aquí sólo dos ejemplos. En 1912, estando entre los rumanos de Máramaros [Maramures], anoté un tipo de melodía de carácter oriental, muy elaborada y ejecutada siempre con un carácter de improvisación. Al año siguiente, en una aldea de la Argelia central, en los límites del Sahara, comprobé, más con curiosidad que con estupor, lo común de un estilo melódico similar al anotado en Rumania. En el primer momento, y a pesar de haber advertido rápidamente la extraordinaria semejanza, sólo pensé en una fortuita coincidencia. Además, ¿cómo podía imaginarse relación alguna entre países y pueblos tan distintos, separados por más de dos mil kilómetros de tierra y mar? Pero más tarde se descubrió que el mismo tipo melódico estaba ampliamente difundido en Ucrania, en Irak, en Irán, y también, naturalmente, en la vieja Rumania. Entonces me pareció claro que un fenómeno tal no podía atribuirse a una mera coincidencia del azar. Evidentemente, aquel estilo melódico había tenido un origen árabe-persa, para difundirse luego por caminos aún hoy desconocidos, hasta llegar a Ucrania. Y todavía ignoramos si existe o ha existido alguna vez entre los turcos osmaníes²⁰ y los búlgaros.

El segundo ejemplo, más interesante aún, se refiere al sistema pentatónico y a una cierta estructura melódica denominada "descendente" que, como es sabido, constituyen las principales características de los antiguos cantos populares húngaros. Desde los tiempos en que esta fisonomía típica fue identificada, es decir desde hace unos veinticinco años, se ha formulado la hipótesis de que nuestro pentatonismo pudiera guardar las huellas de alguna civilización musical asiática. Ello, a pesar de que las nociónes sobre

el sistema pentatónico de la música china no permitían, en virtud de su precariedad, un cotejo preciso y específico. Y he aquí, en cambio, que gran parte de las melodías recientemente descubiertas entre los cheremises²¹ del Volga confirman la hipótesis citada: ¡en estas melodías son evidentes el sistema pentatónico, la estructura melódica "descendente" y hasta algunas variantes de cantos populares húngaros!

¿Cómo y con qué pueden explicarse estas coincidencias? ¿De qué manera se ha podido conservar la misma civilización musical entre pueblos que desde muchos siglos atrás no tienen ya nada en común, estando separados además por miles de kilómetros? Estos interrogantes nos conducen al capítulo más emocionante y de mayor fascinación dentro de las investigaciones sobre los cantos populares. Yo lo llamaría el capítulo del "folklore musical histórico".

Pero es precisamente en este tipo de estudios donde las dificultades se agrandan. Para encarar una investigación seria y exhaustiva del folklore musical desde el punto de vista histórico necesitaríamos una infinidad de datos de todo tipo: la situación actual, en cambio, está muy lejos de la posibilidad de garantizarnos el material indispensable. Solamente en algunos países se desarrollan metódicas investigaciones científicas; las publicaciones al respecto encuentran escaso interés en el público y, por lo tanto, difícilmente un editor se convence de su necesidad. Territorios tan importantes como Grecia, Turquía y toda Asia central son prácticamente desconocidos para los estudiosos de la música popular. Y agreguemos un hecho: si hay un campo en el cual sería absolutamente necesaria la cooperación "intelectual" entre las distintas naciones, ese campo es justamente el nuestro. Pero es bien sabido cómo la musicología ha sufrido también la desastrosa suerte de los buenos propósitos de colaboración internacional, que por fin parecían triunfar. Es verdad: todavía se habla mucho de intercambio recíproco de experiencias y descubrimientos. Y, por lo tanto, de recíproco auxilio en el campo del folklore musical histórico. Pero, al final de cuentas, se advierte que las palabras gastadas son muchas y los frutos, pobrísimos. ¡Esta es entonces la situación a que nos encontramos sometidos hoy!

Y sin embargo, mirando bien las cosas, ¡cuántos interro-

gantes esperan todavía una respuesta! Debería demostrarse la existencia de antiquísimas relaciones culturales entre pueblos que hoy se encuentran separados por grandes distancias. Podrían aclararse problemas históricos de enorme importancia y, en particular, los relativos a la estabilización de determinados pueblos en determinados territorios. En fin, podrían describirse las analogías, las afinidades psíquicas y también los contrastes entre pueblos vecinos.

Este es entonces el fin último de la investigación sobre los cantos populares. Pero podrá ser alcanzado sólo cuando la joven disciplina haya logrado un desarrollo suficiente como para figurar dignamente junto a sus compañeras más viejas. Además, el folklore musical científicamente estudiado podrá ofrecer naturalmente aun aquella utilidad señalada en el comienzo de nuestro ensayo como la única que concebían los primeros investigadores: la utilidad de proporcionar un placer estético a todo hombre sensible a la belleza de la manifestación artística. Y se ve claro que este "placer" será tanto más intenso cuanto más riguroso y digno de fe sea el material de música popular recogido. También en este sentido, entonces, un serio planteo de la investigación llevará a resultados más satisfactorios que las publicaciones de cantos populares en ediciones "revisadas y corregidas".

Hasta aquí hablamos de los objetivos que mueven a una recolección de cantos populares. Es necesario enfrentar ahora otro problema: cómo debe realizarse la recolección de los cantos y de la música popular en general.

La primer tarea de un buen recolector es la de prepararse para el trabajo: debe estudiar el material eventualmente recogido ya por otros estudiosos, justo en esos territorios o entre esas poblaciones sobre las que se propone dirigir su atención. Así, podrá descubrir las lagunas de los recolectores precedentes, planteando en consecuencia su propia investigación sobre la base de experiencias ya cumplidas. Un ejemplo: si sobre la base de los relevamientos ya hechos se comprueba que en una determinada zona existe un escasísimo material referido a un cierto tipo de cantos, o que aún no se ha dado absolutamente ningún material, entonces deberá polarizarse la investigación hacia aquel tipo particular. Y diremos lo mismo para el caso en que se

descubra un lugar donde nadie ha realizado estudio alguno: será aquí donde ha de trabajarse preferentemente.

Es natural que las recolecciones ya completadas puedan ofrecer indicaciones de carácter opuesto. Entonces, si la abundancia de material referido a un territorio en el que ya se ha trabajado diligentemente hace suponer la posibilidad de hallar muchas otras melodías, no dejarán de seguirse las huellas de los predecesores para realizar una obra de profundización. Cuantos más cantos se tengan a disposición, tanto más fácil será definir los más importantes grupos de "variantes". Y así, sobre la base de estos grupos predominantes, podrán descubrirse también las "variantes" de uso menos frecuente en ese determinado territorio.

En cuanto al "aparato espiritual" de que he hablado arriba, está claro que el recolector debe poseerlo más que perfecto. Ello puede ser beneficioso hasta en la elección de la zona de trabajo, que justamente se basará en la valoración de criterios históricos, etnográficos, etc. Los resultados más brillantes, por ejemplo, pueden obtenerse en las aldeas y particularmente en las aldeas extrañas a toda influencia extranjera o sólo ciudadana. En cambio, una zona minera ofrecerá muy escasas probabilidades de buen material, porque el tránsito intenso de gente de todos los países corrompe inevitablemente su característica folklórica originaria. E idéntica es la apreciación sobre aquellas aldeas cuya población acostumbra desplazarse hacia otras comarcas por razones de trabajo. Son preferibles entonces aquellas aldeas existentes desde hace mucho tiempo, y donde la vida se ha desarrollado siempre igual durante siglos, de acuerdo con las leyes consuetudinarias del lugar.

Un principio que debe tenerse presente es la necesidad de realizar el trabajo en el lugar mismo, vale decir en las aldeas. No es buen criterio servirse de personas que han dejado sus aldeas y se han ido a vivir en otros sitios, como, por ejemplo, las trabajadoras domésticas emigradas a la ciudad, los mendigos, los prisioneros de guerra. Estos individuos que se han alejado de su lugar de origen, inconscientemente pueden haberse alejado también de la "comunidad musical" de su pueblo al extremo de alterar su estilo de ejecución. Y además, aunque sus ejecuciones y sus cantos fueran buenos y fieles al modelo original, el recolector se encontraría siempre ante una grave laguna: la ausencia

de aquella atmósfera particular que se establece cuando un cantor se exhibe entre su gente. Aquí surge una especie de contacto entre quien canta y los campesinos que le hacen corro. Todo resulta muy genuino, espontáneo y vivo, y no es raro que en cierto momento llegue a establecerse una colaboración general. Entonces, habrá quien corrija, quien refresque la memoria o quien sugiera una palabra olvidada pero acaso importantísima. En suma: aquí se tiene el verdadero ejemplo de qué significa el canto en la vida de la comunidad, y sólo si se lo escucha así y si se lo toma en su justa característica de manifestación colectiva.

Pero las limitaciones señaladas no deben tomarse al pie de la letra o en sentido demasiado restrictivo. Es decir: no debe entendérselas de manera tal que signifiquen la más categórica exclusión de una recolección de material en zonas mineras o de una mucama de ciudad. Han de ser entendidas sólo en un sentido: es necesario no dejar de buscar lo mejor conformándose con lo bueno. Y, también, es necesario cernir con particular preocupación crítica y hasta con cierta desconfianza todo cuanto provenga de fuentes imperfectamente valoradas. En cambio, es principio inderogable la obligación de no recoger por razón alguna música popular entre gente burguesa. Hoy puede parecer superfluo enunciar una norma de prohibición tal: es que todos quienes se ocupan de música popular conocen, por lo menos aproximativamente, su naturaleza. Y sin embargo, no es superfluo: consideremos que no mucho tiempo atrás, un año y medio más o menos, uno de nuestros más viejos folkloristas, recolector de cantos populares él mismo, recomendó a un señor de provincia ante la Comisión de Etnografía de la Academia Húngara de Ciencias. ¡A su parecer era un "verdadero depósito viviente" de cantos populares!

La moderna investigación sobre la música popular considera ya como indispensable condición de trabajo el uso del fonógrafo o del gramófono. Desde el punto de vista científico, sólo el material que ha sido registrado posee una patente de absoluta seriedad. Por grande que pueda ser la habilidad de quien anota cuanto oye, nadie, sin embargo, está en condiciones de indicar con exactitud cada detalle: notas apenas tocadas, leves *glissandi*,²² relaciones de valor en sus elementos más pequeños. Y no puede hacerlo, en primer lugar, porque todas esas cosas cambian de ejecución

en ejecución, y cuantas veces nos hagamos repetir una melodía, esos pequeños elementos ornamentales serán seguramente siempre distintos. Es decir, aun en el mejor de los casos, si lográramos alcanzar un alto nivel de aproximación, también entonces nos encontraríamos siempre ante la anotación de un canto que en realidad nunca se ha oído. Pues aunque un recolector dotado de extraordinarias aptitudes efectivamente lograra transcribir las melodías oídas una sola vez, con todas sus más sutiles esfumaturas, de todos modos siempre habría todavía algo de imposible fijación en el papel: el color del canto popular, su timbre. A lo sumo podríamos describir ese color, ese timbre, minuciosamente, pero siempre quedaría en pie el obstáculo del esfuerzo imaginativo a que estaríamos obligados, obstáculo que nunca podría darnos una idea exacta de lo que efectivamente son aquellos elementos. Es por todo ello por lo que el registro fonográfico tiene tanta importancia.

Además, el fonógrafo posee otra utilidad, aunque menos relevante que la ya ilustrada: ahorra esfuerzo al cantor, al ejecutante y al recolector, porque en lugar de repetir decenas de veces la melodía, bastará registrarla dos o tres veces. Y resulta fácil imaginar cuánta economía de tiempo puede lograrse así. Por otro lado, si se quiere transcribir lo registrado, puede *rallentarse* la velocidad de las revoluciones (conviene llevarla a la mitad, de modo de tener tonalmente una disminución de una octava íntegra): luego transcribiremos con exactitud hasta los adornos más complicados y apenas perceptibles, las diferencias rítmicas de particular complejidad. En suma, todas aquellas sutilezas que nunca hubieran podido revelarse de una manera distinta.

Volvamos a los deberes del recolector. Hechos los debidos preparativos, se dirigirá al lugar fijado. Ni siquiera la elección del momento de la expedición deja de tener su importancia: es aconsejable esperar un período en el que la gente de las aldeas disponga con seguridad del tiempo necesario. Por otro lado, si se desea estudiar las relaciones entre un determinado tipo de cantos y las usanzas populares a que él está ligado, es evidente que la fecha de partida quedará sujeta al período en que dichas usanzas se verifican.

Y ahora resulta necesario plantear una importante cuestión: ¿qué es digno de ser recogido?

De acuerdo a un ideal evidentemente inalcanzable, deberíamos recoger todo cuanto pertenece a la categoría de música popular. Es decir, toda melodía a la que se le suponga una difusión entre la gente de la aldea, durante cierto tiempo. Y naturalmente, no a causa de influencias extranjeras. De la misma manera, tampoco se recogerán canciones aprendidas en la escuela o a través de la radio. Por lo menos en primera instancia, todo cuanto queda en cada aldea debería ser recogido. Pero esta regla, por falta de dinero, de tiempo y de personal apropiado, es prácticamente irrealizable. Además, creo que muy a menudo sería inútil cumplirla. En efecto: centenares de canciones difundidas en todas nuestras aldeas son cantadas por todas partes tan idénticamente que, registrarlas una y otra vez, conformaría un esfuerzo en verdad estéril. Pienso aquí en cantos como "Szeretnék szántani" ("Quiero arar"), "Debrecenbe kéne menni" ("Tenemos que ir a Debrecen"), o "Kerek ez a zsemle" ("El panecillo es redondo"). Pero si en un lugar cualquiera nos topáramos con una "variante" de estas melodías, y más aún si se tratara de una "variante" de gran interés, entonces es obvio que el recolector escrupuloso deberá tomar nota de la misma, para incluirla en su colección.

Ya podrá inferirse de cuanto hemos dicho que el trabajo sobre los cantos populares es un trabajo de selección. Y hay una selección ulterior, por la que debe interesarse el estudioso científicamente empeñado en su tarea. Es aquella que lleva a recoger el material ligado a determinados momentos de la vida social campesina de manera más o menos evidente, o aun presumible. Y como en general ello se verifica donde subsisten todavía antiguas tradiciones, resulta muy difícil realizar una selección tal en territorios húngaros. Entre nosotros se está bien lejos de contar aún con comunidades campesinas que vivan según antiguas costumbres. De todos modos, veamos cómo se reconocen estas particulares condiciones de una música popular ligada desde el pasado lejano a determinadas formas de existencia, siempre iguales.

Ante todo, se trata de ver si la música de la aldea, en cada uno de sus aspectos, sirve a un objetivo bien determinado, conforme a las leyes consuetudinarias en vigor. Antiguamente —es cosa sabida—, en nuestras aldeas no se tocaba ni se cantaba sólo por capricho, sino porque así lo

quería el hábito, es decir la tradición. Acaso esta circunstancia pueda parecer contradictoria del requisito de la espontaneidad, sobre el cual tanto he insistido. Pero, en realidad, se trata de una contradicción aparente: los campesinos siempre se han sometido espontáneamente a las leyes de la tradición, casi por una íntima e ineluctable necesidad. Ellos consideraban tan natural y necesario como cualquier otra indispensable manifestación de vida que la fiesta de Navidad debiera celebrarse con *regös*,²³ o que las nupcias no pudieran desarrollarse sin determinados ritos, o que en ocasión de la siega correspondiera cantar los llamados "cantos de siega", y exclusivamente éhos. Por otro lado, debemos tener en cuenta que un campesino consideraba a la vez absolutamente inconveniente cantar cantos *regös*, nupciales o de cosecha, por el solo deseo de cantar.

Ya en los comienzos de estos trabajos sobre el folklore musical, a principios de siglo, resultaba prácticamente imposible encontrarse todavía con condiciones primordiales del tipo de la descrita arriba: en la mayor parte del territorio húngaro, y quizás desde mucho tiempo antes, la tradición de una concepción "ritual" de la vida aldeana se había agotado ya por completo. Sin embargo, hace unos veinte o veinticinco años, aquí y allá se han encontrado melodías aún ritualmente obligadas. Y ello ha sucedido de manera predominante en pequeños pueblos perdidos, en los límites de nuestra lengua: por ejemplo, el caso de los cantos *regös* en la región transdanubiana. Pero en la Gran Llanura ya no hay huella alguna de dichos cantos. De todos modos, los eslovacos, todavía hoy, y en todas sus aldeas, tienen una serie de cantos nupciales para cada uno de los momentos de la preparación y de las nupcias en sí, diferenciados de acuerdo a un preciso criterio. Y también poseen sus cantos particulares para la noche de verano naciente, para la cosecha, para la recolección del heno, para la Pascua, para el acunamiento, etc. A propósito del acunamiento, una típica palabra de "arrroró", que sobrevive en los primeros versos de una balada transilvana, demuestra que nosotros, en un tiempo, también tuvimos algunos de estos cantos. Dice la balada: "Beli fiam, beli, nem apádtól lettél" ("Beli, hijo, beli, no naciste de tu padre").²⁴

¿Qué nos queda, en sustancia, del pasado? Sobre todo, y aun diría exclusivamente, los llamados cantos sin ligazón

con determinadas ocasiones (aunque es muy probable que, hace tiempo, estos mismos cantos acompañaran a ciertos actos como las reuniones en los telares o en la *kaláka*,²⁵ además de otros de ya imposible reconstrucción). Nos ha quedado una parte de nuestros cantos de danza y de juegos, más o menos antiguos y, en fin, los cantos surgidos en épocas todavía cercanas. Entonces, el recolector puede fijar su atención solamente sobre estas especies ahora enumeradas.

Pero hay una dificultad no desdeñable en el trabajo que hoy se está cumpliendo: el 90% del material disponible consiste justamente en los citados cantos, es decir los más recientes. Podremos hacer millares de registros y anotaciones de dichos cantos, pero será mucho más difícil encontrarse con ejemplos de melodías comprendidas en el restante 10%. Ahora, son conocidas sólo por los viejos; ¡y no resulta seguramente un juego conseguir hacerles comprender qué queremos de ellos! Sucede muy a menudo que, cuando se les pide un canto antiguo, empiezan a entonar "Ezt a kerek erdöt járom én" ("Estoy dando vueltas en este bosque redondo") o algo parecido. Y hasta llegan a cantar alguna melodía reciente, por el solo hecho de que esa melodía empezaba a difundirse cuando ellos eran jóvenes. En estos casos, el mejor método es cantar delante de ellos algo verdaderamente antiguo, llevándolos así al sentido de la entrevista. De esta manera, por lo menos, existe la posibilidad de anotar o registrar alguna eventual y preciosa "variante", porque la esperanza de descubrir melodías o "tipos" melódicos desconocidos debe considerarse ya nula. Otra especie a la que es necesario prestar particular atención: la constituida por las melodías "aisladas", es decir, las que existen en una sola versión o, a lo sumo, en dos o tres "variantes", hallables en buena cantidad en nuestras recolecciones. Sería muy importante encontrar otras "variantes" de estas melodías.

Y también sería muy útil descubrir el mayor número posible de "variantes" populares de antiguos cantos "cultos". Así, conocemos muchísimas "variantes" populares del canto "Tiszántul-Dunántul" ("Más allá del Tisza, más allá del Danubio"), y muy distintas entre sí. Sin duda que este canto deriva de un canto "culto" antiguo en muchos siglos. Recoger la mayor cantidad de "variantes" populares de esta

melodía significa que, un día, tendremos la posibilidad de encontrar en alguna de ellas el puente de tránsito del original canto "culto", hasta hoy desconocido, a la forma popular. Por eso revisten tan particular interés las investigaciones al respecto. Además, los recolectores de hoy deben ocuparse de los cantos "cultos" antiguos para definir cuánto de ellos ha quedado actualmente en los campos, y en qué formas. Siempre en el ámbito de las búsquedas más preciosas, pienso que todavía podrían hallarse numerosos ejemplos de cantos del grupo de las denominadas canciones *párosító*²⁶ o *kidanoló*.²⁷ Ellas no integran el material más antiguo, milenario, pero sin duda, y por varias razones, son también de gran valor. Sin embargo, debe tenerse el cuidado de obtener aquellas que no estén cantadas sobre melodías "recientes".

En cuanto a la manera de ganarse la confianza de los cantores, y especialmente la de los viejos, resulta difícil dar consejos específicos. Pero hay algo evidente, y pienso que nunca recolector alguno ha sido de opinión contraria: nada puede obtenerse con órdenes e imposiciones. Criterios similares, a lo sumo pueden convencer a uno que otro señorón de los campos, habituados a mandar. ¡Pero de todas maneras dudo de los resultados!

Cada persona con la que se entre en contacto y a la que se quiera aprovechar, plantea determinados problemas. A veces, los viejos tienen un modo de comportamiento tal, que conviene renunciar a recoger en presencia de mucha gente. Esto sucede cuando el "médium" es demasiado tímido y, entonces, convendrá volver a la solución del trabajo a solas.

En un tiempo, el fonógrafo resultaba muy útil para estimular el deseo de exhibirse, porque permitía volver a oír de inmediato la grabación. Entonces, el cantor, que podía oír su propia voz, experimentaba rápidamente una gran alegría: era frecuente ver el caso de cantores estimulados porque podían grabar hasta sus propios nombres: "Lo canté yo, N. N., en tal localidad, en tal año." Aun se daba la posibilidad de agregar, a continuación del canto, alguna expresión en broma, improvisada en el momento. Bien pronto el recolector se convertía, a los ojos de los habitantes de la aldea, en una especie de prestidigitador, y el afluir de

la gente en torno a su aparato era entonces constante y en extremo seguro. Éstos eran los casos en que el material se acumulaba sin esfuerzo, porque todos se preocupaban por recordar alguna melodía pasada o reciente, que les diera la oportunidad de cantar en el aparato y de oír luego las propias voces.

En general, las mujeres conocen más cantos que los hombres. Sus ejecuciones, además, son dignas de mayor confianza. Hay muchas razones que justifican esta diferencia, y por cierto la diversidad del trabajo no es la última de ellas, en cuanto el propio del hombre no constituye un fácil estímulo al canto. También contribuye a ello cierta actitud de burla, muy frecuente en nuestros días, respecto de aquellas "tonterías" que son los cantos. Por otro lado, ni siquiera la taberna conforma ya una buena ocasión para mantener viva la tradición musical vocal. Los atractivos de una reunión entre amigos son ahora distintos, y nadie piensa ya en divertirse cantando. Y a todo lo anotado se asocia el hecho muy frecuente de cantos ligados a determinadas usanzas populares que, en tiempos más antiguos, debían ser cantados sólo por mujeres: así, los cantos nupciales y las nenias. Se comprenderá entonces perfectamente bien por qué en la mayor parte de los casos se hace necesario ir hacia el sexo débil para recoger algo interesante y valeadero. Los campesinos que según la opinión general de la aldea saben de memoria una infinidad de melodías son llamados "árbol de canto". Pues bien: el "árbol de canto" femenino ofrece mayores garantías que el masculino, porque este último, en cambio, oculta el riesgo de hacernos conocer cantos retomados de distintas regiones. ¡Y esos cantos nada tienen que ver con la aldea!

Puede suceder que finalmente, luego de una larga obra de persuasión, el cantor se decida a cantar, pero entonando algo ya conocido o absolutamente privado de interés. En este caso, corresponde fingir igualmente que se anota o se registra, a fin de no desalentarlo: es posible que más adelante proporcione un material valioso. Con pequeños trucos como éste, a menudo se ha llegado a resultados sorprendentes, por cuanto se presente con la misma frecuencia el caso del azar jugando un papel predominante en la obtención de buen material.

Cuando la melodía es buena, pero la ejecución deja que desear, debemos eliminar a los ejecutantes inadecuados. Es necesario cuidar también este importantísimo detalle, para poder llegar a una exacta figuración del canto original. Por ejemplo: desde hace muchos años está en uso un estilo al que podría llamar "fanfarrón", con profuso empleo de *glissandi* desordenados y deformantes del justo ritmo de *quasi-danza*. A mi parecer, dicho estilo debe atribuirse a la influencia dañina de la música gitana de la ciudad, es decir al "cantar-burgués". Es verdad que, desde el punto de vista científico, resulta indispensable estudiar aun estas horribles alteraciones en el modo de ejecución de la música popular. Pero, gracias a los registros viejos y nuevos, la música gitana nos es hasta demasiado bien conocida y resulta aconsejable no recoger más, siempre que sea posible, de ejecutantes tales.

Al anotar una melodía, siempre debe fijarse con la mayor precisión posible el tiempo de metrónomo. Cuando se recoge sin fonógrafo, no estará de más recurrir al cronómetro para determinar aun la duración de cada estrofa. Tampoco hay que olvidarse de marcar escrupulosamente la altura precisa de los sonidos en la ejecución.

El empleo del fonógrafo plantea el interrogante: ¿qué debe registrarse? ¿Y cómo debe registrarse? En última instancia, naturalmente, todo el material posible. Pero la grabación es algo muy costoso y entonces, por lo menos para la música húngara y para cualquier otra similar a ella, aconsejamos limitarse a la música instrumental y a aquellas melodías en que abunden particularmente los elementos ornamentales arriba citados. Es decir, los elementos que se modifican de ejecución en ejecución. Sólo después de haber agotado este material, eventualmente podrán grabarse también melodías más simples que, por otro lado, se prestan a una fácil transcripción "de oído". Cuando se registra, deben grabarse por lo menos dos estrofas de cada melodía. Aún más: las melodías muy elaboradas o que tengan interés por cualquier otra razón pueden ser objeto de más de dos registros. Ello no será inútil. Además, si la melodía tiene una sola estrofa, resulta evidente la conveniencia de registrar también varias veces dicha estrofa.

Antes de iniciar una serie de registros debe controlarse

la velocidad de revoluciones del fonógrafo, teniendo presente que la mejor es de 160 por minuto. Preferentemente al principio o al final de cada cilindro, registraremos el "la" del diapasón por unos 6-8 segundos: así será más fácil regular también los otros aparatos en 160 revoluciones. Obsérvese que el uso del fonógrafo no dispensa al recolector de la obligación de anotar los cantos en el lugar mismo. Puede suceder que en el momento de ejecutar ante el fonógrafo, el cantor deforme un pasaje: entonces, si el pasaje ha sido anotado, será posible volver del registro a la anotación, para la transcripción definitiva. Además, no debe olvidarse que la anotación posee la ventaja de ofrecer un cuadro general del material recogido. Y ello, a pesar de toda la imprecisión que pueda tener, tal como sucede con cualquier canto en cualquier ocasión que se nos presente. Se trata de algo muy importante, porque permite buscar posteriormente las "variantes" de las melodías ya anotadas y discernir cuáles merecen ser registradas en el fonógrafo.

Al recoger música instrumental, normalmente puede prescindirse de la anotación en el lugar mismo. Los ejecutantes, casi siempre profesionales, difícilmente se equivocan, y además, en este tipo de música es raro que se den "variantes" tan poco diferentes como para no merecer el registro. También las estrofas del texto deben ser anotadas en el lugar y con la mayor fidelidad, distinguiendo exactamente entre estrofa y estrofa. Cuando una determinada estrofa es cantada con una melodía distinta de la perteneciente a la estrofa anterior, se hará necesario tomar nota de la diversidad, especialmente si se trata de estrofas no registradas. Y esta indicación se extiende aun a los casos de diversidad en la cantidad de sílabas o de versos, que necesariamente alteran el desarrollo melódico.

En fin, no estará de más controlar de inmediato, y ante la presencia del cantor, el texto de las estrofas registradas para verificar si no se registraron palabras distintas de las anotadas. ¡En caso contrario puede suceder que luego, en nuestra casa, no logremos ya entender qué ha pasado en el fonógrafo!

Hasta aquí he hablado de la recolección de los cantos. Pero el recoger los cantos no es todo. Si nos limitáramos a ello, sería como esterilizarse en una búsqueda sin sig-

nificado, en una árida enumeración de datos. Un buen entomólogo, no sólo recoge sus insectos: indaga también, hasta los límites de lo posible, aquellos momentos más secretos de su existencia. Así, el verdadero recolector de música popular estudia en sus mínimos detalles las condiciones y las circunstancias de la vida real de cada melodía. Es decir: trata de situarla en el conjunto de los hábitos, en la respectiva sociedad, en su historia.

Para lograrlo, es necesario seguir algunas normas fundamentales. Ante todo, tomar los datos biográficos del cantor individual; cuántos años tiene, cuál es su profesión, qué escuela ha cursado. Si viajó o vivió en otros lugares y, en caso afirmativo, dónde y por cuánto tiempo. Si se trata de hombres preguntaremos si fueron soldados y dónde. También interesa conocer la situación económica del cantor, si es una persona acomodada o no tiene un centavo. Y aun podemos inquirir qué piensan de él, como ejecutante, sus paisanos, o recabar informaciones sobre su preparación para el canto.

Luego se requieren algunos datos referentes a las relaciones entre cantor y canto: dónde, cuándo y de quién ha aprendido ese canto. Si el canto es conocido también por otros en la aldea, o pocos o muchos o aun todos sus habitantes. Cuál es el canto preferido del cantor, cuál le gusta menos, y por qué. ¿Acaso él, cantor, tiene algo que destacar sobre el canto que ha ejecutado? En caso afirmativo, y siempre que se trate de observaciones interesantes, concurrirá tomar nota.

Cumplidos todos estos pasos, se abordará la descripción de la función del canto en la vida de la aldea: cuándo es cantado, si debe ser cantado y por qué, en qué ocasión de la vida popular. Ello implica aun la minuciosa descripción de estas diversas usanzas o juegos. Cuando el canto está ligado a una danza particular, o cuando es directamente música de danza, resulta importante anotar el nombre de la danza, sus pasos y sus figuras. También es bueno saber quiénes acostumbran bailarla, quién les da la música; en fin, si se acostumbra cantar la melodía durante el baile y, en este caso, quién la canta. Pueden ser solamente los bailarines o los espectadores, y aun todos juntos.

Cuando parezca que la música del instrumentista acompañante es también merecedora de ello, deberá incluirla

en la colección. En este caso es indispensable una descripción del instrumento campesino utilizado, que proporcione aun datos de medición, trátese de la cornamusa,²⁸ la flauta, la cítara, etc. Además, debe particularizarse la terminología referente a cada uno de los más pequeños engranajes del instrumento. Por otro lado, también es la terminología musical general lo que debe interesar de alguna manera: qué nombre tienen las canciones, la melodía, las palabras, la ejecución vocal e instrumental del canto. Esa terminología puede variar de región en región.

Es sabido que los recolectores de ciertos países trabajan con gran seriedad. Quiero citar dos ejemplos extraídos de los estudios de Constantin Brailoiu. Brailoiu no es sólo el estudioso rumano más preparado del folklore musical. Está entre los mejores de Europa. En un libro de 85 páginas ha publicado las nienias de una sola aldea de la provincia de Foyaras [Fagaras], describiendo con extrema minuciosidad la usanza popular local del lamento fúnebre.²⁹ Brailoiu obtuvo las informaciones pertinentes por medio de preguntas a las plañideras sobre las circunstancias de los lamentos. Luego hizo estenografiar las respuestas.

He aquí una breve muestra de los resultados de su procedimiento.³⁰

El lamento fúnebre es un rito tradicional y, por buena educación, obligatorio también. Es tradicional porque:³¹

"... entre nosotros, ésta es la ley ... También nuestros abuelos y bisabuelos lo hacían, no sólo nosotros" (comunicado por S. Racu).

Es obligatorio porque:

"... hay que hacer el lamento ... Porque si alguien no lo hiciera, sería una gran vergüenza. Se diría que ni siquiera le aflige haber perdido a uno de los suyos ... se diría que hasta se siente contento" (comunicado por la misma S. Racu).

Al mismo tiempo el lamento también mitiga el dolor:

"Cuando se está triste, uno se anima con el lamento" (comunicado por R. Buneriu).

"Quien tiene el corazón roto por el dolor sigue lamentando sin cesar a su propio muerto" (comunicado por M. Lutian).

Por eso, no puede imaginarse nunca una muerte sin lamento fúnebre:

"Jamás un muerto se queda sin lamento, todos son lamentados" (comunicado por S. Racu).

En caso de muerte, el lamento empieza inmediatamente después de la extinción y termina cuando se abandona la tumba:

"Apenas muere alguien, se empieza a lamentarlo. Se lo lamenta en casa, pero también mientras se lo lleva al cementerio ... y también mientras se echa la tierra sobre el ataúd" (comunicado por R. Buneriu).

El lamento puede suceder en cualquier momento en casa del muerto, o bien limitarse a determinadas fases de la ceremonia fúnebre:

"Lamentamos cuando sentimos deseos de hacerlo ... En casa, lamentamos todas las veces que queremos, todas las veces que sea posible" (comunicado por S. Racu). "Cuando lo visten, cuando lo deponen en el ataúd, entonces se lo lamenta mucho, mucho. Cuando resuena la campana, entonces es necesario lamentar" (según otra informante).

Sólo las mujeres hacen el lamento:

"¡Los hombres no! ¡Ellos no lamentan! ¡Dios nos guarde de que lamenten! Ellos solamente lloran" (comunicado por S. Racu).

La mujeres, en cambio, hacen el lamento desde su infancia:

"Cuando murió mi madre yo tenía apenas 9 años; como una niña, así chiquita, la lamenté" (comunicado por la misma S. Racu).

Los niños aprenden los lamentos de los otros:

"Lo he aprendido oyendo a las mujeres que lamentaban ... Estaba allí y las escuchaba: se ha metido en mi cabeza de modo que nunca más pudo salir de ella" (comunicado por Z. Dobrota).

(Siguen todavía varias respuestas, relativas a unas 30 observaciones.)

De esta cita se transparenta con qué minuciosidad puede hacerse la descripción de una usanza popular: es digna de la pedantería de un profesor alemán. Evidentemente, y en general, sería necesario describir con idéntico criterio la melodía ligada a cada particular usanza de la aldea. Pero se trata de algo imposible, porque centenares de estu-

diosos se verían obligados a trabajar hasta el agotamiento, se colmarían millares de armarios con papeluchos y, en fin, terminaríamos por desorientarnos, con tal laberinto de noticias nos encontraríamos a tientas. Con todo, hay algo indispensable: elegir una aldea determinada y describir con el método de Brailoiu su material musical íntegro.

Vayamos al segundo ejemplo. De otro estudio de Brailoiu,³² reproduzco un cuestionario "tipo", redactado para una melodía de danza que se ejecuta en cornamusa. Ese cuestionario forma parte de la colección de fonogramas de la Societatea Compozitorilor Români, de Bucarest:

- 1] Número del fonograma: Rc. 234.
- 2] Lugar y fecha del registro: Runc (provincia de Gorj), 14-4-1931.
- 3] Título del fragmento registrado: *Danza de marioneta, ejecutada en cornamusa*.
- 4] Nombre del informante: Dumitru D. Vulpe. Residencia: Valea-Mare (Gorj). Edad: 45 años. Profesión:—. ¿Sabe leer y escribir?: No. ¿Alguna vez dejó su pueblo natal? En caso afirmativo, ¿cuántas veces y adónde fue?: a) Una vez estuve recogiendo heno en la provincia de Huyad [Hunedoara]; b) Ha participado en la guerra; c) Con su rebaño ha recorrido las cercanías de la aldea.
- 5] ¿Dónde, cuándo y de quién aprendió el canto (la melodía)?: En su casa y de su padre, hace mucho tiempo.
- 6] Anotaciones: El informante acostumbra ejecutar la danza de las marionetas en pequeñas fiestas o bien delante de sus amistades. Cree que ello le da suerte. Su teatrito de marionetas, que le regalara el padre, se lo han robado y entonces se fabricó otro. También toca en fiestas de bailes, cuando por una casualidad la banda de los músicos de la aldea no está disponible. Por cada baile gana 8-10 leu (durante toda una fiesta, puede llegar a los 60 leu). Tiene también un pedacito de tierra. Dice: no todas las melodías de danza pueden ejecutarse con la cornamusa. Además, toca flauta y ocarina. Sostiene: quien sabe tocar la flauta, debe saber tocar también la cornamusa. Se ha "fabricado" él mismo su cornamusa: es decir, ha aplicado por su cuenta al odre las cañas heredadas del padre. También su padre tocaba cornamusa; él había aprendido este oficio de otros cornamusistas. Se han hecho fotografías del informante y también un film sonoro. La descripción de la danza de las marionetas está en... (sigue la referencia a otro cuestionario).

Debemos hacer una observación: en este cuestionario falta la descripción de la cornamusa. Evidentemente ha sido hecha en otro lugar del libro.

Aparte de las ya mencionadas aquí, también otras importantes investigaciones deberían realizarse. Por ejemplo: es útil registrar cada melodía no sólo por un cantor o por un grupo de cantores, sino por otro cantor y eventualmente por un tercero. Es útil registrar la misma melodía, pasados algunos días, por el mismo cantor o grupo de cantores: así veremos si se modifican, y cómo, el tiempo, la altura del sonido, etc. Además aconsejo: registrar una melodía por cantores de edades diferentes; registrar las mismas melodías en la misma aldea luego de cierto período, 15 o 20 años por ejemplo y, dentro de lo posible, por los mismos cantores y por cantores pertenecientes a la generación más joven; controlar si en una aldea no existen melodías construidas sobre escalas (modos) diferentes. Por ejemplo: mayor y menor auténtico, mayor y menor plagal, de cadencia frigia, de cadencia suspendida, etc.³³ En este caso, se tratará de hacer cantar a los mismos cantores las melodías sobre escalas diferentes y en orden predeterminado, una después de la otra y sin interrupción, pero dejando al ejecutante la elección de la altura de los sonidos (algo que por otro lado siempre conviene poner en práctica). Este procedimiento nos permitirá saber si los cantores sienten instintivamente alguna conexión entre los distintos modos. Así, por ejemplo, si se ha cantado una melodía mayor con nota final do, seguida de otra melodía de cadencia suspendida y con nota final re, ello significará que el cantor ha concebido inconscientemente la nota final de la segunda melodía como el segundo grado de la nota final perteneciente a la primer melodía.³⁴ En cambio, el hecho de cantar una melodía en escala auténtica con nota final do y de inmediato otra en escala plagal con nota final sol, revelará la intuición de un nexo entre modo auténtico y modo plagal.

Se ve claro que la recolección de cantos de pueblos de lenguas distintas requiere procedimientos diferentes, sobre todo en cuanto al comportamiento del recolector en contacto con gentes de hábitos y de usanzas para él desconocidos. Ahora no nos resulta posible ir a los detalles, pero no existen dudas de que el mismo estudioso sabrá adecuarse

a las variadas situaciones, modificando cada vez y en lo necesario su método de base de trabajo.

Al respecto, quiero narrar una experiencia personal, verdaderamente singular, y que se refiere justamente a la modificación de mi habitual método "técnico" y no del "científico". Ante todo, debo decir que en Hungría nunca me vi obligado a recurrir al dinero para hacer cantar a algún campesino. ¡Nunca me han pedido, sólo una que otra vez me ha tocado oír alusiones a cierto deseo de refrescarse la garganta y la memoria con un vaso de vino! Pero debo decir que ello ha sucedido raramente y que, además, accedía de mala voluntad a esta "condición" porque no tenía confianza alguna en los efectos "mágicos" del alcohol; más aún, estaba justamente convencido de lo contrario. Las mujeres, en tanto, jamás han pretendido beber siquiera.

El comportamiento de los pueblos de lengua extranjera, en cambio, es muy distinto. No se podía dar un solo paso sin distribuir dinero. Apenas empezaba mi trabajo, y ya llegaban a mis oídos alusiones bien explícitas: "Naturalmente, yo no gastaré mi garganta gratis", decía uno. Y el otro: "Ese señor ganará bastante con este trabajo y es justo que también nosotros saquemos algo." Así, en breve tiempo aprendí que era mejor prevenir estas corteses observaciones con propuestas precisas sobre la remuneración por cada canto todavía no conocido. Cuando el trato se había cerrado, empezábamos a cantar y a registrar intensamente; al final, los cantadores tenían su paga. Mi impresión sobre el comportamiento de los campesinos extranjeros, tan diverso del de los húngaros, es que estos últimos son demasiado orgullosos como para aceptar una propina a cambio de favores tales. Pero puedo equivocarme: ¡quizás los extranjeros vieran en mí sólo a un desconocido al que, después de todo, valía la pena explotar!

Para terminar, quiero llamar la atención de los recolectores sobre lo oportuno que resulta obtener por lo menos fotografías de los informantes, de los instrumentos, de las escenas de juego o baile y de toda otra cosa relacionada con las normas populares. Ello, naturalmente, siempre que no se pueda incluir todo ese material en un film sonoro. Así, de un modo u otro, la recolección se acercará cada vez más a la vida real, de la que pretende ser una imagen fiel.

Por todo cuanto se ha dicho hasta aquí, bien puede entender el lector qué enorme trabajo espera al buen recolector de cantos populares. Tan enorme es que, muy a menudo, las conclusiones a que lleva son un verdadero dilema planteado al investigador para aligerarlo de su esfuerzo. Es decir: se trata de saber si conviene recoger una cantidad menor de melodías dotadas de todas las observaciones accesorias, pero sin ocuparse de otras melodías. O bien: recoger la mayor cantidad posible de melodías, dejando de lado para una parte de ellas las debidas observaciones. ¿Cuál es el mejor de los caminos? Eso siempre lo decidirán las circunstancias.

Pero en todo el mundo el obstáculo más grande para una recolección sistemática de la música popular es de carácter material. El dinero nunca alcanza y eso en cualquier lugar a donde vayamos, sobre todo porque los fonógrafos y el material correspondiente, para no hablar de las grabaciones, significan el empleo de ingentísimos capitales. Los búlgaros tienen muy diligentes investigadores: pues bien, pensemos que hasta hoy han recogido cerca de diez mil melodías y también las han publicado, pero que ni una sola está grabada ¡porque los fondos a disposición de los estudiosos no lo permiten! Al pensar cosas tales, resulta natural rebelarse contra el despilfarro de dinero que día a día se está haciendo en el mundo. Yo no soy un matemático, ni un economista, pero creo no equivocarme al afirmar lo siguiente: ¡si el dinero que el mundo gasta en un solo año para los preparativos de guerra se destinara al estudio de los cantos populares, la suma recogida alcanzaría para registrar toda la música popular de la Tierra!

(Zeneműv. Föisk. Évk., 1935-6.)

III. ¿QUÉ ES LA MÚSICA POPULAR?

Alrededor de los conceptos de música popular y de canto popular se ha producido una notable confusión. En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popularesca (en otros términos, la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina). Por lo menos en cuanto a Europa oriental, es decir la región que más directamente nos interesa.

Veamos primero qué es la música popular ciudadana, para pasar luego a la de las aldeas.

Podemos llamar música popular ciudadana o música culta popularesca, a aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores *dilettantes* pertenecientes a la clase burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa. Esas melodías, en cambio, no son conocidas para nada por la clase campesina o, a lo sumo, han penetrado en ella sólo relativamente tarde y siempre a través de la "mediación" de la burguesía. Generalmente son llamadas "canciones húngaras", y Kodály ha escrito así sobre ellas: "Los cantos cultos popularescos invadieron Hungría especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX. El género dominante entre ellos es el canto en estrofas, de una voz sola y que, casi siempre, se transmite oralmente. Todos conocen una buena cantidad de estas canciones, pero sin haberlas escrito o impreso jamás. Es verdad que en su mayor parte han sido publicadas; sin embargo, no se usa cantarlas siguiendo el texto musical. Además, a nadie le preocupa recordar el nombre del autor, y aun cuando por azar llega a ser conocido, siempre se terminará olvidándolo. Las melodías, repetimos, están concebidas casi siempre a una voz y su autor, habitualmente, no se encuentra tampoco en condiciones de escribir el acompañamiento, confiado por lo tanto a otras personas o aun improvisado ad-

¿QUÉ ES LA MÚSICA POPULAR?

libitum. Dada la falta de un control con la música escrita, fatalmente sucede que la misma melodía termine por alterarse al cabo de un tiempo." Autores de "canciones húngaras" han sido: Szentirmay, Simonffy, Dankó, Fráter y muchos otros.

En cuanto a la música popular de las aldeas, la mejor definición capaz de comprender todas sus características es, sin más, la siguiente: debe considerarse como música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos.

Pero, a fin de completar esta definición, es necesario explicar también qué entendemos nosotros por clase campesina. Desde el punto de vista del folklore, llamamos clase campesina a aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a las propias tradiciones, o aun de acuerdo a tradiciones extranjeras que ya instintivamente ella ha transformado y adaptado a su naturaleza.

Pero hay algo importante: del conjunto de la música campesina, por lo menos entre nosotros en Europa oriental, se destaca claramente una parte: precisamente la música campesina entendida en el sentido más restringido. Y podemos definirla en estos términos bien exactos: música campesina en sentido estricto son todas aquellas melodías pertenecientes a uno o más estilos homogéneos. En otros términos, la música campesina en sentido estricto consiste en una masa de melodías de carácter y de estructura iguales.

Este es el sector de mayor interés de toda la música campesina y, también, aquél más netamente diferenciado respecto de la música culta popularesca. Su valor resulta incomparablemente superior al de esta última y es por ello por lo que la música campesina en sentido estricto ha ejercido en algunos países una notable influencia sobre la misma música culta no popularesca.

No podemos ilustrar aquí las diferencias existentes entre la música campesina en sentido estricto y la música popularesca, y tampoco explicar por qué la primera es más interesante y más rica. Nos limitaremos a decir la razón fundamental de esta diferencia: la música campesina en

sentido estricto no es, en el fondo, otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influídos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos.

No son muchas naturalmente las personas capaces de apreciar el alto valor de estas melodías. Aún más, gran parte de los músicos "preparados" —digámoslo claro, el sector conservador— no sólo las ignorá, sino que las desprecia. Esta circunstancia, por otro lado, es natural, porque el prisionero de los más mezquinos lugares comunes, obviamente juzgará siempre incomprendible o hasta sin sentido todo cuanto pueda alejarse de ellos; por más cauto que sea. Gente tal no está en condiciones de comprender siquiera la melodía más simple, clara e inmediata. Los músicos o aficionados para quienes la música se resuelve íntegramente en las triadas de tónica y dominante³⁵ evidentemente no se orientan entre las melodías primitivas a las que, entre otras cosas, les falta por completo la dominante entendida en el sentido de la armonía clásica. La sensibilidad de estos músicos es mucho más apta para la música culta popularesca, porque sus autores no huyen nunca de los lugares comunes y de las trivialidades, repetidas hasta la náusea.

En varias ocasiones hemos utilizado los dos adjetivos, campesino y primitivo. Es necesario no confundirse respecto de ellos, pensando que se los emplea en sentido peyorativo. Esos adjetivos, simplemente quieren indicar una cierta sencillez primordial, ideal, despojada de escorias.

La música culta no popularesca ha sufrido casi siempre las influencias de la música popular. Para no remontarnos con el pensamiento a épocas demasiado lejanas y todavía poco conocidas, bastará pensar en el papel que tocara a las melodías de los corales en la música de Bach. Mientras tanto, las pastorales, las *musettes*³⁶ de los siglos XVII y XVIII no son en el fondo sino imitaciones de la música popular de entonces, que era ejecutada en cornamusa o en cítara. Finalmente, es algo muy sabido que los compositores clásicos

de Viena han sufrido los llamados de la música popular: por ejemplo, el tema principal de la *Sinfonía pastoral* de Beethoven es una melodía de danza eslavo-meridional. Beethoven debe haberla oído seguramente de los cornamusistas y acaso justamente en Hungría occidental. De todas maneras, el fragmento temático repetido durante unos buenos ocho compases inmediatamente al comienzo del tiempo, el *ostinato*, hace pensar sin más en una música para cornamusa.

Sin embargo, sólo algunos compositores del siglo XIX, denominados "nacionales", han cedido abiertamente y en conciencia a la influencia de la música popular. Los primeros fueron Liszt, con sus rapsodias, y Chopin, con las polonesas. Luego vinieron Grieg, Smetana, Dvorák y los compositores rusos del siglo XIX, que introdujeron cada vez en mayor medida en sus obras el carácter de sus gentes. Por otro lado, en ese entonces todavía no se distinguía entre música popularesca y música campesina entendida en sentido estricto. Entre las dos fuentes, cada uno trasegaba de la que resultaba más fácil alcanzar. Y parece casi superfluo decir que entonces la música popularesca era la más accesible, pues el folklore y la etnografía todavía se encontraban en pañales, y por la cultura campesina no se había demostrado aún casi interés alguno.

Otra diferencia entre la época actual y el siglo XIX: por entonces, la influencia de la música popular se refería casi exclusivamente a sus aspectos exteriores, limitándose prácticamente a acoger de ella determinados motivos, ritmos y ornamentos característicos.

La profundización seria y consciente de la música campesina es obra de nuestro siglo. En realidad, entre los músicos del siglo XIX, sólo Musorgski tomó en serio consideración aquella música, sufriendo conscientemente su influencia y anticipando así nuestra época. En cambio, y salvo alguna rara excepción, a los otros compositores "nacionalizantes" del siglo les bastaba la sugerencia proveniente de la música popularesca de los países orientales y septentrionales. También esa música, indudablemente, poseía muchas cualidades ausentes en la música culta occidental del período anterior. Pero, como ya he dicho, se trataba de cualidades mezcladas continuamente con los lugares comunes de la música "occidental" y, además, con un decadente sentimentalismo romántico. En suma, a la música popularesca le faltaba la

virgen frescura del primitivismo, le faltaba aquel elemento que hoy suele ser llamado "objetividad" y al que yo prefería simplemente denominar "ausencia de sentimentalismo".

(*Uj Idök*,³⁷ 1931.)

IV. EL FOLKLORE MUSICAL COMPARADO

Llamamos folklore musical comparado a aquella muy joven disciplina científica colocada entre la musicología y el folklore, y que sólo desde hace pocos años practican con amplitud los estudiosos de la música popular. Es objetivo de esta disciplina establecer los tipos originarios de los respectivos cantos populares, además de los elementos comunes y de las influencias recíprocas entre las distintas músicas populares. Ello, naturalmente, sobre la base de comparaciones entre las colecciones de los varios pueblos afines o vecinos.

Dichos estudios se encuentran sumamente obstruidos por la extrema escasez de colecciones de la música popular cuando, para poder definir con una cierta seguridad los distintos tipos de música, se necesitarían ya no cincuenta o cien trozos, sino hasta millares. Además, y sin ir muy lejos, nuestro mismo país ofrece un buen ejemplo de los escasos elementos de que dispone el estudioso de folklore musical comparado, pues todavía no hay entre nosotros una sola colección aceptable y útil de cantos populares húngaros. La denominada *Colección universal* de Bartalus,³⁸ que trae centenares de melodías, en realidad no contiene más de 300 o 400 cantos populares húngaros. Y, por otro lado, el modo en que han sido transcritos, o anotados si se quiere, es tan aproximativo que resulta imposible evitar una severa crítica al respecto. En cambio, las esporádicas publicaciones de cantos populares en la revista *Ethnographia* son mucho más útiles. Pero, de todas maneras, sumadas a las de la colección Bartalus, el conjunto apenas llega a superar las quinientas melodías: una cantidad absolutamente insuficiente para la realización de una investigación científica, y más insuficiente todavía si tenemos en cuenta la extensión del territorio habitado por húngaros. Los rumanos, por su lado, son todavía más pobres, ya que no tienen colecciones de ninguna clase, ni buenas ni malas. Los eslovacos son los únicos poseedores de una notable colección de cantos populares en Europa oriental. Podemos calificarla

sin más, como la mejor en circulación, y fue editada fuera de todo apoyo o subvención (*Slovenské spevy, 1800 melodías sin acompañamiento de piano, en orden de recolección*). Se trata de un material no recogido por especialistas, sino por curas y por maestros primarios, que han contribuido a la publicación de este libro relativamente aceptable con su modesto trabajo. El libro, tanto por la cantidad del material como por su sistema de anotación, supera largamente a la *Colección Universal Bartalus* que, ya se sabe, fue publicada con la ayuda del Estado y de la Sociedad Kisfaludy.³⁹ Los croatas han publicado 1 600 melodías, muy bien anotadas y agrupadas de acuerdo a los textos, pero completadas por un acompañamiento de piano absolutamente inútil (Fr. S. Kuhac, *Juzno-slovjenske narodne popievke [Colección de cantos populares yugoslavos]*, Zagreb, 1880).

En Alemania, además de varias colecciones más o menos amplias, existe un trabajo integrado por unos buenos 1 600 fragmentos, el *Deutscher Liederhort*, de Erk-Boehme, Leipzig, 1894. También en este caso los cantos se encuentran agrupados según los distintos tipos de texto, pero el editor ha omitido del manuscrito de Erk aquellos cantos que no le gustaron o palabras que reputó indecentes. Ello significa que, desde el punto de vista científico, tampoco este trabajo puede considerarse intachable. En fin, los franceses, los ingleses y los rusos también tienen varias colecciones más o menos completas, pero ninguna de ellas es de verdadero valor científico. Por otro lado, colecciones españolas, portuguesas e italianas no las hay para nada: confróntese, al respecto, *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, de Pierre Aubry,⁴⁰ París, 1905.

Hace tiempo, cuando se recogía el material musical popular, se seguía uno de estos dos criterios: se daba importancia a las palabras de los cantos, limitándose a anotar sólo la melodía correspondiente, o bien se seleccionaba la materia según la belleza o la singularidad de la música, aun realizando una elección entre las melodías de un mismo tipo. Tal sistema, en una u otra forma, es evidentemente anticientífico y lleva en sustancia a publicaciones de mero carácter antológico. En cambio, el estudio del folklore musical de acuerdo a métodos rigurosos pretende que todo el material disponible sea recogido: todavía más, llega a considerar como una conquista el descubrimiento de la

mayor cantidad posible de variantes de un determinado canto.

El honor de orientar los estudios por el camino justo no ha tocado a ninguna de las grandes naciones europeas occidentales, sino a Finlandia. Efectivamente, la Sociedad Literaria Finlandesa está terminando de editar una colección universal de los cantos populares finlandeses. En esta colección, Ilmari Krohn⁴¹ publica todos los cantos populares de su pueblo, agrupándolos de modo enciclopédico y según un determinado sistema. Se trata del primer paso serio en el camino del folklore comparado, dado que en una colección así organizada las melodías pertenecientes al mismo tipo, y salvo pocas excepciones, se encontrarán cercanas una de la otra, facilitando su visión panorámica.

El método de Krohn es el siguiente: todo agrupamiento se forma según las cadencias melódicas de cada uno de los incisos de los cantos.⁴² Generalmente, las melodías se articulan en cuatro incisos (cuatro secciones). Cuando tienen tres o dos, entonces dos de ellos deben considerarse reiterables, de manera de poder volver a darles, casi imaginariamente, la estructura de cuatro. Al final de los incisos melódicos se tienen varios tipos de cadencia: cadencia perfecta y cadencia suspendida sobre la tónica; cadencia perfecta y cadencia suspendida sobre la dominante. En cambio, son más raras la cadencia de subdominante (en el modo mayor) y la de tónica paralela y de dominante en el modo menor. El agrupamiento se determina entonces según estas siete especies de cadencias. Ante todo se considera la cadencia del cuarto inciso. Los grupos así obtenidos se subdividen después según la cadencia del segundo inciso; en fin, las ulteriores subdivisiones se harán sobre las cadencias del primer y el tercer incisos.

Los grupos derivados de esta manera son, sin embargo, tan grandes como para exigir una subdivisión ulterior. Y esa subdivisión se realizará basándose primero en la tonalidad y luego en la extensión de la melodía (es decir, en la extensión de la gama de notas comprendidas en ella).

Dicho método, sin embargo, requiere alguna leve modificación al agrupar las melodías húngaras y las de los pueblos vecinos. El principio fundamental no varía (el agrupamiento de acuerdo al final de cada uno de los incisos). Pero ya no se deberán considerar las cadencias, sino la última

^{1º}
Cadencias

^{2º}
tonalidad
^{3º}
Extensión

nota del inciso. Luego, para simplificar las cosas y para dar una homogénea visión de conjunto, se tendrá el cuidado de transcribir las melodías de manera que su nota final sea sol. Ahora, en el primer grupo pondremos las melodías cuyo segundo inciso termine en la nota más baja, por ejemplo do. El grupo siguiente quedará constituido por aquellas melodías donde esa nota final es re, y el tercer grupo tendrá como nota final el mi bemol, luego el mi, y así sucesivamente. Los grupos que se han ido formando así, a su vez serán subdivididos por el mismo método aplicado al primer y tercer incisos.

Solamente después de haber operado con este método se fijará la atención en las cadencias: es decir, si se trata de una cadencia simple (v-i), plagal (iv-i), o bien vi-i. Como último criterio de subdivisión, regirá también aquí el de la extensión de la melodía; si luego, por la excesiva extensión de cada uno de los grupos mínimos así obtenidos, se vierá la necesidad de otra división, podrá tomarse como base la longitud de los versos (cantidad de sílabas) o eventualmente, la estructura, la forma de la melodía.

La primera división, según la nota final de los versos, puede parecer muy artificiosa: sin embargo, la práctica ha demostrado su superioridad respecto de otras divisiones. Ello, en cuanto logra evidenciar mejor y con gran claridad la mayor parte de las variantes y las formas estructurales análogas de las melodías, difícilmente individualizables por otros medios. Los métodos de la segunda, tercera y última subdivisiones son todavía inciertos: deben ser perfeccionados, aunque siempre sobre la base firme del principio de un procedimiento de abajo arriba, es decir de las formas más simples a las más complejas.

Solamente disponiendo de recolecciones sistemáticas de cantos populares húngaros, eslovacos, rumanos, croatas, organizados según los métodos indicados, podría iniciarse el estudio comparado del folklore musical. Entonces sería realmente demostrable de modo científico cuáles son los tipos puros de los cantos populares húngaros y cuáles, en cambio, se resienten de influencias extranjeras o hasta constituyen simples "préstamos" de otros pueblos. Muchos creen ingenuamente que una buena sensibilidad húngara alcanza para definir todos estos interrogantes. Pero aquí no se trata de sensibilidad, sino de ciencia en todo el sentido de la

palabra. ¡Y se equivocan en grande quienes consideran que todos los cantos de los campesinos de nuestras campañas son húngaros y así creen reconocerlo solamente en cuanto no tienen un claro sabor alemán! Y por otro lado, también se equivocan quienes niegan la existencia de una música popular húngara, sosteniendo que la música así calificada es en realidad eslava. Errores tales han sido determinados justamente por el fenómeno de las melodías tomadas en préstamo y hasta excelentes músicos los cometan. En realidad, una notable proporción de nuestros cantos populares más conocidos está formada por melodías eslavas. Quien no se ocupa seriamente de la cuestión y desconoce las melodías poco difundidas, pero auténticamente húngaras, con versos de 8 y de 12 sílabas, llega naturalmente y en perfecta buena fe a conclusiones de este tipo, absolutamente erróneas.

Entonces, mientras no tengamos colecciones concebidas de la manera señalada, el estudioso deberá dedicarse personalmente a la recolección de los cantos populares. Y, precisamente, no deberá limitarse a visitar las aldeas húngaras: también se trasladará a los pueblos vecinos. En tanto, aun durante el trabajo de recolección, muchas dudas se esclarecen, a pesar de que otros muchos problemas queden a la espera de una solución. Así, por ejemplo, hasta el día de hoy no han podido explicarse las relaciones existentes entre las antiquísimas melodías húngaras de 8 sílabas y las rumanas de forma similar. Todavía no estamos en condiciones de trazar un límite preciso entre los tipos húngaros de dichos versos y los rumanos.

Actualmente tenemos una considerable cantidad de material del territorio húngaro: cerca de 3 000 cantos. Pero, por el momento, no está ordenado ni publicado. El inmenso territorio "virgen" habitado por los rumanos espera aún ser explorado. En buena parte de ese territorio ningún recolector ha puesto el pie todavía. También habrá que conocer el canto popular ruteno y llenar por fin las lagunas cuantitativas de la colección de Kuhac. Solamente así tendremos entre las manos el material indispensable para definir de modo científico los distintos tipos de cantos populares húngaros y sus caracteres.

(*Új Elet*, 1912.)

V. EL ESTUDIO DE LOS CANTOS POPULARES Y EL NACIONALISMO

No hay dudas de que el primer estímulo hacia el estudio de los cantos populares y, en general, de toda arte popular, coincide con el despertar del sentimiento de nacionalidad. El descubrimiento de valores culturales implícitos en la poesía y la música populares fue una notable contribución al desarrollo del orgullo nacional, aun porque, al no existir en el comienzo de estas investigaciones la posibilidad de estudios comparados, cada pueblo terminaba creyendo que tales tesoros eran su exclusivo y peculiar privilegio. Así, las pequeñas naciones y, en especial, las políticamente oprimidas, creyeron encontrar en ese "privilegio" un consuelo para su estado y hasta la prueba de una lograda madurez nacional: y, de todos modos, vieron en el estudio y divulgación de dichos valores culturales un medio adecuado para reanimar el sentimiento nacional de las clases cultas del país. Un sentimiento que, con la opresión, había sufrido no pocos agravios.

Pero muy pronto una cierta desilusión atenuó el entusiasmo inicial. Por poco que uno se hubiera ocupado de valores análogos poseídos por las naciones vecinas, de modo inevitable y aun de vez en cuando involuntariamente nos topábamos con algún fragmento llegado del propio patrimonio cultural: ello, naturalmente, significaba el comienzo de un mar de calamidades. El sentimiento nacional se sentía ofendido porque un pueblo vecino se hallaba en posesión de un tesoro considerado hasta entonces como patrimonio propio y exclusivo: entonces, ese sentimiento debía ponerse a la defensiva. Y ya que, por otro lado, las naciones vecinas pensaban exactamente lo mismo, empezaron las polémicas y los litigios, prolongados hasta nuestros días.

Es necesario decir que los lingüistas son personas mucho más inteligentes que los cultores del folklore musical. Por lo menos no se conocen casos de lingüistas de distintas naciones polemizando entre sí porque alguno de ellos haya intentado demostrar que ciertas palabras o formas lingüís-

ticas derivan de la lengua de otra nación, acaso políticamente no amiga. Pero también debemos decir, y ello es algo realmente singular, que el gran público permanece sustancialmente indiferente a los problemas de la lengua. Sin embargo, el lenguaje tiene en la vida cotidiana una función más importante, o más extendida en el espacio y en el tiempo, de cuanto puedan tenerla, por ejemplo, la poesía o la música popular. Por el contrario: si se despierta un problema referido al canto popular, entonces, inmediatamente, aparece una agitación capaz de asumir en algunos casos formas morbosas.

En general se considera absolutamente natural que las lenguas de pueblos colindantes ejerzan una sobre la otra recíprocas influencias. Este hecho, por cierto, no las agravia ni tampoco constituye razón valedera para sentirse humillado. Y, con mayor razón, también debería regir para el intercambio recíproco, o unilateral, de los productos del folklore. Además, sería hasta absurdo pensar que cada pueblo, incluido el más pequeño de la Tierra, posee un material de cantos absolutamente primordial y originario. Los estudiosos pueden verse obligados a comprobar en las distintas músicas populares influencias más bien notables, extranjeras o de origen extranjero: pero no todas las naciones, de acuerdo a lo expresado arriba, extraen ventajas de tales resultados. Por otro lado, es necesario no hacer de aquella comprobación la causa de un complejo de inferioridad ni tampoco llegar a explotar políticamente conclusiones de carácter científico. Allí donde el canto popular vive y florece todavía, no se presenta el caso de préstamos literales: sino que el material asimilado se altera siempre según el nuevo ambiente en que ha ido a encontrarse, y termina por asumir cada vez más un carácter local, "nacional", cualquiera sea su origen. Además, en cuanto a la explotación política... ¡debemos decir que donde empieza la política acaban el arte y la ciencia, y cesan el derecho y la comprensión! De todas maneras, no interesa gastar más palabras para reseñar todos los casos que provocarían la muerte del estudio de los cantos populares.

Naturalmente, ejemplos de polémicas como las señaladas pueden ser hallados sobre todo en nuestro país. Así, bastaría recordar la discusión que se desarrollara hacia la

segunda mitad del siglo pasado en torno al hoy conocidísimo texto de la balada "Clemente el albañil". Fue el célebre "proceso de las *Rosas salvajes*", así denominado porque la balada había sido publicada en la edición de textos de cantos populares al cuidado de Kriza justamente con el título de *Rosas salvajes*. La publicación de "Clemente el albañil" llegó a desencadenar una verdadera tempestad, pues algunos folkloristas rumanos acusaron a Kriza de haber cometido un fraude deliberado. ¿Y por qué todo esto? Porque los rumanos ya conocían las variantes de la balada, y hasta habían preparado la edición respectiva. Kriza, que seguramente desconocía el rumano, no tenía la más pálida idea de la existencia de esos textos. Por otro lado, los folkloristas rumanos no prestaban la más mínima atención a las características completamente distintas que las variantes rumanas tenían respecto del texto de balada húngara incriminado por ellos. Y esas características exclúan en absoluto la hipótesis de un fraude, es decir, la posibilidad de que personas literariamente cultas conscientemente hubieran traducido el texto rumano. Hoy, cuando sabemos ya cómo se difundió dicho texto en toda la península balcánica, disputas tales nos parecen totalmente ridículas.

Otro ejemplo está ligado a mi persona. En algunas de mis obras, impresas ya mucho tiempo atrás, sostuve que la música popular de un territorio rumano relativamente pequeño y limítrofe de aquel sector de Transilvania habitado por los húngaros *székely*,⁴³ había sufrido una fuerte influencia húngaro-székely. Esa influencia, demostrada con argumentaciones a mi parecer válidas, surgió ante mis ojos del 25% del material rumano que yo conocía. Mi hipótesis bastó para que algunos periodistas rumanos me atacaran del modo más violento. En sus ataques no trataban siquiera de aportar contra-argumentos: evidentemente, consideraban como una ofensa a la nación rumana la afirmación de que una cuarta parte de la música popular rumana de Transilvania había revelado influencias de la música popular húngara. ¡Hasta se me acusó de haber cometido ese atentado por razones políticas!

Afortunadamente, una tan desmesurada susceptibilidad no es cosa que se dé por todas partes. Por ejemplo, durante mis trabajos comprobé que el 20% del material de música popular eslovaca ha sufrido la influencia húngara, pero

también que cerca del 40% del material húngaro tiene huellas de influencias extranjeras, casi siempre nórdicas, es decir moravo-eslovacas. Y sin embargo, no tengo noticias de que en Checoslovaquia y en Hungría alguien se haya mostrado consternado por mi comprobación.

La tensión ideológica de los tiempos que vivimos, más que posibilitar una serena y objetiva visión de las cosas, provoca actitudes unilaterales hasta la morbosidad. Y por cierto no exageramos al afirmar que si esta situación tuviera que prolongarse todavía por largo tiempo, significaría el seguro fin de los estudios.

En las investigaciones de folklore musical pueden surgir problemas diversísimos. Consideremos, por ejemplo, la cuestión del ritmo búlgaro.⁴⁴ Hasta ahora parecía que este ritmo era una especialidad búlgara. Sin embargo, los más recientes descubrimientos han demostrado que también es conocido entre los rumanos y los pueblos turcos. Si las investigaciones futuras llegaran a confirmar que su origen debe ser verdaderamente buscado entre los búlgaros, muy probablemente el infeliz descubridor resulte lapidado, así sea en retrato, por la parte adversaria. Mientras que, en cambio, si los estudiosos tuvieran que llegar a resultados opuestos, entonces podemos estar seguros de que los lapidados resultarán ellos. Naturalmente es inútil decir a manos de quién. Otra cuestión muy interesante es la del llamado "canto largo" (*cantec lung*). Hasta ahora parece que esta especie melódica se encuentra difundida en Persia, Irak, Argelia central, la vieja Rumania y Ucrania, es decir entre pueblos de distintas nacionalidades. Resulta difícil aceptar que ellos hayan producido la misma melodía de modo totalmente independiente el uno respecto del otro (tales coincidencias no existen). Por lo tanto, es necesario buscar a quién le corresponde la paternidad del canto. Ahora, un estudioso honesto, ¿cómo podría tener el coraje de expresar abiertamente su propio juicio? Si los métodos rumanos ya citados se impusieran, está claro que el estudioso capaz de pronunciarse de un determinado modo, ya no podría pisar el territorio de los países a los que, inevitablemente, ha "ofendido" (pero además, y entre paréntesis, debo afirmar esta suposición: para todas las músicas populares de la Tierra hay un solo origen, de manera que ellas pueden

remitirse a algunas formas, algunos tipos y algunos estilos comunes. Cuando tengamos suficiente material a disposición, podremos controlar la hipótesis, pero es evidente que ello sólo será factible si estamos dispuestos a mayores sacrificios para el estudio del folklore musical y siempre que no se lo deje extinguir totalmente).

La colaboración internacional es auspiciable en toda rama de estudios, pero quizás no tenga para ninguna otra la urgencia que tiene para el estudio de la música popular. Pero ¿cómo puede hablarse de colaboración en el mundo actual, cuando se acostumbra más interponer obstáculos que ayudar al trabajo ajeno? En estos tiempos pueden darse las cosas más extrañas. Hay, por ejemplo, un estudioso de nacionalidad A. Después de haber conocido *a grosso modo* el material de su propio país, concibe el "horrible" designio de estudiar el material de la vecina nación B. ¿Por qué? Porque, como todo estudioso puede entenderlo sin dificultades, el material A no tendría su justo relieve sino a la luz del material B (o C, y así sucesivamente). Entonces ¿qué sucede? Sigue que sus compatriotas lo llenan de calumnias y de insultos porque él quiere "derrochar" su tiempo para estudiar, recoger y salvar los tesoros culturales de una nación rival. Pero, sin llegar a un caso similar, supongamos que estos bravos compatriotas se queden calladitos y no lo acusen de alta traición. En este caso, no hay dudas de que el estudioso podrá encerrar tranquilamente en un armario los resultados de su trabajo, porque no encontrará una sola persona dispuesta a publicarle una sola línea. Sus compatriotas dirán: "¿Qué tenemos que ver nosotros con este material? ¡Quédate tranquilo, que nosotros no protestamos y te dejamos en paz!" Por otro lado, podemos estar seguros de que en la nación rival se mostrarán desconfiadísimos ante un estudioso extranjero y dirán: "¡Dios sabrá si no ha puesto en su trabajo cosas falsas, para favorecer a su patria!" Y además, si no tuvieran sospechas tales, siempre habría compatriotas para apoyar, para favorecerlos, naturalmente con prescindencia del valor de las obras propuestas. Así, el pobre idealista, en todo caso, se queda burlado. Y mucho menos podría confiar en la ayuda de alguna otra nación, porque está muy claro que no existe razón en el mundo capaz de mover a preocupación a quien ha permanecido ajeno a la "cuestión".

¿Cuál es la conclusión de todo lo dicho? Si el folklore musical tiene una deuda de reconocimiento hacia el nacionalismo, al que realmente le debe la vida, el ultranacionalismo le está acarreando muy serios problemas. Entonces ¿qué debemos hacer? ¿Qué debemos exigir? Ante todo, es necesario exigir a todo estudioso del folklore musical, tal como se le exige a cualquier otro hombre de ciencia, la mayor objetividad posible. Durante su trabajo, debe tratar de desechar todo sentimentalismo nacionalista, por lo menos mientras se ocupa de la comparación de los materiales. Empleo la palabra "tratar" e insisto de modo particular en ella, porque advierto que la perfección absoluta, siendo el hombre notoriamente una criatura imperfecta y fácil prisionera de sus sentimientos, resulta imposible. Sé bien que los llamados de la lengua materna y de las cosas de la patria son muy fuertes. Pero el verdadero estudioso debe tener la capacidad de contenerlos y reprimirlos, toda vez que su obra científica así lo exija.

(*Tükör*, 1937.)

Hoy, especialmente por razones políticas, se acostumbra hablar mucho sobre la pureza o la impureza de las razas humanas. Y, al respecto, se oye decir que es necesario salvaguardar la raza pura, aun recurriendo a disposiciones legales. Quien se ha ocupado de los distintos aspectos de la cuestión, probablemente la ha examinado a fondo, o por lo menos así hubiera debido hacerlo. También ha dedicado largos años al análisis del material accesible o aun a la recolección, de primera mano, de material nuevo. Dado que yo no he realizado un trabajo tal, no me encuentro en condiciones de unirme a esta o aquella opinión, y tanto más cuanto no tengo la autoridad necesaria para ello. Pero, por otro lado, durante largo tiempo estudié un fenómeno de la vida al que algunos soñadores, llamados por lo general estudiosos del folklore musical, atribuyen una importancia más o menos notable. Ese fenómeno es la música antigua de las clases populares y en particular de las campesinas. En la fase actual de lucha y de polémica alrededor de las cuestiones de la raza, podría no ser inútil el esclarecimiento y el análisis de un problema: se trataría de ver si la impureza racial de la música popular, la campesina por ejemplo, representa o no una ventaja. Y refiero la palabra "racial" a la música misma, no a los hombres que la crean, recogen, transmiten o ejecutan.

He desarrollado gran parte de mis investigaciones en Europa oriental. Naturalmente, por ser húngaro, inicié mis actividades en Hungría, ocupándome de la música popular húngara. Pero bien pronto me lancé también a los territorios vecinos (Eslovaquia, Ucrania, Rumania) y, cuando me fue posible, aun a regiones lejanas, como África septentrional y Asia menor. Así me proponía ganar perspectivas más amplias. Además de este trabajo "activo", tendiente a estudiar el folklore en el lugar mismo, he cumplido también un trabajo "pasivo", dedicándome al material ya recogido y publicado por otros.

Desde el comienzo de mi trabajo quedé muy sorprendido

por la insólita riqueza de tipos melódicos existentes en ese territorio de Europa oriental donde desarrollaba mis búsquedas. Y a medida que avanzaba en la recolección de material mi asombro fue creciendo porque, en relación a la superficie de esos países que no tienen en total más de 40 o 50 millones de habitantes, la complejidad de dicha música popular era algo verdaderamente notable. Luego, al comparar entre sí los materiales de cada uno de los países, un hecho surgió con claridad: entre las músicas populares se producía un incesante intercambio de melodías y se verificaban sin interrupción cruzamientos y reinertos. Además, todo esto sucedía desde siglos atrás.

Pero es necesario destacar un hecho muy importante. Este intercambio de melodías se encuentra bien alejado de la simpleza que muchos le suponen. Cuando una melodía popular supera los confines lingüísticos de un país, antes o después sufrirá determinadas alteraciones exigidas por el nuevo ambiente y en especial por las diferencias de lengua. Cuanto más grande es la diferencia entre las dos lenguas, ya en la pronunciación, ya en el acento, o en las relaciones métricas o en la estructura silábica, mayores serán las alteraciones que, afortunadamente, sufrirán las melodías "emigradas".

Y digo "afortunadamente" porque este fenómeno genera de por sí nuevos tipos y subtipos, aumentando así la cantidad de unos y de otros. Anteriormente, por otro lado, he utilizado los términos "cruzamiento" y "reinjerto". Quiero precisar que el "reinjerto", generalmente, se produce del siguiente modo: los eslovacos, por ejemplo, adoptan y "eslovaquizan" una melodía húngara. Los húngaros, a su vez, readoptan aquella forma melódica, naturalmente "eslovaquizada", y le vuelven a dar un carácter "húngaro". Pero esta nueva forma húngara —y repito que por fortuna— será sustancialmente diferente de la original.

Los factores que explican este intercambio casi ininterrumpido de las melodías son innumerables: las condiciones sociales de cada uno de los individuos o aun de las poblaciones; las emigraciones necesarias o voluntarias; las colonizaciones, los trasladados de personas o de grupos. Por ejemplo, es cosa sabida que la Europa oriental, con exclusión de rusos, ucranios y polacos, está compuesta de pequeños pueblos. Esos pueblos tienen a lo sumo diez mi-

llones de habitantes, y no marcan sus límites, para más, insuperables obstáculos geográficos, tales como grandes ríos o altas montañas. Ciertas zonas llegan a tener hasta poblaciones mixtas, a causa de los sistemas de renovación de la sangre posteriores a toda guerra y que consisten en el traslado de poblaciones enteras a los territorios devastados, en tanto otras han sido objeto de largas ocupaciones, como en el caso de la turca sobre los Balcanes. En estos casos, conquistadores y conquistados se han mezclado entre sí, y fatalmente se ha producido una influencia recíproca entre sus lenguas y sus músicas populares.

Pero el contacto entre pueblos distintos no lleva exclusivamente al intercambio de melodías. Como ya señalamos, también estimula la formación de nuevos estilos, aunque los antiguos o los menos antiguos sigan sobreviviendo. Todo ello determina un nuevo enriquecimiento de la música popular. Sin embargo, debemos precisar al respecto que la tendencia a transformar las melodías de origen extranjero hace imposible el fenómeno de la internacionalización de la música de cada pueblo. Así, por heterogéneo que sea su origen, cada uno de los materiales musicales adquiere un carácter sólido y específico. Entonces, y aplicando lo dicho a nuestro caso, podemos resumir en estos términos la situación de la música popular en Europa oriental: a causa de la incansante y recíproca influencia entre las músicas populares de los distintos pueblos se ha ido formando una inmensa, una compleja e inaudita riqueza de melodías y de tipos melódicos. Vale decir: la "impureza" racial que se ha determinado entonces, debe ser considerada decididamente como un hecho positivo.

Observemos ahora el reverso de la moneda. Si visitamos un oasis del África septentrional, Biskra o cualquier otra aldea, encontraremos una música popular más bien simple, de estructura homogénea; pero muy interesante. Avancemos luego, por ejemplo, unos dos mil quinientos kilómetros hacia el este y, escuchando la música popular de El Cairo y sus alrededores, encontraremos los mismos tipos melódicos. Ciertamente no conozco bien la historia de los pueblos de lengua árabe del África septentrional, pero me atrevería a afirmar que una homogeneidad tal, en zonas tan inmenas, demuestra la escasez de migraciones y por lo tanto la escasez de intercambios de poblaciones en esos

territorios. Y hay otro factor de importancia: los pueblos árabes del África septentrional, a pesar de ser más numerosos que los pueblos de la Europa oriental, viven en un territorio proporcionalmente mucho más grande y no se mezclan ni tienen contacto con poblaciones de raza y de lengua distintas.

Entonces, por un lado, la esperanza de que la música popular se conserve en un futuro inmediato y lejano resulta lícita, aunque el ritmo veloz con que la alta cultura penetra hasta en los continentes más remotos la vuelva muy dudosa. Pero, por otro lado, es evidente que la artificiosa construcción de una "muralla china" para separar a un pueblo de otro pueblo, justamente desde el punto de vista de la música popular aparece como algo muy dañino. Querer rechazar radical y totalmente toda influencia extranjera equivale a la segura decadencia del canto popular. Por el contrario, los aportes externos, cuando están bien asimilados, constituyen un enriquecimiento verdadero del material folklórico musical.

(*Tempo*, 1944.)

Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, al fin de cuentas, algo relativamente fácil o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación *a priori* de una parte del esfuerzo: justamente, el de la invención de los temas.

Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al del compositor de músicas "originales", cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz tanto de conservarle su propia y típica fisonomía como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición.

Hay músicos "cultos" que sostienen como algo inactual y hasta nocivo el hecho de remontarse a la música popular. Antes de entrar en discusión con estos músicos, es necesario preguntarse si nuestra orientación se podría conciliar, y cómo se podría conciliar, con aquella otra orientación, denominada atonal, o bien con la dodecafonía.

Digámoslo claramente: de ninguna manera.

¿Por qué? Porque la música popular es exclusivamente tonal y prácticamente resulta en absoluto inconcebible una música popular atonal. Por otro lado, la música atonal, dodecafónica, no puede fundarse sobre la música popular, tonal: sería como sostener la cuadratura del círculo. Y ya queda fuera de dudas que justamente la actitud de muchos compositores contemporáneos que han preferido remitirse

a las antiguas músicas populares no es el último de los obstáculos para el triunfo del atonalismo.

Lejos está de mis intenciones querer afirmar que la única esperanza de salvación para el actual estado de cosas radica en la música culta basada en la popular. Por otra parte, algunos de nuestros adversarios no se muestran tan liberales en cuanto a la función e importancia del canto popular. Así, por ejemplo, un valiente músico húngaro declaró no hace mucho tiempo: "La obra de recolección de los cantos populares en vasta escala, desarrollada actualmente en varios países, tiene un impulso inconsciente en el amor a la comodidad. En realidad, todo ello está movido por el deseo de refrescarse la memoria en una limpida surgente todavía no explotada, por el deseo de refrescarse el cerebro agotado. Y este deseo constituye la máscara de una íntima impotencia, el modo típico de resolver el verdadero esfuerzo creador en una comodidad que termina por aprisionar al espíritu."

Estas palabras revelan un modo de pensar evidentemente erróneo. Quienes así razonan, seguramente piensan que el compositor amante del canto popular jamás tiene en la cabeza la más pequeña melodía. Entonces, cuando se sienta a trabajar, resuelve su confusión recurriendo a una colección de cantos populares, de la que puede sacar algunas ideas, encontrando lista, terminada, su sinfonía, y sin esfuerzo alguno. Eso creen.

¡No! La cuestión no es tan simple. El error de quien formula razonamientos tales consiste en la excesiva importancia concedida al sujeto, al tema: un gran error, justamente. Y para advertirlo bastaría con reflexionar sobre el hecho de que Shakespeare jamás escribió una sola obra de su teatro con argumento inventado por él mismo. ¿O acaso también el cerebro de Shakespeare era tan estéril como para obligarlo a llamar a la puerta de su vecino por segunda vez, y después una vez más, y una vez más todavía, y diez veces aún, a la caza de argumentos? ¿O acaso también Shakespeare quería enmascarar una "íntima impotencia"? Y luego, el caso de Molière es todavía más espectacular. No sólo recurría a argumentos ajenos, sino que llegaba a copiar versos integros del mismo texto de donde extraía el tema. Y es cosa sabida que uno de los oratorios de Haendel no es sino la reelaboración de una obra de Stradella, pero esa

reelaboración es tan magistral, tan superior al original, que por cierto ya no hace pensar más en Stradella! ¿Sería entonces pertinente hablar de plagio, de agotamiento, de impotencia? No, como no lo es cuando Shakespeare se apropiá de la trama de una tragedia de Marlowe, o cuando Molière bebe de una fuente española. Y hoy podemos decir lo mismo respecto de Stravinsky, que en muchas de sus obras se sirve de temas populares o de material en última instancia ajeno.

En realidad, el material temático musical es el equivalente de la trama en la obra literaria. Pero en la música, como en la literatura, la escultura y la pintura, no tiene importancia alguna saber y conocer el origen del sujeto o del tema, pero sí la tiene ver cómo ha sido tratada aquella materia. En este cómo reside justamente toda la preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir; en fin, la personalidad del artista.

Además, hay otro argumento para aclarar las cosas. Pensemos en Juan Sebastián Bach. Bach fue quien resumiera las experiencias de más de cien años de música. El material de sus composiciones, es decir los motivos, los temas, era un material comúnmente usado en la época o, para expresarlo mejor, un material empleado de manera abundante por los predecesores de Bach en sus propias obras. Sería prácticamente posible contar las fórmulas presentes en las obras de Bach que ya se encuentran en Frescobaldi y en una cantidad de otros compositores anteriores. ¿Fue éste un defecto de Bach, un plagio vulgar? Para nada. Todo artista tiene el derecho de basarse en un arte precedente; más aún, no sólo tiene derecho, sino hasta el deber de hacerlo. Y entonces ¿por qué no podremos atribuir también al arte popular el objetivo de alimentar nuestras raíces?

A decir verdad, la mentalidad que atribuye importancia determinante a la invención de los temas se remonta apenas al siglo XIX y es un particular fruto del romanticismo, que apreciaba exclusivamente las manifestaciones "personales". En todo caso, creo que mis consideraciones anteriores permiten llegar a una conclusión: el hecho de ahondar el arte personal en la música popular del país propio, antes que en Brahms o Schumann, no constituye signo de "agotamiento" o de "impotencia".⁴⁵

Hay otro modo de considerar la música popular, hasta

opuesto al ya examinado y criticado aquí. Pero ese modo cae en idéntico error. Efectivamente, quienes creen que para revitalizar un arte musical nacional es suficiente ocuparse de la música popular y trasplantar sus fórmulas a la música occidental, también terminan colocando en primer plano el material temático, y olvidan todo lo necesario a la verdadera creación.

Por ello podemos decir: la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella. En manos de quien no tiene talento, ni la música popular, ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada.

La música popular tiene una función y un significado inmensos e insustituibles en los países donde prácticamente no hay tradiciones musicales o donde lo poco que existe de ellas no cuenta para nada. Aquí me refiero especialmente a la mayor parte de los países de la Europa oriental y meridional, y por tanto, también a Hungría.

Para terminar, quiero citar una expresión de Kodály sobre la función de la música popular: "Tenemos tan pocos documentos escritos sobre la antigua música húngara, que ningún estudio histórico-musical podría desentenderse de nuestra música popular. En ciertos aspectos, el lenguaje popular es idéntico al lenguaje antiguo; así, también la música popular puede y debe sustituir a los documentos históricos ausentes. Desde el punto de vista histórico, ella tiene para nosotros un significado mayor al que tiene para los pueblos ricos de un estilo independiente desde siglos. En estos pueblos, la música popular ha sido absorbida por la música culta y un músico alemán puede encontrar en Bach o en Beethoven lo que nosotros, por ahora, sólo podemos buscar en nuestras aldeas: la vida orgánica de una tradición nacional."⁴⁶

(Uj Idök, 1931.)

Caso
de
Ponel

para ninguna de ellas. En otros términos, han sido reunidas en un acorde consonante.

La singular frecuencia de los movimientos de cuarta en nuestras melodías, por su lado, ha dado lugar a la formación de acordes de cuarta: también aquí la sucesión horizontal se ha transferido a una simultaneidad vertical.

2

Hay otro caso en el que podemos hablar de influencia de la música campesina: es cuando el compositor se vale de ella ya no textualmente, sino inventando por sí mismo la imitación de una melodía popular. En realidad, entre esta manera y la descrita arriba no existe ninguna diferencia sustancial. Por ejemplo, Stravinsky nunca cita las fuentes de sus temas. Es decir: nunca informa sobre ellas en el título de la composición. Y mucho menos se preocupa de dar explicaciones cuando los temas fueron tomados de la música popular o cuando son de su invención. Un modo tal de comportamiento recuerda el de los músicos antiguos: como ejemplo de todos bastará citar el de Beethoven en el comienzo de la *Sinfonía pastoral*. Pero no olvidemos que Stravinsky actúa así con toda intención, en cuanto quiere demostrar y afirmar que es absolutamente indiferente que el compositor se haya valido de temas propios o de temas ajenos. Según las opiniones que Stravinsky suele enunciar, el autor musical tiene derecho a servirse en sus obras de materiales musicales de cualquier origen, de modo que todo cuanto él mismo, Stravinsky, ha juzgado necesario utilizar, por esa sola razón se vuelve su propiedad espiritual. Este modo de pensar tiene por otro lado un antecesor en la tesis que sirvió a Molière para defenderse de la acusación de plagio: *Je prends mon bien où je le trouve*. Stravinsky tiene perfecta razón al sostener que la paternidad del material, es decir del elemento puramente temático, desde el punto de vista artístico constituye una cuestión totalmente secundaria. Sólo tiene importancia para la musicología y no interesa a la estética.

No tengo los datos necesarios para decidir cuáles son los temas de invención original y cuáles en cambio los tomados

a préstamo del canto popular durante el denominado período "ruso" de Stravinsky. Pero hay algo seguro: si en el material temático de Stravinsky se dan invenciones originales, creadas por él mismo (y evidentemente así sucede), son las más hábiles y fieles imitaciones del canto popular que podamos imaginar. Por otro lado, es notable que Stravinsky, en su período "ruso" y a partir de la *Consagración de la primavera*, casi nunca se haya servido de melodías de formas cerradas, articuladas en 3, 4 o más incisos. En cambio ha trabajado con motivos de 2 o 3 compases, repitiéndolos continuamente de modo "ostinato". Tales motivos primitivos, breves y repetidos de continuo, son muy característicos de una cierta parte de la música rusa. Entre nosotros este tipo de composición se encuentra en la música para cornamusa y, entre los árabes, en la música campesina que acompaña a la danza. La estructura primitiva del material temático acaso ha determinado en parte el carácter tan singularmente fragmentario, diría de mosaico, propio de la construcción de las obras de Stravinsky durante el período citado. Y de todas maneras, la repetición incesante de motivos primitivos produce siempre un efecto extrañísimo, febril y excitante, en la misma música popular de ese tipo: entonces no puede asombrar que un mago como Stravinsky haya centuplicado sus efectos, valorando con precisión extrema las relaciones de peso de los distintos motivos para disponerlos oportunamente en su reciproco ajuste.

3

En fin, la influencia de la música campesina sobre las obras de un compositor puede manifestarse en una última manera. Puede suceder que el compositor no quiera elaborar melodías populares ni hacer imitaciones de ellas, proponiéndose, en cambio, que su música tenga la misma atmósfera propia de la música campesina. Hasta puede lograrlo. En este caso, puede decirse que el compositor se ha enseñoreado del lenguaje musical empleado por los campesinos, y que lo domina con la misma desenvoltura y perfección con que un poeta usa la lengua madre. Vale decir: el módulo expre-

sivo de la música campesina se ha convertido en su lenguaje. Dentro de la música húngara, las obras de Kodály ofrecen los más bellos ejemplos de este modo de entender la música. Citemos aquí sólo el *Psalmus hungaricus*.⁴⁷ Composiciones semejantes jamás hubieran nacido sin la música campesina húngara (pero tampoco sin Kodály!).

(*Üj Idök*, 1931.)

IX. LA MÚSICA POPULAR HÚNGARA

1

El orden natural de las cosas nos enseña que la praxis precede a la teoría. Entre nosotros, sin embargo, parecería que este orden estuviera invertido, por lo menos en cuanto a la música nacional húngara. En efecto, hace ya algunos años han aparecido trabajos científicos con la pretensión de ilustrar sus características. Pero, en realidad, esos trabajos sólo llegaron a describir y a definir cosas de las que entonces no existía siquiera la sombra.⁴⁸

Resulta necesario decir que, hasta una época muy reciente, nosotros no tuvimos una música culta de un cierto valor y a la vez distinta de cualquier otra: es decir, una música típicamente "húngara". Naturalmente, no tomamos en cuenta para nada las obras escritas bajo la influencia de la música gitana por Bihari,⁴⁹ Lavotta⁵⁰ y por algunos extranjeros inmigrados como Csermák,⁵¹ Rozsavögyi,⁵² Pecsenyánszky y otros: todos ellos son, en más o en menos, músicos *dilettantes*. Y sólo "musicólogos" tan *dilettantes* como ellos podrían tomar en serio cosas tales. Además, no olvidemos que tampoco se trata de una música "nacional" húngara, sino de una música de carácter bien gitano: vale decir, que su principal característica está constituida por las deformaciones melódicas tomadas de un pueblo de origen extranjero, como lo es justamente el gitano.

Por otro lado, los esfuerzos de los músicos serios tampoco han conducido a nada importante. Algunos de ellos imitaban de manera servil los estilos extranjeros. Otros, y es el caso de Erkel, creían alcanzar el objetivo que se habían prefijado mediante la simple introducción de algún "silencioso" o de *czárdás*⁵³ a la gitana entre fragmentos "italianizantes". Resulta demasiado evidente que de la mezcla de estilos tan heterogéneos no podía nacer ciertamente un estilo húngaro, sino sólo una híbrida mezcolanza.

En compensación, si hasta ahora no se ha podido hablar de música culta húngara, tuvimos y tenemos una música popular muy apreciable y absolutamente única. Y sin embargo, parece que ella no despierta ningún deseo de estu-

dio, ninguna pasión, y ni siquiera en nuestros compatriotas tan ruidosamente entusiastas de las "especialidades" nacionales. Ya se sabe cómo son las cosas: esta gente, a lo sumo conoce los cien o doscientos cantos que los jefes de banda gitanos se han dignado admitir en su repertorio para tocarlos después, deformados hasta lo inverosímil por su fantasía oriental y en provecho del mayor deleite de la pequeña nobleza húngara. (Y a quien no conozca la enorme diferencia existente entre los adornos de estilo húngaros y los gitanos, le aconsejo oír la música ejecutada en cornamusa o en flauta por cualquier campesino húngaro.)

Entre los cantos de los gitanos se encuentran no pocas melodías tomadas de los vecinos pueblos eslavos, es decir melodías que sólo por casualidad han entrado a la música popular húngara. Sin embargo, ¡hasta por este material dilapidan su obligatorio entusiasmo nacional los superficiales señores húngaros! Y, por el contrario, permanecen fríos e insensibles ante las preciosísimas y antiguas melodías transilvanas húngaras, recientemente descubiertas. Ello, por el simple hecho de no haber oído nunca nada parecido. En suma, esos señores, a esta música popular verdaderamente húngara, no la aman ni la comprenden.

Por su lado, nuestros "musicólogos" no son menos superficiales y llegan a aceptar como canto popular húngaro toda canción cantada en húngaro. Así, en sus gruesos volúmenes, tratan de demostrar con humorística meticulosidad el típico carácter húngaro de esta o aquella melodía que, en cambio, y sin posibilidad de equivocos, es extranjera. Por ejemplo, el canto "Azt mondják nem adnak engem galambomnak..." ("Se dice que no me darán a mi palomo..."), que es hasta un típico ejemplo de canto eslovaco. Naturalmente, también dichos "musicólogos" creen que, para estudiar la música popular, es suficiente meterse en un café de Budapest y escuchar un poco de música gitana.

¡Pero no está aquí todo lo que estos señores creen! ¡Por ejemplo, según ellos, empleando fórmulas rítmicas artificialmente pensadas y adaptadas a determinados esquemas preconstituidos, se debería producir una música húngara de nuevo tipo, y absolutamente original! Por mi parte, leo muy divertido estas ocurrencias de gente que jamás ha escrito una frase musical y que cree poder sugerir a los compositores ciertas soluciones rítmicas "de tipo húngaro", fruto

exclusivo de sus devaneos teóricos. Estos señores estudiosos deben tener la paciencia de esperar que se forme y que madure una verdadera música húngara. Ello, naturalmente, podrá suceder cuando tengamos compositores que, además de ser fuertes personalidades creadoras, se encuentren en condiciones de introducir en sus obras algunos caracteres reconocibles como peculiares de la música culta húngara, en cuanto no aparecen en la música de ningún otro pueblo. Es verdad que acaso dicho estilo surja por la recíproca influencia de músicos que viven juntos, pero también puede suceder que sea el resultado de la influencia ejercida sobre ellos por la verdadera música popular. Pero, naturalmente, se tratará de un estilo formado también por la música del siglo xx, de manera tal que muchas personas poco dotadas de oído musical lo llamarán straussiano, wagneriano o debussiano: y ello porque se les escaparán las esfumaturas más sutiles.

Además, un fenómeno de este tipo ya pudo ser comprobado en los últimos años. ¿No es realmente ridículo que muchos de nuestros entendidos y de nuestros críticos, al escuchar obras ricas de carácter húngaro, hayan citado en cambio a todos los grandes autores occidentales en boga? Pero, repetimos, ya se sabe cómo son las cosas: tanto estos últimos como los otros tienen en su música algo de "insólito". Y, naturalmente, todo lo insólito es de manera automática "dañino". Hasta me atrevería a decir que para los "críticos" húngaros resulta más aceptable la "extrañeza" basada en los habituales modos mayor, menor y en los cromatismos de los occidentales. Pero nunca el "horror asiático" de una simple melodía antiguo-székely. ¡Dios nos guarde de aceptar la validez de una melodía húngara antigua! ¡Sería como decir que se quiere arruinar a la música, que se quiere provocar el derrumbe del mundo! En definitiva, siempre los mismos lugares comunes.

Cuanto de nuevo y de húngaro ha sido escrito por nosotros en los últimos años apenas si constituye un comienzo. Por ese motivo no pueden deducirse de allí características generales, tendencias comunes. Es decir: todavía no ha llegado el momento de esas *teorías musicales húngaras*, escritas con profética inspiración hace ya muchos años.

(Aurora, 1911.)

Permitaseme ilustrar brevemente los resultados hasta ahora obtenidos en Hungría por las investigaciones sobre el folklore musical.

Desde el punto de vista del folklore musical, la Hungría de anteguerra era, sin más, uno de los territorios más interesantes y más ricos de material. La atención de los estudiosos húngaros se volvió entonces en primer lugar hacia el territorio habitado por los húngaros: algo comprensible, por lo menos por razones lingüísticas. Pero bien pronto el campo de investigación se extendió también a los sectores del país habitados por minorías, porque de otra manera no se hubiera podido alcanzar uno de los objetivos más importantes de las búsquedas folklórico-musicales, es decir el estudio del folklore musical comparado. Estos esfuerzos, estos nuestros esfuerzos, encontraron la plena comprensión de los ambientes oficiales, y en especial de la División de Etnografía del Museo Nacional, de modo tal que en general hemos podido desarrollar el trabajo, con el apoyo material y moral de ese instituto. A cambio de dicho apoyo, buena parte del material recogido fue destinado por nosotros a la división citada.

Naturalmente, desde el comienzo de las recolecciones, hemos trabajado con el fonógrafo. Y no creo necesario subrayar aquí la importancia de este instrumento para los fines científicos. Pero, sin embargo, no se ha podido registrar todas las melodías: la razón es que no teníamos suficiente dinero. Por ello, al recoger las melodías más simples nos limitamos a una escrupulosa anotación, en cuanto su registro fonográfico resulta menos importante.

Los trabajos de recolección en amplia escala se habían iniciado hacia los últimos años del siglo pasado, gracias a la obra del conocido folklorista Béla Vikár. Entre otras cosas, Vikár fue uno de los primeros que utilizó el fonógrafo. Pero, como no tenía una preparación musical suficiente, los cantos registrados por él serían grabados luego por otros investigadores. Más tarde, alrededor de 1905, también algunos músicos preparados empezaron a desarrollar este trabajo (hasta entonces, los ambientes musicales se habían mostrado sustancialmente indiferentes a toda clase de música campesina). En particular Zoltán Kodály, László

Lajtha,⁵⁵ Antal Molnár,⁵⁶ yo mismo y algunos otros, nos apasionamos en las investigaciones y seguimos en ellas incansablemente hasta 1918, cuando la incierta situación política y financiera sobrevenida con la terminación de la guerra puso fin a todo esfuerzo de ese tipo. Hoy, diez años después del fin de la guerra, no estamos todavía en condiciones de retomar nuestra actividad con el mismo ímpetu anterior. De todas maneras, el resultado del trabajo cumplido hasta el otoño de 1918 es el siguiente: se recogieron alrededor de 8 000 melodías húngaras, 2 800 eslovacas, 3 500 rumanas y 150 de otras minorías varias (rutenos, servios, búlgaros, gitanos).

Gran parte de este material fue registrado también fonográficamente y muchísimos de los fonogramas están depositados en la División de Etnografía del Museo Nacional. Se trata de los registros de 1 132 melodías húngaras, 794 rumanas, 161 eslovacas y de unas 30 rutenas. En cambio, alrededor de 1 000 cilindros con melodías húngaras han quedado en manos privadas, amén de unos 250 con melodías eslovacas y unos 400 con material rumano.

Después de 1918 las posibilidades para una posterior recolección de cantos se debilitaron. Entonces pensamos desarrollar el trabajo de elaboración científica del material ya recogido: ordenamiento sistemático, etc. Esta afinidad científica llevó a resultados importantes respecto del material húngaro, eslovaco y rumano (y aquí, entre paréntesis, debo anotar que el material rumano a nuestra disposición provenía exclusivamente del territorio de anteguerra perteneciente a Hungría).

¿Cómo hemos procedido? Por un lado, examinamos y ordenamos separadamente el material melódico de los tres pueblos. Por otro, comparamos esos materiales entre sí. Resumiendo brevemente el resultado de ese trabajo, puedo decir que nuestras conclusiones sobre el material húngaro son las siguientes: el material de la música campesina húngara puede ser agrupado en tres grandes clases, a saber:

- 1] melodías antiguas que tienen un estilo homogéneo en todo el territorio habitado por húngaros;
- 2] melodías recientes, de estilo igualmente homogéneo en todo el territorio habitado por húngaros;
- 3] melodías que no entran en ninguna de las dos clases precedentes.

Para las melodías de estilo antiguo, son características sobre todo las escalas anhemítónico-pentatónicas,⁵⁷ con una estructura estrófica no arquitectónica, consistentes en cuatro versos melódicos isométricos.

Este tipo melódico debe ser considerado como un producto popular exclusivamente húngaro. No ejerció casi ninguna influencia sobre la música popular de los eslovacos. En cambio, algunos de sus tipos han influido de manera fundamental sobre las ramas del pueblo rumano que se estabilizaron en el Máramaros y también sobre las que, hacia el oeste, limitaban con los *székely*.

Las características de las melodías de estilo reciente consisten en el llamado ritmo "puntillado adaptable", y en la estructura estrófica arquitectónica constituida por cuatro incisos melódicos: por ejemplo, la que se puede indicar con el esquema ABBA.

También esta clase de melodía debe ser considerada un producto exclusivamente húngaro; sin duda, se ha formado en los últimos siete u ocho decenios. Su influencia sobre la música campesina eslovaca y rutena más reciente ha sido considerable y hasta se ha extendido más allá de los confines de la vieja Hungría, a Moravia y a Galitzia. Sobre la música popular rumana no ha ejercido casi ninguna influencia.

La tercera clase mixta, al no tener un estilo homogéneo, está despojada de cualidades generalmente típicas. Incluye, entre otras, todas las melodías extranjeras, provenientes en su mayor parte de la música popular eslovaca. Las melodías derivadas de la música rutena son menos numerosas, y hay unas poquísimas de origen alemán y rumano. En fin, no aparece ninguna llegada de Yugoslavia.

También el material de la música campesina eslovaca se divide en tres clases: las melodías que representan el estilo antiguo, el estilo mixto y el reciente.

La primera clase consiste en las variantes de la denominada melodía *valasska*, en algunas canciones de cuna y en otras melodías ligadas a determinadas usanzas populares. En sustancia, se trata de los productos más típicos de la música popular eslovaca.

La segunda clase no es de estilo homogéneo: algunas de sus categorías también aparecen entre los moravos y otras, en cambio, tienen evidente origen occidental (alemán, checo).

El tercer estilo, el reciente, se ha formado en la influencia del estilo húngaro reciente e incluye tanto pedestres imitaciones como formulaciones autónomas.

En cuanto al material de la música campesina rumana, la situación es mucho más complicada, porque estamos ante un material no homogéneo, de carácter variable según los distintos territorios de los dialectos musicales. Para las melodías rumanas no ligadas a usanzas populares, encontramos dos dialectos principales: 1] el del territorio septentrional, con Máramaros y sus adyacencias inmediatas; 2] el meridional (Bihar [Bihor], Kolozs y las zonas hacia el sur). Además podemos mencionar el territorio dialectal "szekeлизante", que limita, al oeste, con las poblaciones *székely*.

El norte revela influencias húngaras (véase arriba) y, probablemente, ucranianas. En cambio, el material de las zonas meridionales, por lo menos de acuerdo con nuestros acutales conocimientos, puede ser considerado como un producto rumano independiente.

Por otro lado, las importantísimas melodías *colinde*⁵⁸ tienen un carácter completamente distinto, así como las melodías instrumentales para danza. Unas y otras varían según los diversos territorios dialectales. Pero todavía es imposible formarse una opinión acerca del origen de estas melodías, porque los tipos de música campesina correspondientes de los pueblos cercanos, hacia el norte, el este y el sur de los rumanos, en general son inaccesibles.

También en algunos otros países, como Finlandia y Ucrania, se ha cumplido un trabajo diligente. No me corresponde ilustrar ese trabajo, y tampoco podría hacerlo, porque me faltan las informaciones necesarias. El mal es que los estudiosos de cada país han trabajado, y siguen trabajando, en un completo aislamiento. Y es justamente esta circunstancia la que me obliga a sugerir la posibilidad de creación de contactos entre los centros de recolección de los distintos países europeos. Sería algo muy importante y por muchas razones: por lo menos para llegar a un sistema unitario de notación de las melodías. Sólo continuando el trabajo de recolección, de sistematización y de publicación del material sobre las bases de criterios y de métodos unitarios podremos resolver exitosamente el problema de los nexos y de las ligazones entre las músicas campesinas de los pueblos de la Europa oriental.

También sería muy importante discutir el problema del instrumento a emplear en el registro de la música popular: vale decir, si debe trabajarse con el fonógrafo, con el gramófono o con cualquier otro instrumento. Además, está la cuestión del sistema con que deben reproducirse los registros. Y aun sería muy importante que los centros de recolección de los distintos países lograran ponerse de acuerdo sobre el intercambio recíproco de las copias de registros más características y de sus precisas anotaciones. Por otro lado, habría muchas cosas que decir también sobre el modo de publicar con criterio el material recogido. Y, en fin, sería necesario establecer, de una vez para siempre, que el único modo justo de recolección del material consiste en que los especialistas trabajen en el lugar mismo, vale decir en el pueblo de los *medium*. En realidad, una recolección no puede ser suficientemente escrupulosa, ni suficientemente autorizada, mientras no esté en manos de especialistas. Y peor será si el material es tomado *ad hoc* de *medium* casualmente arrancados a su ambiente original y que se han instalado en zonas alejadas de ese ambiente.

De todos modos, ya sería algo muy útil que por lo menos una vez en el año, los delegados de todos los países, o aunque fuera de todos los países de la Europa oriental, pudieran encontrarse en un lugar prestablecido para rendir cuentas de los resultados alcanzados el año anterior o para discutir los objetivos del año por venir.

Ignoro el problema y no estoy en condiciones de formular propuestas concretas, pero repito una vez más: realmente, ¿no es posible mantener una colaboración más estrecha? Si así fuera, acaso lleguemos a tener hasta la satisfacción de ver cómo los investigadores de todos los países, estimulados por la noble competencia, desarrollan su actividad con mayor entusiasmo. Y se trata de algo urgente, muy urgentemente necesario. Es un hecho por lo general conocido que la música popular está disminuyendo, aun se está perdiendo. Este proceso es inexorable, siempre que no se quieran reinstaurar condiciones de vida medievales. Entonces, no hay sino una sola tarea: recoger cuanto más sea posible, recoger de la mejor manera posible, recoger con la mayor rapidez posible.

(*Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1929.*)

3

Los estudiosos del folklore musical ya saben muy bien que en el caso de la música popular de los pueblos de la Europa oriental y centrooriental, se hace necesario distinguir entre la música culta popularesca de las poblaciones "cultas" y "semicultas", casi siempre urbanas, y la auténtica música popular de los campesinos. Efectivamente, los dos tipos de música son claramente diferentes el uno del otro, por sus caracteres exteriores y, sobre todo, por sus respectivas génesis. Y, a los fines de la distinción pertinente, tampoco tiene importancia alguna que a veces aparezcan interferencias de música culta popularesca en la música popular o viceversa.

Estos dos géneros musicales se diferencian ante todo por su función social. Indudablemente, la antigua música campesina húngara es el residuo de una civilización que en cierta época debe haber sido común a toda la nación. En cambio, nuestra música popularesca, en su forma moderna, es un producto de los *dilettantes* del siglo pasado, burgueses casi siempre. Ese producto fue difundido por las bandas gitanas de las ciudades. Ya lo hemos destacado con anterioridad: hablar de "música gitana" es algo absolutamente erróneo, a pesar de que el término sea usado tanto entre nosotros como en el exterior. Ello porque, en realidad, al expresarnos así nos referimos a música húngara ejecutada por gitanos. Naturalmente, esta circunstancia nada tiene que ver con el hecho de que los gitanos de las aldeas también posean sus cantos populares, de lengua gitana y de caracteres completamente distintos: pero las bandas gitanas de las ciudades jamás ejecutan dichos cantos, y ni siquiera los conocen. Del mismo modo hay otra cuestión: el célebre estilo interpretativo gitano, mutable por otro lado de acuerdo al ambiente, probablemente no hace sino conservar las correspondientes tradiciones de la clase burguesa húngara, tal como los gitanos de las aldeas siguen las tradiciones de la música campesina.

La música campesina tiene el carácter peculiar de comprender en sí géneros estilísticos homogéneos: es decir, grupos de melodías en los que las distintas piezas se asemejan por la estructura y por toda una serie de caracteres varios. En general, hay una tendencia a considerar que la

formación de dichos estilos homogéneos debe ser explicada con un inconsciente instinto por la variación. Ese instinto se orienta siempre en una misma dirección y actúa fácilmente en las comunidades más o menos aisladas del mundo, con una vida interna muy unida y caracterizada por condiciones sociales casi idénticas. Podemos tener una idea sumaria de la génesis de gran cantidad de cantos afines, diciendo que elementos de variada procedencia extranjera se infiltran en la música de los campesinos y que éstos, poco a poco y por instinto, los transforman de manera tal que, al fin, resultan homogéneos y por lo tanto fundamentalmente diferentes del original desde el punto de vista de la estructura y de todo otro carácter. Ejemplos interesantes de esa transformación gradual no faltan, por cierto. En cambio, no tenemos dato alguno del cual resulte que los individuos campesinos acostumbren inventar nuevas melodías: un fenómeno tal, además, sería muy improbable aun desde el punto de vista psicológico. Entonces, es necesario llegar a una conclusión: la música campesina es un fenómeno de arte colectivo, exactamente lo contrario de la música popular húngara que, en cambio, constituye un producto artístico individual. Y tan individual que conocemos hasta los nombres de los autores de los distintos cantos.

Debo agregar finalmente que, en cuanto al arte campesino, no entiendo como campesino a cualquier individuo dedicado al cultivo de la tierra. Sólo incluyo en esa denominación a quien satisface sus propias exigencias expresivas según formas tradicionales o, eventualmente, según formas de origen extranjero pero adaptadas de manera instintiva a la propia "constitución psíquica".

En general, el oyente europeo considera que los caracteres de nuestra antigua música popular especialmente originales y sin igual son: 1] el ritmo libre de la declamación en las melodías "rubato", un ritmo que mimetiza el simple esquema de base, de manera tal que éste se distingue sólo raramente y, aun cuando aflora, no se presenta en unidades rítmicas regulares, sino que es confiado siempre a una ejecución de estilo recitativo. Que yo sepa, esta manera de ejecución no es conocida por la música popular alemana; por el contrario, en Europa oriental, además de los húngaros, la practican eslovacos, rumanos y eslavos meridionales; 2] la escala pentatónica sin semitonos, que centenares

o millares de años atrás seguramente fue utilizada en gran parte del mundo, pues la conocían los griegos antiguos y la conocen los chinos, los mongoles y los negros. Dicha escala no tolera la habitual cadencia de dominante y tónica, y tan así es, que en ella la dominante no tiene esa función, justamente de dominante, conocida por nosotros a través de la música culta europea. En fin, hay otra particularidad: no sólo la tercera y la quinta son consideradas como consonancias. También lo es la séptima. Entonces, y en general, cada una de las cinco notas es consonante respecto de cada una de las otras notas. El segundo y sexto grados originalmente faltaban: ahora aparecen en numerosas melodías con la función de nota de pasaje o de ornato en las partes no acentuadas del compás. Aclaremos que el grado sexto lo hace en la forma de tercera menor o mayor. En la línea melódica es frecuente el salto de cuarta, además de la tendencia a moverse alrededor de las notas medianas, y amén de la estructura no arquitectónica aparece un fenómeno todavía más destacado, como lo es la forma descendente, vale decir que va hacia abajo.

¿Cómo podemos saber si estas melodías son verdaderamente antiguas, es decir si se remontan a un pasado de centenares o quizás de miles de años? En tiempos recientes hemos tenido pruebas directas de su lejana existencia, a través de la música de los pueblos afines, turcos y turcoides, del Volga. Además, como prueba indirecta siempre valen la escala pentatónica, los ornatos y el carácter arcaico de la palabra, es decir, en sustancia, los elementos arriba descritos. ¿Cuándo y cómo se cantaban estas melodías? Si nos atenemos a sus textos poéticos, ellas habrían sido cantos líricos y baladas, pero antiguamente sin duda estuvieron ligadas a determinados trabajos. Todas estas consideraciones no pueden sino permanecer en el campo de las hipótesis, porque desde hace varias décadas están más bien en vías de extinción y ya unos treinta o cuarenta años atrás sólo eran conocidas por los viejos. Aún más: en realidad, ni siquiera estos viejos acostumbraban cantarlas ya tanto, pues temían las burlas de los jóvenes, que despreciaban todo lo "anticuado". En estas condiciones es fácil imaginar las dificultades que ha debido combatir el recolector, urgido sobre todo por la necesidad de salvar ese preciosísimo material. A menudo, nos ha sido casi imposible persuadir

a los viejos, y especialmente a las mujeres, para que canten. Algunas de ellas se avergonzaban: "No está bien que una vieja cante así", decían. Otros temían que los tomáramos en broma y otros hasta creían que nosotros éramos recaudadores de impuestos enviados para obtener tributos aun sobre los cantos! Fue entonces un resultado logrado al precio de enormes esfuerzos y de una tenaz perseverancia. De todas maneras, en un decenio y medio conseguimos anotar, y en parte registrar, cerca de doscientas melodías-matriz y muchos centenares de variantes. Además, debemos decir que no se podía pensar para nada en cantos ejecutados por coros al unísono, porque ya era una gran suerte encontrar en una aldea a dos o tres personas viejas que recordaran muchos cantos antiguos. Y si quienes conocían el mismo canto llegaban a ser muchos, hubiera sido esfuerzo vano tratar de hacerlos ejecutar correctamente, porque los campesinos son muy poco inclinados al canto conjunto y cuando lo intentan ejecutan los adornos, a menudo complicadísimos, de maneras sumamente diversas.

Ya vimos que estos cantos se hallaban ligados originalmente a ocasiones de trabajo. A decir verdad, no tenemos ninguna prueba directa de este hecho, pero igualmente es posible seguir sosteniéndolo, sobre la base de las analogías que nos ofrece la música campesina rumana. Entonces, eran cantos de trabajo ya no porque sus palabras y sus ritmos estuvieran ligados a un determinado tipo de tarea, sino en cuanto se los cantaba a coro en ocasión de ciertos trabajos colectivos, muy frecuentes en un tiempo: trilla del trigo, preparación de plumas, hilados de invierno, trabajos agrícolas de verano.

Otra ocasión para la música colectiva era el baile, durante el cual se ejecutaban los antiguos cantos de danza, diferentes de las melodías "rubato" sólo por el ritmo. Se trata de un ritmo más continuo, porque, al ser cantados, tienen una cantidad mucho menor de ornatos. De esta antigua música para danza sólo conocemos algunos fragmentos: el viejo estilo musical y la misma vieja coreografía son cosa ya extinguida. No queda otro camino que confiarse a las suposiciones. Originalmente, entonces, la música para danza debe haber sido ejecutada por cornamusistas o por otros campesinos músicos. Sin duda, ésta era la situación de muchos villorrios todavía unos trescientos años atrás.

Solamente más tarde, desde hace unos doscientos años, los gitanos empezaron a sustituir a los campesinos como músicos; hasta que hoy, como sabemos, la situación se ha invertido y los gitanos, salvo alguna rara excepción, son reconocidos en todas partes como los ejecutantes de la música para baile. Pero es necesario destacar que los gitanos de las aldeas casi siempre tocan un repertorio de música campesina, vale decir música popular de estilo popular, y constituyen así algo muy distinto de los gitanos de ciudad.

También es posible que en una época remota los músicos hasta no hayan existido y que la música de danza consistiera exclusivamente en el canto de los espectadores y de los mismos bailarines. Luego, probablemente, el canto surgió junto a la música, aunque ya estuvieran los músicos.

La antigua música popular húngara conocía también los cantos de ceremonias (diría casi rituales): cantos nupciales, cantos de cosecha, nienas, cantos *regös* y de las parejas, cantos infantiles. Los cantos de cosecha eran, evidentemente, cantos de trabajo propiamente dichos. Todos estos cantos se hallaban ligados a determinadas ocasiones y tienen un carácter común: a excepción de los de "las parejas", cada categoría está representada por poquísimas melodías, más antiguas o más recientes, pero sustancialmente divergentes del citado estilo fundamental, pentatónico. De todos modos, y casi en todas partes, estas categorías de cantos, ligadas a las viejas usanzas, han caído en el olvido con la desaparición de las usanzas mismas.

El estilo reciente del canto popular húngaro se distingue del antiguo aun desde el punto de vista de la función social. Como es sabido, las melodías relativamente recientes constituyen hoy el dialecto musical, casi único, de los campesinos húngaros. Se cantan, y naturalmente siempre en coro, durante los trabajos colectivos, la marcha, el retorno en grupo a la aldea. Comprenden los cantos de las parejas y los cantos de acompañamiento de danzas, habitualmente tocados por los gitanos. En lugar de la multiplicidad de una época, actualmente encontramos un solo tipo de melodías y ello significa que también aquí se ha impuesto la tendencia a la uniformidad. No es por casualidad como justamente dicho estilo reciente haya podido ejercer una influencia tan profunda sobre la reciente música popular de los eslovacos y rutenos.

Para terminar, veamos el significado artístico de la antigua música popular húngara. Es un hecho generalmente conocido que el descubrimiento de nuestra música campesina ha dado un fortísimo impulso a la música culta húngara contemporánea. No digo que esta música culta no hubiera existido sin dicho impulso; además, sería inútil ponerse a pensar qué características hubiese tenido entonces. Pero hay algo cierto: en su actual fisonomía, la música culta húngara aparece tan íntimamente ligada y fusionada con la música campesina de reciente descubrimiento que nadie podría concebirla separada de la música popular. En realidad, el estímulo recibido por esta música popular ha sido particularmente intenso para nosotros mismos, compositores activos, quienes nos convertimos en los más encarnizados exploradores de sus patrimonios. En efecto, gracias a nuestro trabajo de investigación y de recolección hemos entrado en las relaciones más "íntimas" con ella: en las aldeas, en las haciendas, por todas partes hemos tenido ocasión de vivir esta música, y de la manera más intensa. Nunca se subrayará lo suficiente el hecho de que justamente esta experiencia "viva" es el indispensable presupuesto para que la música popular pueda constituir en verdad un elemento fundamental de inspiración.

Por ello, si la música húngara contemporánea tiene un carácter particular y personal, entre otras cosas se lo debemos a la música campesina de los países orientales. Además, es justamente esta peculiaridad suya la que ha suscitado la atención del mundo a su respecto.

(*Schweizerische Sängerzeitung*, 1933.)

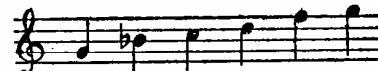
4

Es necesario distinguir entre la música popular de la clase burguesa ciudadana (cantos cultos populares) y la música popular de la clase campesina (de las campañas). Los productos de la primera son conocidos bajo el nombre de canciones húngaras: sus autores, notorios o ignorados, provienen de la clase burguesa. Sus difusores más importantes son las bandas gitanas y por ello, erróneamente, también se llaman música gitana. Sin embargo, aun recientemente, se

difunden por medio de impresiones. No tienen un carácter homogéneo y su divulgación no ha llevado al desarrollo de variantes auténticas. Hasta el momento nadie estudió científicamente las canciones húngaras, ni el estilo interpretativo de sus difusoras principales, las bandas gitanas de las ciudades. Y mucho menos se pensó en publicarlas en una edición científica universal. Puede calcularse que hoy, para todo el país, el número de estas canciones oscila entre unas 1 000 y 2 000. Una parte de las mismas se ha infiltrado también a la música popular de las aldeas, mientras por su lado los autores de las canciones han imitado conscientemente los tipos más recientes de la música popular de las campañas. Entonces, puede hablarse de una influencia recíproca entre las dos categorías.

Tanto numéricamente como desde el punto de vista estético e histórico-cultural, la segunda categoría —la música popular de las campañas—, tiene un valor y una importancia muy superiores. La campaña húngara, con increíble poder de conservación, mantiene viva hasta nuestros días toda suerte de antiguas tradiciones musicales: sean su propio estilo musical antiguo o los antiguos cantos cultos. Además, gracias a influencias de distinto tipo, en los últimos años ha desarrollado hasta un nuevo estilo musical. El material recogido hasta hoy —casi siempre con método científico—, llega a más de 10 000 melodías (alrededor de 3 000 grupos de variantes). De acuerdo con la oportunidad de su ejecución o con la falta de relación con determinadas ocasiones, ellas se dividen en los siguientes grupos: a] las melodías de los cantos propiamente dichos, es decir no ligados a ocasión alguna; b] los cantos para danzas; c] cantos nupciales; d] nenias; e] cantos de cosecha; f] cantos de las párosítos; g] regós; h] cantos de juegos infantiles. Según sus cualidades estructurales se agrupan principalmente en las clases de las melodías antiguas y recientes.

Es característica de las melodías antiguas, sobre todo la siguiente escala anhemítónico-pentatónica:



además de una estructura arcaica, no arquitectónica y, por lo general, de un estilo de ejecución "parlando-rubato", más

bien fuertemente adornado. A esta clase pertenece alrededor del 9% del material recogido. Las sorprendentes analogías recientemente descubiertas en el material de música popular de los cheremises demuestran el origen asiático (turco-tártaro septentrional) de este tipo de melodías. Las figuras que constituyen las melodías recientes imponen el ritmo "puntillado adaptable". Es elemento distintivo de las melodías recientes el llamado ritmo "puntillado adaptable" formado por las fórmulas $\text{J} \cdot \text{J} \parallel \text{J} \cdot \text{J}$ y $\text{J} \cdot \text{J}$ con cadencia estereotípica del verso, además de ciertas especies de estructuras arquitectónicas (por ejemplo: AA⁵A⁵A, AA⁵BA, ABBA). Algunas de ellas, con la influencia occidental, han absorbido los modos mayor y menor. Otras, a pesar de la estructura y el ritmo más modernos, se han conservado fieles al sistema de escalas pentatónicas característico de las melodías antiguas. Las primeras, desde su aparición, están reemplazando gradualmente a las últimas y llegarán a suprimirlas por completo. Cerca del 30% del material recogido pertenece a esta categoría.

Las melodías pertenecientes a estas dos clases deben ser consideradas directamente como productos culturales húngaros. El 61% restante es un material más bien heterogéneo, que revela en mayor o menor grado notables influencias extranjeras. Pero aun dentro de este 61%, un 23% ha nacido seguramente en tierra magiar. La difusión creciente del tipo de melodías recientes amenaza con hacer desaparecer aun las melodías de esta clase heterogénea. Las melodías antiguas no han ejercido ninguna influencia considerable sobre la música de los eslovacos y de los rutenos, mientras la mayor parte de las melodías húngaras arriba mencionadas y que revelan influencias extranjeras, probablemente deriven de los eslovacos. En los últimos decenios, tanto más notable ha sido la influencia de las melodías húngaras recientes sobre la música eslovaca y rutena: el material eslovaco (o ruteno) recogido hasta ahora es en su 15% (o 40%) de origen húngaro.

Entre los rumanos, la situación es exactamente la opuesta: mientras las melodías húngaras recientes no han ejercido casi ninguna influencia sobre la música popular rumana, en cambio ha sido grandísima la influencia de las melodías húngaras antiguas y de las denominadas melodías *verbunkos* húngaras (instrumentales).⁵⁹ Esa influencia puede observar-

se con mayor evidencia en la zona de los Cárpatos Orientales y en aquellos lugares de Moldavia que limitan con los territorios de los csángó moldavos:⁶⁰ en estas zonas los rumanos cantan melodías pentatónicas húngaro-székely, acogidas casi siempre sin modificaciones, y tocan melodías de danza tipo *verbunkos*. En otras partes de Transilvania, y más recientemente también en el territorio de la vieja Rumania, la estructura de las melodias rumanas revela inconfundibles influencias húngaro-székely, pero aquí pueden observarse alteraciones características de los rumanos: de modo que en esos territorios es factible hablar de tipos de melodía rumanas surgidos bajo la influencia del pentatonismo húngaro-székely. En ambos casos, el argumento más decisivo en favor del origen húngaro del estilo pentatónico consiste en las mencionadas analogías entre melodías húngaras y cheremises.

Entre el material húngaro y el eslavo meridional hay muy pocas influencias reciprocas. La excepción está en la región del medio Mur: tal como resulta de las ultimísimas investigaciones, publicadas ya en forma impresa, allí la música popular de los croatas locales, y no sólo en épocas más recientes, sino también muy antigüamente, ha sufrido totalmente la influencia húngara. En efecto, el 33% del material consiste en préstamos de material melódico húngaro antiguo y el otro 33% deriva del material húngaro remanente, generalmente reciente. El hecho anotado, en cambio, no aparece en la música popular de los eslovacos y rutenos.

Un caso singular: entre la música popular de nuestros vecinos alemanes y la húngara no hay relación alguna.

(Révali Lexikon, 1935, vol. supl.)

Permítaseme entrar directamente *in medias res*, es decir sin ningún preámbulo, para afirmar de manera explícita: lo que llaman música gitana, no es música gitana. No es música gitana, porque es música húngara: música culta popularesca húngara, más bien reciente y que, por dinero, es ejecutada exclusivamente por los gitanos. Y ello porque, según la tradición, tocar por dinero no es cosa de señores. Esta música es húngara, porque fue compuesta casi sin excepción por señores húngaros.

Resulta inútil buscar una lógica en el uso de las palabras: a veces, el lenguaje vivo produce las expresiones más extrañas. Y a pesar de lo ilógicas que ellas puedan ser, sin embargo debemos aceptarlas como productos de un desarrollo natural. Así, por ejemplo, aun hubiéramos podido resignarnos muy bien al uso incorrecto de la expresión "música gitana"; pero dicho uso incorrecto ha tenido, y tiene todavía, muchas consecuencias dañinas.

Ciertamente, todos ustedes conocen el célebre libro de Ferenc Liszt sobre la "música gitana". En cuanto se publicó este libro suscitó entre nosotros una gran impresión. ¿Por qué se han agitado tanto los húngaros? Simplemente porque Liszt se ha atrevido a afirmar que la música por ellos llamada gitana, ¡es verdaderamente música gitana! Por otro lado, parecería que Liszt hubiera sido víctima del uso incorrecto de la palabra, y en plena buena fe. Liszt habrá razonado así: si también los mismos húngaros llaman a esta "cosa" música gitana y no música húngara, por cierto no se trata de música húngara. Si no ¿por qué los mismos húngaros la llamarán música gitana?

Ahora, sabemos muy bien que la situación no ha cambiado, ni siquiera después de 80 años. ¡Todas las veces que en el extranjero se habla de música húngara, la gente, en seguida, se refiere a los gitanos!

Además, el uso inexacto de la expresión "música gitana" no es el mal mayor. Hay algo mucho peor: buena parte de nuestros ambientes oficiales, musicales y no musicales, aquí

en casa y afuera, en el extranjero, atribuyen siempre a la música gitana una importancia artística absolutamente inadecuada. Y las grandes masas, incapaces de juzgar, se hacen eco de la opinión oficial, centuplicando las proporciones. En cambio, la verdad es muy otra.

La música que las bandas gitanas tocan por dinero, no es más que la reciente música popularesca húngara. El objetivo de dicha música consiste en satisfacer, entre nosotros, exigencias musicales inferiores. Vale decir: la misma tarea asignada a las cancióncillas y a los trozos de opereta en los países de Europa occidental. Nos referimos al repertorio de las pequeñas orquestas tipo *schrammel*,⁶² etc., etc. Pero hay algo que podemos comprobar con verdadero placer: la música popularesca húngara, inexactamente llamada "música gitana", tiene un valor superior al de la hez musical extranjera mencionada arriba. Sin embargo, y a pesar de ello, debemos protestar con energía contra quienes la consideran algo más que una música "ligera" cualquiera. Es decir, contra quienes puedan atribuirle una importancia mayor que la de cualquier musiquita hecha para divertir a gente de mal gusto y amante de las trivialidades. Puede ser que el repertorio de las bandas gitanas urbanas fuera más precioso en los buenos tiempos antiguos, 100 o 150 años atrás: pero no disponemos de documento alguno al respecto. Viceversa, está absolutamente fuera de duda que el repertorio actual de esas bandas, en sustancia la música popularesca húngara reciente, sólo es música "ligera" de poco valor.

De todas maneras, resulta confortante que la música ligera generalmente se halle constituida entre nosotros por la música culta popularesca húngara; justamente una "especialidad húngara". Y está fuera de mis intenciones proclamar el *pereat* para quienes nos endilgan este artículo de ínfimo valor, los músicos gitanos. Incluso hago votos para que ellos conserven todavía mucho tiempo sus posiciones, a pesar del asedio cada vez más asfixiante del jazz y del *schrammel*; y también espero que el viejo repertorio de los músicos gitanos se mantenga ligado a formas de la mayor antigüedad posible, sin contaminarse con los valses, las cancióncillas, el jazz, etc. En cambio, no deseo que los individuos de gusto poco evolucionado abandonen de golpe esta música popularesca para gozar de una música de más alto valor,

extranjera o de nuestro país: es que resultaría absolutamente inútil hacerlo. Las masas ciudadanas y urbanizadas semicultas tienen necesidad de un artículo de masa: conformémonos entonces con que por lo menos dentro de la música prefieran los artículos de masa fabricados en casa, antes que las mercancías de desecho extranjeras. Por lo tanto, en este terreno no auspiciamos un cambio repentino, irrealizable además, en favor de una música de más alto nivel.

Pero la desgracia no está en realidad aquí. Músicos oficialmente reconocidos y de autorizada posición, y con ellos ambiciosos musicólogos, pretenden hacer aparecer esta música culta popularesca como una música seria y superior. No sabemos si actúan así por mal gusto o por mala fe. El hecho es que otorgan de continuo a esta música su preferencia respecto de otras expresiones musicales húngaras verdaderamente serias y superiores, como por ejemplo la música campesina: ésta es la desgracia. Hace treinta años la música campesina todavía era completamente desconocida pero, desde que fuera descubierta, los señores mencionados aprovechan cualquier ocasión para combatirla. Ya abiertamente, ya trabajando bajo el agua con falsas acusaciones y calumnias, atacan a sus sostenedores, sin preocuparse por el hecho de que el blanco de sus flechas es, de todas maneras, un patrimonio húngaro: y para más, un patrimonio húngaro superior aun desde el punto de vista cuantitativo en relación con los productos de aquella música ligera, también denominada "reciente música culta popularesca húngara" (e inexactamente "música gitana"). Y como si todo ello no bastara, esos señores tratan de cambiar las cartas en juego también en el exterior. Lógicamente, todas estas maniobras llegan a resultados nefastos, como por ejemplo el reciente volumen de la colección *Das Lied der Völker*. Se trata del núm 12 y lleva por título *Ungarische Volkslieder* (preparado por el doctor Heinrich Möller).⁶³

Las antologías de cantos populares húngaros hasta ahora redactadas y destinadas al exterior ofrecían al público extranjero no muy conocedor un cuadro deformado de nuestra música popular. Ahora, se esperaba que esta publicación reciente pudiera borrar los pecados del pasado. Y tales ilusiones se justificaban en cuanto la publicación había sido anunciada como una realización basada en material "selec-

cionado según criterios científicos" y con oportunas notas. Además, el nombre y la fama internacional de la casa editora parecían garantizar por su parte la seriedad del trabajo.

¿Qué podía esperarse de una edición de cantos populares húngaros anunciada como inobjetable? Ante todo, que publicara por lo menos una melodía genuina y anotada con absoluta exactitud para cada uno de los grupos más característicos. Que presentara estas melodías citando las fuentes de manera exhaustiva, con comentarios explicativos. También debía haber acompañamientos aceptables desde el punto de vista artístico, ya que se trataba de una edición que publica los cantos con acompañamientos. Por último, podía esperarse que el material estuviera dispuesto en un orden lógico.

¡Pero debo confesar sin titubeos que esa expectativa ha quedado profundamente defraudada! El volumen de Möller no puede satisfacer a nadie, ni desde el punto de vista artístico, ni desde el punto de vista científico. Algunos de los "trozos" son tan malos que, en este campo, sería difícil imaginar algo peor. Los otros volúmenes de la colección tampoco dejan de tener lagunas, pero el volumen húngaro supera por cierto, y largamente, toda previsión.

Ante todo, examinémoslo desde el punto de vista científico.

De acuerdo con el prólogo, resulta que el autor ha tenido la intención de presentar ejemplos escogidos de cada tipo de canto popular. Es decir, tanto del canto popular ciudadano ("canto culto popularesco"), como del canto popular de las campañas ("canto campesino"). Ello, prescindiendo de toda diferenciación por tipos. Podemos aceptar integralmente esta posición, porque en ambas categorías hay posibilidad de encontrar cosas preciosas e interesantes. Pero, naturalmente, ya la proporción del material de las dos categorías elegido por el autor debería haber permitido deducir claramente el carácter de sus relaciones reciprocas y la diversidad de importancia de una y otra. Pues bien, acerca del criterio seguido por el autor me permitiré anotar:

1] Los cantos campesinos húngaros, y especialmente los cantos campesinos en sentido estricto, pueden distinguirse muy bien de los cantos cultos popularescos, a pesar de la opinión expresada por el autor en el prólogo, contraria a esta afirmación.

2] En la música popular húngara, la música campesina tiene una importancia muy, pero muy superior a la de la música culta popularesca, tanto desde el punto de vista cuantitativo como, fundamentalmente, en el aspecto del contenido. La cantidad de melodías campesinas húngaras transcritas suma unas diez mil y ese material se encuentra subdividido en alrededor de 2 600 grupos de variantes. En cambio, las melodías cultas popularescas apenas si superan las 1 500, naturalmente sin variantes de verdadera importancia. Además, desde el punto de vista estético y también desde el punto de vista de su importancia nacional, las primeras tienen un valor incomparablemente superior.

[A continuación, Bartók hace una serie de referencias sobre el volumen de Möller, señalando errores de todo tipo: histórico, técnico, estético. Entre otras cosas, refuta la posibilidad de que la marcha de Rákóczi⁴⁴ haya nacido antes del siglo XIX, dadas su estructura y su línea melódica. Además, critica el silencio del autor sobre las influencias eslavo-occidentales y su tendencia a fantasear respecto de un peso aparente de la llamada "música gitana", absolutamente indemostrable. En cuanto a los acompañamientos: son de estilo hinchado, falsamente patético, llenos de "trémoli", y "todavía podían aceptarse, bien o mal, hace 40 o 50 años, cuando ... toda especie de música popular era objeto de fantástiquerías y de entusiasmos románticos". Por último, al referirse a la reproducción de un acompañamiento transcrita por él mismo en 1906, reconoce que no es impecable: "... seguramente, si hubiera dependido de mí y si se me hubiera informado sobre su publicación, no habría autorizado su exhumación".

Para terminar, debemos ocuparnos del prólogo. El autor prodiga allí observaciones como ésta: "Liszt, Brahms, Hubay, Chován y otros, en sus rapsodias húngaras y en diversas composiciones similares, han puesto demasiado de relieve la música gitana y los cantos cultos popularescos más recientes. En cambio, los estudiosos contemporáneos del canto popular revelan una tendencia a despreciar el carácter gitano: no quieren aceptar como cantos populares las melodías que llevan las huellas de la influencia gitana, ni los cantos popularescos." Y, más adelante, sigue: "Según esta teoría, únicamente lo que cantan los campesinos, y que ellos han producido y variado por sí solos, debería ser acep-

tado como 'auténtico' canto popular húngaro." "Si quisieramos separar los llamados cantos campesinos de la totalidad del canto popular húngaro, tampoco obtendríamos una clara disposición sistemática: porque el concepto del canto campesino, desde el punto de vista histórico, social y estilístico, es tan relativo e indefinible como el concepto del canto popular en general."

Por lo contrario, es necesario precisar algunas cosas. A saber: nosotros, estudiosos húngaros del folklore musical, exactamente como los estudiosos de las disciplinas hermanas (folklore general y etnografía), hemos tenido nuestras buenas razones para recurrir sólo a la clase campesina como fuente de material. En el fondo, nos consideramos naturalistas que eligieron por objeto de sus investigaciones un determinado producto natural, la música campesina. La génesis de los productos culturales de la clase campesina es completamente distinta de la génesis de los productos culturales de las otras clases, por lo menos aquí en Europa oriental. Ellos pueden ser considerados como productos naturales, porque la génesis de su calidad más peculiar —la formación de un estilo homogéneo— no se explica sino por la tendencia instintiva a un desarrollo unilateral en las grandes masas que viven en comunidad espiritual. Esta característica no es más que una fuerza natural. Al hablar de música campesina en sentido estricto precisamente nos referimos a los estilos de tal homogeneidad. En cambio, esta cualidad del estilo homogéneo está por completo ausente de la música culta popularesca húngara: y ése es justamente el factor negativo que nos permite distinguir la "música culta popularesca" de la "música campesina".⁴⁵ Que luego haya habido un intercambio de influencias reciprocas entre "música culta popularesca" y "música campesina" es algo que no constituye razón suficiente para impedir diferenciarlas una de la otra. Si razonáramos como razona Möller, ¡tampoco deberían distinguirse, por ejemplo, la alta música culta italiana y la alta música culta alemana!

El autor recurre a menudo al término "música gitana": evidentemente, con este término se propone señalar la reciente música culta popularesca. Ya sería hora de eliminar esta terminología errónea, que sólo consigue convertirse en fuente de confusiones. Como ya lo hemos dicho, los músicos gitanos sólo son intérpretes y difusores de una deter-

minada especie de música popular: la reciente música popularesca húngara.

En el canto popular, palabras y melodías son una unidad indivisible. La ejecución gitana, en cambio, destruye esta unidad transformando sin excepción los cantos cultos popularescos vocales en música instrumental. Este solo hecho basta para demostrar que la música gitana no es auténtica ni siquiera en cuanto a la música culta popularesca. Si alguien, en determinadas circunstancias, se vierá obligado a reconstruir nuestra música popular exclusivamente sobre la base de la ejecución que de ella dan las bandas gitanas, se encontraría en la imposibilidad de hacerlo, porque la mitad del material —las palabras— se ha perdido.

Además, las pruebas indirectas son inútiles. Tenemos muchas pruebas directas que evidentemente son más útiles: así, sabemos que la mayor parte de los cantos popularescos húngaros fueron compuestos por húngaros. Por su lado, los escasos autores de origen gitano siguen fielmente en sus canciones el estilo de los cantos populares húngaros. A decir verdad, también existe una auténtica música gitana: son los cantos sobre palabras gitanas, conocidos y cantados sólo por los gitanos no músicos de las aldeas. Efectivamente, las bandas gitanas jamás los tocan en público. Las obras que ellos tocan no son sino composiciones de autores húngaros, y por lo tanto, música húngara.

Pero tampoco el estilo de la interpretación gitana tiene un carácter homogéneo. El simple músico gitano de las aldeas toca de una manera completamente distinta de las bandas gitanas de la ciudad. Por ejemplo, en las pobres aldeas rumanas de Máramaros, en el curso de los tiempos, la música ha pasado de manos de los cornamusistas campesinos a manos de los gitanos. La mayor parte de estos gitanos tocan con el violín el repertorio recibido en herencia de los cornamusistas, y entonces aquí no hay ni intervalos de segunda aumentada ni deformaciones rítmicas. En Bihar, los violinistas gitanos tocan exactamente con la misma simplicidad de sus colegas campesinos de Rumania: aun en las aldeas húngaras un poco aisladas observaremos la misma situación. En cambio, cuanto más nos acercamos a los centros culturales, mayores son las alteraciones en las ejecuciones gitanas. Finalmente, en las ciudades más grandes, encontramos esa famosa ejecución gitana, conocida por to-

dos, y que hasta hoy no ha sido ni descrita ni definida científicamente por sus innumerables partidarios. Aun diré que aprovecho la ocasión para dirigirme a los sostenedores de esa denominada "música gitana": los invito a que colmen de una vez por todas dicha laguna, escribiendo hasta un libro que trate con objetividad científica la interpretación gitana o la reciente música popularesca, es decir el objeto de adoración elegido por ellos. ¡Y que se terminen de una buena vez todas las huecas charlatanerías! ¡Nosotros, admiradores de la música campesina ya cumplimos por nuestra parte los deberes contraídos ante la música campesina! Que los otros cumplan sus deberes.

Las diferencias dentro de la interpretación gitana ya señaladas, demuestran que ni siquiera el carácter de la ejecución gitana depende de la raza sino, más bien, del ambiente. Además, la idea de que cualquier intervalo de segunda aumentada tiene sabor gitano, está completamente errada. Este intervalo no constituye de ninguna manera una especialidad gitana, pues se encuentra muy difundido en los Balcanes y en Oriente, entre los árabes, los turcos, etc. Entonces, es mucho más razonable suponer que los gitanos lo tomaron de algún pueblo oriental, en el curso de sus migraciones. Por otro lado, los pueblos balkánicos y sus vecinos del norte (nosotros también), han vivido durante largo tiempo en estrecho contacto con los turcos. Así, resulta muy aceptable la hipótesis de que esos pueblos recibieron el intervalo de segunda aumentada a través de la mediación turca.

El autor cree estar dando un tremendo golpe a los estudiosos de la música campesina al afirmar que "la tradición de los campesinos es tan poco digna de fe como la de los gitanos". Evidentemente, cree que consideramos revelación sacrosanta todo dato que nos es procurado por los campesinos. ¡Pero ni por casualidad! Mientras de un fenómeno se tiene nada más que un solo dato, nosotros, por cierto, no lo consideramos auténtico. Pero si muchos datos recogidos en distintas regiones, y especialmente en regiones distantes una de la otra, coinciden en documentar un mismo fenómeno, entonces es evidente que podremos aceptar dicho fenómeno como real y auténtico. Y supongamos que, después, un fenómeno verificado como auténtico según el riguroso método de investigación descrito, contrastara con

un dato dado por alguna banda gitana de la ciudad. En ese caso, y justamente "en nombre de la ciencia", no podríamos dejar de declarar que este último dato, el de las bandas gitanas, no es auténtico.

Finalmente debemos mencionar el último párrafo del prólogo. El autor agradece aquí a ocho personalidades húngaras "por las gentiles informaciones para la recolección de material". Dado que entre estas personalidades figura también una autoridad como Zoltán Kodály, el autor hace pensar que todas las incorrecciones de su volumen se han verificado con el beneplácito consciente del músico. Sería muy interesante saber cuáles eran las informaciones que pedía a las personas citadas. Por casualidad, ¿no habrán sido minucias?

Resumiendo: nos vemos obligados a certificar que el volumen está completamente despojado de todo valor, tanto desde el punto de vista científico como desde el punto de vista estético: nadie, jamás, podrá hacerse con la ayuda de esta obra una idea justa de la música campesina y tampoco de la música culta popular húngara.

(*Ethnographia-Népélet*, 1931.)

XI. LA MÚSICA POPULAR RUMANA

El más importante resultado de las investigaciones de estos últimos años es sin duda el descubrimiento de la denominada *hora lunga* [canto largo].⁶⁶ Se ha demostrado que dicho estilo musical, representado en el fondo por una única melodía, constituye la más antigua música popular vocal de todo el pueblo de la vieja Rumania, Besarabia y las zonas de Máramaros y Ugocsa. Sin embargo, como melodía vocal, es completamente desconocida en Transilvania y en Bánato. Desde el punto de vista formal, este género melódico tiene un carácter de improvisación, mientras su manera de ejecución, muy complicada y de tiempo "rubato", recuerda la música instrumental. En general, la melodía se desarrolla solamente sobre los primeros cinco grados de la escala diatónica y corresponde plenamente a las antiguas melodías *duma*⁶⁷ de los ucranianos, y aun a las melodías de los árabes del Irak y del Gelfa norafricano. Evidentemente, se trata de un estilo musical turco-meridional-árabe que de manera todavía desconocida ha llegado a las poblaciones rumanas, avanzando luego hasta los ucranianos. En una época, por cierto, la *hora lunga* debe de haber sido la única melodía rumana no ligada a ocasiones particulares, tal como sucede aun hoy en Ugocsa y en algunas regiones del Danubio inferior. No sabemos si existió alguna vez entre los rumanos transilvanos: de todos modos, actualmente no hay huellas de ella. Su lugar y su función han derivado del estilo musical pentatónico húngaro-székely (véase cap. IX): así, en la zona carpática y en la parte occidental de Moldavia se encuentran elementos melódicos invariados del antiguo canto húngaro-székely. En cambio, en Szatmár [Satu Mare] (probablemente en Szilágyság y en la zona septentrional de Maros-Torda [Turda-Mures]), estos elementos aparecen, pero modificados, aunque no de manera esencial. En el resto del territorio transilvano habitado por los rumanos, las melodías, a pesar de estar ligadas al estilo pentatónico húngaro-székely, divergen estructuralmente del mismo y en distintas medidas: así, en este caso, puede hablarse de tipos

pentatónicos rumanos formados bajo la influencia húngaro-székely.

Si avanzamos en dirección suroccidental advertiremos con creciente evidencia cómo influye la música popular eslavo-meridional, es decir el llamado estilo de cadencia suspendida. Hasta podemos decir que, en Bihar, Hunyad y Bánato, el cruce del estilo pentatónico húngaro-székely y el estilo de cadencia suspendida eslavo-meridional ha dado lugar a una singularísima música popular, ignota para cualquier otro pueblo. Por eso, y aparte de la *hora lunga*, basándonos sobre nuestros actuales conocimientos, debemos llegar a una conclusión: la música popular rumana de Hunyad, y sobre todo de Bihar, es la música popular rumana más característica.

Además, y en especial desde la guerra en adelante, el citado estilo pentatónico empezó a infiltrarse cada vez más sensiblemente aun dentro del territorio de la vieja Rumanía. El origen húngaro del estilo pentatónico húngaro-székely puede ser demostrado con los siguientes argumentos: 1] la presencia homogénea de dicho estilo en todo el territorio habitado por húngaros; 2] el hecho de que entre los húngaros se subdivida en seis subespecies, mientras para los rumanos sólo hay un tipo, el basado sobre versos de 8 sílabas; 3] las analogías magiar-cheremises. Todo lo dicho hasta aquí sólo se refiere a las melodías no occasionales de la música popular rumana. Además, también hay cantos: a] de nenia; b] nupciales; c] de siega; d] de rezo, por la lluvia. Y los dos grupos más importantes de las melodías occasionales: e] los cantos de Navidad (*colinde*) y las melodías para la danza, en general exclusivamente instrumentales. Los cantos de Navidad no tienen relación alguna con la música popular húngara: en la actualidad, nada se sabe sobre sus orígenes. Pero una parte de las melodías de danza, la denominada melodía *ardeleana*,⁶⁸ muestra sorprendentes analogías con las melodías húngaras *verbunkos*: probablemente ella surgió bajo el influjo de éstas, siempre que no se trate hasta de adquisiciones directas. Los "mediadores" podrían haber sido los músicos gitanos de las aldeas.

El estudio científico de la música popular rumana ha sido iniciado por nosotros los húngaros. Yo he recogido personalmente en el período 1909-17 alrededor de 3 500 melodías rumanas; como es natural, sólo en los territorios

habitados por los rumanos de la vieja Hungría. Una parte de los cilindros fonográficos, alrededor de 600 trozos, son de propiedad de la División de Etnografía del Museo Nacional.

Los especialistas rumanos se ocupan con mayor seriedad del estudio de su música popular apenas desde hace una decena de años. Los resultados de su actividad son hasta ahora los siguientes: alrededor de 3 500 cilindros fonográficos en el Archivo de fonogramas de la Sociedad de los compositores rumanos, en Bucarest, y otros 3 000 cilindros en el Archivo de fonogramas del Ministerio de Instrucción Pública.

(*Révali Lexikon*, 1935, vol. supl.)

I. LA POLÉMICA DE 1920 EN TORNO A LA COLECCIÓN DE LOS CANTOS POPULARES RUMANOS

1. *Béla Bartók al servicio de la "cultura" rumana*

Béla Bartók, profesor en licencia⁶⁹ del Real Conservatorio de Música húngaro, llevaba ostentosamente hace años el traje nacional y las botas de campesino. Además, ha dedicado una década a las investigaciones sobre el material folklórico-musical húngaro. Ahora, en un periódico alemán, publica un artículo titulado "Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad" ["El dialecto musical de los rumanos de Hunyad"]. Prescindamos del hecho de que hoy, desde nuestro punto de vista, resulta absolutamente inactual tratar de problemas culturales rumanos, mientras uno de nuestros argumentos más valederos es justo esa superioridad cultural que todo el mundo nos reconoce ante los rumanos. Sin embargo, debemos hacer notar que el artículo de Bartók acumula toda una serie de datos tan tendenciosos que resultaría difícil admitirlos en silencio. Sin detenernos en la circunstancia de que Bartók hable continuamente de nosotros como de *Madjaren*, él comienza su artículo afirmando que entre los pueblos de Hungría el rumano es el único que ha conservado de la manera más incontaminada la forma primordial de su música. Sigue entonces una larga disquisición científica (todo cuanto se puede escribir en general sobre la música rumana; son unas ocho páginas en cuarto), refiriéndose a cosas que jamás interesan a nadie. De manera que la publicación no tendría interés alguno y resultaría superflua aun desde el punto de vista rumano, si entre líneas no se escondieran esas pocas frases de evidente tendencia política. Por ejemplo, Bartók comprueba "con dolor" que los cantos populares rumanos no han sido recogidos siquiera en Rumania, sino solamente en Transilvania, vale decir por el mismo Bartók. El señor, regio profesor húngaro, divide a Transilvania en tres zonas rumanas, pro-

[126]

clamando que los condados de Máramaros, Ugocsa, Szatmár, Szilág, Beszterce-Naszód, Bihar y Hunyad, comprendiendo naturalmente los territorios adyacentes al sur y al este, son una zona cultural rumana. ¿Qué le habrá pasado a Bartók? Hace tres años proclamaba todavía el origen húngaro de los cantos populares rumanos: ahora, en cambio, quiere remitir todos nuestros cantos transilvanos a un origen rumano. Sería de desear que el Ministerio de Instrucción Pública ofreciera a Bartók, antes de la expiración de su licencia, una oportunidad para que se exprese con mayor claridad respecto de su nacionalidad.

Doctor S. C. Sereghy Elemér

(*Nemzeti Ujság*, 19 de mayo de 1920.)

2. *¿Es húngaro Béla Bartók?*

Hemos recibido la siguiente carta:

Un periódico de Budapest se ocupa del artículo de Béla Bartók publicado en la revista musical berlinesa *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. El artículo trata sobre el dialecto musical de los rumanos del condado de Hunyad, desde el punto de vista, es inútil decirlo, estrictamente científico. Por esa razón, y evidentemente por ignorancia, el artículo del periódico acusa a Béla Bartók de antipatriotismo, y aun de no ser húngaro. Entre otras cosas, le reprocha que llame *Madjaren* a los húngaros y no *Ungarn*, cuando bien se sabe que *Ungar*, hasta para los mismos extranjeros, sólo constituye un concepto del derecho público que, prácticamente, significa "austrohúngaro": "magiar", en cambio, es la definición de la raza. Otra de las imputaciones se basa en la observación de Bartók sobre la ausencia de una influencia de la vida ciudadana en la música rumana. Pero es que, por casualidad, ¿significa una culpa haber comprobado el carácter campesino y no ciudadano del pueblo rumano? Según la tercera y más grave de las acusaciones, Béla Bartók habría proclamado que Máramaros, Ugocsa, etc., "son una zona cultural rumana". Pero Bartók, si nos atenemos al texto original del estudio que tengo entre mis manos, no ha afirmado tal cosa. Como también, por otro lado, el ca-

rácter húngaro de este puro genio húngaro se encuentra fuera de toda duda. Bartók ha hablado de dialectos musicales, y nada más. Luego, el hecho de que los cantos populares rumanos hayan sido recogidos en Transilvania y no en Rumania, demuestra por sí sólo nuestra superioridad cultural. Y lo demuestra tan eficazmente que hasta quisiera proponerlo como tema en la Conferencia de la Paz. Probablemente, el autor del artículo hostil se ha quedado contrariado porque la revista alemana publica el artículo de Bartók justo en este período. Con deferencia.

Un profesor del Conservatorio

(*Új Nemzedék*, 21 de mayo de 1920.)

3

Un colega nuestro de la tarde publicó un artículo titulado "¿Es húngaro Béla Bartók?": allí trata de refutar nuestra tesis de que Bartók habría puesto su genio, que todos le reconocen, al servicio de la cultura rumana. El "profesor del Conservatorio" que intenta la refutación (si no nos equivocamos se trata de quien ha corrompido a Bartók)⁷⁰ reconoce, él mismo, que en este momento el artículo de Bartók ha sido por lo menos inactual. Aquello que en tiempos normales y tranquilos puede ser considerado simplemente como el resultado de búsquedas y de intereses científicos, en momentos críticos y excepcionales hasta merece el calificativo de acción de sabotaje antipatriótico. ¿Por qué Bartók publica justamente ahora en un órgano extranjero este artículo que valoriza la cultura musical rumana? ¿Por qué no publica en las revistas del extranjero algunos de sus estudios sobre los cantos populares húngaros para ilustrar nuestra magnífica música popular, apreciada también por los grandes extranjeros, como Haydn, Beethoven, Brahms, etc.? El gobierno húngaro ha dado permiso y ayuda financiera a Bartók justamente para esta tarea y no para que emprenda con dinero húngaro estudios sobre la música rumana. Estudios que, como se sabe, y para mayor gloria de la cultura rumana, ¡también han sido publicados en Bucarest!! *Man merkt die Absicht und man wird verstimmt;*

dice Goethe. Un modo tal de proceder de parte del articulista, quiérase o no constituye un medio eficaz de volverse popular y grato ante la opinión pública rumana.

El pasaje del artículo en que Bartók divide las regiones de nuestra patria habitadas por rumanos en zonas dialectales rumanas —proclamando así *urbi et orbi* que gran parte de Hungría está habitada por rumanos—, difícilmente puede sustraerse a la acusación de tendenciosidad. Según Bartók, por ejemplo, una de estas "zonas rumanas" se extendería de Bihar a Fogaras!: aquella acusación rige especialmente en cuanto cosas similares se dijeron en el exterior, callando de la manera más absoluta que en el "mar rumano" hay todavía, sin embargo, notable cantidad de islas húngaras.

Lo que en este caso interesa es, sobre todo, no tanto el contenido del artículo, sino la elección del momento para su publicación que, desde el punto de vista patriótico, ha sido más una grave culpa que un simple error. Algunos defienden a Bartók diciendo que entregó su artículo hace ya muchos años, pero que la revista encontró la manera de publicarlo sólo ahora. Es un error: la revista donde ha aparecido el artículo apenas tiene un año de vida. Entonces, quien nos considere ignorantes al juzgar este hecho, quien quiera presentar el artículo ante la Conferencia de la Paz, o es un irresponsable o bien se entiende con el enemigo.

Doctor Elemér Sereghy

(*Nemzeti Ujság*, 23 de mayo de 1920.)

4. Jenö Hubay⁷¹ sobre el caso Bartók

Béla Bartók, profesor del Real Conservatorio Húngaro de Música, actualmente de licencia por un año, ha publicado en una revista musicológica alemana un estudio sobre el dialecto musical de los rumanos: a causa de la publicación y del contenido de dicho artículo, el *Nemzeti Ujság* atacó violentamente a Bartók. Desde hace varios días, y especialmente en los ambientes musicales, se desarrolla una vivaz polémica en torno al caso: algunos condenan a Bartók, otros defienden su comportamiento y el contenido de su

estudio, diciendo que se trata de una exposición de carácter puramente científico.

Nuestro redactor ha ido hoy al encuentro de Jenö Hubay, director del Conservatorio, en su departamento de Margit-Rakpart, y le ha preguntado su opinión al respecto. Hubay lo recibió gentilmente y pidiendo que cada pregunta fuera detallada, expuso sin más y con gran entusiasmo su propio punto de vista. De estas palabras, y con su consentimiento, publicamos cuanto sigue:

"Quiero decir primero que me ligan a Béla Bartók vínculos de benevolencia, y aun de vieja amistad, y que lo considero un excelente talento: por eso siempre le he dado mi apoyo pleno. Pero todo ello no puede impedirme el declarar que a mi parecer la publicación de su estudio sobre la música popular rumana en una revista alemana es muy inoportuna, y hasta infeliz. Hoy, cuando nosotros debemos luchar con todas nuestras fuerzas para conservar la integridad de la patria, no me parece admisible ocuparse de la divulgación de la cultura de nuestras minorías; entonces, no me asombra que la incauta manera de actuar de Bartók haya podido despertar, en amplias esferas, la sensación de un gesto antipatriótico. En cuanto al contenido de su artículo considero que sus comprobaciones son sumamente discutibles. Bartók incluye en las zonas a las que define como zonas musicales rumanas, territorios húngaros aun hasta poco tiempo atrás: en esos territorios, la música rumana sólo es un fenómeno de inmigración (porque, a lo sumo, antes, allí se cantaban cantos *kuruk*).⁷² Además, Bartók siempre experimentó una singular atracción por los motivos musicales rumanos y por error incluyó muchos de ellos hasta en sus colecciones de música popular húngara. En fin, si pensamos cómo se servirán los rumanos de las disquisiciones de Bartók para atacarnos, debemos deplorar todavía más la imprudencia del autor al publicarlas justamente en este período. Se me dice que Bartók ha publicado en Bucarest un fascículo de cantos populares rumanos: allí, citando evidentemente la autoridad de Bartók, se dirá entonces que Transilvania es un territorio musical exclusivamente rumano. Sé bien que se me objetará que las disquisiciones de Bartók tienen carácter y fines puramente científicos. Pero, en cambio, yo pregunto si un Lajós Lóczy hubiera publicado hoy alguno de sus descubrimientos cien-

tíficos que pudiera ser utilizado en lo más mínimo como arma contraria a la desesperada lucha que libraremos por nuestra integridad nacional. La cuestión, pues, no debe juzgarse desde el punto de vista científico, sino exclusivamente desde el punto de vista de los intereses nacionales húngaros: un punto de vista que hoy prevalece de todas maneras sobre un problema de detalle, ya de por sí poco importante, perteneciente a la musicología."

(*Szózat*, 25 de mayo de 1920.)

5. *La respuesta de Bartók a Jenö Hubay*

Con referencia a las declaraciones de Jenö Hubay publicadas en el último número de nuestro diario hemos recibido la siguiente carta:

¡Dignísimo señor Director!⁷³

En el último número de *Szózat* he leído con asombro que el director Hubay se adhiere a las acusaciones dirigidas por el *Nemzeti Ujság* contra mi persona. Ello me obliga a abandonar el silencio y a dirigirme directamente al público para destacar la clamorosa ignorancia, la mala fe y las deformaciones tendenciosas acumuladas en las acusaciones que se me hacen. A decir verdad, no tengo muchas esperanzas de obtener algún resultado con los razonamientos, pues quienes me atacan están totalmente en ayunas respecto de todo conocimiento de los principios elementales del folklore musical: así, por ejemplo, ni siquiera logran entender que para el estudio del canto popular es indispensable un profundo conocimiento de los cantos populares de los pueblos vecinos. Y además, considero que ellos no quieren provocar una polémica científica, sino que hacen del asunto una cuestión personal.

Ya en febrero de 1914, en una sesión de la Sociedad Etnográfica Húngara, presenté el original húngaro del artículo incriminado, que también fue publicado en la revista *Ethnographia* (1914, núm. 2, pp. 108-15). Mi opinión resulta diametralmente opuesta a la acusación por la cual "es muy inoportuno, y hasta infeliz" publicar hoy en el exterior este artículo. Hoy, la publicación del artículo es hasta deseable

y oportuna, porque hace luz sobre la superioridad cultural húngara. He dicho en el artículo: "Entre las poblaciones de nuestra patria (de Hungría), son los rumanos quienes han conservado en forma relativamente más íntegra las condiciones primordiales de su música." Toda persona que no sea completamente analfabeta en los estudios etnográficos, sabe que la conservación de tales "condiciones primordiales" sólo es posible en un nivel cultural más bajo. Del artículo resulta además que no se ha encontrado una sola persona apropiada para estudiar metódicamente la música popular rumana: fue un húngaro quien debió encargarse de estas búsquedas científicas, extraordinariamente importantes desde el punto de vista húngaro. ¿No es ésta, acaso, una prueba de nuestra superioridad cultural?

La publicación del artículo también era oportuna para hacer ver en el exterior el respeto con que hemos tratado a nuestras minorías, cuánto cuidado hemos dedicado a sus cuestiones culturales, qué poco las hemos oprimido. ¿O acaso los intereses nacionales húngaros exigen que se acepten las acusaciones de nuestros enemigos sobre la opresión de las minorías? ¿No es acaso un desmentido a tales acusaciones el hecho mismo de que un profesor del Real Conservatorio Húngaro de Música haya recogido para el Museo Nacional Húngaro también el material folklórico-musical de las minorías, además del perteneciente a los húngaros en sí?

Es falso todo cuanto se dice en esta frase del artículo al que respondo: "Bartók proclama que Máramaros, Ugočsa, etc., son una zona cultural rumana." No se trata de zonas culturales, sino de áreas dialectales musicales. Es claro que por Ugočsa debemos entender sólo las ocho aldeas habitadas por rumanos, en el caso de Máramaros sólo el sector habitado por rumanos, y así sucesivamente. Además, sería un puro absurdo publicar en un artículo tan breve los datos estadísticos, por otro lado bien conocidos, relativos a la distribución de las lenguas habladas.

La siguiente expresión de mis acusadores: "Hoy se quiere remitir todos nuestros cantos transilvanos a un origen rumano" constituye un fraude intencional. Mi artículo dice: "Es necesario recordar también una tercera área de dialecto musical: el área 'hungarizante', adyacente a la zona habitada por los *székely*, y que revela una fuerte

influencia *székely*." He aquí, entonces, otro punto que pone de relieve la superioridad cultural de los *székely* y el respeto de los húngaros por los rumanos. No soy yo quien remite los cantos transilvanos a un origen rumano, sino el señor director Hubay cuando dice de mí: "Por error, Bartók incluyó muchos de sus motivos rumanos hasta en sus colecciones de música popular húngara." Debo rechazar muy enérgicamente esta acusación. Cada una de las piezas de mi colección de cantos populares húngaros, que comprende cerca de 2 700 melodías, ha sido transcrita y registrada en el fonógrafo sobre la base de la ejecución de campesinos húngaros. Empecé a estudiar la música popular de los pueblos vecinos justamente para poder verificar cuáles son los trasplantes y las influencias.

Luego de mis estudios de una década acaso me encuentre más acorazado contra los "errores" que el señor director Hubay. El señor director, por lo que deduzco, no conoce ni mis colecciones húngaras, ni las otras, y en definitiva nunca ha mostrado interés respecto de las mismas. Pero si el director Hubay quiere insistir en sus afirmaciones, yo lo invito a precisar qué melodías he falsificado, según su opinión. Y que diga también cuáles serían rumanas, siempre según su parecer, demostrando entonces ese supuesto origen.

Se me pregunta por qué no he escrito un estudio sobre el canto popular húngaro. Otro error: aún antes escribí para el extranjero, en lengua alemana, un trabajo titulado *Die Melodien der ungarischen Soldatenlieder* (Historisches Konzert am 12 Jänner 1918, Universal-Edition, Viena). Ciertamente, ni yo ni ningún otro estudioso húngaro competente en folklore musical fuimos invitados a escribir sobre dicho tema en el volumen *Daljás Idök Muzsikája* [La música de los tiempos gallardos], publicado en Budapest: "este hecho prueba con exceso cómo ciertos ambientes oficiales trataban con hostilidad ya en aquellos tiempos a los estudiantes de la música popular húngara. ¿Quién es antipatriótico? ¿Aquel que desde hace más de una década no ahorra esfuerzos en el estudio de la música popular húngara, o acaso quienes acogen esta actividad con indiferencia, o aun con hostilidad o con falsas acusaciones? Y, para terminar, quiero preguntar: ¿no es más bien un "saboteador" aquel que, por ignorancia, por malevolencia o con la intención de engañar al público, se atreve a extraer de un artículo

al servicio de la causa húngara la acusación de antipatriotismo? Con deferentes saludos

Béla Bartók

(*Szózat*, 26 de mayo de 1920.)

6. *El caso Bartók*

En su sesión del 26 de mayo, la Junta de la Sociedad Etnográfica Húngara se ha ocupado del ataque dirigido en estos días por un sector de la prensa contra Béla Bartók, profesor del Conservatorio y estudioso del folklore musical de fama europea. Al respecto, la Junta desea llevar a conocimiento del público los siguientes hechos: el estudio incriminado fue publicado por vez primera en lengua húngara, en el órgano oficial de la Sociedad Etnográfica Húngara *Ethnographia*, y precisamente en 1914, vale decir en un período en el que nadie podía tener el mínimo presentimiento de la amenazante catástrofe nacional, ni tampoco de la guerra en sí. El artículo, publicado luego en alemán, nada contiene que ofenda al sentimiento nacional o que lisonjee a nuestros enemigos: más aún, desmiente la acusación de que nosotros habríamos oprimido a nuestras minorías. La Junta no se identifica con el ataque, privado de todo fundamento objetivo; por lo contrario, eleva su protesta contra dicho ataque en salvaguardia de la libertad del trabajo científico.

A propósito de las declaraciones de Béla Bartók aparecidas en nuestro periódico, Jenő Hubay, director del Conservatorio de Música, ha expresado su pensamiento a nuestro corresponsal en estos términos:

"La declaración del señor profesor Bartók no es absolutamente objetiva y tampoco se mantiene dentro del tono de mis declaraciones. Yo no pretendí discutir la actividad del profesor en el campo del folklore: ello deberá hacerse en el futuro, cuando esa actividad pueda convertirse en objeto de una crítica competente. Yo sólo he debido comprobar que no era ni oportuno ni patriótico publicar en la trágica situación actual de nuestra patria, y en órganos extranjeros, artículos que aparentemente pudieran significar la de-

fensa de una cultura extranjera, artículos que pudieran ser explotados por nuestros enemigos con fines políticos. Y todavía mantengo esta mi opinión."

(*Szózat*, 28 de mayo de 1920.)

II. RESPUESTA AL ATAQUE DE PETRANU Y COMPAÑÍA

Coriolan Petranu, profesor en la Universidad de Cluj, ha publicado en la revista *Gând Românesc* [*Pensamiento rumano*] un estudio sobre mi actividad científica titulado "D. Béla Bartók si muzica româneasca" ["B. B. y la música rumana"].⁷⁸

Mi respuesta, además de la formulación de algunas observaciones de carácter general, se limitará a rectificar una por una sus erróneas afirmaciones.

1] Petranu escribe: "La fama de estudioso imparcial que circunda el nombre de Bartók está fundada en su trabajo *Chansons populaires roumaines du département Bihar*, publicado en 1913 en Bucarest por la Academia Rumana. Pero su imparcialidad no ha durado mucho. En marzo de 1920, la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* publicó un artículo suyo en el que se comprueba que la música popular de la zona de los Cárpatos Orientales y acaso también de la zona del Grande y Pequeño Tîrnava⁷⁹ muestra 'afinidadades húngaras y al mismo tiempo una fuerte influencia székely'."

El profesor Petranu se equivoca en grande, porque el artículo no es más que la traducción literal de mi trabajo publicado por la revista *Ethnographia* de Budapest, en abril de 1914. Este solo hecho bastaría para refutar la insinuación de Petranu de que mi artículo se había inspirado en la idea del revisionismo húngaro surgido luego de 1918. La acusación se vuelve todavía más grotesca a la luz de los hechos: en mayo de 1920, en Budapest, algunos húngaros extremistas, ignorando también que la publicación alemana era la traducción de un artículo aparecido en 1914, condenaron mi estudio como una agresión al pueblo magiar y una traición a la patria.

(Para aclarar la génesis del artículo quiero recordar lo siguiente: en marzo de 1914, la Sociedad Etnográfica Hún-

gara organizó en la sala menor de la Academia Húngara de Ciencias un encuentro sobre la música popular de Hunyad. Con ese fin, y a sus expensas, trajo a Budapest a tres campesinos rumanos y dos campesinas rumanas de Hunyad para ejecutar cantos, danzas y música. A mí se me encargó la conferencia que servía de comentario al material. El artículo aparecido en húngaro en 1914, y en alemán en 1920, no es otra cosa que el texto literal de dicha conferencia. ¿Hay acaso una sociedad rumana que en los últimos 18 años haya dado un paso semejante para hacer conocer el arte popular de las minorías de la actual Rumania?

2] Petranu afirma además: "La opinión de Bartók ha sido refutada en el Congreso (vale decir en el Congreso internacional de arte popular organizado en Praga en 1928) y en la publicación del Congreso titulada *Art populaire* (París, 1931), por T. Bradiceanu."

Esta afirmación no responde a la verdad: en las sesiones del Congreso, y en mi presencia, Bradiceanu no dijo una sola palabra sobre el tema. Si el señor Bradiceanu ha informado al señor Petranu en el sentido de la afirmación anterior, es porque, evidentemente, ha sido engañado por su memoria.

En realidad, sólo sucedió lo siguiente: durante el Congreso, en una conversación privada, Bradiceanu me comunicó que era escéptico ante ciertas afirmaciones mías o que no las compartía; pero, al mismo tiempo, me dijo que no quería tocar el problema en público, ante el Congreso, para evitar polémicas. Además, en esa ocasión, advertí que Bradiceanu no conocía para nada mi libro *A magyar népdal* [Canciones folklóricas húngaras] (traducido al alemán con el título *Das ungarische Volkslied*), ni las pruebas allí reproducidas: él, entonces, consideraba *a priori* que mis afirmaciones eran falsas, sin conocer mi argumentación y sin poder polemizar conmigo. Sólo existe otra posibilidad: que Bradiceanu esperara mi partida para atacarme ante el Congreso en mi ausencia. Pero, a pesar de todo, no creo que se haya comportado de esta manera.

En cuanto a la segunda parte de la aseveración de Petranu, es verdad que Bradiceanu ha publicado un artículo en el *Art populaire*, con el título de "Histoire et état actuel des recherches sur la musique populaire roumaine" (pp. 133-40). Pero en ese artículo no menciona la insostenibilidad de

mis tesis, e incluso ni menciona mi nombre, salvo en la lista de las fuentes. No hay huella alguna, entonces, de una discusión. En su lugar, Bradiceanu ofrece estas afirmaciones científicas sobre la música popular rumana considerada desde el punto de vista de la homogeneidad y originalidad: "... la música de nuestro país, a pesar de ciertas divergencias locales, es idéntica en todas partes en sus elementos fundamentales. Todo rumano la reconoce apenas la oye por primera vez, la comprende y la siente como propia. Y aun el estudioso extranjero la distingue bien rápido, gracias a los caracteres singulares que la diferencian de la música popular de los otros países ... La música de estas regiones es tanto más original y característica, cuanto más antigua es de origen..."

(¡Esto es todo! ¿Dónde está la argumentación, para no hablar de una refutación?)

Bradiceanu caracteriza la música popular rumana en los siguientes términos: "Variada en las formas, múltiple en el ritmo, rica en la melodía ... El pueblo rumano tiene cantos de amor surgidos de los sentimientos de orgullo y de fiereza, de odio, de sátira, de pelea."

(Pero esta descripción vale aun para cualquier música culta, de Palestrina a Stravinsky, como también para cualquier música popular, desde la de los esquimales hasta la de los hotentotes.)

En cuanto al origen de la música popular rumana dice:

"... Y en la medida en que la base de la danza y del canto rumano es el melos primitivo surgido en un completo aislamiento, bajo la sugerencia de las voces de la naturaleza, del canto de los pájaros, del murmullo de las aguas, del susurro de los bosques; en la medida en que este melos, de las flautas de los campesinos ha pasado al canto, como elemento inspirador ... en la misma medida la música popular rumana ha adquirido su originalidad."

(Es necesario reconocer que un centenar de años atrás estas líneas hubieran figurado dignamente en cualquier novela, pero ni con la mejor buena voluntad puede descubrirse en ellas un valor científico.)

Finalmente, en cuanto a la influencia recíproca entre música popular rumana y húngara, escribe:

"La música popular rumana no ha sufrido sino en esca-

sísima medida la influencia de la música húngara; es más fácil comprobar lo contrario. En la música húngara, particularmente en la *székely* (nota 1) y en la antigua, llamada *kuruk* (nota 2) recurren muchos elementos de la música rumana transilvana."

Por fin hemos llegado a las tan esperadas pruebas que, sin embargo, sólo figuran en las notas y que también allí son de escaso número y valor. Efectivamente, la nota 1 remite a un artículo de Alexici que sólo contiene aseveraciones sin intentar argumentación alguna (al respecto, ver más abajo el parágrafo 9). La nota 2 cita dos cuadernos de Káldy en los cuales, sobre 50 o 60 melodías, el autor atribuye un origen rumano a tres de ellas (así como se lee: ¡tres!). Pruebas tales son verdaderamente pobres. Además, dejamos de lado el hecho de que tampoco existe un estilo musical *kuruk* propiamente dicho. Al hablar de cantos *kuruk* nos referimos sólo al texto poético.

Las otras partes del artículo se refieren a los métodos de recolección, a la conservación de la música popular, a los distintos modos y a las distintas formas de publicación del material, con citas bibliográficas no siempre correctas; todo ello, entonces, no nos interesa aquí.

El lector puede ver que en el citado artículo de Brediceanu no se halla ni la más pálida sombra de demostraciones o consideraciones científicas. En cambio, aparecen lugares comunes valederos para la música de cualquier pueblo de la tierra. En este artículo, pues, Brediceanu no ha refutado mis tesis.

3] Petranu asegura: "Quién podría considerarlo (a Bartók) autorizado para juzgar sobre la música de un pueblo, cuando conoce la música popular de apenas dos provincias y Rumania tiene 71."

Tampoco esto responde a la verdad:

a] Hasta Petranu mismo recuerda tres condados;

b] En mi estudio sobre Hunyad, que él seguramente ha leído, porque lo cita, también se trata de la música del Bánato. Además, en mi trabajo titulado *Die Melodien der rumänischen Colinde*, publicado a mis expensas (y que Petranu debería conocer), se encuentra un rico material, aunque limitado a las *colinde*, respecto de las zonas de Szolnok-Doboka [Sumes], Kolozs, Maros-Torda, Alsó-Fehér [Alba-Iulia], Arad, Szatmár, Torday-Aranyos [Turda] y de las

mencionadas arriba. Estas publicaciones demuestran que conozco la música de por lo menos doce condados, vale decir de más de la mitad de los veintiún condados de la Transilvania habitados por rumanos. Decir dos en lugar de doce es, creo, pasar un poco el límite de lo admisible. ¿Con qué fundamento piensa Petranu que yo conozco "bien" solamente dos condados? ¿Acaso porque hasta ahora no he publicado en monografías particulares sino el material de Máramaros y de Bihar?

Tanto en mis escritos como en la prensa, nunca oculté que, en conjunto, las melodías rumanas recogidas por mí suman unas 3 500: Petranu, al erigirse en juez, habría debido saberlo plenamente. En el volumen sobre Bihar hay 371 melodías, en el dedicado a Máramaros, 365; agreguemos 300 melodías de Bihar todavía manuscritas y el total de melodías de estos dos condados será de 1 036. Por lo tanto, $3\,500 - 1\,036 = 2\,464$ se dividen entre los otros condados, con una media de 246 por condado: de esas 2 464 melodías, la mayor parte está en manuscrito y una pequeña parte en el volumen sobre las *colinde*. Petranu debe admitir entonces que conozco la música de los otros diez condados tan "bien" como la de los primeros dos.

4] Además, Petranu dice:

"Bartók cree que el ritmo de *tempo giusto* es una explícita peculiaridad húngara."

Naturalmente, se trata de un malentendido: ¡sólo unamente podría asegurar una tontería como ésa, cuando por lo menos la mitad de la música popular de todo el mundo está en ritmo de danza de *tempo giusto*! En realidad, mi afirmación significaba: "el llamado ritmo adaptable (también denominado *puntuado*) de *tempo giusto* ... es característico de la música campesina húngara" (*Das ungarische Volkslied*, pp. 96, en nota). Se ve con claridad que Petranu no ha entendido esta frase.

5] Sigue escribiendo Petranu:

"Su [de Bartók] obra siguiente, *Das ungarische Volkslied* (Berlín-Leipzig), quería enseñarnos que la aldea rumana es mucho más pobre en melodías que la aldea húngara."

A esta altura de las cosas debemos hacer una pequeña digresión. Petranu, en otro artículo del mismo número de *Gând Românesc*, ataca a un cierto señor Bíró, reprochándole cuanto sigue:¹⁸ "El recurre a expedientes inadmisibles

en la discusión científica, mutilando las citas y alterando con ello el sentido de las mismas ...”

Y bien, Petranu hace exactamente eso, porque mi afirmación incriminada dice textualmente: “Uno de los fenómenos más característicos de la música campesina es la riqueza de melodías de ciertas regiones, de ciertas aldeas e individuos. En cuanto al territorio húngaro, podemos decir que está a mitad de camino entre el eslovaco y el rumano. Vale decir que, actualmente, una aldea eslovaca es más rica en melodías y una aldea rumana mucho más pobre que una aldea húngara” (*Das ungarische Volkslied*, p. 95). Naturalmente, la cita completa no convenía a Petranu, porque hasta el lector más superficial deduciría de ella que mis observaciones no están dictadas por el propósito de lisonjear a los húngaros según el espíritu del movimiento revisista.

6] Sostiene Petranu:

“En esa parte de la nómina de fuentes en que cita los estudios relativos a la música rumana, no menciona una sola colección o publicación realizada por los rumanos, citando sólo las propias.”

Pero ¿qué publicación científica rumana de una cierta importancia hubiera podido citar, si en aquella época (1923) no existía ninguna? (Las ediciones dotadas de acompañamiento de piano, como se sabe, no deben ser consideradas desde el punto de vista científico.) Sobre ocho publicaciones, una sola (a la que no conocía entonces) contiene más de cien melodías (exactamente 124), mientras en las otras se encuentran respectivamente 58, 30, 43, 6, 21, 63 y 16. Además, como resulta del texto de mi libro, no era mi objetivo ofrecer una lista completa de las fuentes: también he “hecho silencio” sobre mis propias publicaciones menores.

7] Afirma Petranu:

En 1934-35, “él [Bartók], contrariamente a su declaración de 1925, no considera que la música rumana sea más pobre que la húngara o la eslovaca”.

¡La palabra “contrariamente” está fuera de lugar! Yo escribí:

“En territorio rumano, no sólo el material de dos o tres aldeas es mucho más pobre que en territorios eslovaco y húngaro: ello sucede para regiones íntegras. Si queremos

encontrar material nuevo, habremos de dirigirnos al área de otro dialecto musical, allí donde, en cambio, el material de la primer área sea completamente desconocido. De ello resulta que el material húngaro y eslovaco es más rico y variado en sentido vertical, y el rumano en sentido horizontal.” No hay contradicción alguna entre las dos afirmaciones (la expresión “mucho más pobre” aparece en ambas). La segunda comprobación sólo constituye una ampliación, una explicación más precisa de la primera.⁷

8] Petranu asevera:

“En el prefacio a su publicación de 1913 [Bartók] dice que en la realización de su trabajo fue ayudado por la Academia Rumana: ella puso a su disposición los medios financieros para la recolección y se ha encargado de editar la obra.”

También esta vez nos encontramos ante una cita mutilada. Yo, en realidad, me he expresado como sigue:

“Antes de terminar, quiero expresar mi más reconocido agradecimiento tanto a la División de Etnografía del Museo Nacional de Budapest como a la Academia Rumana, que han contribuido con su benévolas colaboración a la realización del presente trabajo, poniendo a mi disposición los medios necesarios para la recolección de este material folklórico.”

La mención del Museo Nacional de Budapest no era del agrado de Petranu y entonces él calló el trozo pertinente de mi frase. Ahora debo confesar que aquella formulación de mi agradecimiento fue, por mi culpa, poco clara, y precisamente en beneficio de la Academia Rumana. Por lo tanto, para informar a Petranu y a todos quienes se interesaran eventualmente por estas circunstancias de tan poco valor, me siento obligado a precisar dos hechos. Primero: cuando digo “la realización del presente trabajo”, es decir su edición, me refiero a la Academia Rumana. Segundo: la expresión “poniendo a mi disposición los medios”, se refiere al Museo Nacional Húngaro, que sostuvo por sí los gastos no sólo de aquella recolección, sino, en general, de toda recolección de material rumano hasta 1914. Los 785 cilindros fonográficos que posee son una prueba iluminante de ello. (Incidentalmente, adviértase que esta cantidad documenta con suficiencia cómo promovió el Museo Nacional las investigaciones sobre el arte popular de nuestras minorías de

entonces.) (El total de cilindros fonográficos del Museo Nacional Húngaro sumaba en 1914 unos 2 200 trozos. De éstos, 785 eran rumanos. En Rumania, como sabemos, se grabaron después de la guerra alrededor de 7 000 cilindros fonográficos de material folklórico-musical. Me pregunto si entre tantos cilindros habrá, y quiero ser muy modesto, 100 o 50 o aun solamente 10 destinados al material húngaro.)

Por el *copyright* de ese limitado material publicado en 1913, la Academia Rumana me giró el honorario usual para las publicaciones de las academias científicas; pero ya parte del volumen publicado en 1923 (*Volksmusik der Rumänen von Maramures*, Munich) e íntegramente el libro de 1935 *Melodien der rumänischen Colinde* (Viena), han aparecido a mis expensas. Esto en cuanto al apoyo "financiero" citado por Petranu. (Y para no callar nada: el Ministerio de Instrucción Pública de Rumania compró en 1924 o 25 una copia de mi material sobre las *colinde*, pero no la ha publicado, de manera que en 1935 me vi obligado a hacerlo por mi cuenta: los gastos superaron ampliamente el precio de compra de la mencionada copia.)

En cuanto al "apoyo moral" reconozco que en 1925 y en 1933 —es decir, muchos años después de la publicación de mis trabajos de 1920 y de 1923, tan violentamente atacados por Petranu—, el gobierno rumano me concedió dos condecoraciones, que agradezco aún públicamente. Pero al mismo tiempo confieso que para mí habría tenido mayor importancia que las autoridades rumanas se hubieran interesado más por la publicación de mi material rumano manuscrito.

9] Petranu dice:

"Los estudiosos rumanos reconocen unánimes la homogeneidad del material rumano, mientras Alexici y Brediceanu han demostrado y documentado ampliamente su influencia sobre la música húngara."

Sin embargo, Petranu no cita las fuentes de esas tesis de los estudiosos rumanos. De todos modos, si alguno de estos verdaderamente ha sostenido tesis semejante, incurre en un grave error. Ruego al lector no preparado que coteje las ilustraciones musicales núms. 37-42 y 52-54 del estudio *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*, como grupo homogéneo, con el grupo núms. 54-59, y luego estos dos grupos con la *hora lunga*.⁸⁰ Así podrá juzgar per-

sonalmente y verá que entre estas tres especies citadas a título de ejemplo no hay en común carácter alguno.

10] Petranu, para dar peso a sus propias afirmaciones, cita a Bartalus, Káldy, Fabó y Harászti,⁸¹ como "autoridades" húngaras. Los tres primeros desarrollaron su actividad hacia fines del siglo pasado (Fabó también a caballo de los dos siglos), vale decir, durante un período en el cual, como es generalmente sabido —y aun Petranu debería saberlo—, tanto la música campesina húngara como la rumana eran completamente desconocidas. Ellos, pues, han escrito sobre un tema que ignoraban. En lo referente al cuarto, Harászti, sé con seguridad que los estudios sobre la música popular eran para él un campo lejano e ignoto. Un estudioso, citando tales "autoridades", aporta muy poco a su propia causa.

11] Petranu me reprocha repetidamente que yo, en el curso de los años, haya modificado mis opiniones. Así, por ejemplo, hablando del agregado al estudio arriba citado (*Volksmusik der Magyaren...*), dice: "Luego, en el agregado, modifica de repente sus afirmaciones precedentes . . .", etc. Después me reprocha el hecho de que "este agregado (en la edición alemana) figura sólo al final del estudio, luego de las ilustraciones musicales", "de modo que casi ni nos damos cuenta de su existencia". A todo ello responderé como sigue. En primer lugar: naturalmente he modificado algunas de mis opiniones (¡pero nunca en cuestiones fundamentales!). Cualquiera sabe que el estudiioso honesto tiene el deber preciso de modificar sus propias opiniones, cuando así lo exijan nuevos descubrimientos. En 1924 no disponía más que de veinte cantos cheremises: entonces me serví de la modesta palabra "probablemente". En 1934, ya conocía quinientas melodías cheremises y por lo tanto podía pronunciar con pleno derecho la decidida palabra "indudablemente". En 1923 no conocía todavía las melodías *hora lunga* de la vieja Rumania, de Irak y de Persia; en 1934, ya las conocía. ¿Qué otra cosa hubiera podido hacer sino modificar parcialmente mis opiniones? Quien tenga una mentalidad científica lo comprenderá fácilmente.

En segundo lugar: la disposición tipográfica del material no fue preparada por mí. Ni hubiera podido hacerlo, por la simple razón de que nunca tuve siquiera las pruebas. Pero dejando de lado todo esto, el reproche es tan pueril que

por sí solo basta para demostrar a qué medios polémicos recurre Petranu: por ejemplo, recuerdo que en la parte principal del estudio, por lo menos tres veces figura una nota de llamada al agregado. Eso demuestra que no tuve la intención de ocultarlo a nadie.

Es característico del método de Petranu no intentar siquiera una argumentación y limitarse a afirmaciones categóricas. Es verdad que remite a las pruebas de Alexici y de Brediceanu: pero ya vimos lo que valen esas pruebas.

En cuanto al estudio de Alexici,⁸² contrariamente a lo que sucede con el de Brediceanu, tiene una apariencia científica, porque se vale abundantemente de términos técnicos y de observaciones extraídas de mis trabajos (aunque, salvo en dos casos, sin citar las fuentes). Así, por ejemplo, ya al principio, en la página 2, dice: "En la música popular rumana de Transilvania podemos distinguir dos dialectos musicales fundamentalmente divergentes." (Esta frase, por lo que parece, ha escapado a la atención del profesor Petranu.) Pero allí donde el autor expresa sus propias opiniones y deducciones, se hacen evidentes los fundamentales errores metodológicos de su procedimiento. En la presente crítica nos limitaremos a los puntos esenciales. Según Alexici, los caracteres principales del dialecto musical rumano meridional, serían: 1] el inciso melódico que termina con séptima; 2] la cadencia frigia al final de la melodía; 3] la estructura AABB, AABB_v, o AAvBB_v. Entonces —dice Alexici—, si en una melodía húngara encontramos aun uno solo de estos caracteres, ello significa que esa melodía es rumana. De los 33 ejemplos musicales sacados con una sola excepción de las colecciones de cantos populares húngaros de Kodály y Bartók, ni uno reúne a la vez los tres caracteres citados. El final del verso en séptima y la cadencia frigia figuran en cinco melodías (núms. 1, 2, 4, 19, 32); cadencia frigia final, en dieciséis (núms. 7-13, 15-18, 20-26); estructuras AABB, etc., en cinco melodías (núms. 6, 14, 27, 29, 31). Dos melodías, las núms. 28 y 30, no contienen ninguno de los caracteres mencionados. En cambio, once de las melodías publicadas tienen una estructura rítmica que nunca recurre en el material melódico rumano: son las núms. 1, 2, 3, 8, 10, 11, 17, 19, 20, 24, 31.

El método comparativo de Alexici tiene un gran defecto: se basa sobre caracteres aislados de su contexto y casi

siempre secundarios, en lugar de considerar en conjunto varios caracteres y el cuadro de conjunto de las melodías. Así, cualquiera podría sostener que el modo mayor es extraordinariamente característico del canto popular alemán y que entonces todas las melodías en mayor de los pueblos vecinos derivan de la música popular alemana. O bien podríamos decir que todas las palabras rusas o turcas en que recurre la vocal *a* derivan del rumano, porque la vocal *a* es característica de la lengua rumana. Pero, aparte de todo ello, la estructura AABB es absolutamente internacional y el final del inciso sobre la séptima resulta muy frecuente en cierto material moravo antiguo y en el material eslavo meridional (en este último caso también lo es la cadencia frigia). ¿Es que acaso todas estas melodías moravas y eslavas meridionales tendrían un origen rumano?

Además, resulta imperdonable que Alexici no publique siquiera una sola variante melódica rumana (salvo las citas tomadas de mi trabajo). En suma, se trata de un tipo más bien insólito de "demonstración científica".

De todo ello resulta evidente que tampoco las pruebas de Alexici pueden ser tomadas en serio.

En última instancia, es necesario plantear el problema con exactitud: en general, ¿resulta ofensivo para un pueblo que una parte más o menos grande de su patrimonio cultural derive de otros pueblos? ¿Acaso se han ofendido los rumanos cuando los lingüistas afirmaron que el 50 o el 60% del vocabulario rumano no era de origen latino, sino eslavo, turco, griego y, esporádicamente —Dios nos perdone—, hasta húngaro?

¿Cuáles son verdaderamente los porcentajes de la influencia húngara sobre la música popular rumana que yo no afirmo ya simplemente, sino que demuestro? Antes de contestar debo destacar lo que sigue:

En mi estudio arriba citado, que apareció en 1934 en húngaro, declaro que cerca del 40% del material húngaro revela huellas más o menos importantes de influencias extranjeras. En Hungría ¿alguien se ha ofendido acaso por esta afirmación? Que yo sepa, nadie.

¿En qué parte del material rumano demostré influencias húngaras? Aproximadamente en la mitad del material de seis provincias: Máramaros, Maros, Szolnok-Doboka, Kolozs,

Torda, Szatmár. En cambio, no encontré influencias húngaras dignas de notar en las provincias de Bihar, Hunyad, Arad, Temes, Torontál [Timis Torontal] y Alsó-Fehér: podemos afirmar entonces que alrededor de un 25% del material revela influencias húngaras. ¿Es verdaderamente una grave ofensa? Pero, trátese o no de una ofensa, ¿no es la verdad científica? Ya hemos visto más arriba los razonamientos "científicos" de quienes niegan la verdad de mis comprobaciones. Mis razonamientos, cada uno puede verificarlos en mi estudio ya mencionado. Dejo al lector el cotejo y el juicio.

Para terminar citaré una declaración del conocido músico rumano George Enescu,⁸³ a quien estimo mucho, y que, por todo lo que sé, goza de gran consideración también en Rumania: "La música rumana es una cosa compleja (*complexa*), todavía está en la oscuridad, todavía está en pañales. Es una mezcla de música árabe, eslava y húngara, y sin embargo tiene una atmósfera absolutamente particular a la que no puede definirse con palabras. Las influencias extranjeras son demasiado evidentes como para poder negarlas. En la baja llanura nevada, la música, en general, es turca; en Modavia, casi siempre húngara. La mayor parte de las melodías de danza es rusa o griega. Pero nadie debe mostrarse dolorido por ello. Repito: de todos estos dialectos musicales nace un particular carácter personal."

Así habló un rumano en Rumania, en el año 1921, sin que Petranu se consternara por ello. Tampoco lo acusó de servir al revisionismo húngaro.

Enescu encuentra entonces que casi todo el material folklórico-musical rumano está invadido de elementos extranjeros: en cambio, yo comprobé la influencia extranjera en el 25% del material transilvano (es decir, ni siquiera en todo el material rumano).

Yo soy muy modesto: ruego al señor Petranu que me conceda, a mí que no soy rumano, sólo una cuarta parte de la libertad que otorga a un rumano. Pero aunque no la obtuviera, diré que a los miles y miles de horas que he dedicado a la recolección, transcripción, sistematización y estudio de la música popular rumana, agregaré también otros miles y miles de horas de investigaciones ulteriores (y no olvidemos: la anotación de una sola melodía campesina de cierta complejidad requiere muchas horas de tra-

bajo). Y lo haré, no para obtener agradecimientos y premios (¡qué razón tenía al prescindir *a priori* de puntos de vista tales!). Lo haré por el continuo progreso de la causa de la investigación folklórico-musical en Europa oriental.

(*Szép Szó*, 1937.)

Las más características, y acaso las más antiguas, son las denominadas melodías *valasska* (pastorales), conocidas solamente en la provincia de Zólyom, y algunas primitivas melodías de nanas, de cosecha del heno, nupciales y de la noche de verano naciente. La escala de las melodías *valasska* es la llamada escala mixolidia, cuya gama generalmente es de una octava.⁸⁴ La gama de los otros géneros melódicos no supera normalmente el quinto grado de la escala diatónica; a menudo, la melodía se mueve sobre tres o cuatro grados conjuntos. El ritmo de las melodías *valasska* es, por lo general, *parlando-rubato*.⁸⁵ Ellas constituyen una parte relativamente pequeña del material hasta ahora conocido.

El grueso del material comprende tipos más bien numerosos, aunque diversos: así, aun dándonos la sensación de que pertenecen a tipos eslovacos, en realidad son estrictamente afines a las melodías moravas.

Comprobamos influencias extranjeras de dos orígenes: una, proveniente de Bohemia (melodías checas germanizantes) y, en tiempos más recientes, otra, más notable, ejercida por los húngaros. Las denominadas melodías húngaras recientes han ejercido una considerable influencia sobre la música popular eslovaca, manifestándose ya en la recepción sin modificaciones de las melodías húngaras, ya en su mutilación según determinado sistema (eliminación de incisos melódicos). También, en fin, se manifiesta en la recepción solamente de formas estructurales o rítmicas estereotipadas. En este último caso, verdaderamente se trata de nuevas melodías surgidas bajo la influencia húngara (y eventualmente conocidas ya entre los húngaros). El origen húngaro del material húngaro reciente queda demostrado por los siguientes hechos: 1] las formas mutiladas son raras en el material húngaro, mientras en el material eslovaco aparecen abundantemente; 2] algunos *ritornelli* han sido acogidos en lengua húngara por los eslovacos; 3] el material húngaro reciente se encuentra específicamente en

posición central: desde dicha posición se ha irradiado hacia el norte (influyendo sobre la música popular eslovaca y rutenia), hacia el sur (en el Muraköz) y, esporádicamente, hacia el este (sobre la música popular rumana). (Para los porcentajes de los préstamos húngaros y para la influencia de la música popular eslovaca sobre la húngara, véase capítulo IX.)

Ediciones más importantes: *Slovenské Spevy*, Túrócszentmárton, 1880-1926 (cerca de 2 000 melodías); Karol Plicka, *Eva Studenicová spieva*, Túrócszentmárton, 1928 (43 melodías). La División de Etnografía del Museo Nacional dispone de una colección de cantos populares eslovacos que llega a unos 150 cilindros fonográficos.

(*Révai Lexikon*, 1935.)

Los antecedentes de mi viaje de estudio al Asia Menor son los siguientes. Orientados y aconsejados por Hindemith, los ambientes oficiales turcos emprendieron hace un año y medio la organización de su cultura musical según los modelos europeos. Pero no tenían ningún consejero apropiado para desarrollar una verdadera música nacional turca sobre las bases de la música popular; no había nadie que pudiera darles la información necesaria a la recolección de la música popular.

Se pensó entonces en que me invitara la sección de Ankara del único partido político de Turquía, el *Halkevi*.⁸⁶ Si no me equivoco, la idea fue de László Rásónyi, profesor de húngaro en la Universidad de Ankara: él es un gran actor de las relaciones culturales turco-húngaras y no ha ahorrado esfuerzos para realizar su proyecto con la mayor rapidez y perfección posibles.

Naturalmente, junto a la invitación para trasladarme a Turquía, recibí también otra: debía dar tres conferencias en Ankara sobre cuestiones relativas al folklore musical, además de prestar mi colaboración en un concierto sinfónico de música húngara. Y todavía se me prometió la organización de dos expediciones de recolección, de manera tal que yo pudiera registrar en mis cilindros la música popular turca de Anatolia. Los registros serían para la Academia Húngara de Ciencias. Naturalmente, me sentí muy feliz de aceptar esta propuesta.

Interrumpí mi viaje en Estambul para tomar contacto, aunque fuera rápido, con la colección de discos de música popular del conservatorio local y para formarme así una idea de todo lo que se había hecho hasta entonces en Turquía en el campo de la investigación folklórico-musical. Comprobé que, desde el punto de vista técnico, los registros eran irreprochables: por encargo del municipio de Estambul, las firmas *Columbia* y *His Master's Voice* habían producido 65 discos de dos caras, registrando las eje-

[150]

cuciones de personas, casi siempre campesinos a quienes se había traído ex profeso a la ciudad. La serie estaba en preparación desde 1930 y se habían registrado cerca de 130 melodías. No podemos afirmar que sean muchas, pero siempre superan los 4 discos de nuestra modesta colección húngara.

El mayor defecto de la colección consiste en que la elección del material no se ha hecho de acuerdo a un plan suficientemente orgánico: y no podía ser de otra manera. Efectivamente, a falta de un trabajo de recolección en el lugar mismo (en las aldeas), nadie podía saber ante todo qué debía registrarse, qué valía la pena registrar. De manera que la mayor parte del material ha sido proporcionada por músicos vagabundos llegados casualmente a Estambul, cuando bien se sabe que este tipo de músicos, en razón de su mismo vagabundeo, son fuentes poco auténticas de la música original de las aldeas. Otro defecto de la colección: la música no fue anotada, y aún peor, ni siquiera se señalaron las palabras en el momento del registro. En muchos casos esta laguna ya no podrá llenarse, ¡porque ni los turcos mismos consiguen entender las palabras de ciertos discos!: ésa es la conclusión a que pude llegar durante mi estadía.

Ya en Ankara, ante todo me vi obligado a dar mis conferencias y el concierto: todo ello ocupó cerca de una semana y entonces pudo procederse a la recolección de música popular.

La primera expedición debía durar cinco días, pero no se realizó porque me enfermé; por suerte, inmediatamente después de las conferencias y del concierto. Nada impidió la concreción de la segunda.

La organización técnica de la expedición era la siguiente: por encargo del *Halkevi* me acompañaba el compositor Ahmed Adnan bey. Su objetivo consistía en interrogar e insistir entre los cantores. Además, anotaba las palabras. También nos acompañaron, por comisión del Ministerio de Instrucción Pública turco, dos profesores del Conservatorio de Ankara: Necil Kazim bey y Ülvi Cemal bey. Ellos se proponían ver cómo se hace la recolección de música popular en el lugar mismo de origen. Las secciones locales del *Halkevi* pertenecientes a la región escogida, recibieron de la sede central una comunicación para que se nos ayudara en todo lo posible, proveyéndonos de alojamiento, procurán-

dones automóviles y carros, etc. En otros términos, se trataba de asegurarnos de que nuestro viaje se desarrollara sin grandes obstáculos. Y, efectivamente, en todas partes fuimos distinguidos por una asistencia tan afectuosa, que no puedo dejar de recordar conmovido esta expedición. Y pensar que había partido lleno de preocupaciones, porque mis acompañantes turcos habían hecho pronósticos poco tranquilizadores: por ejemplo, dijeron que sería necesario entablar amistad con los campesinos por largas semanas antes de poderlos inducir a que cantaran, etc., etc. Pero ahora advierto que todavía no he dicho adónde nos llevaba nuestro camino. Ibamos a la Anatolia del sur, en la inmediata vecindad del límite sirio, y precisamente en aquellas zonas donde se encuentra la residencia invernal de los *Yürük*.⁸⁷

Los *Yürük* son tribus turcas nómadas, que durante el invierno se establecen en la región de colinas y de elevaciones denominada "llanura", mientras durante el verano buscan las alturas del Tauro. Suponíamos que gente dedicada a una vida tan arcaica conservaría todo tipo de arcaísmo musical. Por eso, para la primera recolección orgánica de cantos populares turcos, elegimos sus territorios.

El centro era la ciudad de Adana: aquí trabajamos los dos primeros días, con resultado bastante satisfactorio, y ayudados por cantores a quienes se hizo venir desde las aldeas. En realidad, este procedimiento no corresponde plenamente a las reglas de recolección de los cantos populares, de acuerdo con las cuales los investigadores deberían trabajar en las aldeas mismas. Pero, luego de mi enfermedad de la semana anterior, no quise aventurarme a realizar en los primeros días la excursión a las aldeas.

Al tercer día nos dirigimos a Mersin, pequeña ciudad sobre el mar: pero aquí el resultado fue muy poco positivo. En parte me compensaron toda suerte de sensaciones exóticas, pues ya nos encontrábamos en una zona verdaderamente subtropical. Allí, en el momento de mi estadía, a fines de noviembre, hacía un calor como el de fines de agosto y crecían las datileras y las cañas de azúcar; allí se pasea bajo árboles de pimienta, bananas en flor y cargados de frutos; allí el termómetro nunca baja más allá del cero.

Al cuarto día, finalmente, y según nuestro proyecto original, nos trasladamos a la región de los *Yürük*, unos 80

kilómetros al este de Adana; con precisión, a una gran aldea llamada Osmaniye. La población de Osmaniye y de algunas otras aldeas circunvecinas pertenece a la tribu Ulas, que hace 70 años, vayase a saber por qué razones, fue obligada a establecerse en estos lugares.

Llegamos a Osmaniye a las dos de la tarde y a las cuatro ya estábamos en el patio de una casa campesina. En mi interior era muy feliz: ¡por fin un trabajo de recolección en el lugar, por fin nos encontrábamos en una verdadera casa campesina! El dueño de casa, el septuagenario Ali Bekir oglu Bekir, nos acogió muy amigablemente. Ante nuestra pregunta sobre su edad, muy gallardo y naturalmente por medio del intérprete, me contó que aunque no tenía dientes conseguía masticar cualquier cosa. Además, a su edad, setenta años, recorría las montañas con la agilidad de una liebre. Pronto se supo que él mismo tocaba un instrumento, el denominado *kemanga*, un instrumento de cuerda similar al *rebab*,⁸⁸ y que debe ser tocado de acuerdo con las normas tradicionales como un violonchelo, a pesar de que no supera el tamaño de un violín. El *kemanga* se afina como nuestro violín, sólo que la cuerda de mi está afinada en re. Sin hacerse rogar, el viejo, en seguida, entonó una canción, un viejo relato de guerra:

Mi ventana es de vidrio, no de cobre,
a ella se asoma mi paloma.

No quería creer a mis oídos: buen Dios, parecía una variante de una antigua melodía húngara. En mi alegría, hice registrar rápido el canto del viejo Bekir, en dos cilindros integros (ejemplo 1). El ejemplo 2 muestra la variante húngara de esta melodía turca, de la colección de Kodály, localidad: Hontfüzesgyarmat.

Hiy, Kurt paşa çık - ti go - za - na,...

Akil yetmez bu dü - ze - ne,

Öldürmüşler gu-zan og-lu,-- yiy.

Yasak meze - rin ya-za-na,-- yiy.

Ejemplo 1

Mientras tanto el sol se había ocultado y tuvimos que suspender el trabajo hasta que el viejo y la gente de la casa terminaran de comer. Justamente en ese período correspondía el mes de ayuno del Ramadán: durante un mes íntegro los creyentes de la verdadera fe no deben comer desde el alba hasta el ocaso o, como expresa el Corán en su lenguaje florido: "el ayuno diario debe cesar cuando el hilo negro no se distingue ya del hilo blanco". La población de esa región es muy religiosa y mantiene severamente el ayuno, de manera que nuestros planes de recolección se vieron un tanto perturbados. También la segunda melodía que oímos de Bekir se parecía a una melodía húngara: ¡pero esto es asombroso!, pensé. Esta melodía fue cantada por el viejo en la estancia reservada a los hombres: ninguna mujer podía pisar allí. Más tarde, también el hijo del viejo y otros hombres congregados en el lugar se atrevieron con alguna canción: toda la velada pasó en placentero y amable trabajo. Pero a ningún costo pudo encontrarse una mujer que cantara, a pesar de los esfuerzos de mis compañeros de viaje.

Al día siguiente queríamos trasladarnos lejos, hacia algu-

Ü-veg az ab - lakom, nem réz.

Kin az én ga - lam-bom ki-néz.

Ki - könyököl gyöngykarjá - ra.

Most is hitt, hogy menjek ar-ra.

Ejemplo 2

nas tribus que todavía llevan vida de nómadas. Pero una repentina y tremenda tempestad hizo fracasar nuestros planes: era tal el barro que cubría los caminos que no resultaba aconsejable intentar el viaje con el auto, más bien decente, no sé por quién proporcionado. Entonces, después de mucho tira y afloja, nos trasladamos a una aldea cercana a Cardak.

De inmediato declaré que no comenzaría el trabajo mientras no me trajeran una cantante mujer.

Contrariamente a cuanto esperaba, y con cierta rapidez, se pudo encontrar una mujer: pero, francamente, no fue un golpe muy afortunado. La mujer nos cantó dos melodías sin valor alguno y lo hizo hasta de una manera muy aproximativa e incierta, así que renuncié aun a registrarlas. Despues, hasta cerca de las cuatro de la tarde, trabajamos con un muchachito, y registré dos o tres de sus melodías. Y luego nos encontramos en un punto muerto. Ya estábamos por hacer las valijas para volver tristes a Osmaniye, cuando de repente se nos presentó un señor preguntando: "¿Parece que los señores no están muy satisfechos?" "Sí —contestamos—, no encontramos casi nada, aquí nadie quiere cantar". "No se preocupen", dijo el señor que —lo supimos más tarde— era un ex diputado. "Yo conozco bien a mis paisanos; encontraré tantos cantores que se cansarán de oírlos." Y, efectivamente, organizó una verdadera asamblea popular en la sala de baile de la escuela e hizo venir a dos músicos de la aldea vecina: y hasta hubo baile. ¡Y qué baile! La misma música era ensordecedora en el sentido más estricto de la palabra. Uno de los músicos tocaba la *zurna*,⁶⁹ una especie de oboe de sonido muy estridente. El otro tocaba el gran tambor llamado *davul*,⁷⁰ atado a su cuerpo. Golpeaba el tambor de un modo diabólicamente salvaje y para más con un pedazo de madera: no sabía si al final se rompería antes su tambor o mi timpano. ¡Hasta las pequeñas llamas de las tres inofensivas y somnolientas lámparas de petróleo subían, espantadas, a cada golpe de tambor! Y la danza... La ejecutaban cuatro hombres, o más exactamente uno solo, el bailarín solista, mientras los otros tres, de vez en vez, hacían casi de comparsas, con mucha economía de movimientos. De manera curiosa, también los dos músicos participaban de vez en cuando en el baile, con pasos y movimientos propios de comparsas. Algunos mi-

nutos después interrumpieron la música, el baile cesó y entonces resonaron los cantos. Uno de los tres hombres-comparsa entonó un canto, pero con un rostro tan transfigurado, tan completamente absorto que no podría ni tratar de describirlo con palabras. Comenzó el canto con la nota más alta de su voz de tenor, y de ese agudo descendió, al final de la melodía, hacia registros más "varoniles".

Después de siete u ocho estrofas nuevamente resonó la música: pero, ahora, con una melodía de danza de género distinto. Luego, casi como intervalo, siguió otra vez el canto, exactamente igual al anterior. Así se desarrolló la improvisada velada de baile, alternándose música y canto. Pero en verdad debía avergonzarme de mi pobre, mi miserable fonógrafo: escenas tales no se podrían registrar ni con el mejor gramófono existente. ¡Sólo debería intentarse el registro con el film sonoro! Un único elemento perturbaba el carácter fantasmagórico del espectáculo: la completa ausencia de trajes populares. Esta gente no tenía puestos sino los vulgares y gastados tipos estandarizados de vestidos europeos. ¡Resulta casi imposible imaginar por qué recónditas vías había logrado infiltrarse aun entre los Yürük y sus descendientes este horrible uniforme de obrero, mientras en tantos lugares de la Transilvania y de los Balcanes todavía florece la auténtica indumentaria popular!

Gracias al ex diputado de Cardak obtuvimos un buen resultado. Entre otras cosas vimos que también en esa aldea ¡se conocía la melodía "húngara" del viejo Bekir! Este es un dato muy importante; porque demuestra que la melodía aún vive en esta región y no se trata de una rareza conservada casualmente.

Al día siguiente, nuevamente la lluvia se opuso a nuestros planes. Después de largas consultas y de un breve pero accidentado viaje en automóvil llegamos a una localidad denominada Toprakkale: allí alquilamos un carro para dirigirnos finalmente, sobre un camino tolerable, hacia los verdaderos nómades, en un campamento. Llegamos cerca del mediodía, pero pronto debimos convencernos de que muy poco había para recoger. Los hombres estaban ausentes; las mujeres se encontraban en las casas, pero no podía siquiera pensarse que se atrevieran a abrir la boca para cantar sin el permiso de sus maridos. Con los pies desnudos, un hombre de por lo menos 80 años se arrastraba

por el campamento: pero no estaba dispuesto a cantar. Un pastorcito de once años, el pequeño Ozman, nos salvó del fracaso completo. Llegó a la hora de la comida y, bajo un sol radiante, a la intemperie, registré una melodía bastante interesante. Después comimos sobre los colchones extendidos delante de la tienda, para seguir hacia un campamento de nómadas más lejano. Nuestro carro vadeó varios cursos de agua más o menos grandes y el camino se hizo cada vez más pedroso, para desaparecer, al final, completamente: sobre un declive rocoso, zarandeados por el carro campesino, seguimos siempre más adelante. Si no hubiéramos tenido allí los instrumentos, vaya y pase. Pero así, teniendo sobre las rodillas el fonógrafo y las cajas de los cilindros, y preocupándonos continuamente por sus condiciones, en realidad no fue un viaje de placer el que hicimos. Al final nos cansamos, bajamos del carro y, algunos sobre las espaldas, otros con las manos, llevamos nuestros frágiles bagajes. Hacia las cinco, cerca de la hora del crepúsculo, llegamos al campamento invernal de la tribu de los Tecirli. Es una tribu nómade, sin duda, pero en sus campamentos invernales ya no habita en tiendas, sino en casillas hechas de setos y cubiertas de arcilla. Nos dirigimos a uno de los hombres más importantes, al que uno de nuestros guías conocía desde tiempo atrás. Nos recibió muy amistosamente y con estudiada delicadeza no nos preguntó si quiera por el objeto de nuestra visita, ni para qué servían nuestros extraños instrumentos. En nuestro honor quería hacer matar en seguida una oveja, pero nosotros declaramos que nos bastaba con una gallina. Despues nos hizo entrar a todos a su casa. Nos encontramos en un cuarto completamente oscuro, sin ventanas. De acuerdo a las costumbres locales, nos sacamos los zapatos y luego nos agachamos, a la turca, sobre los colchones, mientras la gente de la casa preparaba el fuego. No había chimenea, no había ventanas, y entonces, en pocos segundos, el lugar se colmó de un humo que hacía lagrimear. Si la tarde anterior nuestros tímpanos habían sufrido una despiadada agresión, ahora era el turno de nuestros ojos: *varietas delectat* —no teníamos de qué lamentarnos. Por suerte, después de unos instantes, las astillas ardían con grandes llamaradas, mientras buena parte del humo salía como mejor podía a través de las abundantes hendiduras de las paredes de palos.

La estancia se llenó paulatinamente de vecinos y comenzó una amistosa conversación. Eran ya las siete de la tarde y hasta el momento nuestro guía no se había atrevido a mencionar siquiera los objetivos de nuestra visita. Yo estaba ya ansioso; pero finalmente, hacia las siete, oigo que nuestro guía pronuncia las palabras *Türkü*, *türk halk müsiki* y otras más. Oh, por fin se habla de música popular, acaso en poco tiempo se romperá el hielo. Efectivamente, casi sin vacilación alguna, resonó la primera melodía, y de nuevo una melodía muy parecida a las húngaras, en los labios de un muchacho de 15 años. Rápidamente preparé mis instrumentos de grabación sobre los colchones extendidos en la tierra, se entiende. También trascribí la melodía, a la débil luz de las llamas de las maderas. Y ahora, adelante, registremos el canto. Pero esta operación no fue tan fácil; el bravo cantor temía perder para siempre su voz al hacerla entrar en ese diabólico aparato, como si no sólo la registrara, como si también se apropiara definitivamente de ella. Con grandes esfuerzos logramos tranquilizarlo y de allí en adelante pudimos trabajar sin molestias, incesantemente y hasta la medianoche. Me pareció entonces que era el momento oportuno para tocar el tema más delicado, el de las mujeres: pregunté si ellas cantaban melodías distintas de las que cantaban los hombres. "Pero qué, no conocen otras", fue la breve pero decidida respuesta. "Entonces —agregué, tratando de saber más—, estos cantos los conocen también ellas, ¿no es cierto? Sería verdaderamente interesante oír también algo de ellas." Despues de muchos conciliábulos se decidieron a decirnos que las mujeres no cantan ni siquiera delante de sus maridos y que ni siquiera el marido puede pedirles una canción, porque esto "no está bien". Por lo menos, es lo que afirmaron. Debí admitir que no podíamos arrogarnos derechos superiores a los matrimoniales y, desolado, abandoné todo intento ulterior. ¡Qué pecado! Justo allí cerca, en la misma casa, estaba también la mujer, o mejor dicho estaban las dos mujeres del dueño de casa. Al volver a Ankara les dije a los círculos competentes que era necesario remediar este inconveniente, a cualquier precio. O deberán ir en expedición de recolección mujeres suficientemente preparadas, o los recolectores deberán ser acompañados por sus esposas, que luego podrán tratar de persuadir a las mujeres. Es verdaderamente ab-

surdo querer registrar, por ejemplo, melodías de nanas cantadas por gruesas golas masculinas, cuando bien se sabe que los hombres no acunan a sus niños, ni con cantos ni sin ellos.

Así terminé mi expedición entre los nómades Tecirli. A decir verdad, mi propósito había sido organizar una "expedición modelo", para dar un ejemplo a los músicos turcos que me acompañaban. Pero, con gran disgusto, debo admitir que no se alcanzó un resultado verdaderamente satisfactorio. Desde el principio, una de las deficiencias se debió a causas de fuerza mayor: como ya dije, en los tres primeros días no pudimos entrar a las aldeas mismas. Otra laguna de esta expedición: no logramos procurarnos con la debida exactitud los datos relativos a las melodías (quién, cuándo, dónde las cantaban habitualmente, dónde las habían aprendido). Hasta los escasos datos recogidos fueron de poca confianza y a menudo contradictorios. En parte, la causa de esta segunda deficiencia puede atribuirse a la falta del tiempo necesario: para obtener datos más precisos hubiéramos debido renunciar a la recolección de otras melodías. Y también hay otra circunstancia que pesó: yo no podía interrogar a los cantores sino con la ayuda del intérprete, es decir, de una manera más bien difícil. ¡Qué extraño!: nunca pudo saberse si esa gente tenía el hábito de cantar unida, en grupos o en masa, y en caso afirmativo, cuándo lo hacía. El hecho es que no se pudo persuadir ni siquiera a los cantores de la misma aldea para que cantaran juntos: algunos intentos nuestros en ese sentido fracasaron por completo, lo que haría suponer que el canto coral está perfectamente fuera de uso. Pero es necesario aceptar esta observación con mucha reserva, porque resulta casi increíble que los turcos jamás canten en coro (naturalmente, siempre se trataría de cantos homófonos). En fin, la tercera deficiencia: se debió a que no logramos oír a cantantes femeninas. Pero de este problema ya he hablado. A pesar de todas las lagunas anotadas, la expedición de colección llevó a resultados bastante preciosos e interesantes desde el punto de vista científico.

La observación más importante fue ésta: en un territorio de unos 80 kilómetros de radio he encontrado cierto tipo característico de melodía. Cerca de 20 melodías, entre las 90

del material recogido, pertenecen a dicho tipo. Y la estructura de tal tipo melódico muestra una sorprendente afinidad con la denominada estructura descendente de las antiguas melodías húngaras. Es decir, la melodía se entona sobre la nota más aguda y después va descendiendo: sólo al final se llega a la nota más baja de la melodía. Pero hay una diferencia entre estas melodías turcas y las antiguas melodías húngaras: las turcas comienzan casi siempre en la décima superior y las húngaras en la octava superior (ejemplos 3 y 4). La nota final es a la vez la nota más baja de

Ejemplo 3 (turco)

Ejemplo 4 (húngaro)

la melodía, mientras en las melodías húngaras a menudo se toca la segunda mayor bajo la nota final. En parte, las melodías turcas tienen adornos más ricos y, a veces, de distinto tipo. Su escala no es pentatónica, sino, en general, dórica o eólica: pero no podemos excluir la posibilidad de que dicha escala se haya vuelto tal a partir de una escala pentatónica. Anotemos un hecho negativo importante: no muestran ninguna influencia árabe. A lo sumo habrá alguna aquí y allá, en los adornos. A continuación, presento otras

dos melodías turcas con sus correspondientes húngaras. (La variante húngara de la melodía turca del ejemplo 3 aparece en la melodía húngara del ejemplo 4 tomada de la colección de Vikár, en la localidad de Zentelke. En cuanto a la variante húngara de la melodía turca del ejemplo 5, es decir el ejemplo 6, la melodía ha sido tomada de la colección Vikár, localidad: Erdokövesd.)

Ejemplo 5 (turco)

Ejemplo 6 (húngaro)

Las 70 melodías restantes no tienen un carácter homogéneo: en una parte de las mismas hallé el denominado ritmo "puntuado adaptable", ya conocido por el material húngaro. Sólo una indagación profundizada puede decidir si la variabilidad equivale o no a una adaptabilidad a las palabras. En Ankara también tuve ocasión de registrar 6 melodías a una mucamita de trece años nacida en Anatolia central: resulta sorprendente que dos de las seis recuerden, por estructura y carácter, a las denominadas melodías húngaras de once sílabas.

Entre los turcos, por doquier son conocidos los denominados *cantos para la lluvia*: tanto por las palabras como por la melodía ellos corresponden plenamente a los cantos *do-*

*dola*⁹¹ o *paparuda*,⁹² de igual finalidad, y que están difundidos entre los eslavos meridionales y rumanos. Sus melodías son similares a las de las jitanjáforas⁹³ y a las de los juegos infantiles húngaros, eslovacos o de ciertos pueblos de la Europa occidental.

Resulta singular que aquella escala de intervalos de segunda aumentada, de carácter oriental (árabe?), tan difundida en todos los Balcanes, sea completamente ignorada en las aldeas turcas de la zona de Adana. Entonces, si no es de los turcos, ¿de quién y desde dónde ha llegado a los Balcanes esta especie de escala?

Además, por esos lados tampoco encontré huellas de las melodías del tipo de la denominada *hora lunga*. En cambio se ha descubierto que las especies del llamado ritmo búlgaro son más o menos conocidas en la parte oriental de la región del mar Negro y hasta en la región de Adana.

El territorio de la actual Turquía es casi una vez y media más grande que Alemania, y el número de sus habitantes asciende a unos 17 millones. Noventa melodías tomadas de un territorio tan grande son naturalmente muy poca cosa como para extraer de ellas conclusiones definitivas. Pero el hecho de que aun en tan escaso material, un 20% pueda ser puesto en relación con el antiguo material húngaro, nos permite esperar que, cuando el material recogido llegue a por lo menos algunos miles de piezas, las analogías también resulten más numerosas. Ya desde ahora se ve con claridad que tales correspondencias no son casuales. Efectivamente, entre los yugoslavos, los eslavos septentrionales y occidentales, o entre los griegos, falta toda huella de semejantes melodías, y entre los búlgaros sólo se las encuentra esporádicamente. Melodías de esa estructura difundidas generalmente, hasta ahora sólo se han hallado entre los húngaros, los rumanos residentes en torno a los *csángó* de los Cárpatos orientales y de Moldavia, los cheremises y los pueblos turcos septentrionales: parecería entonces cada vez más seguro que dichas melodías son residuos de un antiguo estilo musical turco, antiguo en más de un milenio.

No puedo dejar de expresar mi agradecimiento más sincero a todos los que posibilitaron este viaje mío de recolección. Así, ante todo, agradezco a la dirección del partido *Halkevi*

en Ankara y particularmente a Ferid Celal bey, que ha preparado con la mayor escrupulosidad toda la excursión. Además, a los dirigentes del *Halkevi* en Adana y al director del Museo de Adana, que con incansable celo recorrió conmigo la región de los Yürük, esforzándose por eliminar cualquier inconveniente que obstruyera mi expedición. A mi fiel compañero de viaje, colaborador e intérprete, Ahmed Adnan bey; en fin, a nuestro embajador en Ankara, Zoltán Máriássy, que durante mi permanencia en Ankara me ha asistido en todo aspecto.

Muchas veces hemos discutido con Cevad bey, director general del Ministerio de Instrucción Pública en Ankara, respecto de los proyectos para el futuro. De tales conversaciones resulta que el gobierno turco está firmemente decidido a iniciar cuanto antes las investigaciones sobre el folklore musical turco. Cierro mi narración con el deseo y la esperanza de que persevere en su intención; que el trabajo metódico en este campo comience cuanto antes en Turquía, para mayor utilidad tanto del estudio de los cantos populares húngaros y turcos como del referido al conjunto de toda la Europa oriental.

(Nyugat, 1937.)⁹⁴

XV. EL DENOMINADO RITMO BÚLGARO

La antigua música culta europea no ha conocido otros tipos de compás que los de dos o tres tiempos, vale decir —en valores modernos—, los compases de 2/4 y 3/4, sus duplicaciones y sus subdivisiones en octavos.⁹⁵ Personalmente no lo recuerdo, pero puede suceder que esporádicamente y de vez en cuando aflorara también algún otro tipo de compás: pero en la notación de los ritmos no figuran más que las dos especies mencionadas. Por cuanto sé, el primer ejemplo de compás de 5/4 se encuentra en Chopin, en una de sus obras juveniles: precisamente, en el tiempo lento de su *Sonata para piano* núm. 1. En este tipo de compás, absolutamente insólito para la época, quizás pueda verse una influencia de la música popular polaca. Otro ejemplo célebre es uno de los tiempos de la *Sinfonía patética* de Chaikovski.⁹⁶ Wagner, aquí y allá se ha servido de compases en 5; por ejemplo, en el tercer acto del *Tristán*. Y debemos destacar que, en este caso, el compás de 5/4 se forma verdaderamente a partir de un tema de compás simétrico: el ritmo de una mitad del compás se ha contraído para aumentar la emoción. Estos compases en 5 todavía son, relativamente, de andar lento y no resulta difícil comprenderlos o ejecutarlos: las unidades del compás son casi siempre cuartos cómodos.

El comienzo del siglo XX constituye el momento del descubrimiento de la música popular europeo-oriental. En esta música recurren abundantemente melodías en compases asimétricos, tanto en el material húngaro como en el eslovaco o rumano.

Cito dos ejemplos:



Ejemplo 1. Canción popular húngara de Véstzöröl,
región de Békés.

[164]

EL DENOMINADO RITMO BÚLGARO

165



Ejemplo 2. Colinda rumana de la región de Hunyad.

En ambos casos tenemos la sensación de que el compás en 7/8 deriva del compás normal de 2 octavos repetido 3 veces: en el primer caso, el cuarto octavo, y en el segundo caso, el sexto octavo, se han alargado en un cuarto. Los compositores sensibles a la influencia popular, como Stravinsky o los húngaros, se valieron siempre con mayor frecuencia de compases de ritmos semejantes, con no poca consternación de parte de los instrumentistas de las orquestas. Ya en *Petrushka*, pero todavía más en *La consagración de la primavera*, Stravinsky recurre a compases asimétricamente construidos de octavos más bien cortos, alternando muchas veces los tipos de compás con compases simétricos y asimétricos. Aquí, entonces, la unidad del compás ya no es el cuarto, sino un octavo, y bastante veloz: en el espacio de un minuto entran de 200 a 250 de ellos. Los tipos de compás más conocidos son: el de 5/8, articulado normalmente en 3 + 2, pero, no tan a menudo, aun en 2 + 3. Y también el de 7/8, que normalmente se articula en 4 + 3. Pero pueden encontrarse asimismo compases de 8/8 y de 9/8, con una articulación más bien insólita: el compás de 8/8 articulado en 3 + 2 + 3, de lo que naturalmente resulta un ritmo bien diferente del derivado del compás con articulación en 4 + 4, que le es equivalente en el tiempo. Así, también el de 9/8 articulado en 4 + 2 + 3 difiere por completo del compás de 9/8 dividido en 3 × 3.

Los instrumentistas de las orquestas se mostraban hasta poco tiempo atrás muy trabados ante tales ritmos: es extraordinario. Estaban tan habituados a los ritmos simétricos propios de un organillo que no lograban comprender dichos ritmos, para ellos insólitos, y sin embargo tan naturales. Una

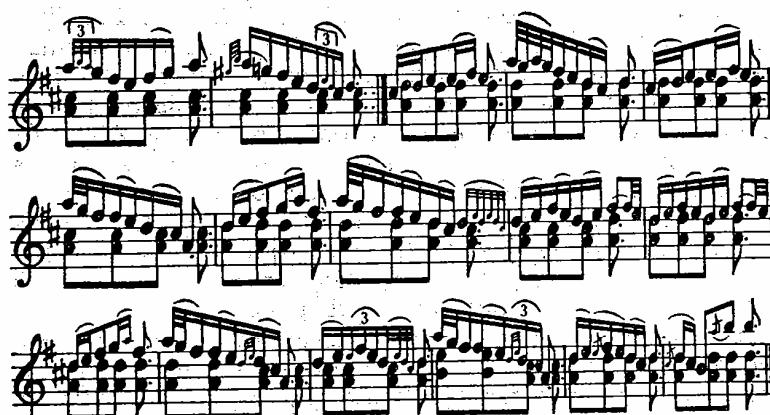
vez pronuncié una conferencia por la radio de Frankfurt: naturalmente fue antes de 1933, porque desde ese año en adelante ya no he recibido invitación alguna de las emisoras alemanas. La radio citada había comprometido a algunos elementos de su orquesta para la ejecución de mis ilustraciones musicales. Quiero aclarar que se trata de una orquesta bastante buena. Entre otras cosas era necesario tocar el siguiente ejemplo:



Ejemplo 3. Danza de la ciudad de Alibu-nar en la zona de Torontál.

Aun después de muchas pruebas, los músicos no se resolvían a ejecutarlo: siempre tendían a transformarlo en 6/8. (Luego de algunos años, revisando las anotaciones, advertí que en su momento lo había anotado con un ritmo equivocado. La notación correcta del ejemplo 3 debía ser la reproducida aquí en el ejemplo 4. ¿Qué habría sucedido si hubieran visto en esta forma aquella melodía de danza?)

Decía antes que estos ritmos son naturales. Quiero significar con ello que no los han inventado los compositores



Ejemplo 4.

después de haberse atormentado esforzadamente el cerebro, sino que los produjo la música de los campos, por un proceso de formación absolutamente espontáneo. Entonces, justamente estas especies de ritmos causaron graves dificultades al músico culto, y no al campesino, por cierto.

Pues bien: en un cierto momento se han asomado a la escena los musicólogos búlgaros, poniendo de relieve fenómenos totalmente sorprendentes.

En 1913, en el volumen XXVII de las publicaciones etnográficas de la Academia Búlgara de Ciencias, apareció un estudio de Dobri Christov,⁹⁷ titulado "Bases rítmicas de la música popular búlgara" e ilustrado con ejemplos musicales. Parte de dichos ejemplos nos muestran melodías en 5/16, 7/16 y en 8/16 con articulación ternaria. El tiempo de las mismas es muy rápido: un 1/16 corresponde como término medio a 350-400 del metrónomo. En el exterior no se prestó atención a este trabajo, acaso porque está escrito en búlgaro o porque no se ha hecho una propaganda suficiente para su difusión: en una palabra, el trabajo ha permanecido absolutamente desconocido para los músicos y musicólogos occidentales. De todas maneras y de acuerdo con mis noticias es en este volumen donde aparecieron impresas por vez primera melodías de ritmo tan singular y de tiempo tan insólitamente veloz.

Además, en 1927 salió un opúsculo de Vasili Stoin, titulado: *Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik*. A modo de exemplificación el autor reproduce 187 melodías, recogidas casi todas por él mismo y, a propósito del denominado ritmo búlgaro, dice: "Die musikalische Zahlzeit ist in der (abendländischen) Musik immer gleichmäßig." Es decir: en la música occidental, los valores fundamentales del compás, dentro de cada compás, son siempre iguales. Por "valor fundamental" entiende octavos de duración correspondiente al 150-200 del metrónomo. Y, más adelante, dice, más o menos: "En casi la mitad de los cantos populares búlgaros, no todos los valores fundamentales de los compases singulares son iguales; a menudo uno, a veces dos o aun tres de ellos se alargan en la mitad de su valor." Stoin define entonces así el denominado ritmo búlgaro: la definición es absolutamente correcta y sólo debemos agregar que se trata de valores fundamentales más bien breves, 150-200 del metrónomo.

Se podría definir el ritmo búlgaro aun de manera distinta: ritmo búlgaro es aquella especie de ritmo en el que el valor dado por el denominador de la fracción que indica el compás es extraordinariamente breve (cerca de 300-400 de metrónomo) y en el que tales valores fundamentales brevísimos, dentro del compás, no se agrupan en valores mayores iguales, vale decir, no se agrupan simétricamente.

Dado que se trata de valores fundamentales tan breves, resulta más oportuno indicarlos con dieciseisavos, como lo hacen los búlgaros; pero también podría recurrirse a los octavos —en el fondo es un formalismo. Sólo que en ese caso, naturalmente, el octavo tendrá la longitud correspondiente al 300-400 del metrónomo.

En los dos gruesos volúmenes de su colección Stoin publica más de 6 000 melodías, y una tabla que indica las distintas especies de ritmo. Resulta entonces que los ritmos búlgaros más frecuentes son: el de 5/16, articulado en 2 + 3 o en 3 + 2; el de 7/16 (2 + 2 + 3, ritmo de la conocida danza *raceniza*);⁹⁸ el de 8/16, articulado en 3 + 2 + 3; y el de 9/16, en 2 + 2 + 2 + 3. Además, recurren alrededor de otras diecisésis especies de ritmo más raras, sin contar las fórmulas de ritmo mixto, es decir de compases de ritmos variados.

Cuando vi por primera vez estos ritmos insólitos, en los que diferencias tan sutiles tienen una decisiva importancia, ¡me resultó difícil imaginar que realmente estuvieran vivos! Pero después me relampagueó la sospecha de haber encontrado fenómenos semejantes también en el material rumano por mí recogido: es decir que, en su momento, por decir así, no me había atrevido a observarlos en ese conjunto. Entre mis viejos registros fonográficos había piezas de danza que yo he transcrita con la mayor tranquilidad, por ejemplo, en 4/4, con cuartos iguales: aunque, en realidad, no hubo tal tranquilidad, porque una nota agregada por mí mismo decía: "El final del compás está alargado a la manera gitana." Además, en otra ocasión, una melodía que transcribiera en 4/8 lleva esta observación mía: "pasaje del 4/8 al 3/4", porque el tercer y cuarto octavos estaban alargados.

Desde entonces, sometí a una escrupulosa revisión mis viejas transcripciones de los fonogramas. De ella resultó

que alrededor de un 5% del material rumano posee el denominado ritmo búlgaro, aunque en los límites de determinadas zonas: Maros-Torda, Torda-Aranyos, el Bánato, conocen este ritmo, mientras en el Bihar, por ejemplo, no hay huella alguna de dicho ritmo. El ritmo búlgaro recurre sobre todo en la música para danza de los mencionados condados (ejemplo 4). En cambio, entre las melodías sobre palabras, hasta ahora solamente aparece en las *colinde* de la región de Hunyad. El compás más difundido es en 2 + 2 + 2 + 3/16.

Pero no basta que gracias al fonógrafo haya logrado descubrir rápidamente este ritmo en el material rumano. También descubrí que parte de estas melodías tiene un ritmo todavía más veloz: el valor fundamental del 1/16 corresponde a cerca de 500 y aun 600 del metrónomo. Podría definir el ritmo de estos compases como hiperbúlgaro (ejemplo 5).



Ejemplo 5. Danza con violín de Pernyes, con acompañamiento de violonchelo sin cuerdas usado como percusión.

Las publicaciones búlgaras ignoran esta especie de ritmo, pero ello no significa que no exista entre los búlgaros. Los estudiosos búlgaros, hasta ahora, siempre han trabajado sin fonógrafo, transcribiendo todo de oído. Por lo tanto, es posible que ni siquiera ellos hayan advertido estas esfumaturas rítmicas todavía más sutiles, al no disponer de registros susceptibles de estudio mediante el *rallentamento* a mitad de tiempo (ejemplo 6).



Ejemplo 6. Danza ferma de Tolvádiá en la zona de Torontál.

En el material húngaro, de esta especie de ritmo sólo se encuentran, por así decir, huellas. Pero de dichas huellas, por ahora, no pueden extraerse conclusiones. Conocemos únicamente dos melodías húngaras en las que un ritmo similar permanece constante, desde el principio hasta el fin: una proviene de Moldavia y figura en la colección de Pál Péter Domokos. La otra, de la zona de Nyitra, está en la colección de Vikár (ejemplo 7).



Ejemplo 7. Canción popular moldavo-húngara de Trunk en la zona de Bákó.

En las publicaciones servocroatas no hay huella alguna del ritmo citado, pero tampoco esto significa que tales pueblos no lo tengan. Yo creo que existe también entre ellos: sólo que ninguno de los recolectores servocroatas se ha dado cuenta hasta ahora.

En cambio, es muy importante su existencia entre una parte de los pueblos de familia turca. En una comunicación, Uspenskii⁹⁹ (y Belaev)¹⁰⁰ publica músicas populares turquestanas (turkménas), entre las cuales se encuentran, y en buena cantidad, melodías anotadas en 5/8 con octavos

correspondientes a unos 300 del metrónomo. En Asia Menor, yo mismo he hallado especies de ritmo semejantes: pero es cierto que sólo las hallé en músicas de danza o instrumentales probablemente de origen no turco, sino derivadas del extranjero (ejemplo 8).



Ejemplo 8.

La presencia del ritmo búlgaro en el material rumano también podría explicarse con una influencia búlgara; pero su presencia en el material turco y turuestano, difícilmente.

El material, susceptible de un examen comparado, resulta todavía demasiado escaso como para poder decidir si la patria de origen de esta especie de ritmo es Bulgaria, desde donde se habría difundido hacia otros lugares, o si tiene su sede primitiva en algún otro lugar, como, por ejemplo, en algún territorio turco.

Por el momento sólo sabemos que es conocido sobre todo en Bulgaria y que allí está difundido en mayor medida. Por eso, aunque resultara que su patria original no es Bulgaria, tenemos el derecho de llamarlo "ritmo búlgaro". Si no por otro motivo, en cuanto debemos a los búlgaros el reconocerlo. Es un gran mérito de los musicólogos búlgaros haber advertido, en general, este fenómeno, y haber logrado anotarlo, *grosso modo*, relativamente bien, a pesar de sus medios deficientes. Es cierto que, en su país, el señor y el campesino están mucho más cerca el uno del otro que en Hungría: por lo tanto, al músico búlgaro culto no le resulta tan difícil advertir el ritmo en que, en el fondo, fue educado y del cual nunca se alejó. De todas maneras, estas circunstancias no disminuyen la enorme importancia de la obra que han cumplido.

Sería interesante meditar sobre un problema: estas especies de ritmo búlgaro, ¿se han desarrollado a partir de especies rítmicas normales? Y, en ese caso, ¿luego de qué

procesos psicológicos? Un músico nuestro de gran fama, al oír por primera vez algunas melodías en ritmo búlgaro, exclamó: "Pero, a fin de cuentas, ¿estos búlgaros son todos rengos, para tener melodías de un ritmo tan renqueante?" Puede tratarse de una frase ingeniosa y seguramente no sería una explicación psicológica suficiente aunque la mayoría de los búlgaros, por casualidad, fuera efectivamente renga.

Examinemos una vez más el ritmo de la *raceniza*: $2 + 2 + 3/16$. El oyente superficial lo tomará como $3/8$ o como $2/4$. Si nosotros lo hacemos derivar del compás de $3/8$, comprobaremos una ampliación de un $1/16$; y si lo derivamos del compás de $2/4$, una mutilación de un $1/16$. Mi opinión está en favor de la ampliación y, de acuerdo a la definición que ellos dan del ritmo, parecería que también los estudiosos búlgaros son de este parecer.

Mi impresión es que esta ampliación de valor no constituye sino una proyección del acento dinámico en el tiempo. Efectivamente, en las especies de ritmo búlgaro, la parte de compás alargada en $1/16$ parece estar acentuada o parece sustituir al acento.

No podemos discutir más qué aproximativamente sobre este problema porque, para no hablar de otras cosas, ni siquiera conocemos la coreografía de las danzas en ritmo búlgaro, por ejemplo. Y tampoco sabemos si los pasos de danza caen sobre las partes principales del compás o si, en cambio, contrastan con ellas (ejemplo 9).

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts with a 9/16 time signature, followed by a 10/16 time signature, then a 9/16 time signature again, and finally a 10/16 time signature. The bottom staff follows a similar pattern. Below the music, the lyrics are written in a language that appears to be Bulgarian. The lyrics are: Tuk smе cu-li i raz-bra-li, kola-de le, te i-ma-te malko momе kola-de le. The music is composed of sixteenth-note patterns that correspond to the lyrics.

Ejemplo 9.

Finalmente, en cuanto a la utilidad pedagógica del tipo de ritmo búlgaro, creo que se encuentra fuera de toda discusión. Sería oportuno suscitar dichos problemas de

ritmo desde el comienzo de los estudios musicales. En principio, cuando las habilidades técnicas del alumno son todavía demasiado rudimentarias, bastaría batir las manos, tambolear o hacer gestos de director de orquesta. Pero más tarde se podría pasar a otra fase, tocando o cantando obras más simples escritas en ese ritmo. Kazárova Raina, la excelente estudiosa de la música popular búlgara, ha escrito un libro académico, titulado *Cantos natalicios*. Allí, además de las melodías en ritmo normal, "occidental", figuran melodías en 5, 7 y 9 dieciseisavos. Naturalmente, no es posible contar con valores tan breves de dieciseisavos: no existe lengua cuyos numerales simples puedan ser pronunciados tan rápidamente. Raina propone las sílabas "ti" y "ri": durante un octavo los alumnos deben decir "tiri", y durante un octavo con puntillo, "tiriri". A mi parecer, también podrían servir las sílabas "m-ta". Pero aun cierta manera de gesticular podría sustituir al ritmar. No sé con qué resultados se utiliza este libro en las escuelas búlgaras. Ciertamente, la situación se presenta allí mucho más fácil que entre nosotros, porque los estudiantes todavía tienen en la sangre esta especie de ritmo.

Si quienes estudian música se familiarizaran desde la infancia con ritmos tales, los músicos, los instrumentistas de orquestas, los diplomados, ya no se quedarían con la boca abierta ante fórmulas rítmicas todavía mucho más fáciles, casi como si vieran algo escrito en árabe.

(Enekszó, 1938.)

No es por azar por lo que las investigaciones sobre el canto popular y sobre la música culta derivada del mismo tuvieron sorprendente desarrollo justamente en Hungría. Geográficamente, Hungría está casi en el centro de la Europa oriental y en el período anterior a la primera guerra mundial pareció reflejar en proporciones reducidas toda la complejidad étnica de la Europa oriental. De esa complejidad étnica, y luego del continuo contacto entre las distintas nacionalidades, han surgido las formas más variadas y diversas de música popular: éste es el motivo por el cual la música popular de la Europa oriental se presenta tan admirablemente rica en tipos de cantos populares y, en consecuencia, rica en cantos populares. No debe sorprender entonces que los músicos de esa Hungría ubicada en el centro de tales cruces se dirigieran con tanto interés hacia aquel estupendo patrimonio musical. El hecho condujo a dos resultados. Uno fue el estudio científico, la descripción, la clasificación y la comparación de los distintos tipos de cantos populares de la Europa oriental (trabajo que, al fin, dio lugar a una disciplina científica completamente nueva: el estudio comparado de los cantos populares, a la manera de la lingüística comparada). El otro resultado significativo debe ser diferenciado por completo del primero, y consistió en la creación de un arte húngaro autóctono, dentro de la influencia de aquel material musical popular, precioso y sin igual. La renovación del arte musical sobre la base de valores hasta entonces desconocidos, todavía no explotados y absolutamente nuevos, se volvió en Hungría casi una concepción de la vida. Y quienes en Europa occidental prenden a las expresiones musicales de esta concepción de la vida la etiqueta de "orientación folklorista" —y hasta lo hacen con un tono peyorativo—, caen en un grueso equívoco. Es que, en este caso, no se trata del injerto de trozos "folkloristas" en un material extraño, sino de algo mucho más importante: la formación de una nueva

[174]

música surgida de energías musicales que han germinado en la tierra misma.

También se equivoca quien cree que el estudio de estas energías surgidas de la tierra, o sea la recolección de los cantos populares en su lugar original, constituye un trabajo terriblemente cansador y que exige un gran espíritu de sacrificio y de abnegación. En lo que me toca, sólo puedo decir que el tiempo empleado en este tipo de trabajo fue el más hermoso período de mi vida y que no lo cambiaría por ninguna otra cosa del mundo. Ha sido el trabajo más bello, en el sentido más alto de la palabra, porque a través del mismo pude observar las manifestaciones artísticas de un ordenamiento social todavía orgánico, sí, pero en vías ya de extinción. ¡Fue un placer para el oído y para el ojo! Acaso en Occidente no logren imaginar siquiera cómo puede haber aún en Europa zonas donde todos los objetos de uso común, desde las ropas hasta los utensilios, están hechos en la propia casa; donde no circula todavía la decadente mercancía producida en serie en las fábricas; donde la forma y el estilo de las cosas varía de zona en zona, y a menudo de aldea en aldea. La gran variedad que gracias a la multiplicidad de las melodías deleita al oído, tampoco le falta al ojo. Experiencias inolvidables, y hasta dolorosamente inolvidables, porque sabemos que estas condiciones de vida de las aldeas están destinadas ya a desaparecer. Y una vez desaparecidas, no resurgirán más, ni nada equivalente podrá sustituirlas. Habrá un gran vacío: las aldeas se volverán el lugar de confluencia de una mal comprendida cultura y de la seudocultura ciudadana.

Y ya que se está hablando de la vida de los campesinos, quiero agregar dos palabras sobre mis experiencias respecto de las relaciones entre campesinos pertenecientes a distintas nacionalidades. En este momento, mientras esas gentes, por órdenes superiores, se están masacrando los unos a los otros, como si no tuvieran otro sueño que la mutua exterminación —y esto lo oímos repetir desde hace varias décadas—, en este momento, acaso sea de actualidad destacar que en los campesinos no hay ni ha habido rasgo alguno de feroz odio contra los otros pueblos. Ellos viven pacíficamente unos junto a otros. Cada uno habla su propia lengua, vive según sus propias tradiciones y encuentra como algo natural que su vecino, de otra nacionalidad, haga cosas

iguales. Los textos de los cantos populares, espejo mismo del alma popular, son la prueba decisiva de este hecho. Casi nunca afloran en ellos pensamientos hostiles a otras naciones. Y si a veces aparecen versos de burla hacia los extranjeros, no tienen un significado distinto del que tienen los cantos con que los campesinos se burlan de sus propios defectos o de los defectos de su párroco.

¡Entre los campesinos reina la paz, el odio contra los otros pueblos es alimentado sólo entre los sectores superiores!

(*Musical America*, 1943.)

XVII. LA NUEVA MÚSICA HUNGARA

Hasta principios del pasado siglo Hungría no tuvo un compositor en el verdadero sentido de la palabra, así como, por otro lado, nunca había tenido tampoco una cultura musical. Las razones de esas ausencias deben buscarse ante todo en la posición geográfica, oriental, del país y, en segundo lugar, en su infeliz situación política. Efectivamente, apenas liberada del yugo turco, Hungría cayó bajo la opresión austriaca sufriendo todas sus funestas consecuencias. El dominio turco, que había durado cerca de dos siglos, sólo significó destrucción y desolación general. Austria, en cambio, degradó a nuestro país al nivel de una colonia: el gobierno imperial, además de explotar económicamente el territorio húngaro, también trató de llevar al fondo una obra de germanización, hasta el extremo de provocar sanguinarias resistencias y rebeliones. En tales condiciones, naturalmente, las artes no podían dar un solo paso adelante.

Sin embargo, las ideas liberales de fines del siglo XVIII señalaron el nuevo camino de Hungría. El primer paso en esta dirección estuvo en la renovación literaria de comienzos de 1800, protagonizada por el poeta Petöfi¹⁰¹ y el novelista Jókai,¹⁰² por otro lado universalmente conocidos. Bien pronto, a tal orientación literario-nacional, y nacional en todos sus aspectos, se unió la obra de Ferenc Liszt¹⁰³ y de Ferenc Erkel. En realidad, dado el estado de retraso de la cultura musical húngara, Liszt tuvo que estudiar en el extranjero, y aun el periodo más fecundo de su actividad lo vio lejos de Hungría. Ello explica por qué, aun habiendo ocupado en la vejez un lugar relevante en la evolución musical de la patria, y a pesar de sus rapsodias y de otras composiciones de inspiración húngara, Liszt queda como un compositor de carácter más bien internacional, y no nacional. Tampoco el orden cronológico de sus obras tiene relación directa alguna con el desarrollo histórico de la música húngara. Comparado con su figura, tan importante en la música europea, Ferenc Erkel pierde sin duda relevancia.

Pero su actividad tiene para nosotros un gran significado: Erkel fue un compositor húngaro que, en posesión de una cultura de nivel europeo, desarrolló toda su actividad en la patria. Principalmente, escribió obras líricas, casi siempre en el estilo italiano, y sólo de manera esporádica insertó en ellas elementos nacionales, en la forma de cantos populares deformados "a la gitana". Es decir: como compositor no puede ser considerado el renovador o, mejor dicho, el iniciador de la música húngara. Pero como director de orquesta y como pedagogo conquistó un lugar importantísimo, porque prestó inestimables servicios en el campo de la difusión de nuestra cultura musical. Fue por su mérito como en Hungría se crearon las condiciones para el florecimiento de una nueva generación, y esa nueva generación, como veremos, produciría las primeras obras verdaderamente nacionales, es decir ricas de caracteres originales y personales.

También Liszt tuvo un papel relevante en esta actividad de formación: todos los años dedicaba algunos meses de su actividad al Conservatorio de Budapest, fundado en 1875. Y su aporte fue doble: de su enseñanza surgieron numerosos pianistas de primer plano y, al mismo tiempo, alimentó el interés y la simpatía general por la música extranjera contemporánea. Sin embargo, la generación que en tiempos de la vejez de Liszt estaba madurando sólo logró dar valiosos instrumentistas: nuestro mejor violinista, Jenö Hubay (nacido en 1858), y el pianista Árpád Szendy¹⁰⁴ (n. 1863), ambos maestros de fama mundial y pedagogos de gran valor. Como ya dijimos, aparte de estos dos virtuosos, aquella generación no dio compositores de relieve: hecho que, por otro lado, coincide con la esterilidad literaria de los mismos años. Las obras de Ödön Mihalovich¹⁰⁵ (n. 1842) no son otra cosa que auténticas imitaciones wagnerianas. Mientras tanto, quienes pensaron hacer verdadera "música húngara", en realidad se conformaron con seguir el ejemplo de Liszt y de Erkel: es decir, recurrieron a la fraseología húngaro-gitana, por ejemplo en el caso de Hubay para sus conocidas *Escenas de csárdás*. Esta actitud, naturalmente, no podía conducir a ningún resultado útil desde el punto de vista de la formación de un estilo musical nacional.

El nuevo capítulo de la historia musical de nuestra pa-

tria se abre a principios del siglo veinte, cuando también en el campo de las letras se verifica un interesante despertar. Algunos jóvenes músicos nacidos alrededor de 1880 empiezan a ocuparse de la música campesina húngara, hasta entonces desconocida. Así, se aprestan a la empresa de su recolección en gran escala y con métodos más o menos científicos. Estos jóvenes eran, entre otros, Zoltán Kodály, László Lajtha, Antal Molnár y quien suscribe. Más tarde la investigación se extendió también a los otros pueblos que habitan Hungría, es decir al rumano y al eslovaco. El resultado de quince años de trabajo (trabajo que debió ser interrumpido a causa de la guerra), consiste en 7 000 melodías húngaras, 3 500 eslovacas y otras tantas rumanas: la mayor parte de este material aún se halla inédito. Dichos cantos constituyen, sobre todo para los húngaros, la única tradición musical capaz de dar la base para la formación de un lenguaje musical húngaro. Efectivamente, así se ha determinado una influencia decisiva sobre esos compositores apasionados en el folklore musical.

Pero antes de ocuparnos de ellos es necesario hablar sobre tres músicos que han permanecido sustancialmente alejados de la orientación referida, alcanzando sin embargo en sus obras un nivel artístico muy superior al de la generación precedente.

El primero, y el más importante de los tres, es Ernö Dohnányi (n. 1877). Dohnányi escribió su primer trabajo —el Cuarteto en do menor— a la edad de diecisiete años y con un tal señorío sobre las formas, con un estilo tan homogéneo y tan despojado de todo apresuramiento juvenil que el mismo Brahms quedó impresionado. De Dohnányi podemos hablar desde tres puntos de vista: como pianista, él se ha convertido en uno de los más grandes intérpretes de nuestra época. Su pianismo no es un hecho de vacío virtuosismo, sino que se impone a través de una profunda y auténtica poesía interpretativa. A todo ello agrega una gran fuerza expresiva y un exquisito sentido artístico. Justamente estas cualidades hacen de él acaso el más grande intérprete viviente de Beethoven, Schubert y Schumann. Como director de orquesta, a decir verdad, sólo es conocido desde hace pocos años. Pero ya se ha conquistado considerable estimación por sus excelentes cualidades. Entre otras cosas ha llevado a la Orquesta Filarmónica de Buda-

pest, que dirige desde hace dos años, a un nivel de ejecución verdaderamente notable. En fin, Dohnányi, como compositor, tiene por cierto indiscutibles méritos. En sus obras, es verdad, nada hay de realmente nuevo, porque en el fondo sigue siendo un epílogo de los grandes maestros alemanes, y principalmente de Schumann y Brahms, aunque también de Wagner y de Richard Strauss: su verdadero mérito consiste en armonizar las distintas influencias sufridas. Pero si su música nada ha significado en cuanto a un arte nacional, la gran ponderación que la sostiene y la seguridad formal ya anotada le han procurado una buena fama no sólo en Budapest, sino también en el exterior. Sus obras principales son: *El velo de Pierrette* (pantomima sobre texto de Schnitzler), *Serenata para cuerdas*, op. 11, dos *Cuartetos para cuerdas* op. 8 y op. 15, *Sonata para violonchelo* op. 8, *Sonata para violín* op. 22, y numerosas composiciones para piano, como los *Seis estudios de concierto* op. 28, recientemente publicados por la casa Rószavöllgyi de Budapest.

El segundo de estos compositores es Tivadar Szántó,¹⁰⁶ coetáneo de Dohnányi. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de Budapest y los terminó en Berlín bajo la guía de Ferruccio Busoni.¹⁰⁷ Posteriormente vivió en París y en Suiza, obteniendo en todas partes gran éxito como pianista.

Szántó tiene un estilo diametralmente opuesto al de Dohnányi, es decir no combulga mucho con refinamientos y atrae al auditorio con su rudo ímpetu. Su excelente virtuosismo, además, siempre sigue siendo un medio y no constituye nunca un fin en sí mismo. Sus primeras composiciones se ligan claramente a Liszt, mientras las más recientes tienen influencias de la escuela francesa: de todas maneras, en ningún caso hay huellas de elementos nacionales. De sus obras tempranas vale recordar los dos *Estudios orientales* y la *Elegía para piano*; de las recientes, el *Concierto para violín*, ejecutado en París por Enesco, los *Contrastes para piano* (uno de los cuales, el "Moscardón", es un fragmento que suscita interesantes problemas pianísticos) y, en fin, las dos composiciones orquestales recientemente presentadas en Budapest: la *Rapsodia sinfónica* y *Tierra y mar*. Por otro lado, está ligado a su maestro Busoni por el espíritu de sus numerosas transcripciones bachianas.

El tercer compositor, Leo Weiner (n. 1885),¹⁰⁸ también estudió en el Conservatorio de Budapest. A la edad de veinte años escribió un trabajo que tuvo gran éxito, la *Serenata para pequeña orquesta*. En su música es evidente la influencia de la escuela alemana, pero tampoco faltan elementos de la francesa predebussiana y, particularmente, de Bizet. Además, en cuanto a seguridad técnica, Weiner soporta perfectamente una comparación con Dohnányi. De él podemos citar: el *Cuarteto para cuerdas* op. 4; las dos *Sonatas para violín* op. 9 y op. 11, en las que prevalece la influencia francesa; la obertura para pequeña orquesta *Carnaval* op. 5, con algún rasgo húngaro; el *scherzo* de *Preludio, Nocturno y Scherzo* op. 7, para piano que, con su ritmo decidido y característico, acaso sea la obra más original e inteligente de Weiner (por otro lado, sus mejores trabajos son aquellos que tienen un movimiento vivaz y un ritmo marcado).

Retomemos el hilo interrumpido arriba. Nuestra única tradición musical, es decir la antigua música campesina húngara, ¿cómo puede convertirse en la base para la nueva música húngara? Ciertamente, el camino no consiste en el procedimiento absolutamente artificioso de trasportar alguna melodía o hasta alguna frase melódica a una música de estilo extraño, aun genéricamente internacional. En cambio, puede suceder que un compositor se enseñoree del lenguaje musical tradicional de una determinada región y así logre expresarse exactamente como un poeta se expresa en su propia lengua madre. Si además el compositor tiene suficientes recursos de entusiasmo como para darse con toda su alma a este tipo de música, y si naturalmente tiene algo que decir y está con las cartas en regla desde el punto de vista técnico, entonces triunfará en su intento: es decir, llegará a producir obras que no aparecerán como meros fragmentos de cantos populares armonizados, ni tampoco como variaciones sobre cantos populares. Obras que expresen la íntima esencia de la música popular.

Hasta ahora, un solo compositor ha logrado resolver este problema de manera superior a cualquier otro, por lo menos en Hungría: Zoltán Kodály (n. 1882). Sus obras se fundan en la tradición de los cantos campesinos húngaros y representan el mayor resultado alcanzado en este estilo musical. Durante los años de estudio en el Conservatorio de Budapest, Kodály fue influido por Brahms y desde el

punto de vista técnico por todos los grandes maestros alemanes. Más tarde, alrededor de 1905, lo atrajo Debussy, pero sin que su personalidad se resintiera por ello, especialmente porque en esos años ya comenzaba a dedicarse al folklore húngaro, profundizando las experiencias cumplidas sobre el material que había descubierto por entonces. Su primera composición publicada, el *Primer cuarteto para cuerdas op. 2*, revela ya al artista en todo su valor. En el primer tiempo aparecen ciertas desigualdades y, en general, una determinada dificultad en la construcción formal. Pero ya el segundo tiempo se mueve en una técnica más segura y también la expresión poética se profundiza. Pero lo interesante es que Kodály, en cuanto a su lenguaje, revela una mentalidad absolutamente moderna, justamente por su novedad absoluta y por su singular relación con la antigua música popular. Por otro lado, encontramos el mismo alto nivel artístico en algunos fragmentos —los núms. 2, 3 y 4—, de otra de sus composiciones juveniles, la *Música para piano op. 3*, y también en la *Sonata para violonchelo y piano op. 4*, todavía en manuscrito. Entre los trabajos más relevantes de Kodály, debemos recordar el *Segundo cuarteto op. 10*, el *Dúo para violín y violonchelo*, una nueva colección de fragmentos para piano, la *Sonata para violonchelo solo* y la *Serenata para dos violines y viola*.

La *Sonata para violonchelo solo* no muestra parentesco o afinidad alguna con otras obras del género, y menos todavía con las pálidas imitaciones bachianas de Reger.¹⁰⁹ El mundo de esta obra de Kodály es absolutamente insólito, mientras sus medios expresivos son los más simples. Justamente los problemas a que ha sido enfrentado por esta *Sonata* le permitieron un estilo totalmente original, que alcanza resultados hasta sorprendentes, casi de canto vocal. Pero, aparte de dichos resultados, siempre rige el gran valor musical de esta composición. En la *Serenata*, la elección misma de los tres instrumentos y el timbre que se conserva a lo largo de toda la obra representan algo absolutamente personal y de gran excelencia. Y lo mismo podemos decir de los *Dos cantos* para barítono y orquesta: el segundo de ellos ofrece un ejemplo altísimo de cómo pueden expresarse sentimientos de tristeza.

Los caracteres de la obra de Kodály son generalmente: la plenitud y la abundancia de la fuerza melódica, el perfecto

conocimiento de las formas, una cierta inclinación a la melancolía. Kodály no busca la embriaguez dionisiaca, sino, en cambio, la íntima contemplación. Por ello se explica que sus obras no se valgan de elementos de efecto, superficiales: son poco accesibles a las masas de oyentes y pueden ser comprendidas solamente por quien busca en profundidad la sustancia artística del trabajo. Sin embargo, y debo admitirlo sin rodeos, la música de Kodály no pertenece a la hoy denominada "música moderna": no se liga para nada al atonalismo, ni al bitonalismo ni al politonalismo. Su arte está construido todavía sobre el principio del equilibrio tonal. Pero, de todas maneras, su lenguaje es absolutamente nuevo: Kodály logra darnos cosas que nadie ha dicho hasta ahora, demostrando así que el principio tonal no ha perdido todavía su razón de ser.

Debemos recordar finalmente al más joven de nuestros compositores, László Lajtha (n. 1891). Alumno también él del Conservatorio de Budapest, muy pronto se ha dedicado al estudio del folklore nacional. Su primera composición para piano, *Del cuaderno de apuntes de un músico* (1912), es de una audacia asombrosa. Sus otras obras son: *Fábulas* y una *Sonata para piano*, en la que aparece como un secuaz de la escuela atonal, pero sin perder el contacto con la nueva orientación húngara.

(*Il Pianoforte*, 1921.)

La Pro Musica Society me ha honrado invitándome a ilustrar a sus socios sobre las tendencias y las corrientes musicales húngaras contemporáneas. Trataré estos problemas desde dos puntos de vista: 1] procuraré establecer si la música contemporánea húngara tiene elementos en común con la música contemporánea de los otros países; 2] examinaré si la música contemporánea húngara es diferente de la música de los otros países.

A mi parecer, toda la música de hoy tiene dos caracteres comunes, estrechamente ligados entre sí, pero ligados, aclaro, en una relación causal.

Uno de estos dos caracteres es la separación más o menos radical respecto de la música de ayer y especialmente respecto de la música romántica. El otro de los caracteres es el gusto por el estilo antiguo. En otros términos, como en cierto momento se produjo una saturación de las obras del período romántico y se buscó algo que saliera de esos esquemas, pareció entonces más que lógico dirigirse a los modelos musicales de la antigüedad.

Ahora bien: al pretender remitirse al estilo del pasado "remoto" pueden seguirse dos métodos distintos: o se vuelve a la antigua música popular, como en las obras de los compositores húngaros contemporáneos o en las del denominado "período ruso" de Stravinsky; o bien nos acercamos a la antigua música culta, y en particular a la de los siglos XVII y XVIII. Esta última tendencia, como se sabe, aparece sobre todo en las obras de los neoclásicos, y especialmente en los trabajos más recientes de Stravinsky.

Los campesinos húngaros, y también los otros pueblos campesinos de la Hungría de preguerra, como por ejemplo los campesinos rumanos y eslovacos, conservan en sus melodías populares un patrimonio musical increíblemente rico, un material verdaderamente espléndido y abundante que nosotros hemos tenido a nuestra completa disposición: bastó que alargáramos las manos para recogerlo. Y de él nos

hemos servido tanto en composiciones breves, agregando simplemente el acompañamiento a las melodías, como en composiciones originales, donde constituyen un material de inspiración.

Es necesario decir que ese nuestro "alargar las manos y recoger" no fue tan simple como podría parecer a primera vista. Pensemos que en las ciudades, en los llamados ambientes cultos, ese patrimonio de música popular era por entonces absolutamente desconocido y ni siquiera se sospechaba que existiera una música tal.

Hace unos veinticinco años, la atención de algunos músicos muy jóvenes se volvió hacia la clase campesina húngara: entre esos músicos, estábamos Zoltán Kodály y yo mismo. En nuestros primeros sondeos nos guiaba un cierto deseo de lo ignoto, una indefinible intuición del hecho de que la verdadera música popular no podía hallarse sino entre los campesinos. Nuestros primeros intentos nos proporcionaron un material rico y, hasta entonces, completamente ignorado.

El éxito nos alentó de manera tal que de allí en adelante nos dedicamos con todas nuestras fuerzas a la recolección de cantos populares, siguiendo criterios de búsqueda cada vez más perfeccionados y orgánicos. Resulta difícil imaginar qué inmenso trabajo y qué esfuerzos ha implicado esta tarea. Para encontrar material musical indemne al contacto con la civilización, debíamos viajar a las aldeas más alejadas de los centros civilizados y de las vías de comunicación. En aquella época Hungría aún poseía numerosas aldeas en esas condiciones y, queriendo obtener los cantos más antiguos, a veces pluriseculares, debíamos dirigirnos a los viejos y, particularmente, a las mujeres. Pero lo más complicado era convencerlos para que cantaran: se avergonzaban de los "señores forasteros", temían la burla, la mofa de los otros habitantes de la aldea y hasta temían al fonógrafo (casi siempre trabajábamos con fonógrafo). En una palabra, teníamos que vivir en las aldeas más miserables, en las condiciones más primitivas, tratando de conquistar la amistad y la confianza de los campesinos. Este último aspecto era en realidad el más dificultoso, porque la nobleza había explotado a los campesinos al extremo de que éstos se volvieran desconfiados respecto de todo aquél que pareciera pertenecer a la clase burguesa. Sin embargo,

puedo afirmar que nuestros trabajosos esfuerzos en este terreno siempre nos han dado grandes satisfacciones. Los días más felices de mi vida fueron los vividos en las aldeas, en medio de los campesinos.

Al respecto, debo destacar un elemento de capital importancia. Hay un hecho de enorme significado: nosotros procedimos personalmente al trabajo de recolección, es decir, no conocimos indirectamente el material melódico popular, a través de publicaciones o de manuscritos ajenos. Las colecciones manuscritas o impresas pueden ser consideradas como cosa muerta, aun cuando posean todos los caracteres de seriedad necesarios. En sustancia, sólo sirven para hacer conocer las melodías, pero de ninguna manera pueden introducir en la verdadera, en la palpitante vida de la música popular. Quien quiera comprenderla realmente, como sucedía con nosotros, deberá vivirla, por así decir: y ello sólo es posible a través del contacto directo con los campesinos. Además, si queremos que ella influya de manera determinante sobre nuestra propia actividad creadora, será necesario que nos conquiste por completo con toda su poderosa seducción: No bastará entonces aprender sus melodías. ¡Es indispensable conocer el ambiente mismo en que estas melodías prosperan! Es indispensable ver la mimica de los campesinos que cantan, participar de sus fiestas de bailes y de sus fiestas nupciales, asistir a sus funerales: cada una de estas ocasiones tiene sus melodías particulares, a menudo extraordinariamente características. Además, nosotros no queríamos procurarnos melodías singulares para injertarlas íntegra o parcialmente en nuestras obras, elaborándolas de acuerdo con los procedimientos tradicionales. De actuar así, nos hubiéramos limitado a cumplir un trabajo de artesanos que no nos podía conducir a la creación de un nuevo estilo homogéneo. Nuestra aspiración era intuir el espíritu de esa música hasta entonces desconocida y derivar de allí un estilo musical absolutamente nuevo: pero si queríamos conocer con exactitud el sentido de aquella música, resultaba indispensable realizar la recolección personalmente y en el lugar mismo.

Es imposible definir con palabras el espíritu de la música popular que nosotros tratamos de rememorar en nuestras obras. En cambio, puedo hablar con suficiente claridad de la influencia que objetivamente ha ejercido sobre nosotros.

Pero antes de pasar a este tema desearía hacer una observación.

Yo estoy convencido de que cada una de nuestras melodías populares, populares en el estricto sentido de la palabra, es un verdadero modelo de la más alta perfección artística. En el campo de las formas simples las considero obras maestras, exactamente como en el campo de las formas complejas son obras maestras una fuga de Bach o una sonata de Mozart. Pero, su concisión y su insólita manera expresiva son justamente los elementos que las hacen de difícil efecto sobre el término medio de los músicos o de los melómanos.

Al músico de nivel medio, generalmente, lo que más le interesa de toda obra musical es el conjunto de habituales, de triviales formulitas, que él conoce bien. Solamente los lugares comunes en que es avezado le provocan placer: entonces no debe asombrarnos que la música popular haya tenido escasa fortuna entre estos músicos.

En definitiva, aparte de cualquier otra consideración podemos decirlo sin rodeos: la música popular enseña la esencialidad de la expresión, es decir, y en sustancia, justamente aquello que nosotros buscábamos, después de la prolífica expansividad de la época romántica.

Examinemos las melodías mismas y encontraremos en la música de la Europa oriental una increíble variedad de líneas melódicas y de escalas. Aquí, efectivamente, todavía viven verdadera vida las escalas más variadas, como la dórica, la frigia, la mixolidia, la eólica. Aún se encuentran hasta escalas de carácter oriental (con la segunda aumentada), además de una especie de pentatonismo.

En la mayor parte de estos modos, la quinta no tiene carácter de dominante, como sucede en los modos mayor y menor. Este hecho tuvo gran peso en nuestros procedimientos de armonización. La interdependencia de la tónica y la dominante, a que tanto nos ha acostumbrado la música tradicional, pierde aquí gran parte de su importancia. También podría recordar otros elementos que influyeron sobre nuestra armonía, pero en esta oportunidad quiero reclamar la atención respecto de un solo hecho.

Especialmente en las melodías pentatónicas, la séptima disminuida de la escala es consonante. Bajo la influencia de este fenómeno, ya en 1905 terminé una composición en fa sostenido menor con el siguiente acorde: fa sostenido-la-

do sostenido-mi. En esta cadencia, la séptima figura como consonante. Una cadencia así conformada era muy insólita en aquellos tiempos: encontramos algo análogo sólo en las composiciones de Debussy pertenecientes casi a la misma época, y precisamente en el acorde final en mayor: la-do sostenido-mi-fa sostenido. Pero debo decir que en aquel momento yo aún no conocía estas composiciones de Debussy.

Podría recordar también la increíble variedad rítmica de los cantos populares. En nuestras melodías en *parlando-rubato* encontramos la más fascinante libertad de ritmos. Pero hasta en las melodías que son rítmicamente regulares, como las de danza, aparecen las más singulares variaciones. Y es natural que hechos de esta clase nos abrieran nuevas posibilidades en la música "culto".

En cambio, no hemos podido obtener estímulos contrapuntísticos de la música popular, y acaso es ésta la razón por la cual nuestras obras tienen generalmente carácter homofónico.

Si se me preguntara en qué composiciones se encarna con la mayor perfección el espíritu húngaro, contestaría: en las obras de Kodály. Estas obras son otras tantas profesiones de fe en el alma húngara. La explicación exterior de este hecho consiste en que la actividad de compositor de Kodály tiene sus raíces exclusivamente en el humus de la música popular húngara. La razón íntima, en cambio, está en la inconmovible fe, en la confianza de Kodály hacia la fuerza constructiva y hacia el futuro de su pueblo.

En cuanto a mí personalmente, yo he recogido y tomado como modelo la música popular eslovaca y la rumana, además de la húngara. Aún más: antes de la guerra mundial, también estuve en el África septentrional para estudiar y recoger la música popular árabe del Sahara. Tampoco me cerré ante las indicaciones de la música popular árabe: por ejemplo, el tercer movimiento de mi *Suite para piano* op. 14 tiene rasgos de la influencia árabe.

La música popular en que nos apoyamos es completamente distinta de las otras músicas populares, tanto en sus caracteres exteriores como en su espíritu íntimo. Es por ello por lo que también la música culta húngara contemporánea tiene caracteres particulares, que la diferencian de la música culta de otros países.

Debo destacar aquí otro hecho: nuestra música popular es naturalmente tonal, aunque no siempre en el sentido de las tonalidades del mayor y el menor (en mi opinión, es inconcebible una música popular atonal). Entonces, ya que nuestra actividad creadora tiene una base tonal, es natural que también nuestras obras posean un carácter explícitamente tonal. Es verdad que durante cierto período yo me acerqué a una especie de dodecafonía. Pero mis obras del período actual llevan el carácter inequívoco de una construcción sobre bases tonales.

(*Zenei Szemle*, 1928.)

La tercera cuestión se refiere al célebre libro de Liszt sobre la música gitana.¹¹¹

Todos sabemos hoy que la tesis de este libro es completamente errónea: Liszt aseguraba que la música ejecutada en Hungría por los músicos gitanos, y hasta la misma música campesina húngara, sería de origen gitano. Ahora también sabemos, sobre la base de pruebas indiscutibles, que esa música, en cambio, es de origen húngaro: de modo que resultaría inútil utilizar una sola palabra para demostrarlo una vez más aquí. Lo necesario es ver hasta qué punto puede acusarse a Liszt de este error.

Personalmente estoy convencido de que Liszt es culpable sólo en parte. Toda la cuestión de la música gitana pertenece al campo de las investigaciones sobre el folklore musical. Y en tiempos de Liszt, el folklore musical no existía en absoluto como disciplina científico-sistemática. Nadie tenía la más pálida idea del esforzado trabajo que requiere: un trabajo, además, conducido con métodos científicos sobre amplias recolecciones de datos. En la época de Ferenc Liszt faltaba totalmente la posibilidad de ver claro tales problemas, de manera que las ideas sobre los mismos eran de las más absurdas. No se sospechaba siquiera que toda manifestación del arte popular fuera originariamente colectiva; tampoco se pensaba que dicha arte hubiera tenido una función social. Nada se sabía de sus formas, de sus posibilidades y de la importancia de las influencias recíprocas entre los distintos cantos. Resulta entonces comprensible que ni siquiera Liszt haya podido entender bien los problemas del folklore musical, y por tanto mucho menos el problema, complejo, y en última instancia de detalle, referente a la denominada música gitana. Naturalmente, si él se hubiera dedicado a un trabajo de recolección del material por un decenio o más, si hubiera visitado miles de aldeas húngaras, estudiando con perseverancia su música, los resultados de su trabajo habrían sido muy otros. Pero ¿cómo podía Liszt empeñarse en un trabajo tal? Para

[190]

realizarlo habría tenido que renunciar a tantas otras actividades, acaso más importantes, o que por lo menos en aquellos tiempos parecían más importantes. Y dejemos de lado el hecho de que de ciertos pasajes de su libro se transparenta con claridad que no tenía el menor deseo de comprometerse en semejantes prácticas.¹¹²

Sabemos que las melodías campesinas de clásica sencillez no interesaban para nada a Liszt (suponiendo que haya tenido la oportunidad de oír algunas de las más hermosas). Pero también en este caso la culpa es de su época, del siglo XIX. Como tantos de sus contemporáneos, Liszt también sufría con mayor facilidad la fascinación de los oropeles, de la pomosidad, de los arabescos enceguecedores, y no justamente la de la sencillez. Ello explica por qué prefería ampliamente el modo de tocar de los gitanos, pomoso, re cargado y rapsódico, antes que la manera de hacer música propia de los campesinos.

Pero si prescindimos de todos estos elementos, también podemos echarnos una parte de la culpa a nosotros mismos o, mejor dicho, podemos echársela a nuestros abuelos. El punto de partida mismo, es decir el nombre dado a esa especie de música, ya de por sí es equivocado. ¿Pero quién le dio a esa música el nombre de "gitana"? Nosotros mismos le dimos ese nombre.

Todos aquellos extranjeros que no conocen en lo más mínimo la cuestión de la música gitana seguramente deben asombrarse, y no poco, al saber que nuestros padres y abuelos recibieron con un sentido de consternación el libro de Liszt, y justamente porque de acuerdo a este libro la música llamada por ellos mismos gitana sería verdaderamente música gitana. Pero hay algo más asombroso y es que ni siquiera este caso clamoroso lograra provocar una reflexión sobre el carácter hasta cómicamente erróneo de dicha denominación: por cierto es algo singular que ni entonces ni hoy nadie haya tenido la idea de encontrar ya para esa especie de música otro nombre, menos equívoco.

Liszt, entonces, partió de una cualificación errónea y, así, condujo su búsqueda con la firme convicción de encontrarse ante una música de origen gitano. ¿Qué otras experiencias pudo cumplir con certeza al respecto?

Ante todo, que por todas partes sólo son los gitanos quienes hacen música para los señores y aun con sorpren-

dente talento musical. La mayor parte del material del repertorio gitano de origen no popular, probablemente jamás había sido impresa. Liszt, entonces, no podía tener a su disposición documentos referidos a la parte de origen no popular de dicho repertorio: o bien hubiera podido obtenerlos sólo al precio de fatigosas búsquedas. En fin, también puede suponerse que en aquella época nuestras bandas gitanas ejecutaban música mucho mejor y de manera más fascinante que en nuestros tiempos, así como también puede suponerse que en su repertorio todavía abundaban los elementos de origen popular. Liszt, como ya hemos dicho, partiendo justamente de estos últimos, habría podido llegar a conclusiones exactas, pero siempre que se hubiera dedicado a escrupulosas investigaciones en el lugar, volviéndose directamente hacia los campesinos. Pero dado su escaso conocimiento de la lengua húngara, tenía que recurrir para ello a la ayuda de los señores húngaros, amigos suyos. Y que el señor húngaro de provincia es el menos adecuado para cumplir tales tareas de intérprete y de "mediador" entre el recolector y el campesino, es cosa que nosotros conocemos por experiencia. Efectivamente, durante nuestras expediciones de recolección, innumerables veces hemos podido oír de boca de notarios, maestros o jueces de aldea, declaraciones como ésta: "Pero, por favor, estos campesinos no saben nada, o lo que saben no sirve para nada, no vale la pena dar un paso por esas cosas." Aun puedo citar los números 1 y 2 de *Ethnographia* de 1933, donde, en la página 44, un joven recolector nuestro escribe: "Ello [recolectar en una zona del condado de Borsod] hubiera sido posible únicamente con el apoyo eficaz de la clase burguesa local y de la administración. Pero la fría indiferencia y la actitud negativa de los ambientes oficiales ha entorpecido todas mis iniciativas, obligándome a transferir el centro de mi actividad a otra zona del condado." Además, es suficiente recordar las polémicas desarrolladas en el curso de los últimos siete años en las columnas mismas de los diarios: los sostenedores de las canciones burguesas —que todavía hoy constituyen la mayoría en los ambientes burgueses—, siempre han tratado de vituperar de una manera u otra a la música de las aldeas.¹¹⁸

Puedo declarar definitivamente y con absoluta certeza que, excepción hecha de los condados székely, en ningún

lugar he encontrado de parte de la clase burguesa tanta indolencia y tanto desprecio respecto de la música campesina como en la provincia húngara. No es tarea mía indagar las causas de este fenómeno. Pero puede tenerse la seguridad de que esta actitud no es de data reciente y que ya existía en el siglo pasado. Imaginemos entonces a qué resultados llegarían las investigaciones de una persona no preparada y que para peor debía servirse de guías hostiles o, en el mejor de los casos, indiferentes.

¿Y en qué ocasiones hubiera podido oír Liszt cómo cantaban y tocaban campesinos húngaros? Sus cantores, por cierto, deben de haber sido solamente siervos de los señores, y no podía suceder de otra manera; no hay nadie que no comprenda cómo situaciones de este tipo son de todas maneras las menos favorables para la búsqueda sobre la música popular. Aun en condiciones mucho mejores, ¡cuántas veces, en el curso de las investigaciones, he visto que, al principio, los campesinos trataban de cantar canciones apropiadas al gusto de los señores! Sólo con grandes esfuerzos lograba convencerlos de que yo deseaba de ellos algo totalmente distinto, algo que ellos supusieran objeto de desprecio de los señores, por su propia experiencia o porque lo intuían instintivamente. Liszt, sin duda, se encontró en condiciones mucho más difíciles, y obviamente no podía oír de los campesinos sino bazofia sin valor, aprendida de la mejor manera posible de los señores: en el mejor de los casos, canciones sobre el modelo de *Szeretnék szántani*.

Repite, sólo parcialmente podemos acusar a Liszt de sus errores. De todo cuanto tuvo ocasión de oír y de ver, no podía extraer conclusiones diferentes de las contenidas en su volumen. Aun por el contrario, la valentía con que dice su opinión, equivocada, pero de perfecta buena fe, merece todo el respeto: él podía prever que, en su patria, a causa de esa opinión, habría de surgir una hostilidad general. Mayor es el motivo entonces para que nos culpemos nosotros mismos de no haber sabido o querido conducirlo por el camino de aquella verdad que estaba al alcance de nuestras manos en las aldeas.

De la última cuestión sólo quiero ocuparme brevemente: con qué derecho podemos contar a Liszt entre los húngaros. Debo establecer una premisa: desde el punto de vista ar-

tístico, estético, tal interrogante está completamente fuera de lugar, porque todo aquel que haya sabido crear algo en verdad grande, debe gozar del respeto general, cualquiera sea su origen. Por lo tanto, la cuestión puede tener importancia exclusivamente desde el punto de vista sentimental, histórico o político.

Si consideramos el origen de Ferenc Liszt desde el punto de vista racial, no llegamos a resultados positivos. Su madre era austriaca: los documentos no permiten establecer si la familia de su padre era de origen húngaro, alemán o acaso eslavo. Pero en el fondo no es tan importante insistir sobre este problema: porque si también entre los grandes hombres de los grandes pueblos de la Europa occidental los hay de origen extranjero, ¡con mayor razón sucederá lo mismo entre nosotros, en la Europa oriental, allí donde la mezcla de las razas alcanza un grado desconocido para todo el resto de Europa! Ferenc Liszt nació en el territorio de la Hungría de entonces y, por lo tanto, de alguna manera era ciudadano húngaro desde su nacimiento: nosotros podemos partir de este dato innegable.

Nuestros adversarios gustan remitirse al hecho de que Liszt ni siquiera conocía el húngaro. Pero ellos no tienen en cuenta la especial situación húngara de la época, en la que también un István Széchenyi¹¹⁴ escribía un diario en alemán y en francés, y József Eötvös¹¹⁵ aprendía el húngaro a edad ya avanzada. La lengua de Ferenc Liszt era el alemán, ya que su madre, por lo menos en la juventud, evidentemente no conocía otra lengua. Si él hubiera permanecido en Hungría durante la primera mitad de su vida, sin duda habría aprendido el húngaro, como sucediera con József Eötvös. Pero en aquellos tiempos no se pensaba para nada en cosas tales. Liszt se estableció en París y el francés se volvió para él una segunda lengua materna. Aún más —y se trata de un hecho muy importante y definidor—, terminó por preferir el francés al alemán, y tanto que hasta escribió sus libros en francés. Entonces, si nos atuviéramos a su lengua, deberíamos considerarlo francés, y sin embargo nadie piensa en ello. Aparte de su juventud vivida en París, Liszt, desde el punto de vista cultural, muy poco tiene que ver con Francia.

En la madurez trabajó largo tiempo en Alemania, específicamente en Weimar. Pero ¿por qué? Sólo porque allí ha-

bía encontrado las mejores condiciones para desarrollar una propaganda en favor de la nueva música de aquellos tiempos. ¿Y el estilo de sus obras musicales? Todo puede decirse de él, menos que sea alemán.

Por el contrario, cada compás de Liszt, en lugar del estilo lento y pesado, tan característico de los mejores compositores alemanes del siglo XIX, muestra una trascendencia y una claridad, podríamos decir, casi francesas. Está claro: quien pretenda sostener a cualquier costo que Liszt no es húngaro, deberá definirlo como un sin-patria internacional. Pero ¿qué dice al respecto la persona más indicada para opinar, el mismo Liszt?

Es algo generalmente sabido que Liszt siempre y constantemente se ha proclamado húngaro, cuando la suerte sonreía a Hungría y también cuando le era adversa.¹¹⁶ A un artista tan grande le espera sin más el derecho de que su voluntad sea respetada por todos. No es cuestión de contradecirlo, y aun porque no hay suficientes datos objetivos que autoricen una discusión al respecto. Ferenc Liszt se declaraba húngaro: todos, húngaros y no húngaros, tienen el deber de tomar nota de su declaración y de resignarse a ella.

Pero... en nuestra vida musical hay hombres de primer plano y de gran autoridad, enemigos de toda novedad que se haya verificado en la música húngara, desde los tiempos de Liszt hasta hoy. Ellos hacen todo lo que pueden para entorpecer la actividad de los verdaderos seguidores de Liszt. Ellos constituyen, como compositores y como escritores, el más grande ultraje a los principios artísticos de Liszt. A pesar de todo ello, como buenos fariseos, se entrometen para celebrar la memoria de un artista cuya vida, cuya actividad, cuyas manifestaciones están en las antípodas del espíritu que los anima. ¡Estos señores son indignos de pronunciar el nombre de Liszt y, sobre todo, de proclamar, jactándose de ello, que Liszt era húngaro!

(Nyugat, 1936.)

La novedad musical más importante de esta temporada ha sido la primera ejecución de dos cantos de Zoltán Kodály, el 10 de enero pasado, en un concierto de la Sociedad Filarmónica. La mayor parte de la prensa diaria ha "saludado" este acontecimiento, dedicando al arte de Kodály demoledoras críticas (véase *Pesti Hirlap*, [Periódico de Pest], *Budapest Hirlap*, *Pesti Napló* [Diario de Pest], *Az Ujság* [El Diario], *Magyarság* [Lo Húngaro]. El periódico *Magyarország* [Hungria] ha llegado a atacarlo personalmente.

Ante tales persecuciones, no puedo callar.

Algunos ambientes musicales, desde cierto tiempo atrás, con singular gentileza, han tomado la costumbre de jugar la carta de mi persona contra Zoltán Kodály. Esos ambientes tratan de explicar las cosas, insinuando que Kodály se aprovecha de nuestra amistad para darse coraje. Es una mentira imprudente y estúpida como no puede haber otra.

Kodály es uno de los más grandes compositores de nuestros días. Su arte, el mío también, tiene dos raíces: la música campesina húngara y la música francesa moderna. Y sin embargo, a pesar del terreno común, nuestras artes fueron muy distintas desde el comienzo, de manera que solamente la mala fe o la ignorancia pueden decir que Kodály fue y es un "imitador" mío. Por otro lado, algunos de sus enemigos le reprochan que su música es menos fuerte y original que mi música. No me corresponde a mí describir con precisión las diferencias de estilo y de contenido entre nuestras obras: puede ser que la música de Kodály tenga menos "agresividad" y se aleje menos de ciertas tradiciones formales, o que en la expresión no recurran "orgías desenfrenadas", sino tranquilas contemplaciones. Pero es justamente esta diferencia esencial, que en su música se manifiesta con una mentalidad musical absolutamente nueva y original, lo que da tanto valor a sus urgencias expresivas. Observemos que en la actualidad no hay más de uno o dos compositores —y de los nuestros no hablemos—, capaces de crear trabajos de tanta calidad como el *Trio para cuer-*

das, la *Sonata para violonchelo solo* o los *Dos cantos* para orquesta. ¡Y cierta gente, aquí entre nosotros, quiere pisotear justamente estos tesoros de la tierra húngara! Pero ¿qué oscuros fines se proponen estos señores? Yo pienso así: la persona que no ha quedado conmovida hasta lo más profundo del alma por la música del lied "Llorar", sobre texto de Ady,¹¹⁷ es una sorda marioneta insensible, o actúa de mala fe, o es un prejuicioso. Ésta es mi opinión sobre Kodály, la opinión de aquel a quien los enemigos de Kodály quieren proclamar en los últimos tiempos como "el más grande compositor húngaro". También puede ser que yo no sepa nada de estas cosas, y que sólo ellos entiendan, pero en este caso, ¿cómo podría ser yo un compositor tan "grande"? Evidentemente, esos señores se equivocan mucho tanto en un caso como en el otro. (Yo, de todas maneras, acepto de buena gana la eventual degradación con que pudieran golpearme.)

Por suerte, la cuestión Kodály no se decidirá aquí, en Hungría, sino en el exterior. Las obras de Kodály aparecerán próximamente en la colección de una casa editora vienesa. Pronto oiremos entonces la opinión de los extranjeros. Y por cierto, se repetirá el fenómeno singular a que hemos podido asistir recientemente, a propósito de otra "cuestión": los señores que hoy vomitan insultos a plena voz se transformarán en mansos corderos, y aun —Dios me perdone— en fanáticos entusiastas.

Me parece oír ya la contrariedad y la desaprobación que experimentan a mi respecto: por mi boca solamente habla el "amigo prevenido". Sólo que, en este aspecto, ellos confunden el orden de sucesión: no se trata de que yo considere a Kodály como el mejor músico húngaro porque es mi amigo. Sino que él se ha convertido en mi único amigo porque, además de sus magníficas cualidades humanas, es el mejor músico húngaro. Sus espléndidas dotes y su modestia despojada de todo egocentrismo demuestran claramente que he sido yo quien ha sacado el mayor provecho de esta amistad, y no él. En el curso de mi carrera, no justamente libre de luchas, Kodály siempre se ha expuesto en mi favor con valentía y con franqueza, y jamás se ha ahorrado esfuerzos para facilitar mi camino.

Así, debo a su capacidad de juicio admirablemente dispuesta y segura la forma definitiva, y superior al original,

de muchas de mis composiciones. Pero ¿no es extraño que una *quantité négligeable* —como se quiere hacer aparecer a Kodály— haya podido ejercer con sus dotes pedagógicas una influencia tan profunda sobre el “más grande compositor húngaro”?

Es simplemente natural que nuestros ambientes oficiales priven a un hombre de tan grande valor y equilibrio del puesto que le espera en nuestro Conservatorio, impidiéndole guiar a los jóvenes compositores. ¿Qué otra cosa podíamos aguardar de ellos? ¡No por nada Kodály es el más grande maestro húngaro de composición!

Y bien saben los entendidos en el tema cuánto le debe el folklore musical húngaro. Gracias a su sed de búsqueda, gracias a la tenaz diligencia y a la conciencia que siempre lo guiaron; gracias a su saber e intuición, Kodály se ha convertido en el único profundo conocedor de la música campesina húngara. En este terreno no ha sido alcanzado por nadie.

Este hombre, a quien tanto debe la cultura húngara, es continuamente atacado por los ambientes oficiales y por los “críticos”. A toda costa quiere impedirse que él pueda trabajar tranquilamente por el bien de nuestra cultura: y lo hacen los mismos que a la par espacien por todos lados la idea de la superioridad cultural húngara, justamente ellos, los incapaces, los ineptos, las nulidades.

Esto es cuanto he querido decir.

(*Nyugat*, 1921.)

XXI. SOBRE EL MÉTODO DE TRANSCRIPCIÓN¹¹⁸

La transcripción de los registros de música popular debe ser de la mayor fidelidad posible. Sin embargo, si se tiene en cuenta que generalmente, dada la escasez de signos de que dispone nuestro habitual sistema simbólico, y como sucede también con la lengua hablada, resulta prácticamente imposible una notación literal de la música, entonces se comprenderá que es mucho más difícil todavía anotar con exactitud la música popular. En realidad, el único medio para fijar y para reproducir perfectamente un sonido, es el de la incisión que el mismo sonido imprime en el disco, mediante un determinado procedimiento. Y un surco, con oportunas previsiones, puede ser agrandado, reproducido gráficamente y luego impreso junto a la notación normal o en lugar de ella. Pero es obvio que este complicado sistema no tiene posibilidades de volverse de uso común: la mente humana no estaría en condiciones de traducir esos signos en sonidos. Nosotros necesitamos símbolos convencionales de gran sencillez, que nos permitan estudiar y organizar los distintos fenómenos sonoros. Esos símbolos son justamente lo que llamamos “notación” de la música y utilizándolos en la transcripción de la música popular podemos integrarlos en medida más o menos notable con otros signos diacríticos, estudiados y escogidos para representar aquellos determinados fenómenos típicos y exclusivos de la música popular.

A pesar de estas integraciones y cuando es empleada para transcribir la música popular, la notación habitual presenta límites insuperables. Pero en cierta medida, esos límites pueden ser anulados por la finalidad que nos propongamos alcanzar a través de la transcripción, y así, por la elección más o menos equilibrada de los objetivos a que aspiramos. Será necesario entonces no pretender ir más allá de los límites de capacidad perceptiva de la mente humana.

En la transcripción de música popular pueden tomarse en consideración solamente dos dimensiones: la altura del

sonido (es decir, la vertical) y el ritmo (la horizontal). Podemos descartar perfectamente la tercera dimensión, referida a la expresión y al color. En efecto, no poseemos signos suficientemente exactos para indicar la expresión, salvo los conocidos pero genéricos signos dinámicos, y absolutamente ninguno para dar la idea de color (timbre). Felizmente, los cambios de expresión, por lo menos en el caso de la Europa oriental, no son un factor importante dentro de la música popular: la intención del ejecutante habitualmente está dirigida a obtener un efecto de uniformidad. Y, si a pesar de ello, a veces resulta que la ejecución no es justamente uniforme, será porque han intervenido factores puramente mecánicos o naturales. Las notas altas, así, suenan más fuerte, y las bajas, más débilmente. Pero es muy raro oír a un ejecutante que acentúe voluntariamente determinadas notas, aunque ello puede suceder más a menudo en la música instrumental y no en la vocal. Podemos decir exactamente lo mismo respecto de los cambios dinámicos en grupos de notas. Naturalmente, en estos casos, corresponderá utilizar los signos apropiados de la dinámica normal.

La creación de nuevos signos para el color no sólo sería complicada sino, probablemente, hasta inútil: el lector nunca podría aprehender la idea exacta de un color, por todo lo pensada y elaborada que resulte la descripción pertinente. Además del recurso a alguna frase descriptiva, todo lo que puede hacerse al respecto es remitir al registro mismo. En definitiva, habrá de observarse una escrupulosa exactitud sólo en cuanto a las dos dimensiones primeras: la altura y el ritmo.

La música popular de la Europa oriental se funda generalmente en el sistema diatónico de nuestra música culta. Las excepciones son raras y entre ellas la más destacada está en la música de los poemas épicos servocroatas. Pero el lector debe tener en cuenta un hecho: la entonación (posición de la altura del sonido) de cada una de las notas (alteradas o no por accidentes) es mucho menos exacta que en la música culta.¹¹⁹ Sin embargo, estas aproximaciones no deben considerarse como desafinaciones, porque pertenecen a un cierto estilo y, por así decir, son inconscientemente deliberadas. Aquí radica la diferencia entre el canto desentonado del *dilettante* ciudadano, y la ejecución segura y decidida del cantante campesino.

El primer problema a tratar es el referido al grado de precisión que puede alcanzarse al transcribir estas aproximaciones. Mi método es el siguiente: si la aproximación es suficientemente perceptible coloco una flecha sobre la nota aproximada. Una flecha en posición descendente significa que el sonido es *calante* hasta alcanzar casi el cuarto de tono inferior; en posición ascendente, significa que el sonido es *crescente*, pero sin alcanzar el cuarto de tono superior.¹²⁰ Estas flechas también pueden ser usadas junto a los bemoles y a los sostenidos, por lo menos mientras éstos sean considerados como alteraciones. Aun podrían usarse ciertos signos especiales para anotar los cuartos de tono: pero aquí estos signos casi nunca son empleados, por la gran dificultad de advertir de oído cuándo se trata efectivamente de un cuarto de tono y cuándo de una aproximación. Obviamente, las flechas y los símbolos citados son signos de valor aproximado, pero acaso constituyen los únicos medios prácticos para anotar las aproximaciones de la música popular de la Europa oriental.

Como es sabido, existe un sistema y se han inventado instrumentos que permiten medir las vibraciones de cada grado de la escala de una determinada melodía. Este sistema es el *centesimal*: cada semitono es dividido en cien centésimos iguales, de manera tal que resulta posible indicar cada sonido en centésimos y no con la cantidad de sus vibraciones. En muchos casos, y especialmente en melodías con aproximaciones típicas, este tipo de medida proporciona un resultado interesante, es decir la medida matemática exacta de la "aproximación" y de su frecuencia. Algunos musicólogos, como Erich von Hornbostel¹²¹ e Idelson,¹²² usan a menudo este método. Yo, en realidad, no he tenido ocasión de emplearlo.

Otros de los signos especiales referidos a la altura del sonido son los diversos tipos de *glissando*.

El segundo problema consiste en el grado de exactitud que puede y que debe observarse en la transcripción del ritmo de la música popular. Al respecto, debe reiterarse que nunca se da un ritmo absolutamente "rígido": ni siquiera en el ritmo de danza denominado justamente *rígido*.¹²³ Además de este caso tenemos el del *parlando-rubato*, vale decir un ritmo libre del que es necesario ocuparse muy a menudo en la música popular de la Europa oriental. Pues bien: en

ambos casos deben ponerse límites a la exactitud de la transcripción de los ritmos. Como regla general, en los *ritmos de danza* no deben considerarse importantes aquellas variantes que no sean juzgadas como tales por el oyente experto cuando el disco gira a velocidad normal. Ellas son apenas perceptibles cuando el disco gira a velocidad reducida (exactamente a 1/2 de velocidad). Pero también en la transcripción de variantes que asumen mayor relieve con este sistema debe mantenerse un cierto límite. Ese límite debería corresponder a la posibilidad de la mente humana en cuanto a la percepción de las diferencias de ritmo. Habiendo en términos concretos, el límite equivale aproximadamente al valor de 1/64, a una velocidad de 120 pulsaciones por minuto. Por ejemplo, si el cantante hace un octavo puntuado cuatro veces, en lugar de un cuarto, sería mejor ignorar esta leve variación rítmica. También en lugar de un octavo puntuado tres veces es preferible escribir un cuarto con un semicírculo arriba.¹²⁴ El mismo límite puede valer para las melodías en *parlando-rubato*. Naturalmente, sus irracionales fórmulas rítmicas no pueden ser llamadas "variantes", porque estas melodías nunca presentan una forma rítmica regular, a partir de la cual justamente pueda "variarse".

De todas maneras, siempre es aconsejable usar una normal indicación de tiempo sólo en los ritmos de danza "rígidos", es decir, cuando en la transcripción no debe hacerse cambio alguno. Si hay variantes, entonces el tiempo podrá ser puesto entre paréntesis, y entonces no habrá que cambiarlo. Los cambios de tiempo, por otro lado, sólo deben ser anotados cuando no constituyen una variante ocasional sino, en cambio, una característica esencial, es decir cuando se trata de una alteración rítmica de distintas medidas. Pero en la transcripción de ejecuciones de *parlando-rubato*, no debería usarse ninguna especie de tiempo: en caso contrario, el lector obtendría escasa ayuda de ello, porque se encontraría totalmente desorientado ante compases insólitos como los de 11/16, 15/16 y 31/32.

Resumamos: la transcripción de los discos de música popular y sus publicaciones deben ser en lo posible verdaderas *Urtextausgaben* (es decir, una edición críticamente realizada, en la cual los textos son presentados de acuerdo con la presunta intención del autor o compositor). En otras

palabras, nada debe cambiarse, excepto aquellas partes en que el ejecutor cometa un error claramente casual. En las ediciones de música culta revisadas críticamente, evidentes errores del autor o compositor que aparecen en el manuscrito original o en la primera edición, naturalmente deben ser corregidos según la presunta intención de quien escribió. Ello, sin dejar de remitir al original y tampoco sin una escrupulosa descripción de los errores allí cometidos o sin una explicación exhaustiva de los cambios introducidos a cargo del especialista. Del mismo modo, en la publicación de transcripciones no deben incluirse errores absolutamente no intencionales cometidos por los ejecutantes de música popular. Por ejemplo, si al comienzo de una nota la voz del cantante cede o se desliza de manera tal que ella o él deben buscarla, este error, obviamente, no será incluido, y menos aún publicado. Podemos decir lo mismo en caso de que los cantantes desentonen, pero advirtiéndolo, para interrumpirse y volver a comenzar *da capo*. En cambio, deben transcribirse, publicarse o, por lo menos, citarse: las desafinaciones no corregidas, los compases y los períodos excepcionales cantados más altos o más bajos de lo que correspondería, las repeticiones de sílabas y sus notas correspondientes. Todo ello, aunque parezca agregado por error. En cambio, no deben ser incluidas por el transcriptor las sílabas, notas y pausas evidentemente omitidas por error. Y así sucesivamente. Sin embargo, en estos casos, oportunas anotaciones al margen podrán remitir a la presunta forma correcta. De todos modos, los cambios introducidos por el transcriptor deben ser citados y explicados, exceptuando, se entiende, los errores involuntarios ya comentados.

Puede suceder que algunos estudiosos tengan al respecto ideas diferentes y que consideren justo incluir estas imperfecciones y estas falacias en la transcripción, como características de los cantantes de ciertas regiones. Personalmente no comparto este criterio, por dos razones: 1] estos cantantes pueden ser oídos a través de los discos y todo el que desee estudiarlos puede encontrarlos; 2] considero tales imperfecciones como anomalías físicas y, cuando es posible, prefiero separar las melodías bien definidas de las formas involuntariamente alteradas.

De todas maneras, observando bien las cosas, es necesario tener en cuenta que la explicación de las causas de cier-

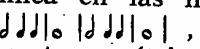
tos cambios hechos por el cantante es a menudo difícil y sólo puede hallarse a través de una prolongada y profunda experiencia. Un juicio equivocado puede cambiar el aspecto de la ejecución y la intención del cantante. Por eso, cuando todavía haya dudas, es aconsejable otro método: indicar en las transcripciones cuál era para el estudioso la intención del ejecutante, pero señalando en nota todos los errores y los cambios, más o menos claros, de manera que el lector pueda valorarlos según su propio criterio.

DISPOSICIÓN DE LAS BARRAS Y ELECCIÓN DE LOS VALORES¹²⁵

Aunque no se refieran exactamente a la notación, estos dos problemas son más bien importantes. La posición de las barras y la justa elección de los valores son de gran ayuda para comprender la estructura de las melodías y llevan a una mayor corrección de la publicación. Algunos estudiosos sostienen que las barras no deberían ser usadas en las melodías en *parlando-rubato*. Ellos piensan seguramente en la imposibilidad de observar en estas melodías una regularidad de ritmo: entonces, el período no podría ser dividido en compases, pues, evidentemente, los compases significan la existencia de un ritmo. Sin embargo, consideremos el verdadero significado que tiene la barra, es decir acentuar claramente el valor que le sigue: así, podemos admitir fácilmente que los períodos sean divididos por barras para facilitar una idea exacta de la articulación de la melodía. Generalmente, su lugar debería ser determinado por la estructura métrica del texto, en el caso de las melodías vocales. Así, en un estilo de métrica basada sobre un conteo silábico, los versos de 8 sílabas con estructura de 4 más 4, pueden tener las barras después de la cuarta y la octava sílabas; los de 3 más 2 más 3, después de la tercera, quinta y octava sílabas, y así sucesivamente. Ahora, si consideramos este criterio como básico para la determinación de la estructura rítmica de una melodía, será de extrema importancia tener delante el texto cuando se hace la transcripción de esa melodía. En cambio, si se hubiera perdido la transcripción de un texto grabado y tampoco se lograra entender las palabras del texto oyendo el

disco, entonces no podríamos determinar los períodos de la melodía, y menos aún los subperíodos. En la transcripción de melodías en *parlando-rubato*, las barras son utilizadas por las razones ya expresadas: en compases más bien complicados y de considerable longitud se insertan barras cortadas, a fin de crear una subdivisión del mismo compás. Naturalmente, cualquier otro signo, en lugar de las barras enteras o cortadas, también servirá a este objetivo: coma, guión, doble guión, etc. Sin embargo, sería plausible que todos los preparadores de ediciones de cantos populares se pusieran de acuerdo para utilizar signos comunes.

Tenemos otro caso: las melodías con un ritmo de danza más o menos rígido o con un ritmo que, aparentando ser de *parlando-rubato*, en cambio constituye sólo una deformación de un ritmo originariamente rígido. Aquí, el empleo de las barras es generalmente aceptado. También en este caso la estructura métrica del texto conforma el punto de referencia seguro para determinar el lugar de las barras. Por otro lado, en ciertos casos especiales, es necesario abandonar parcialmente este criterio, y seguir la estructura rítmica en las melodías en ritmo rígido: por ejemplo,

 , a pesar de tener $2 + 2 + 2 + 2$ en la estructura métrica del texto. También corresponderá seguir la "declamación" de los acentos¹²⁶ en las melodías en ritmo *parlando-rubato*.¹²⁷

La estructura de las melodías debe ser determinada por la estructura del texto: es decir, aquella parte de una determinada melodía (en alemán, *Melodiezeile*) que corresponde a los respectivos versos del texto o de la estrofa. Ello parecería obvio, ya que habitualmente melodía y texto se unen y se integran. Sin embargo, hay algunos casos en la música de la Europa oriental, y especialmente en las músicas populares servocroatas, donde la estructura de las melodías, cuando se oyen por primera vez, parece estar en contradicción con el texto correspondiente. Sin el texto al alcance de la mano podemos confundirnos ante algunos aspectos extraños de la melodía, como pausas y repeticiones, hasta llegar a definir erróneamente su estructura en contradicción con la estructura del texto.

Es lícito interrogarse a este respecto: ¿resulta justo determinar la estructura de una música sobre la base de elementos extramusicales? Varios hechos nos dan una res-

puesta afirmativa: los textos de las canciones populares de la Europa oriental, salvo poquísimas excepciones, casi siempre están compuestos por palabras de significado acabado o que, por lo menos, causan la impresión de tener un significado. En cambio, no existen textos completamente hechos de palabras sin sentido, como puede suceder en la música popular primitiva.¹²⁸ El objetivo principal de los ejecutantes es comunicar el significado de los textos a quien escucha, mientras la melodía queda como un factor secundario, útil solamente a los fines de facilitar ese objetivo, de adornarlo, de aumentar su emotividad. Naturalmente, una melodía nunca puede faltar, y nunca falta, de modo que los textos de las melodías populares siempre son presentados con canto. Las frases y los períodos musicales de los cantos populares de la Europa oriental coinciden siempre con las secciones y subsecciones métricas: no se da el caso de superposiciones. Si consideramos este hecho y el citado arriba, de carácter psicológico, debemos admitir la necesidad de una fuerte ligazón entre la estructura de la melodía y la estructura de las palabras. Está claro que el final de la frase o del período del texto señala el final de la correspondiente sección de la melodía.

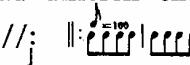
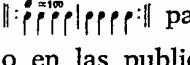
Las melodías exclusivamente instrumentales por lo general no presentan muchas dificultades cuando se trata de un ritmo de danza *rígido*, dadas, por un lado, la normalidad rítmica y, por otro, la estructura simétrica del período. Sin embargo, en algunos casos, surgen complicaciones: por ejemplo, cuando un *ritmo contrario* es empleado constantemente por el solista sobre el segundo o sobre el cuarto octavo de un compás de 2/4, como sustitución de la pulsación contraria de un imaginario instrumento de acompañamiento. En ese caso, el oyente podría interpretar erróneamente dichos acentos del *ritmo contrario* como si fueran acentos sobre el tiempo fuerte más que sobre el tiempo débil. Sólo un examen muy escrupuloso o un eventual cotejo con las variantes, podrá permitir la eliminación de un error de interpretación tal, es decir la equivocada posición de las barras.

Menos frecuentes son las melodías de danza instrumentales con períodos que contienen repeticiones de frases de longitud irregular, por ejemplo 2/4 ab / ca // bc / de //.¹²⁹

Muy a menudo el oyente es llevado a interpretar ese *abc*

como un compás de 3/4 y, por ello, todo el período como 3/4 *abc* / *abc* / 2/4 *de* //. Un nuevo y cuidadoso examen probablemente revele, en cambio, que los ejemplos de este tipo no son sino melodías de 2/4 con ritmo "desplazado" dentro de sus frases.

Al determinar las barras y la estructura de melodías instrumentales en *parlando-rubato*, aparecen dificultades mayores. Los versos del texto no proporcionan ayuda alguna y, por otro lado, los acentos de las ejecuciones suelen determinar interpretaciones equivocadas. Si disponemos de una variante vocal, estas dificultades, naturalmente, desaparecen. Pero si no la tenemos, se hará necesario buscar una ayuda en el cotejo con variantes instrumentales o con otras melodías del mismo género, vocales o instrumentales. Y aun a través del examen de la estructura de la melodía misma. Pero en casos extremos, tanto la posición de las barras como la determinación de la estructura quedarán puramente libradas a hipótesis personales.

Otro problema es la elección de los valores más adecuados para la transcripción de un grupo de melodías. En la edición de melodías singulares poco importa qué valores se utilizan, siempre que evitemos los extremos, es decir los extremadamente largos o los extremadamente cortos. Los valores muy largos dan a la transcripción un tono excesivamente pesado, y los demasiado cortos hacen difícil la lectura. Pero si se trabaja en un grupo de melodías del mismo género, evidentemente debería intentarse establecer una cierta uniformidad en la elección de los valores. No tiene sentido transcribir melodías de ritmos similares y de igual tiempo con valores que difieren entre sí en relación de 1 a 2. Por ejemplo, 4/8 //: ||:  || usada para algunas melodías y 4/4 //: ||:  || para otras. Sin embargo, ello sucede a menudo en las publicaciones de *dilettantes*. En suma, debe tenerse muy en cuenta que en las publicaciones de música popular, cada pequeño detalle ha de responder a criterios seriamente meditados y para cuya enunciación el recolector estará en condiciones de aportar razones valederas.

Si efectivamente las melodías de un cierto tipo y de ritmo semejante tuvieran siempre el mismo tiempo, no surgirían

dificultades particulares en la elección de estas unidades de valor. En cambio, sucede que el tiempo de las melodías del mismo tipo, especialmente en las melodías vocales, está sujeto a muchas variaciones, aunque la ejecución sea de un mismo cantante. El problema es si debemos atenernos estrictamente a los valores elegidos para el tiempo base cambiando sólo el tiempo de metrónomo, o bien, cuando en ciertas melodías el tiempo supera esos límites, si corresponde cambiar los valores, empleando valores dobles o por mitades. Ambos sistemas tienen sus ventajas y sus desventajas, de manera que resulta imposible dar una preferencia absoluta a uno de ellos: la elección debe ser confiada a las circunstancias.

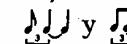
Las melodías en *parlando-rubato* presentan mayores dificultades para la elección del valor base. El método mejor debería ser el siguiente: oír varias veces la misma melodía y tratar de entender cuál es la duración prevalente de las notas de esa melodía, de manera de elegir el valor más adecuado. A nuestro parecer, cumplida esta operación, todos los valores que se diferencian del principal deben ser calculados y expresados por valores correspondientes.

En muchos casos, aun la duración prevalente de las notas no es constante y cambia de una sección a la otra. Será preferible entonces cambiar el tiempo de metrónomo entre sección y sección, más que proporcionar los valores de las secciones siguientes sobre el valor de la primera sección. En otras palabras, es mejor no expresar los cambios de valor de las secciones subsiguientes en relación al valor prevalente en la primera sección. Por ejemplo, si los valores de la primera sección son octavos y los de la segunda dieciseisavos, metrónomo $\lambda = 150$, es mejor usar directamente octavos, metrónomo $\lambda = 200$ en la segunda sección. El procedimiento, entonces, consiste en dar a cada sección y a cada estrofa su propio valor metrónómico: y es absolutamente obligatorio cuando, si nos atuvieramos al tiempo base de metrónomo, los cambios sólo podrían ser expresados con signos complicadísimos, como un dieciseisavo puntuado tres veces o un cuarto ligado a un treintaidosavo.

Es necesario no olvidar estas precauciones: de otro modo puede suceder, y ha sucedido a veces que, al llegar a la primera sección de la segunda estrofa nos veamos obligados a usar valores completamente distintos para notas de igual

longitud. Por ejemplo, un cuarto en la segunda estrofa, en lugar del octavo usado en la primera, aunque ambos tengan, en realidad, la misma medida metrónómica. Éstas son las principales razones que inducen a realizar una cierta uniformidad en la notación de los valores.

Hay, en fin, muchos problemas referidos a detalles. Por ejemplo, un tresillo¹³⁰ de tres octavos es casi equivalente a tres dieciseisavos puntuados. Si remplazamos al uno por el otro, a fin de obtener una notación más clara y fácilmente legible, estaremos sacrificando un treintaidosavo. A mi parecer, un tan leve alejamiento de la notación precisa resulta lícito en las melodías en *parlando-rubato*, especialmente cuando un cuarto no es más lento que metrónomo 100, vale decir $\lambda = \text{metrónomo } 800$. Las figuras rítmicas

 y  o las figuras ,  y  tienen exactamente el mismo valor. Su aplicación debería depender de cada caso particular: nuestro objetivo, al elegir una figura más que la otra, debería ser el de ofrecer una lectura más clara y legible. Pero resulta necesario evitar la sustitución arbitraria y sin razón de estas figuras. Este último problema pertenece ya a la ortografía y a la estética de la transcripción.

Nunca deberían usarse los signos de la notación corriente que tienen un significado más o menos incierto: *calderón*,¹³¹ *trino*,¹³² *mordente*,¹³³ *coma*,¹³⁴ etc. En lugar del *calderón* y de la *coma* es preferible indicar la exacta medida del valor, y en lugar de los signos de adorno resulta preferible utilizar en la notación la indicación precisa de las notas ornamentales. Acaso puedan aceptarse cuatro excepciones: el uso de una línea ondulada sobre la nota (para el *vibrato*);¹³⁵ semicírculos, para un leve alargamiento o acortamiento; y un pequeño adorno. Sería un esfuerzo inútil tratar de medir exactamente la duración de este último. De todas maneras, y como regla general, se aconseja un cuarto para los valores de una duración aproximativa de metrónomo 50-130, y el octavo para una duración aproximativa de unos 100-200. Este consejo, naturalmente, no quiere ser sino una regla muy elástica: por otro lado, el hecho de que en los tiempos de metrónomo arriba indicados exista una superposición, lo indica claramente. Es inevitable alejarse entonces de esta regla, según las distintas situaciones que se presentan de vez en vez.

ALGUNAS PARTICULARIDADES QUE APARECEN EN ESTA PUBLICACIÓN

Yo acostumbro escribir unidas una sucesión de notas del mismo valor cantadas en varias sílabas: es decir, no las escribo separadas.¹³⁶ Para los grupos melismáticos, vale decir para notas distintas cantadas en la misma sílaba, utilizo una ligadura. Puede ser que el empleo de las notas separadas en la música vocal, difundido todavía hoy, tenga bases lógicas e históricas. Sin embargo, en cuanto a la música popular, considero que la aceptación de este uso por puro respeto a la tradición, no tiene el menor sentido. Una gran cantidad de estas notas "ganchudas", puestas una junto a la otra, y especialmente cuando se trata de valores mixtos, resulta de difícilísima lectura. Además, si se usan las notas separadas, ya no se tiene la idea de la articulación:  y  que dan distintos significados, ya no podrían diferenciarse si se escribieran con notas separadas (). Por otro lado, pienso que nos podemos permitir renunciar a la gran ventaja de expresar la articulación, y que, en cambio, justamente es posible a través del otro método.

En la clave, deberían utilizarse solamente los *bemoles* y los *sostenidos* relativos a los intervalos efectivamente recurrentes en la melodía y, por lo tanto, valederos para toda la misma melodía. A menudo, aun en publicaciones serias y recientes, las alteraciones en la clave¹³⁷ se refieren a notas que luego no aparecen en la melodía. Entonces, el uso de estas alteraciones en la clave es completamente absurdo y no tiene objeto alguno: acaso deba explicarse como un producto del "complejo mayor-menor", es decir, de una triste herencia que nos ha dejado el siglo XIX. Según este "complejo", las únicas escalas posibles y lícitas serían la *mayor* y la *menor*, que recurren en la música culta de los últimos dos siglos: toda otra escala termina por ser concebida sólo en relación a esas dos escalas citadas, considerándose como una accidental variación de las mismas. Quienes están obsesionados por esta errónea teoría olvidan que también J. S. Bach usaba la clave dórica cuando deseaba escribir en modo dórico.

Obviamente, la utilización del método arriba descrito, puede llevar a signos en la clave más bien extraños, como por ejemplo si bemol, do sostenido, ¡o bien la bemol, mi

bemol, o aun si bemol, la bemol, re bemol, do bemol! Pero así logramos la ventaja práctica de que el lector vea inmediatamente cuál es la escala de la melodía.

LA TONALIDAD DE LAS MELODIAS

Teóricamente, las melodías deberían publicarse en la tonalidad original, es decir tal como son cantadas o tocadas por los ejecutantes. Pero en la práctica resulta necesario arribar a compromisos que faciliten ciertos resultados, como por ejemplo el de volver más fácil el examen de la materia. El método más adecuado para obtenerlo consiste en transportar todas las melodías a una misma tonalidad, dándoles un común *tonus finalis*: ponerlas, si así puede decirse, en "común denominador". Las colecciones en que se aplica este método permiten establecer la relación de una melodía con las otras a través de una simple lectura de la misma. Si además indicamos también la tonalidad original del *tonus finalis* de acuerdo a un determinado sistema, habremos satisfecho todas las condiciones para la reproducción del tono original. Pero algunos estudiosos, al publicar música popular, se atienen con obstinación a la tonalidad original, a pesar de los numerosos inconvenientes de ese método. Así, cerca de la mitad de las melodías pueden tener las alteraciones en la clave con muchos accidentes, y hasta con accidentes a su vez adornados por flechas indicadoras de las aproximaciones. Pero ¿qué método deberá seguirse si el ejecutante cambia gradualmente de tono durante la ejecución? Demos un ejemplo: comparada con el tono inicial, la última nota de la primera estrofa de una melodía es un cuarto o un medio tono más alta de lo que debería ser. Exactamente lo mismo sucede luego, en la segunda, en la tercera estrofa, etc. Estos cambios se dan de manera graduada, y no de repente en un determinado punto de la estrofa: entonces, no es posible transcribir ninguna de las estrofas según la tonalidad original. Debe recurrirse a anotaciones al pie de página, abandonando así las teorías caras a aquellos estudiosos. Ello demuestra que es imposible seguirlas coherentemente. Además, los citados cambios graduales no deben ser considerados desafinaciones: con pro-

babilidad, son característicos de determinadas regiones, por ejemplo del sector del Bánato habitado por rumanos,¹³⁸ debiendo respetárselos escrupulosamente.

MÉTODOS PARA DIVIDIR EN GRUPOS SISTEMÁTICOS LAS MELODIAS POPULARES

Muchos compiladores de colecciones de música popular, en realidad, no han usado un criterio musical al agruparlas: a veces, hasta ni han advertido esta necesidad. Han agrupado según el material, o según los textos, o las divisiones geográficas (aldeas, regiones), o aun no las han agrupado de ninguna manera. Las primeras grandes colecciones realizadas de acuerdo con un principio de agrupamiento sistemático basado en las características musicales de los cantos se deben a los finlandeses¹³⁹ y, otras, más tarde, a los ucranianos.¹⁴⁰

Existen dos criterios principales, diferentes en el objetivo que se proponen y, parcialmente, también en el método. El primero de ellos es el "lexicográfico": usa un sistema más o menos rígido (del tipo de los empleados en los léxicos y en los diccionarios). Ese sistema permite sistematizar una melodía cualquiera con medios mecánicos bastante simples. Tiene sus ventajas, pero también una desventaja: a menudo, las variantes, a veces solamente citadas, terminan cayendo una lejos de la otra. Esta desventaja se hace sentir especialmente cuando las melodías pertenecen al mismo grupo, estilo o estirpe. Con un modo tal de agrupar los cantos, una melodía puede ser hallada seguramente con gran facilidad, pero resultará muy difícil comprender qué estilos, estructuras y variantes prevalecen en el material recogido.

El segundo criterio puede ser denominado "gramatical". El sistema adoptado por sus seguidores agrupa todas las melodías que pertenecen a la misma familia, que presentan una misma estructura y que tienen el mismo estilo o un estilo muy similar. Además, une todos los ejemplos de un grupo de variantes. Este sistema de agrupamiento es más bien complicado, porque en él se encuentran todos los elementos del sistema "lexicográfico", integrado con otros

numerosos y variados elementos. Un texto ordenado según el sistema de esta teoría "gramatical" ofrece una clara visión de las distinciones de los estilos, de las estructuras, de las familias que dividen y que unen, según los casos, las melodías. Además, también resulta posible hallar una determinada melodía, pero para hacerlo se requiere una perfecta posesión del mecanismo del sistema, amén del conocimiento del material sobre el cual se trabaja.

El problema es decidir si resulta más importante encontrar una determinada melodía con gran facilidad, o tener una clara idea de las relaciones entre las distintas melodías. Yo me inclino por la segunda solución, es decir por el criterio de agrupamiento "gramatical", aunque tenga sus defectos. Además, no sería posible inventar un sistema de agrupamiento absolutamente perfecto. Por lo tanto, en este libro, como en todas mis publicaciones recientes, el sistema utilizado se basa en dicho principio.

Cuando se crea un sistema, es necesario tomar en consideración numerosos aspectos de las melodías: 1] la estructura de las secciones (cada "sección" es aquella parte de melodía que corresponde a un verso del texto); 2] la estructura métrica (división métrica según el pie o el número de sílabas del texto de cada sección); 3] el carácter rítmico (por ejemplo el ritmo libre llamado *parlando-rubato*, o más simplemente *parlando*); 4] la estructura melódica (referida a las notas finales de las secciones o a otras importantes características melódicas); 5] la tesitura (*ambitus*);¹⁴¹ 6] el sistema de la escala; 7] la forma o estructura del contenido (referidas al contenido de cada sección). Y, además, otros aspectos menores que no se pueden citar aquí.

Según el criterio lexicográfico, el orden de importancia de estos aspectos es más o menos el siguiente: 1, 4, 2, 5 (3, 6 y 7 habitualmente no son considerados en las colecciones de la Europa oriental). En cambio, según el sistema grammatical, el orden es generalmente: 1, 2, 3, 4, 5 (6 y 7 raramente tomados en consideración). Además, por razones de simplificación, deben elegirse y usarse símbolos compuestos de cifras, de letras, etc., más o menos como se estila en matemáticas. Por ejemplo:

indica generalmente una sección principal de una melodía;

- 2 indica una específica sección de una melodía, con nota final la¹;
- 3 indica habitualmente una sección precedente a la principal;
- v indica una específica sección que precede a la principal, con nota final re¹;
- 6 indica habitualmente una sección que sigue a la principal;
- b3 indica una sección específica que sigue a la principal, con nota final si¹ bemol;
- 6, es decir un seis seguido de una coma: indica una estructura de estrofa isométrica, con seis sílabas por cada sección;
- 7,7,8,7, indica una estructura de estrofa heterométrica, con siete sílabas para la primera, segunda y cuarta secciones, y ocho para la tercera sección;
- VII-5, un ámbito tonal de fa¹ a re²; y así sucesivamente (ver la nota al final de este ensayo).

Por ejemplo, 11, 1 [5] 5 1-8, ABBA es la representación simbólica de un famoso tipo de melodía húngara, que presenta centenares de ejemplos.

Para el segundo criterio de agrupamiento es necesario tener en cuenta una regla general: las variantes nunca deberían ser dispersadas en varias clases (subclases, etc.), cualquiera sea la diferencia de sus estructuras. Si alguna de las variantes de un grupo, o todas las variantes, llegaran a diferir en la estructura, entonces las diferencias deben ser estudiadas atentamente. La preferencia debería dirigirse en estos casos a la estructura que recurre más veces, a la que parece más antigua, más simple, y así sucesivamente. Las melodías pertenecientes a la estructura seleccionada, deberían colocarse a la cabeza del grupo de variantes, y todo el grupo, ordenado en la clase (o subclase) indicada por la estructura misma de aquella variante.

Hay otra regla, pero que no deja de tener excepciones: al agrupar las melodías debe procederse de las notas o de los símbolos más bajos a los más altos. Si se sigue este sistema el empleo de símbolos, cifras y letras será de gran ayuda.

EL PROBLEMA DE LAS VARIANTES

Reunir todas las variantes es cosa nada fácil. El incompetente en la materia puede creer todo lo contrario. Aunque mecánicamente o de memoria logremos determinar su exacta posición, todavía queda por establecer cuándo una melodía deja de ser la variante de otra melodía de la misma familia.

Luego, y sobre todo, queda por establecer qué características hacen de una melodía la variante de otra melodía. Yo diría: son variantes aquellas melodías cuyas notas principales están entre sí en una relación tal que demuestre cierta similitud. O bien, en otras palabras, una melodía constituye variante de otra cuando su esquema es absoluta o sólo parcialmente similar. Pero aun ateniéndonos a estos principios, se presentan grandes dificultades cuando, por ejemplo, debe trabajarse con centenares y centenares de melodías pertenecientes a un estilo homogéneo. Es decir, en aquellos casos donde cada una de las melodías aparece directamente a primera vista como la variante de la anterior, pero, sin embargo, la primera resulta tan distinta respecto de la última que de ninguna manera pueden ser llamadas la una variante de la otra. Dichas cadenas de melodías, tan largas, han de ser divididas naturalmente en dos o más grupos separados. ¿Pero dónde termina el primer grupo y dónde comenzará el segundo? Entre las melodías más o menos semejantes, ¿cuáles serán consideradas variantes y cuáles no? A estos interrogantes, una vez más, se responderá adoptando de caso en caso criterios absolutamente personales.

LOS ADORNOS ("NOTAS DE GRACIA")

Dos o más notas diferentes, cantadas con una sílaba, constituyen los adornos de las melodías vocales. Habitualmente, una de las notas del adorno puede ser considerada como la nota principal, es decir aquella que quedaría si justamente el adorno fuera despojado de la nota o de las notas de *fioritura*. Las otras notas, como suplementarias, a menudo cantadas con una emisión de voz muy débil: deberían

transcribirse con notas más pequeñas que las acostumbradas para distinguirlas de la principal, más fuerte. De todas maneras, en alguna región, y especialmente en Serbia y Croacia, están más difundidos los adornos con notas de igual importancia y con esquemas melódicos y rítmicos bien definidos. Los llamaré "fuertes": en comparación con las melodías húngaras, rumanas, eslovacas y, probablemente, también con las ucranianas, los cantos populares servocroatas son particularmente ricos en adornos "fuertes". Aca-
so suceda lo mismo en los cantos rusos y griegos. Entonces, como la ejecución *forte* o *piano* de las notas del adorno es una característica especial de los diversos territorios, se ve claro qué importante resulta para su anotación discriminarlas con el empleo de notas pequeñas o normales. Sin embargo, en muchas colecciones, no se hacen tales diferenciaciones.

Naturalmente, resulta muy difícil asegurar cuál es la nota principal de un adorno "fuerte". Para resolver este problema, puede ayudar mucho el cotejo y el análisis de dichos adornos en relación al tiempo débil y al fuerte.

OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD EN LA TRANSCRIPCIÓN Y ORDENAMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR

Naturalmente, debemos esforzarnos por alcanzar la mayor objetividad posible. Pero se trata de un ideal imposible de llenar. Nos podríamos acercar a él empleando sistemas de percepción de la melodía registrada, más precisos que los habitualmente utilizados; pero, en la práctica, resultarían demasiado complicados, así como terminarían siendo demasiado complicados para el lector, sus resultados. Y si no usamos tales métodos de percepción tendremos que conformarnos con aparatos bastante imperfectos, como nuestros ojos y nuestros oídos. En consecuencia, a través de nuestros imperfectos sentidos, muchos elementos subjetivos entrarán a la transcripción, haciéndola proporcionalmente menos fiel al original. Ello vale para los elementos menos importantes de la ejecución, como los pequeños adornos, por ejemplo: en su percepción pueden verificarse divergencias no sólo entre transcriptores expertos, sino en-

tre las distintas transcripciones de un mismo recolector. Por muchas razones, es raro que una misma persona haya transcritos dos veces el mismo trozo de música popular: pero, cuando ello sucede, estas dobles transcripciones, especialmente si están separadas por largos períodos de tiempo, se convierten en documentos de gran valor. Además, sus diferencias, que por lo general son levísimas y están referidas a detalles sin importancia, demuestran la fidelidad del transcriptor mismo.

Aunque utilizáramos instrumentos absolutamente objetivos para medir la tonalidad y la velocidad, nunca podríamos pensar en la existencia de instrumentos capaces de conducirnos en la presentación de nuestros juicios. Es decir, de esos juicios de los cuales deriva la definición de la estructura, del ámbito, de la escala de un determinado canto popular. Los no competentes dirán: "¿Qué necesidad hay de usar instrumentos? Nada hay más simple: observemos la nota final de cada sección, contemos las sílabas de cada una y entonces, así, estableceremos la estructura, el ámbito, la escala." En realidad, pocos saben cuántas dificultades y complicaciones se encuentran en la solución de estos problemas, abiertos a centenares de soluciones y de juicios igualmente valederos. Un ejemplo: pensemos que la nota final de una sección, o hasta de una melodía, no siempre es la nota "final" de la estructura (*tonus finalis*). En un estilo de sistema métrico basado en el conteo silábico, no siempre el número de sílabas corresponde al número de sílabas estructuralmente esenciales. Sigue a veces que secciones o partes de la melodía se repiten: es necesario entonces establecer si se trata de repeticiones estructuralmente esenciales, vale decir si constituyen partes independientes introducidas en la forma de la estructura del trozo. O bien puede tratarse de repeticiones *ad hoc*, casuales, caprichosas. A veces, un ritmo de danza rígido es ejecutado en ritmo libre de *parlando-rubato*; pero, a pesar de ello, debe ser ordenado como si fuera de ritmo rígido. Hasta puede resultar difícil determinar el mismo final de una sección.

Naturalmente, hay normas precisas y aun una tradición para resolver estos problemas. Pero no siempre se las puede aplicar. Así, y una vez más, debemos ayudarnos con juicios subjetivos. Con el agregado de que, en estos temas, los

disentimientos entre estudiosos son todavía mayores que los referidos a asuntos puramente técnicos.

VARIABILIDAD EN LA MÚSICA POPULAR

Deseo reclamar la atención del lector sobre una de las más notables características de la música popular: su continua variabilidad. Esta observación fue tantas veces reiterada que ya puede parecer trivial. Sin embargo, considero justo repetirla para desautorizar la opinión de esa gran masa de incompetentes que todavía hoy sigue creyendo que las melodías populares son rígidamente establecidas e inalterables.

Algunos lingüistas sostienen que cada sonido pronunciado mientras se habla constituye un fenómeno absolutamente único, nunca existido antes, irrepetible. La afirmación, a primera vista, causa estupor. Pero nos mostraremos más dispuestos a aceptarla si consideramos un hecho similar y de mayor evidencia, que no requiere siquiera comprobación. Todos estamos de acuerdo en que cada individuo de toda especie viviente, animal o vegetal, es un caso único: para la lengua, y por lo tanto para las melodías populares, el juicio vale igualmente. Una determinada ejecución nunca ha sucedido antes y nunca se repetirá ya en la misma forma. Por ello, jamás debemos decir, y menos aún creer, que una melodía popular es la resultante de una determinada ejecución: todo cuanto podemos afirmar es que entonces, en el momento de la ejecución, era así y así.

Luego están quienes piensan que la diferencia entre música culta y música popular consiste en la continua variabilidad de esta última, ante la estabilidad formal de la primera. Yo estoy de acuerdo con ese juicio, pero siempre que se le agregue una observación: la diferencia no es una diferencia de calidad sino de cantidad, de *grados*. La ejecución de música popular conoce una variabilidad casi absoluta, mientras la música culta varía cada vez en medida muy inferior, y hasta llega a tener diversidades infinitesimales. Es necesario advertir que tampoco las ejecuciones de música culta de un mismo ejecutante son absolutamente idénticas, pero naturalmente, en este caso, las notas no deben ser cam-

biadas. En cambio, en la música popular, también las notas están sujetas a cambios y aludo evidentemente a los adornos (*trinos*, etcétera).

La eterna mutabilidad es la verdadera vida de la música culta y de la popular, cuando las variantes son notables y cuando son imperceptibles. Esta cualidad específica de la música parece estar en contraste con la moda actual, que gusta de las composiciones hechas con medios mecánicos: así, la música termina siendo reducida a formas inalterables y absolutamente gélidas.

Al cerrar estas notas introductorias, quiero ratificar una vez más el principal criterio de recolección: ya que no podemos alcanzar la absoluta perfección al transcribir y clasificar la música popular, se hace necesario por lo menos la búsqueda de un ideal de perfección. Nunca deberemos cansarnos de perfeccionar y de renovar nuestros métodos de trabajo, de manera de alcanzar el objetivo propuesto, en todo lo humanamente posible.

NOTA

Antes de ser agrupadas, las melodías deben ser reducidas a un común denominador, vale decir al común *tonus finalis*. Al respecto, sol¹ (es decir el "sol" central del ejemplo) aparece como el mejor. Para facilitar el trabajo de agrupamiento se ha pensado el siguiente sistema de símbolos.

1] Para el grado de las escalas, estos símbolos:



Las alteraciones deberán ser indicadas con este sistema ($\flat 3 = \text{si}^1 \flat$). Los símbolos para designar la cesura, son: para indicar la cesura principal; para la que la precede; para la que la sigue. Por ejemplo, $4 \boxed{\flat 3} 4$ indica una melodía de cuatro secciones que tiene "do" por *tonus finalis* en la primera y última secciones, y "si¹ bemol" en la segunda sección, que es la principal.

2] Para el número de sílabas: números arábigos en cursiva, separado cada uno por una coma. Ejemplo: 8, 5, 8, 5, indica una melodía de cuatro secciones, cuyas primera y tercera secciones tienen ocho sílabas, mientras la segunda y cuarta son de cinco sílabas. Para las melodías isométricas, es decir las melodías con secciones de igual número de sílabas, el uso de un solo número basta. [Bartok prevé luego una serie de casos diferentes, como cuando se tienen versos mutilados, aconsejando sistemas de símbolos derivados de los aquí expuestos.]

Algunas melodías tienen una o más variantes. Estas variantes se señalan con números arábigos, pero diferenciándolas con una pequeña letra luego del número (la, 1b). Cada sección de una estrofa melódica ocupa un pentagrama separado. Al final de cada sección, generalmente en la primera estrofa, sobre la última nota o sobre la nota considerada como última desde el punto de vista estructural, debe haber números que indiquen estas notas con] , con [] , o bien con []. Sobre el primer pentagrama, a la derecha, figuran los números que señalan la cantidad de sílabas de las secciones melódicas y la extensión de la melodía.

Por lo menos tres estrofas melódicas son escritas íntegramente; a veces, más de tres. Luego del trozo, siguen el número del disco, el nombre del lugar (aldea) donde se hizo la grabación, de dónde provenía el cantante, el nombre del distrito (entre paréntesis), el nombre del cantante y la fecha de grabación.

Antes del compás inicial, debe indicarse la entonación: una negra sin plica¹⁴² en clave de violín para las cantantes mujeres y en clave de bajo para los hombres. Esta nota siempre proporciona la justa indicación de la entonación con que el cantante ejecutó las notas escritas en sol¹.

A fin de facilitar la comprensión de la estructura melódica, se agrega a casi todos los trozos la forma esquemática de la melodía, privada de todas las notas ornamentales; generalmente, se la coloca bajo la primera estrofa.

En las estrofas melódicas, escritas en extenso, las indicaciones metrónómicas sirven para señalar el tiempo. Si en las otras estrofas melódicas hay cambios se los indica en nota. Si no hay indicación alguna de la dinámica, como *rubato*, etc., se trata de *tempo giusto*, es decir de un ritmo más o menos rígido. La indicación del tiempo entre paréntesis significa que hay variaciones en algunos o en todos los compases, a pesar de que los valores indicados deban ser entendidos según sus originarias y respectivas medidas. Cuando no se usa ninguna indicación de tiempo, quiere decir que la ejecución es en *parlando-rubato*, sin sucesión sistemática del valor de las notas.

Las indicaciones de clave sólo se usan cuando las respectivas

tonalidades valen para todo el trozo. El signo ~ sobre una nota indica una ligera prolongación; el signo ~ un ligero acortamiento. Una línea ondulada uniendo dos notas significa un deslizamiento (*glissando* o *portamento*)¹⁴³ en el cual cada una de las notas no resulta diferenciable; encima o debajo de un grupo de notas, este signo significa un sonido indiferenciado del grupo, a causa del *glissando*. Sobre una sola nota significa *vibrato*.

Una flecha sobre una nota y dirigida hacia arriba quiere decir que el sonido será ligeramente más alto que el anotado; hacia abajo, ligeramente más bajo. Estas flechas se colocan sobre la cabeza de las notas, y también sobre los bemoles y los sostenidos. Pero, en este caso, rigen mientras valen los respectivos bemol y sostenido: si están entre paréntesis, significa que su validez puede a veces reducirse.

Los paréntesis sobre el pentagrama significan que las respectivas porciones de melodía son una interpolación desde el punto de vista estructural. Cada grupo melismático¹⁴⁴ lleva siempre una ligadura y cada una de las notas del grupo no ligada se canta con una sílaba separada. Ligaduras interrumpidas significan que las dos o más sílabas del grupo respectivo se consideran como una sílaba única desde el punto de vista estructural.

 significa que el cuartillo¹⁴⁵ tiene el valor de un octavo

de la notación corriente;  significa que el quintillo¹⁴⁶ tiene el valor de un cuarto, y así sucesivamente.

El valor de las notas pequeñas unidas a las notas grandes mediante una ligadura, y no con barra de ligadura,¹⁴⁷ debe ser restado al valor de las notas grandes: por ejemplo,  es igual a . Si están unidas por barra de ligadura, no se hace ninguna sustracción de valor.

Las pequeñas notas tomadas singularmente tienen su propio valor. Pequeñas notas al margen se usan para sonidos "cloqueantes":  para un sonido definido;  para un sonido indefinido (aproximativo). El uso de X, en lugar de la cabeza de las notas también indica un sonido aproximativo.

Quiero abrir esta conferencia con una pregunta: ¿qué es la música mecanizada?

En sentido amplio, evidentemente podemos definir a la música mecanizada como esa música producida no sólo por energías humanas, sino también por medios mecánicos. Habitualmente consideramos que la máquina es un instrumento más bien complicado, y hasta incomprensible, apto para determinados objetivos prácticos: pero durante los años escolares, cuando estudiábamos física, aprendimos a conocer también la existencia de "máquinas simples", como la palanca y la polea. Entonces, si aun la palanca es una máquina, ello significa que toda música a cuya producción contribuya además del hombre una palanca, en sustancia será música mecanizada. Así, observemos el piano, el primer instrumento que al respecto se nos ocurre: en el piano hay toda una serie de palancas que transmiten la energía digital. Su música entonces, bien puede llamarse "mecanizada".

El origen de todo sonido, y por lo tanto también del sonido musical, es un cuerpo vibrante. El cuerpo vibrante que puede ser fuente de un sonido musical es, por ejemplo, una columna de aire, una cuerda, una piel tensa y, en general, cualquier otro objeto capaz de vibrar con una frecuencia que no supere determinados límites de intensidad. Ahora bien: mientras menos cuerpos extraños se interpongan entre el cuerpo humano y el cuerpo que se quiere hacer vibrar, más grandemente el primero será dueño de la vibración del segundo. Por lo tanto, el sonido musical así generado será todavía más inmediato, vale decir casi humano. La relación más directa entre energía humana y sonido, la más inmediata, está dada por la voz. En ella, efectivamente, el objeto vibrante es la cuerda vocal del cantante mismo y la caja armónica es el tórax: en suma, lo que vibra es una parte del cuerpo de la persona que desea producir un determinado sonido musical. En cambio, el caso de los instrumentos de viento y de cuerdas es diferen-

[222]

te. En los primeros, la columna de aire y el mecanismo que la transforma en sonido están fuera del cuerpo humano; y en los segundos esos elementos también se hallan fuera, correspondiendo a la cuerda vibrante y a la caja armónica. Aún más: en los instrumentos de cuerdas, otro cuerpo extraño viene a insertarse en la relación hombre-sonido. Es el arco. Pero gracias a la contribución de ese arco, la vibración queda subordinada al control del ejecutante: entonces el arco no obstruye sino que intensifica la relación entre los dos factores.

En el caso los instrumentos punteados¹⁴⁸ y de los instrumentos de cuerdas dotados de palancas o de martillos, como el piano, el hombre ya no es dueño del sonido: sólo lo es en el momento de dar impulso a la vibración. Por otro lado, en algunos instrumentos punteados es posible reducir la longitud de la cuerda con la presión del dedo: entonces, para ellos puede decirse que todavía existe un contacto inmediato. Pero en el caso del arpa o del piano esta inmediatez ya no existe. En el piano aun hasta el comienzo de la vibración de las cuerdas se da a través de la transmisión de la energía por un mecanismo, de manera que podemos definir la música para piano como una música casi mecanizada. Naturalmente, los ejecutantes de instrumentos punteados, y los mismos pianistas, siempre tratan de remediar con toda clase de artificios la falta de una relación directa. Así, se valen de las variadísimas posibilidades de las esfumaturas dinámicas, a las que logran llevar hasta los límites extremos de la percepción. Además, es obvio, utilizan las más elaboradas variaciones rítmicas. Al oír las ejecuciones de grandes pianistas se tiene la impresión de una continuidad del sonido, como es típico de los instrumentos de cuerdas y de viento. En realidad, se trata sólo de una feliz ilusión, debida a las infinitas esfumaturas del ritmo y a la estructura dinámica; y hay un hecho que evidencia ese carácter ilusorio. El piano, como se sabe, no permite una fusión de los sonidos sucesivos, sino que los aísla uno después del otro, en una propia y singular existencia sonora.

En cuanto al órgano, entre el hombre y la producción del sonido se interpone una cantidad todavía mayor de mecanismos variados. De esa manera, el intérprete sólo es dueño de la elección de los registros y del ritmo. Por otro

lado, ya en el siglo XVIII se había avanzado mucho en el camino de la música mecanizada: la prueba de ello nos la dan las invenciones de variadísimos mecanismos como el carillón y el organillo. Mecanismos que, obsérvese, cuando son accionados por el hombre mediante una manivela todavía dejan al ejecutante, si no el ritmo, por lo menos el control del sonido. Pero cuando la energía humana es remplazada por un resorte entonces, verdaderamente, puede hablarse de música mecanizada en el más estricto sentido de la palabra. Resulta significativo que ni Mozart despreciara estas máquinas musicales: hasta algunas de sus composiciones, menores, fueron escritas para instrumentos tales.¹⁴⁹

De lo dicho hasta ahora, por lo menos resultan dos cosas claras: ante todo, que no existe una neta línea de división entre música mecanizada y no mecanizada. Y se trata de algo evidente, si nos atenemos a los numerosísimos pasajes de música vocal o a los mecanismos que acciona el hombre, como el organillo. En segundo lugar, llegamos a la conclusión de que la idea de una música completamente mecanizada no es una novedad de nuestro siglo: como ya hemos visto, se remonta a un buen tiempo atrás.

Pero es necesario decir algo: sólo las invenciones de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, además de sus correspondientes perfeccionamientos, posibilitaron un notable desarrollo de la música mecanizada. El primer intento en esta dirección se cumplió hacia fines del siglo pasado, con la invención de las pianolas, es decir los pianos mecánicos. La diferencia entre estas máquinas y las más antiguas, del tipo del organillo, está en el sistema de accionamiento de las teclas: en el organillo, ese accionamiento se producía mediante clavos dispuestos sobre un cilindro que gira, mientras en las pianolas se debe a la presión del aire a través de agujeros practicados en una cinta de papel. Los agujeros de la cinta se calculan sobre la base de la música que se quiere reproducir; naturalmente, es el hombre quien los hace. El tiempo y, dentro de ciertos límites, también el dinamismo general, pueden ser elegidos por el ejecutante. Estos primeros pianos mecánicos querían dar una posibilidad a las personas que tocaban mal o que no sabían tocar, para ejecutar, con cierto grado de autonomía, las más conocidas composiciones. Además, dichos mecanis-

mos podían aplicarse desde entonces a otros instrumentos de teclado, como el órgano por ejemplo.

Alrededor de 1920, cuando el *slogan* de la música "objetiva" estaba muy de moda, algunos importantes compositores —Stravinsky entre ellos—,¹⁵⁰ escribieron hasta algunas obras para pianola, explotando toda posibilidad derivada de la falta de aquellos límites implícitos a la estructura de la mano humana. Sin embargo, el objetivo que esos compositores se prefijaban entonces, no era simplemente el de superar una barrera "fisiológica": en realidad, se proponían el objetivo mucho más noble de reducir al mínimo las manifestaciones de la personalidad del ejecutante. Aquí, no nos interesa indagar la validez o no de este principio.

Antes de seguir adelante me gustaría diferenciar las actuales categorías de la música más o menos mecanizada, según sus distintas finalidades y la diversidad de sus orígenes.

Las máquinas musicales de hoy pueden dividirse en tres grupos. Las del primer grupo, que es el más antiguo, se proponen conservar para el futuro una música ejecutada por el hombre. Las del segundo sirven para transmitir música a distancia, a través del espacio, en el momento y sólo en el momento de la ejecución. Estas dos primeras especies, a menudo se combinan entre sí. En fin, en el tercer grupo colocaría esa música mecanizada cuyo sonido, justamente, no se da mediante la fuerza humana ni en el momento de la ejecución, ni antes.

En el primer grupo entran ante todo los mecanismos del tipo de la *phonola*, sacados de la pianola: sirven para fijar de manera más o menos fiel la ejecución pianística. Aproximadamente se trata de un procedimiento como éste: cada tecla está conectada eléctricamente a una cinta de papel. En el momento de la presión ejercida sobre la tecla, una especie de pluma aplicada al extremo de la conducción eléctrica se adhiere a la cinta de papel, que avanza con una marcha constante. Entonces traza sobre dicha cinta una línea recta que se va dibujando hasta que la tecla es abandonada. Sobre la base de los rasgos así obtenidos, sobre otra cinta se practican agujeros correspondientes a la posición y a la longitud de los mismos: se llega entonces a una cinta absolutamente igual a la utilizada en las pianolas, y tanto, que es posible aplicarla a una pianola cualquiera. Este proce-

dimiento de registro fija con fidelidad mecánica el tiempo y el ritmo (y hasta el pedal), pero no puede reproducir los grados extremos del dinamismo, es decir los *pianissimo* y los *fortissimo*. Hay una considerable desventaja: la elaboración de la cinta no se produce mecánicamente, sino por acción del hombre, con la consecuencia de voluntarias o involuntarias alteraciones. En cambio, respecto del fonógrafo y del gramófono ofrece la ventaja de una posible corrección de los errores en el registro ya hecho. Además, en la reproducción, no se altera para nada el timbre del instrumento.

Mucho más importante que la *phonola* son el fonógrafo y el gramófono. Acaso resulte inútil explicar en detalle el principio físico que regula sus registros: todos sabemos que un punzón soldado a una membrana receptora incide surcos en una materia cerosa que gira con movimiento uniforme. En estos surcos, el punzón "dibuja" determinadas líneas onduladas, correspondientes a las vibraciones sonoras. Ante el punzón de la membrana transmisora, este dibujo ondulado imprime la misma vibración del registro, y el punzón, a su vez, pasa esta vibración a la membrana. Edison inventó el fonógrafo: el fonógrafo fija los sonidos sobre un cilindro horizontal y como la membrana receptora también está dispuesta en sentido horizontal, es decir paralelamente al cilindro, la incisión se produce de manera vertical. En cambio, la membrana es perpendicular al disco horizontal del gramófono, de modo que los trazos se mueven circularmente a lo largo del borde del disco. Ésta es la diferencia sustancial entre el fonógrafo utilizado en un tiempo y el gramófono, actualmente tan difundido.

En una época, las ondas provenientes de la fuente sonora eran llevadas a la membrana receptora por medio de un embudo que, justamente, las recogía. Es fácil imaginar que tal sistema no podía asegurar registros perfectos y, sobre todo, cuando se trataba de tomar a la vez las ondas provenientes de varias fuentes sonoras: el caso de las ejecuciones orquestales. Desde hace unos diez años el embudo ha sido remplazado por el micrófono, el altoparlante, la conexión eléctrica. El resultado así obtenido es incomparablemente mejor, pero todavía resulta insatisfactorio. Ante todo porque el micrófono, es decir la membrana receptora, aún se revela insensible a los sonidos de frecuencia

particularmente elevada, y entonces no puede registrar ciertos armónicos, y el timbre de algunos instrumentos se altera. En segundo lugar, no se consigue reproducir los límites extremos de la dinámica sonora, como los *pianissimo* y los *fortissimo*. Y hay otro motivo de insatisfacción: cuando se debe registrar de varias fuentes sonoras, en la transmisión perdemos por completo la plasticidad del sonido.

Desde el punto de vista estético, entonces, ni siquiera la mejor grabación puede remplazar al original. Sólo podemos considerarla un sustituto. En cambio, la función del gramófono desde el punto de vista pedagógico y científico es mucho más importante. Los compositores, gracias a él, pueden ofrecer al mundo sus propias obras aun a través de su propia ejecución o en ejecuciones que de alguna manera corresponden a sus intenciones: ya no se trata sólo de la impresión de las partituras. Las deficiencias anotadas acaso lleguen a turbar el completo goce artístico de la ejecución, pero ello significa muy poco para el estudiioso, en comparación con las infinitas esfumaturas que la música escrita nunca podrá expresar y que, en cambio, pueden ser registradas por el gramófono. Y podemos decir lo mismo, naturalmente, para el arte de los grandes intérpretes.

Pero con verdadero disgusto debemos observar que las casas discográficas, preocupadas más por ganar que por llenar tareas de cultura, no piensan para nada en satisfacer las exigencias de estudio descritas. Y dejan escapar muchas oportunidades que, luego, cuando el compositor ya no viva, no podrán ciertamente repetirse. Por ejemplo, hay versiones de las obras de Stravinsky dirigidas por él mismo; pero de Kodály muy poco se ha grabado. Probablemente ni se pensó grabar sus obras principales, como el *Psalmus hungaricus* y, aparte de algún canto popular de elaboración suya, no me parece que haya disco alguno ejecutado directamente por él. En cambio, ¡con qué frenesí se graban bailables y cancióncillas! ¡La tinta del manuscrito del compositor no se ha secado y ya el gramófono grita desaforado la nueva obra maestra! Soy poco experto en cuestiones comerciales pero, personalmente, me resulta incomprensible la mentalidad de las casas discográficas. Es verdad que aquella vez musical rinde enormes beneficios en uno o dos años, pero también es cierto que cuando sus productos

pasaron de moda, ya nadie los quiere. En cambio, las grabaciones de música seria, aun teniendo una cantidad infinitamente menor de compradores, pueden quedar en venta mucho más tiempo, siglos diría... Con el transcurso de los años, las casas podrían extraer más provecho de las grabaciones de música seria que de los bailables de moda. Pero evidentemente ellas se guían por el proverbio que dice: mejor un huevo hoy que una gallina mañana.

Por otro lado, hay algo más que decir de la actividad de las sociedades productoras de discos. Seguramente habrán oído hablar de la denominada "autorización obligada". La "autorización obligada" es el derecho de aquellas sociedades a grabar cualquier composición impresa, sin interrogar al autor y sin solicitar su consentimiento, excepción hecha, se entiende, de la obligación de corresponder al pago de reducidísimos derechos de autor. Como consecuencia de este sistema, el autor no tiene derecho a protestar, en caso de que la ejecución presentada al público no lo satisfaga. Es verdad que también una ejecución pública puede deformar una obra, pero siempre se trata de un hecho pasajero, menos dañino y ofensivo que una interpretación arbitraria grabada en un disco y, por lo tanto y en un cierto sentido, codificada. En estos casos, el autor bien podría advertir a los ejecutantes, que pueden ser excelentes, sobre los errores que cometen. Pero como no se le comunica la decisión de grabarle la obra suele encontrarse ante muy desagradables errores.

La "autorización obligada", tan gravemente lesiva de los derechos del compositor, ha sido impuesta por las sociedades productoras para enfrentar justamente ciertas exigencias de grabación de la música ligera. Esta música exige una circulación muy veloz en el mercado, de manera tal que un retraso de treinta días podría significar la muerte de una canción, y por lo tanto la reducción de los ingentes beneficios. Encontrar a un autor de bailables para someter a su juicio la grabación, sería perder tiempo, con el riesgo de comprometer todo un delicado equilibrio comercial: entonces, se ha pensado bien en superar el obstáculo con la "autorización obligada".

Por otro lado, en las investigaciones folklórico-musicales, la utilidad de las grabaciones en fonógrafo o gramófono es inestimable. Sin la ayuda de las grabaciones resultaría

simplemente imposible todo estudio exhaustivo en este campo, y hasta la recolección de un determinado material a través de la notación musical. Puedo afirmar sin más que la ciencia del folklore musical debe su actual grado de desarrollo a Edison.

Además, y dejando de lado cualquier otra consideración, la posibilidad de registrar el material folklórico-musical en su forma original, aunque momentánea, acarrea otra enorme ventaja. El folklore musical es una ciencia relativamente joven. Sus tareas, sus objetivos, sus criterios cambian y evolucionan de año en año. Se ofrecen puntos de vista siempre nuevos, en los que antes no se había pensado, y en virtud de los cuales se hace necesario examinar nuevamente el material recogido. Ahora, al disponer de grabaciones, podemos suprir las carencias cometidas en el pasado: si no tuviéramos grabaciones, seríamos absolutamente impotentes ante las tareas de una revisión que más tarde podría resultar necesaria. Los registros tienen otra gran ventaja: haciéndolos girar a la mitad de las revoluciones, podemos oírlos y estudiarlos como se estudian los objetos en el microscopio. A través de un expediente tal, naturalmente, es posible observar los detalles más menudos de la interpretación.

Pero en el mismo aspecto de los registros de folklore musical, estamos obligados a desagradables comprobaciones. El material de música popular está desapareciendo en todo el mundo a ritmo velocísimo: se necesitaría mucho dinero para salvarlo. Pero ni siquiera una pequeña parte de los capitales necesarios a ese fin puede hallarse fácilmente. Esta búsqueda aun impone luchas esforzadísimas: ni las autoridades, ni las sociedades privadas se preocupan por cosas tales que, para ellas, evidentemente, no tienen importancia alguna.

Resulta superfluo decir que tampoco en este campo las casas discográficas se destacan para nada. Quiero dar un ejemplo: es sabido que las casas se ocupan en grabar música popular de países exóticos, porque estos discos encuentran una fácil venta entre los nativos y entonces rinden notables beneficios. Pero en cuanto una razón cualquiera hace disminuir la demanda del producto, las casas retiran los discos todavía en venta y, seguramente, mandan fundir las correspondientes matrices. Así sucedió con una

interesantísima serie de discos javaneses de la casa Odéon, como resulta de la bibliografía sobre *Musique et chansons populaires*, editada por la Sociedad de las Naciones.¹⁵¹

Entonces, y por desgracia, parece verdad que las matrices, en general, son destruidas: así, nos encontramos ante un vandalismo contra el cual todos los países deberían reaccionar con medidas especiales. Exactamente como en ciertas legislaciones se castiga la destrucción o la degradación de los monumentos artísticos.

En fin, y más que todo a título de curiosidad, debo decir que el gramófono nos permite oír una música aun al revés. A menudo, de ello resulta un efecto singular, especialmente cuando se trata de una grabación de piano. El proceso de cada uno de los sonidos de piano, determinado por la percusión de la cuerda y por la gradual extinción del sonido mismo así provocado, se invierte: y resulta fácil imaginar qué extraños resultados se obtienen cuando cada sonido aparece como un crescendo rematado en un *ff*.¹⁵²

Otro medio para registrar los sonidos es el film sonoro. Este procedimiento es como sigue: el sonido actúa con sus propias vibraciones sobre una membrana que, a su vez, actúa sobre una corriente eléctrica. Ésta, a través de la luz, imprime una película aplicada. En la trasmisión, el procedimiento se desarrolla en un orden invertido respecto del anterior. El film sonoro ha abierto una nueva posibilidad: la de la música dibujada. Pero de ella hablaremos más adelante.

Como ya señalé, el objetivo de los mecanismos musicales pertenecientes al segundo grupo es trasmitir a distancia la música ejecutada por el hombre, en el momento mismo de la ejecución, o bien, tratándose de discos, en cualquier otro momento. Resulta fácil imaginar que el aparato encargado de este trabajo es la radio, tan conocida por todos que nos consideramos eximidos de su descripción. En cambio, es necesario que nos ocupemos de otro problema que la toca de cerca: ¿hasta qué punto su gran difusión resulta perjudicial para la música y hasta qué punto es útil? Ante todo, debo anticipar que todo lo dicho respecto de las imperfecciones a que están sujetas incluso las mejores grabaciones de discos, rige también para los mejores receptores de radio. Y aun agrego que la comprensión de la música polifónica por radio es más difícil que cualquier otra, a

menos que el oyente no lea al mismo tiempo la partitura. Por ello, desde el punto de vista estético, tampoco la música radiofónica es otra cosa que un mero sustituto de la música directamente oída, la música viva, en suma. Además, hay algo de cierto: hasta las radios más perfeccionadas pueden procurar algún placer sólo si estamos cerca de ellas, porque a determinada distancia su sonido se convierte en un graznido y un estrépito pestilentes. Este hecho, naturalmente, no preocupa en lo más mínimo a la gente desprovista de buen gusto, que hace sonar los aparatos con las ventanas abiertas. Y, peor todavía, las autoridades ni siquiera piensan en proteger con adecuadas medidas la paz de quienes no desean oír la radio ajena, o la radio de que se trate. ¡De manera que radio y gramófono se están volviendo un verdadero flagelo divino, por lo menos semejante a una cualquiera de las siete plagas de Egipto, o más tremendo aún, si tenemos en cuenta que no hay esperanzas de que termine!

Verdaderamente, para quien está obligado a quedarse encerrado en una habitación a causa de una enfermedad, la radio constituye una bendición. Pero no es desde este punto de vista como quiero enfrentar la cuestión, sino desde el punto de vista de las personas perfectamente sanas y libres para moverse y, por lo tanto, desde el punto de vista del uso que ellas hacen o pueden hacer de la radio.

A menudo se ha puesto de relieve la gran importancia pedagógicomusical de la radio, particularmente cuando hay buenos programas. Pero resulta muy difícil que ello corresponda por completo a la realidad. Si las trasmisiones radiofónicas de música clásica obtienen el efecto de llevar a los conciertos también a aquellas masas que hasta el momento no habían experimentado la necesidad de frecuentarlos, entonces debemos decir que, sin duda, son útiles. Parece que en Inglaterra, por ejemplo, la radio ha logrado justamente este gran resultado. Pero en cambio yo temo que esta utilidad quede neutralizada por toda una serie de efectos perjudiciales. Así, hay que creer que la música radiofónica, en general, habitúa a la audición superficial del trozo musical, y por lo tanto a una deplorable inconstancia, justamente porque es muy fácil dar vueltas al botón de la radio, y encender y apagar el aparato. Además, mientras se oye, podemos hacer mil cosas más, hablar por ejemplo. ¿Y entonces?

Creo que para muchas personas, también la transmisión de música sería es sólo una especie de acariciador y tibio baño, una especie de música de café, un agradable rumor de fondo para que nuestros actos cotidianos resulten menos aburridos. Y no hablamos de que, probablemente, buena parte de los oyentes radiales de música se acostumbra a los timbres deformados y pierde la sensibilidad de los auténticos hasta llegar al extremo de no apreciar más el sonido natural de la música. ¡Vaya a saber si no terminarán un día como un conocido mío, que a menudo toca el piano a cuatro manos: una vez me confesó que prefería las sinfonías de Beethoven transcritas para cuatro manos, en lugar de su ejecución orquestal!

La radio y el gramófono, además, producen otro gravísimo daño: desacostumbran a que la gente haga música, en lugar de urgirla a ello. Hay quienes razonan así: "¿Por qué tengo que esforzarme en estudiar música, si mis aparatos pueden hacer toda la música que quiero?" Para esa gente, por cierto, la radio es decididamente nociva. Ellos ni siquiera imaginan qué distinto es el goce de la música para quienes la saben tocar y leer, aun imperfectamente. Por otro lado, con el mismo razonamiento podríamos decir: ¿Para qué tengo que aprender a leer, si todos los días puedo oír por radio las noticias más recientes?"

Pero también hay otro público: los *habitués* a conciertos, los que no renuncian a hacer música, los que advierten las imperfecciones de las transmisiones radiofónicas y tratan de obviárlas leyendo las partituras. Para este público la radio puede ser muy útil, porque logra darle alguna idea de conciertos celebrados en lugares alejados o en cierto modo inaccesibles. Pero en cuanto al efecto saludable de la radio sobre las masas, yo, por ahora, sigo siendo muy escéptico.

Antes de pasar a la tercera categoría de músicas mecanizadas, quiero citar todavía ciertos instrumentos que pueden ser considerados como derivados de la radio. Se trata justamente del grupo de instrumentos de ondas de radio, cuya música, por lo que sé, sólo es el tratamiento de esos sonidos agudos y sibilantes con que las radios se "enriquecen" de vez en cuando, hasta convertirlos en sonidos musicales. El primer instrumento de dicho tipo fue inventado y construido por el ruso Teremin.¹⁵³ Hace ocho años tuve oportunidad

de conocerlo y de experimentarlo: si acercaba la mano derecha a la caja sonora hasta una distancia de 30 o 40 cm, resonaba entonces el conocido silbido de la radio. Si la levantaba, el sonido crecía de tono; si la bajaba, disminuía. Luego, con la izquierda, se podía regular la intensidad y aun los sonidos más bajos podían ser intensificados hasta el *fortissimo*. El timbre del instrumento es una extraña combinación de los timbres de los instrumentos de cuerda y del saxofono. Por lo menos por ahora, es imposible cambiarlo: Teremin había prometido perfeccionar su invento también en este detalle, pero hasta hoy nada se ha sabido del asunto y el timbre sigue siendo el mismo. Es una pena, porque de haberse dado este paso hacia adelante, se hubiera logrado un resultado decisivo: naturalmente, no faltaban los optimistas que, ya desde el nacimiento del instrumento, soñando con este perfeccionamiento, pensaban producir timbres fantásticos jamás oídos antes. Pero el instrumento tiene una gran desventaja: el pasaje de una nota a otra nota sólo se produce con *glissandi*. El defecto es corregible en mínima proporción por la posibilidad de *glissandi* fuertes como una sirena. A decir verdad, otro inventor estaba cumpliendo en su momento estudios para evitar los *glissandi*, pero tampoco se ha oído hablar ya de ello.

El tercer grupo está constituido por aquellas máquinas que producen música ya no por la intervención y la participación y acción del hombre. Dichas máquinas explotan una fuente sonora que no pertenece a ninguna de las categorías de sonidos hasta ahora conocidas y, por lo tanto, a ninguno de los procesos de generación de tales sonidos. Hace más de diez años un compositor alemán se ocupó del problema: se trataba de ver si era posible construir un disco gramofónico sobre el cual, en lugar de registrar sonidos y músicas comunes, pudiera incidirse a mano los trazados correspondientes a las vibraciones. Al precio de largos esfuerzos, el compositor logró producir uno (*¡digo uno!*) de estos sonidos artificiales, pero su aspiración consistía en la producción de timbres y combinaciones sonoras completamente nuevas, ignotas y de imposible obtención a través de los instrumentos musicales normales. En mi opinión, por otra parte, para alcanzar tales resultados se necesitarían trazados de vibraciones tan complicados, que el cerebro humano normal no podría siquiera intuirlos.

Pero parece que en este sentido algo se ha hecho para el film sonoro. Efectivamente, hace cuatro o cinco años, pude oír una columna sonora producida no por personas ni por instrumentos, sino directamente grabada a mano. Pero el problema, también aquí, estaba en el timbre, porque la música semejaba la de un organillo. De todas maneras, no sé si desde entonces se han perfeccionado en dicho procedimiento: lo cierto es que ya no ha habido ninguna otra presentación de material.

Muchos otros experimentos están todavía en curso para tratar de producir artificialmente sonidos y efectos sonoros. Se hacen pruebas con la corriente eléctrica y con una cantidad de otros sistemas y medios más o menos interesantes. Además, hasta con el micrófono de la radio se hacen extraños intentos: el sonido de un instrumento tan delicado como la flauta, por ejemplo, al ser llevado muy cerca del micrófono, se vuelve singularísimo y recuerda el sonido de un corno ubicado a gran distancia. La idea de estos experimentos surgió hace un buen tiempo en varios países y, en Norteamérica, ya se ha hecho mucho al respecto.

En cuanto a la música mecanizada ésta es mi opinión: cada uno de los sonidos, el dinamismo, los timbres y todas las otras esfumaturas de la música "natural" son tan complicados que, por el momento, producir algo parecido a ellos con medios mecánicos resulta tan imposible como la creación artificial de un organismo vivo. Por cierto que el resultado de tales experimentos puede ser interesante, pero en comparación con la música "viva" sigue siendo siempre un sustituto. En suma, la incisión en discos es a la música original lo que la conserva en latas es respecto de la fruta fresca: aquí hay vitaminas, pero en las latas no. La música mecanizada es un producto de fábrica, mientras la música "viva" la hacen los individuos vivos.

Pero supongamos que un día el gramófono y el film sonoro se perfeccionen hasta dar toda la serie de los armónicos de los distintos timbres; y supongamos que gracias a algún procedimiento se logre conservar en los registros la plasticidad de la música. En este caso, la música reproduciida sería directa y perfectamente igual a la música original: pero, a pesar de ello, la música "viva" siempre tendría una superioridad absoluta, es decir su posibilidad de cam-

biar. Todo lo que vive cambia de momento en momento; en cambio, la música "fotografiada" por medio de determinados mecanismos, inevitablemente se vuelve rígida. Es sabido que nuestro sistema de notación sólo fija en el papel de manera aproximada las ideas del compositor. Por ello, realmente sería importante que existieran sistemas mecánicos capaces de fijar con la mayor exactitud las intenciones del autor. Pero sucede que ni siquiera el mismo compositor interpreta sus propias obras de manera absolutamente igual cada vez que lo hace. ¿Por qué? Porque él vive y la eterna mutabilidad forma justamente parte de la naturaleza del ser viviente. Y aunque se pudiera fijar de manera fidelísima las ideas de un compositor, tampoco resultaría aconsejable oír sus obras siempre y solamente en esa forma. Tendríamos como consecuencia un terrible hastío, que llegaría a hacerlas insoportables. También puede suceder que el mismo compositor ejecute su obra mejor o peor, según las oportunidades, pero siempre de manera distinta, nueva. Ello, naturalmente, vale aun para el intérprete que, por ser también un artista, se halla en el mismo plano del compositor. Entonces, ni la más perfecta fotografía podrá remplazar jamás a la música "viva".

Todo cuanto digo no significa que la música mecanizada no deba existir. Pero ella nunca podrá sustituir a la verdadera música, así como la fotografía nunca podrá sustituir a la pintura, ni el cine volver superfluo el teatro. Puede ser que en poco tiempo la música mecanizada logre darnos algo de cierto valor, y de valor autónomo, como lo esperamos desde hace rato del cinematógrafo pero, hasta ahora, inútilmente. Se trataría de un gran beneficio para la humanidad. Pero entonces se correría un riesgo: que la música mecanizada invada todo el mundo, en detrimento de la música "viva", tal como los productos industriales han desalojado a los del artesano. Por eso, quiero terminar esta charla con una plegaria: ¡que la Providencia salve a nuestros descendientes de ese naufragio!

(*Szép Szó*, 1937.)

Gyergyó, 16 de agosto de 1907

Diálogo de Gyergyó Kilyénfalva

EL FORASTERO (*entrando*): El Señor la bendiga.

LA CAMPESINA: Que Jesús lo conserve en salud.

F.: Su marido ¿está en casa?

C.: No, no está. Se fue esta mañana al campo a recoger el heno.

F.: ¿Y cómo van las cosas?

C.: Más o menos mal, aunque el trabajo no falta.

F.: Deseo que todo le vaya bien.

C.: ¿Pero qué desea el señor? (*Dirigiéndose a la hija.*) ¡Trae una silla para el señor! Bien, acomódese. (*Dirigiéndose nuevamente a la hija.*) ¡Haz entrar los lechones!

F.: Vea, señora, ¡he venido a pedirle algo que nunca le deben haber pedido!

C.: ???

F.: Su vecina me dijo que usted conoce ciertas viejas canciones, aprendidas de los más viejos, cuando era una muchacha...

C.: ¿Yo, viejas canciones? Pero... ¿me está tomando el pelo, señor...? Ji, ji, ji... (*Burlándose de sí misma y riendo.*)

F.: No estoy bromeando para nada. Hablo en serio. Vine a eso desde lejos, desde Budapest: busco aquellas viejas canciones que solamente son conocidas aquí, por ustedes.

C.: Y después qué va a hacer con esas viejas canciones, ¿las quiere publicar?

F.: Las recogemos para escribirlas... porque si no hacemos así, con el tiempo nadie sabrá qué se cantaba en el pasado. Vea, hoy los jóvenes cantan canciones muy distintas, las viejas ya no les gustan más, aunque eran más lindas. ¿No es verdad? Vea... dentro de cincuenta años, si no las escribimos, estas canciones, ya nadie las conocerá más.

[236]

C.: ¿Es verdad...? Ji, ji, ji... (*Riendo.*) No le creo... No puedo creer...

F.: (*Desesperado.*) Mire este cuaderno, mire cuántas canciones escribí aquí. (*Silba ligeramente una canción.*) Ésta me la cantó la mujer de Gegö, esta otra (*silba otra canción*) la mujer de Kósza... Las conoce usted también, ¿verdad?

C.: Ay ay ay ¡ya pasó el tiempo en que cantaba! No está bien que una vieja como yo cante canciones profanas. ¡Yo canto nada más que cantos de iglesia!

F.: Pero, vamos, usted no tiene nada de vieja! ¿Y las otras, entonces? La mujer de Csata y la Hunyadi me dijeron que usted sabe tantas...

C.: Pero ya no tengo la voz de antes...

F.: (*Interrumpiéndola.*) No hace falta cantar fuerte, basta despacito despacito... ¡Vamos, coraje!

C.: Tendría que ir a ver a los muchachones y a las chicas, éhos sí saben tantas canciones...

F.: ¡Pero no! Saben las canciones nuevas, éas no me sirven. Aquí hay canciones viejas como ésta (*y silba*). La conoce... ¿no? ¿Me dice las palabras?

C.: Oí una vez esa canción, pero las palabras no las conozco...

F.: Pero puede ser que conozca otra.

C.: Y sí... sabré una o dos, pero... así rápido no me vienen a la mente... ¡justamente cuando quisiera! Eh, en un tiempo sabía muchas, pero después el gran trabajo y lo demás nos hicieron pasar las ganas de cantar. Cuando era muchacha... eh...

F.: Bien, trate de recordar, por ahí se le ocurre alguna canción de esa época...

C.: (*Se vuelve hacia los hijos.*) Vengan aquí... Tú llévame esto a la Abrán. (*Se pone a pensar.*) Ahora me ha venido a la mente una...

F.: (*Con esperanza.*) Bravo, oigamos, oigamos...

C.: ¿Cómo tengo que decirla, sólo con las palabras?

F.: Pero no, tendría que cantarla... con las palabras.

C.: (*Empieza a cantar, interrumpiéndose.*) Ésta sí es una canción vieja.

F.: (*Al oír que la campesina ha empezado una canción vulgarísima y conocida por todos lados... la interrumpe.*) La conozco. Es muy bella... Pero ¿no podría cantarme otra más vieja? Trate de recordar...

c.: ¿Más vieja todavía? (*Se sumerge en sus pensamientos y volviéndose hacia los hijos.*) Pero ¿por qué hicieron entrar a los gansos? (*Retoma sus pensamientos.*) ¡Ah, me viene a la mente otra...!

F.: ???

c.: (*Canta una canción conocidísima aun en la ciudad.*)

F.: (*Interrumpiéndola.*) ¡Ésta no! Es muy de señores... ¡Y además no es ni siquiera vieja!

c.: ¿Cómo de señores? La cantamos todos en el pueblo. (*Dirigiéndose a los hijos.*) ¡Bueno! ¡Piensen también ustedes un poco...!

F.: ¡Las que saben los muchachos son todas canciones nuevas que no me sirven! ¡Solamente las viejas, muy viejas...!

c.: ¿De dónde es el señor?

F.: Ya lo dije, de Budapest.

c.: Que el Señor lo ayude. ¿Es casado?

F.: Todavía no.

c.: Entonces es soltero.

F.: Sí. ¡Pero piense un poco! Por casualidad no conoce ésta: "Nagy hegyi tolvaj" ["El gran bandido de la montaña"], y "Kádár Kata" ["Catalina Kádár], o si no "Hová mész te három árva? [¿Adónde vais, tres huérfanitos?].

c.: (*Con decisión.*) No.

F.: ¿Nunca la oyó?

c.: Nunca... Quiero cantarle otra al señorito... para contentarlo...

F.: Oigamos.

c.: El canto de María Magdalena...

F.: No, cantos religiosos no me sirven. (*Empieza a maldecir todos los cantos religiosos del mundo.*)

c.: Entonces aquí está: la encontré. (*Canta otra canción vulgarísima.*)

F.: (*Exhausto.*) ¡Ésta la conocen mucho en Hungría!

c.: Pero esta que le canto ahora, señorito, todavía no la escribió, ¡aquí está! (*Canta otra canción conocidísima.*)

F.: Pero si justamente empezó con ésta. (*Resignado ya, vuelve a poner el lápiz y el cuaderno en su bolsillo.*)

c.: Cantos de iglesia sabría tantos. El de María Magdalena.

F.: (*Calla, con mudo desprecio.*)

c.: ¡Más hermoso que éste nunca debe haber oído ninguno, en ningún lugar, señorito!

F.: ¿No conoce a nadie que sepa cantarme aquellas viejas canciones...? ¡La abuela no está en casa!

c.: No, se fue a trabajar a los campos... Afuera, en la campiña, en la *kaláka*, señorito, podría oír muchas...

F.: Pero yo las necesito ahora. Entonces ¿no conoce a nadie del pueblo que sepa cantar?

c.: La mujer de Sándor, que vive aquí, en la esquina, sabe tantas que podría cantar hasta la noche.

F.: Entonces, voy a verla...

c.: Sí, ¡vaya, vaya! Ésa sabe muchas canciones, y más si se tomó una copita...

F.: ¿Por dónde tengo que ir?

c.: Por allá, es más rápido.

F.: Gracias, gracias, el Señor la bendiga.

c.: Que Dios lo ayude.

F.: (*Se va, abatido.*)

Da capo al fine.¹⁵⁵ De la mañana a la noche...

¡Es algo que no se puede soportar! ¡Algo absurdo! ¡Perseverancia, tenacidad, paciencia! Al diablo... Volveré a casa.

Estas comedias, más de seis semanas ¡no es posible soportarlas! Hasta en sueño me persiguen estas frases: ¡Jesús le conserve la salud! ¡Que el Todopoderoso lo ayude!, etcétera.

¡Terrible! ¡Adiós, cumbres de Gyergyó, hasta Pascuas no las volveré a ver! ¡Hasta Navidad no me calzaré las botas ni comeré carne en conserva!

Su postal de Gy. la he recibido en Tekeröpatak. A la vuelta pegaré un salto al correo de Szentdomonkos; puede ser que también haya llegado su carta. Muchos saludos desde Gyergyó.

B. B.

por GYÖRGY LUKÁCS

Este texto no ha sido escrito por un músico. Ni siquiera por un entendido en música. Entonces, los entendidos tienen derecho a no leerlo. Sin embargo, creo, o por lo menos espero, que estas líneas de un profano se hallen ligadas al real significado de Bartók, a pesar de limitarse a señalarlo, sin agotar su contenido.

El hecho de que yo pertenezca a la misma época de Bartók no basta para justificar este artículo. Soy unos pocos años menor y, como él, también pertenezco a la generación formada en las tinieblas de una tradición nacional resumible en el rígido y limitado academismo de los años posteriores a 1867. En aquellos tiempos, apenas comenzaban a entreverse los primeros signos precursores de la revolución ideológica: pero a escala mundial, toda auténtica protesta de la edad juvenil era sofocada. Cuando el movimiento de protesta empezó, Bartók, junto a Ady, a su lado, fue uno de aquellos hombres cuya personalidad, cuyo modo de crear hicieron del período entre los comienzos de siglo y los años de las revoluciones una verdadera y gran época de la cultura húngara.

Después de la derrota de 1848, la sociedad y la política húngaras seguían la "vía prusiana". Ello, en el sentido expresado por Lenin: el desarrollo del capitalismo húngaro y de la Hungría burguesa sólo habían cambiado en la superficie la autocracia económica, social y política de los persistentes residuos del pasado. Entonces se llamaba "liberalismo" a la desigual alianza entre la gran propiedad y el capitalismo en desarrollo, dirigida a explotar en común a los obreros y campesinos húngaros. Y esa alianza se estableció con una condición: el papel de guía del elemento feudatario quedó siempre fuera de toda discusión, pero el gran capital ya no resultaría relegado a un gueto social.

Así, la Hungría capitalista, salvo el breve episodio de la revolución, siguió siendo el país de los señores. Pero ahora, como dijera un secuaz de István Tisza, el señor era un

[240]

"señor que trabaja". Es decir, el señor Pál Pató, si había seguido este camino, podía convertirse en un dirigente aun en el campo económico. En cambio, si seguía siendo Pál Pató, solamente podía convertirse en empleado ministerial o regional. Es cosa sabida que sólo en 1945 las tierras de las grandes propiedades de origen feudal serían finalmente distribuidas entre los campesinos.

Hungría no fue el único país que recorrió este camino. La misma suerte correspondió a la nación alemana, después del trágico desenlace de 1848, y también a los rusos, hasta octubre de 1917. Pero esta vía social y política, a pesar de las semejanzas entre uno y otro país, en cada uno de ellos produjo una ideología distinta. 1848 puso fin a la orientación radicalmente progresista del pensamiento y el arte alemanes, que hasta entonces, de Lessing a Heine, había dominado la ideología alemana. Fue allí cuando tomó impulso la nueva fase de desarrollo de la literatura alemana, esa fase a la que Thomas Mann definiera justamente como "una intimidad defendida por el poder". En Rusia se desarrolló una clara contradicción revolucionaria en el campo ideológico, característica de la gran época de la literatura rusa, desde Pushkin hasta Chéjov. Y, en cuanto a la línea principal del desarrollo, sería erróneo contraponer el eje Bielinski-Chernichevski-Dobroliubov del pensamiento ruso a las intenciones finales de Tolstoi o de Dostoievski. El sentido real de las obras de estos últimos es verdaderamente una protesta decidida y sin compromisos contra las bases de la sociedad zarista rusa, tanto como lo era la crítica directa y agresiva de los demócratas revolucionarios.

La literatura húngara, dado que en esa época casi no existía un pensamiento filosófico húngaro independiente, reunió de modo característico los extremos más importantes del desarrollo histórico mundial. Por un lado, no resulta exagerado afirmar abiertamente que entre nosotros también dominaba la orientación a la "intimidad defendida por el poder". Para evitar equívocos, establezcamos rápidamente que ello no significa necesariamente una ilimitada satisfacción conservadora respecto de los inextirpables residuos feudales húngaros. Y tampoco respecto del capitalismo construido sobre aquella base y estrictamente ligado a la misma. En esta época encontramos tal conservadurismo ideológico tanto en la orientación *alldutsch* alemana como

en la reacción rusa hasta las "Centurias Negras"; en Hungría, este modo de pensar había elevado espiritualmente una estatua "al caballero del Volga". Pero la tendencia dominante es radicalmente distinta: la atmósfera podría ser caracterizada por esa suerte de repugnancia que va de la protesta masculina a la insatisfacción. Los mejores ideólogos, honestos y sinceros, con una visión clara, en medida y con caracteres distintos, pero casi sin excepción, intuían muchos aspectos de aquella deformación humana necesariamente generada por la alianza entre sobrevivencia del feudalismo y producción capitalista en desarrollo. Sus sentimientos y sus pensamientos protestaban. Pero ya a priori, hasta teóricamente diríamos, ellos no veían posibilidad alguna de una oposición radical que pasara a la acción o que incitara a ella. Una renuncia tal, que constituye uno de los rasgos esenciales de "la intimidad defendida por el poder", posee una amplia escala objetiva y subjetiva, desde la desesperación abiertamente expresada hasta la cínica resignación. En estos casos, aun el hombre, el ideólogo, se vuelve de hecho un sostenedor cínico del despreciado poder. Véase el caso de la Alemania posterior al 48: entre las filas de la "intimidad defendida por el poder", debemos colocar a Richard Wagner que, sin embargo, en 1848 era considerado un revolucionario. También están el pasaje de Feuerbach a Schopenhauer, la profunda y fundamental melancolía del arte de Brahms, nacida sobre estas bases; el *humour* auto-irónico de Raabe y de Fontana, etcétera.

El fundamento, también en Hungría, es el 48, cuando nace la "intimidad defendida por el poder" como corriente guía. Además de los nombres de Zsigmond Kemény y de Mór Jókai, por lo menos debemos citar el del primer gran representante de esta actitud, János Arány. Ciertamente, como hombre, Arány nunca fue un revolucionario nato, al estilo de Petöfi; sin embargo, es un hecho que en el curso de los años revolucionarios, tan ricos en desilusiones humanas para Petöfi, éste mantuvo una relación sin conflictos desde el principio hasta el fin solamente con Arány. Y debemos agregar que en Arány el sentimiento de solidaridad fatal con Petöfi jamás vaciló. Pero su sentimiento fundamental fue el reconocimiento de la justicia y a la vez de la irrepe-tibilidad de 1848.

Todo ello, con el desprecio que comporta para la vida

húngara posterior a 1867, puede resumirse en los conocidos versos de la poesía titulada "Epílogo":

Cuando encontraba con caballos
a un mediero
señoril que me había
tirado barro encima,
no peleaba,
me alejaba, y me limpiaba.

En el caso de Mikszáth, la contradicción de la "intimidad defendida por el poder" es acaso más aguda todavía que en el último Arány. Fue Mikszáth quien diera, en una poética y concreta descripción, el más despiadado y aplastante cuadro de la Hungría de los Tisza. Por ello lo honramos como uno de los maestros más importantes del gran realismo crítico de lengua húngara. Sería nuestra tarea tratar de entender, a través del análisis de su actitud de escritor, acaso la más grande paradoja del desarrollo húngaro: cómo fue posible que un maestro en tales críticas se volviera el escritor más conocido de una época decididamente reaccionaria. Y por qué esta crítica, no menos cortante en su contenido que la de Ady, no llegó a incomunicarlo en el mismo grado que al mismo Ady a los ojos de la época de Tisza.

Pero el más complicado representante húngaro de la "intimidad defendida por el poder" sigue siendo Mihály Babits. Bien se sabe con qué disgusto rechazó el joven Babits el primer volumen de poesías de Ady. Entonces escribía a su amigo Dezső Kosztolányi: "Vaya a saber si Ady proviene de una antigua familia húngara... Pero aunque así fuera, sólo con afecto puede tocarse este tema. Yo respeto a Széchenyi, porque ataca al húngaro; odio a Bokányi... Soy húngaro, descendiendo de una noble familia húngara (y estoy muy orgulloso de ello), tanto del lado paterno como del materno. Y por ambos lados, mis abuelos, desde que el mundo es mundo, eran empleados regionales (¿existe una ocupación más húngara?); mi padre fue el primero en entrar al servicio del Estado, pero también él ha sido un verdadero tipo de señor y de jurista húngaro." Sería algo erróneo deducir de este desahogo juvenil las declaraciones más maduras de Babits sobre aquella que a su parecer constituye la auténtica naturaleza de la cultura húngara y las

auspiciosas orientaciones de su "desarrollo". Y, sin embargo, también es verdad que la orientación de Babits respecto de los rasgos esenciales del pueblo húngaro nunca se ha alejado por completo de este terreno.

Babits, luego de haber superado el rechazo inicial de Ady, siempre trató de insertarlo en el proceso histórico que juzgaba esencia inmutada e inmutable de la nación húngara. Todos sus escritos posteriores, sus intentos autobiográficos, los ensayos de la antología titulada *¿Qué es el húngaro?* se mueven, sin excepción y coherentemente, en esta línea. Y esta orientación suya tampoco se pierde cuando eleva su clamorosa protesta contra el fascismo que surgía entre nosotros: me refiero al *Libro de Jonás*. Y sobre este importante aspecto, también debo formular una autocrítica. Cuando en 1943 saludé con entusiasmo esta excelente poesía antifascista, me ocupé aun de las confesiones paralelas de Babits referidas a la ideología y a la "hungaricidad". Y aun advirtiendo sus contradicciones, remití aquella vigorosa manifestación antifascista a motivos sobre todo personales, morales. Pero entonces no destaque un hecho: Babits, en ese texto, en primer lugar rechazaba al fascismo por su objetiva particularidad. Ello, en cuanto el fascismo constituye una reacción distinta de la reacción conservadora del siglo XIX, que respetaba y desarrollaba la continuidad y las tradiciones históricas. El fascismo, en cambio, como ideología todavía no consciente de la nueva fase del naciente desarrollo capitalista, no sigue desarrollando simplemente las viejas aspiraciones conservadoras y a menudo hasta llega a contrastarlas fuertemente. Hubiera debido notar esta circunstancia, y más aún teniendo en cuenta que mi ensayo citaba el siguiente fragmento de un escrito autobiográfico de Babits aparecido por entonces: "Yo provengo de una vieja época espiritual, para la cual el lazo más sagrado era el de la nación, un lazo espiritual. Esta época desprecia al espíritu y desprecia los lazos espirituales. Conoce mal a este siglo veinte quien lo define como «siglo del nacionalismo». El siglo del nacionalismo ha sido el siglo XIX. Fue este siglo el creador de la moderna comunidad nacional, justamente al hacer a sus distintos elementos poseedores de iguales derechos, partícipes de una cultura y una tradición comunes. Ahora, nuestra época rompe estas ligazones espirituales; prefiere la ligazón física representada

por la raza o la comunidad de intereses representada por la clase."

Por lo tanto, el último motivo ideológico de Babits ha seguido siendo el viejo, pero de modo de idealizar con serio entusiasmo el período de transición, la "vía prusiana al capitalismo" despreciada por Ady.

Todo esto no disminuye para nada la belleza poética del *Libro de Jonás*, ni su significado moral, y menos aún el social. Pero también demuestra que la base ideológica fundamental del antifascismo de Babits fue siempre la inclinación hacia la "intimidad defendida por el poder", conservadora en sustancia. Lo sabemos: también el conservador Stefan George emigró a Suiza para poder protestar —silenciosamente— contra Hitler. Babits ha hablado en voz alta y este hecho le asegura, desde todo punto de vista, una notable superioridad ante sus contemporáneos alemanes. Pero esta valoración —justa valoración— no puede ni debe ocultar la base ideológica, en muchos aspectos y de alguna manera similar a la de esos contemporáneos.

Hemos debido hacer una larga digresión antes de llegar finalmente a Bartók. Pero era necesario: sólo no rebajando la ideología con una simplificación vulgar, y tampoco la orientación artística a que se enfrentó, sólo así podremos valorar con justicia el verdadero significado de la superación revolucionaria de la "intimidad defendida por el poder". Solamente sobre la base de este análisis será posible contraponer de manera legítima la orientación "rusa" del desarrollo ideológico húngaro a las manifestaciones más notables y progresivas de la "vía prusiana". Y ubicamos dentro de esa orientación "rusa" a Csokonai, Petöfi, Ady, Attila József y, sobre todo, a Bartók. Este antagonismo hecho ya consciente tuvo su primera proclamación importante y pensada en el famoso artículo de Ady titulado "Petöfi no desciende a compromisos".

Naturalmente, si cotejamos esta línea del desarrollo húngaro y el gran desarrollo revolucionario ruso, y creo que de modo legítimo, tampoco podremos perder de vista la diferencia existente entre ambos hechos. El desarrollo ruso ha abrazado todo campo significativo de la poesía y del pensamiento. Allí, la gran novela, el drama y hasta la comedia han realizado obras de alto nivel, creadoras de una

"época mundial". El correlato húngaro de esta orientación, y justamente en sus mejores representantes, se limita casi de manera exclusiva al género subjetivo de la literatura, la poesía, para obtener luego en la música —a través de la obra de Bartók— su expresión más profunda y elevada.

Los problemas de género artístico, aquí como en el resto del desarrollo de la literatura mundial, tienen su base especialmente en la filosofía de la historia. Cada pueblo, en una época determinada, trata de hacer consciente para sí su autoconciencia, la autocritica de su pasado y presente, y el camino de su futuro desarrollo. Pues bien: el modo en que ello se produce crea posibilidades de expresión extremadamente variadas, distintas por calidad y hasta contrastantes, no sólo como modos de expresión puramente artística. Justamente las estructuras puestas en la base de estas diferencias y sus direcciones de movimiento se encuentran en relación más estrecha con las bases sociales de las corrientes ideológicas y, sobre todo, con la extensión y la profundidad de efectiva penetración del movimiento de protesta en la vida de las masas. Desde este punto de vista, la prevalencia de la poesía en el arte húngaro es ya a priori también el reflejo de la debilidad social de los movimientos radicales. No es que el desarrollo húngaro no conozca las posibilidades de expresión épica y dramática de alto nivel. Las conoce y aun las conoce muy bien. Pero los escritores húngaros que se sentían llamados a representar objetivamente la suerte de su pueblo, justamente bajo el efecto de sus conocimientos y de sus experiencias no podían estar entre los adversarios decididos y combativos de los residuos feudales y del capitalismo que confluía en ellos. El poeta solitario, reducido a las manifestaciones exclusivas y directas de su propio ser, reducido a sí mismo, y a pesar de toda eventual fama, extrae justamente de esta situación las inspiraciones fundamentales de su propio pathos. Cuando Petöfi escribió su gran oda, en la que declara estar dispuesto a caer por la revolución mundial, abre su poema con la lírica confesión sobre el modo de muerte que desea: de aquí crece el deseo del martirio revolucionario, y no a la inversa. Ady invoca y reprocha "al sol rojo, retardatario, lento" como si se tratara de una mujer amada, etcétera.

Solamente la música es capaz de objetivar en una imagen

universal esta actitud profundamente subjetiva sin debilitar en lo más mínimo el pathos subjetivo del poeta abandonando a sí mismo. Incluso hasta tiene la posibilidad de transformarlo así en una protesta mundial contra su estado actual. Entonces, el lugar y el significado insuperado de Bartók en la cultura húngara se construyen al final de cuentas justamente sobre su personalidad de músico.

A fin de dar una base objetiva, general, a esta afirmación, me permito recordar una importante categoría de mi estética: la objetividad indeterminada. Esta categoría surge de la quintaesencia del arte. El arte logra expresar la objetividad extensiva e intensiva de la realidad heterogénea sólo como una homogeneización que parte exclusivamente del hombre y que desemboca en el hombre. Pero esta homogeneización impide a priori a toda arte la objetivación directa de ciertos elementos decisivos de la realidad. Así, impide a la literatura la evocación directa, sensorial, de hombres y de hechos; a la pintura y escultura, la representación del movimiento real y la expresión del pensamiento. Y a la música no se le permite volverse mentalmente perceptible con precisión: la obliga a permanecer en el reino de los puros sentimientos y de las experiencias, no articulables en modos establecidos.

Como en todas las cosas, también en el desarrollo del arte los límites de las posibilidades de expresión —en estas circunstancias se trata de límites insuperables— no limitan sino que, por el contrario, amplían y profundizan las posibilidades de la expresión artística. Más de una vez es justamente aquí donde se realiza la verdadera base de la producción verdaderamente grande, de la producción entendida en sentido histórico universal. Por ejemplo, la disgregación de la cultura renacentista —en palabras formulables sólo con circunspección— recibe una imagen unitaria y profunda en la pintura del Tintoretto maduro y tardío, en la música de Monteverdi. Y se trata de una imagen inexpresable por otros medios artísticos y sin correspondencia en la literatura italiana o en la filosofía de la época. Es precisamente esta objetividad indeterminada la que hace posible una tipicidad de tan alto nivel, donde desaparecen o por lo menos quedan relegadas a segundo plano numerosas determinaciones, concretas y directamente aprehensibles, que evidenciarían los cambios de la época, aun en la vida coti-

diana. Éstas, ahora, dan paso a connotaciones humanas, profundas, a través de las cuales una mutación tal de la época puede significar un viraje real, eternamente memorable en el desarrollo del género humano, en la evolución histórica del hombre.

Este nivel creador tiene directamente sus raíces en los confines artísticos de las formas de los géneros artísticos y se presenta en su verdadera manifestación como problema de contenido. El simple ocultamiento o aun solamente el desvanecimiento de las formas de los cambios directamente históricos pueden degradar al arte sólo a la indiferencia. Cuando la objetividad indeterminada descuida estas formas de las manifestaciones objetuales inmediatas, sintomáticas, y no por profundas razones de contenido, sino directamente por razones de forma, como ya hemos dicho, allí se abren delante nuestro el puro hastío y la indiferencia.

La pintura holandesa constituye un gran ejemplo de los aspectos positivos de un desarrollo tal. Esta pintura nació de la victoria de las luchas de independencia holandesas contra la monarquía española feudalmente absoluta. De Van Goyen a Vermeer se echaron las bases más sustanciales de la nueva pintura del nuevo mundo. De esta línea de desarrollo sólo queda fuera Rembrandt. ¿Y por qué? Porque Rembrandt, aun utilizándola, había soslayado la gran mayoría de las conquistas creadoras de realidad de este desarrollo y, sobre la base de la objetividad indeterminada, representó la más profunda problemática del hombre nuevo, de la nueva visión cósmica humana realizada así: las manifestaciones de vida decisivas, ahora insolublemente trágicas, del hombre nuevo. No hay dudas de que la problemática verdadera e insoluble del hombre nuevo, del mundo que a poco se volvería capitalista, fue sentida por muchos pensadores y artistas de entonces y también de los años siguientes que, a su vez, trasmitieron esa problemática. Si no reconocemos este hecho, no podremos comprender realmente ni a Diderot, ni a Rousseau, y tampoco a Goethe. Pues bien: esta gran época de la transición no tiene un reflejo de pensamiento o artístico donde la contradicitoriedad fundamental, íntima e insoluble del hombre nuevo haya alcanzado una expresión tan unívoca, válida e influyente aun hoy, como en la objetividad indeterminada de los cuadros de Rembrandt: y la excepción quizás sea la última parte de *Gulliver*.

ver, cuando los caballos sabios son contrapuestos a los hombres despreciables. Pero aun hoy debemos dirigirnos a los cuadros de Rembrandt si queremos revivir esta problemática en su verdadera profundidad, en su realidad; si buscamos el camino que nos conduzca fuera de tales contradicciones del género humano.

Si no comprendemos esta situación, corremos el riesgo de pasar al lado de la real grandeza de Bartók sin aprehenderla. La *Sinfonía Kossuth*, aunque nacida de grandes momentos revolucionarios, pudo ser saludada hasta por los Aurél Kern y los Miksa Falk como la manifestación de un nuevo genio musical húngaro. Y no sin fundamento, en cuanto la particular realidad de los húngaros y la verdadera sustancia de la vida popular húngara ya se hacen sentir aquí, aunque en forma todavía inmadura. Todavía de manera limitada, sólo como forma generalizada desde adentro del verdadero pueblo húngaro, como el primer intento de un pueblo que exige la renovación para poder expresar su propia personalidad, por lo menos en la música. El joven Bartók y sus seguidores habían emprendido al mismo tiempo una batalla contra la pretensión de la música gitana por representar a la nación húngara. Y lo hicieron por las mismas razones que llevaron a Ady a atacar el mito de "Mihály pequeño poeta". Pero acaso, ahora de modo más radical, con una mayor generalización y naturalmente basado en la "objetividad indeterminada" mayúscula de la música. Así, el entusiasmo de ciertos críticos retrógrados ya entonces nacía de un equívoco.

Pero, para expresar la quintaesencia del desarrollo bartókiano en forma breve y naturalmente muy generalizada diremos que, si bien la música del pueblo húngaro siguió siendo siempre la base de sus obras, él nunca se encerró en este gran primer impulso: por el contrario, avanzó hacia la comprensión y la utilización artística de toda música popular. Entonces, ya la aprobación desde la derecha desapareció: es sabido que Bartók fue acusado hasta de traición por haber señalado como ejemplo a la música popular rumana. Y Bartók fue más allá. Entre los factores básicos de la nueva música, cada vez más amplios y profundos, incluyó la música popular checa, eslovaca, árabe, portuguesa, en suma, toda la música popular.

Para Bartók, en la base de la cuestión central de la renovación del mundo, y por lo tanto de la música, está la vida real de cada pueblo y la contraposición indisoluble entre ésta y la influencia deformadora de la falsa cultura capitalista contemporánea: la contradicción inconciliable entre el campesino que vive una vida natural y el hombre moderno deformado y alienado le proporciona el punto de partida para la búsqueda de una solución del problema de la realización de una vida "humanizada" del hombre de hoy. Si aquí hablamos del campesino, como figura central que echa los fundamentos de la verosimilitud social de la rebelión necesaria, entonces no resulta satisfactorio, y aun es engañoso concebirlo en una forma puramente social o política. También aquí —con el socorro de la objetividad indeterminada de la música— se trata de un punto de viraje en la historia mundial, como en el caso de los burgueses pintados por Rembrandt. Casi podría decirse que ninguno de los dos ha "existido" en esta forma artísticamente realizada sino que, a la vez, ambos han sido la expresión de un viraje histórico mundial de manera artísticamente perfecta, comprensible en todo tiempo y dirigida a todos. Si queremos comprender de modo justo y en su verdadero significado el papel histórico del campesino, no encontraremos un fundamento satisfactorio ni en el papel efectivamente cumplido por el campesino en la actual vida política y social, ni en la ideología personal de Bartók. Para hablar sólo de Bartók: él veía en los campesinos una fuerza natural, y justamente por ello pudo tener la mejor parte artísticamente, tanto en la crítica como en la influencia positiva ejercida sobre el tipo humano artifioso, alienado, creado por el desenvolvimiento del capitalismo contemporáneo.

Lenin, al hablar de Tolstoi, decía a Gorki: "Antes de este conde todavía no habría habido un verdadero campesino en nuestra literatura." Pero, en ese momento, no pensaba, o por lo menos no pensaba solamente en el gran significado social y político de la revolución campesina que, precisamente con su acción, había jugado un papel fundamental. Pensaba en cambio —o pensaba también— en el modo en que el campesino creado por Tolstoi se había vuelto la medida del carácter popular de la revolución. Este papel, en el caso de Tolstoi, no había prevalecido con la universalidad

histórica mundial con que más tarde prevalecerá en el caso de Bartók: y esta diferencia no se origina sólo en que los dos grandes creadores ocupen puestos distintos en el desarrollo de la sociedad y en la diversidad de sus personalidades. Lo importante es que la objetividad indeterminada de la música, hasta en sentido histórico mundial, a veces se muestra capaz de "generalizar" con mayor extensión y profundidad que la más alta literatura.

También en el caso de Bartók, las modalidades concretas de la supremacía del tipo plebeyo, popular, son naturalmente los resultados de un gran desarrollo interno. No hay dudas de que en la base del estilo burlón y fabulista del *Príncipe de madera* está la victoria final de las fuerzas populares sobre las deformaciones de la alienación. En este caso, la fuerza natural bartokiana debe entenderse casi en el sentido verdadero de la palabra, en cuanto sólo una auténtica toma de conciencia de nosotros mismos y la experiencia sincera de nuestra naturaleza de hombres justos son cosas necesarias para que el amenazante castillo de aire de la alienación se disuelva en la merecida nada. Algunos años más tarde, la música del *Mandarín milagroso* ya nos presenta de manera completamente distinta los conflictos internos, las contradicciones de la alienación. La alienación se había transformado en un fenómeno soportado y a soportar como segunda naturaleza del mundo del "civilizado" medio, contemporáneo. Solamente desde "afuera" pueden irrumpir "fuerzas naturales" como el Mandarín, ante las cuales la alienación general, extendida a todos, la separación general del hombre de su propia sexualidad, se mostrarían impotentes. En su excelente ensayo, Bence Szabolcsi plantea como centro de su análisis la rabia de Bartók contra la alienación. Pero es necesario no olvidar que esta rabia constituye algo más que un sentimiento personal: es, apasionadamente vivo, un juicio sobre todo el mundo.

El Mandarín mismo es tan poco campesino como las figuras casi idílicamente victoriosas del *Príncipe de madera*. Pero, a mi parecer, es justo arriesgar la afirmación de que, en el plano de la objetividad indeterminada de la música —de maneras diversas y aun contrarias, con desenlaces opuestos—, ambas obras constituyen siempre la encarnación de la rebelión campesina bartokiana contra las "conquistas" de la civilización capitalista: y se trata de una civili-

zación que despoja al hombre de su propio sexo, de su propia esencia humana, a través de las realizaciones del Yo particular satisfacibles por el mercado.

Esta tendencia alcanza la culminación en la *Cantata profana*. Aquí siempre en la atmósfera de la objetividad musical indeterminada, ya vemos cómo aparece en escena el campesino bartokiano; y la superioridad original, la rabia que va creciendo, la protesta apasionada —no justamente por casualidad—, son remplazadas por la rebelión inflamada de desprecio, tensa al extremo, abiertamente expresada contra la alienación. Es cuando los jóvenes, transformados en ciervos, ya no quieren volver más a aquel ambiente falsamente humano, deformador del hombre. Bartók aparece entonces acaso como el único grande y decidido representante de esa crítica social que dice abiertamente: aquello que a menudo es llamado y reconocido, a veces críticamente, como "civilización", como forma de vida humana; es la negación de la esencia "humana" del hombre. Los jóvenes campesinos transformados en ciervos tienen una profunda razón cuando a ningún precio están dispuestos a retornar a este mundo —nuevamente, y sosteniendo siempre la profunda justicia histórica de la objetividad indeterminada, directamente aplicable—, sino que como los grandes revolucionarios, califican ideológicamente de nada la legitimidad humana del mundo.

Casi doscientos años después de los caballos sabios de Swift, esta negación revolucionaria radical hasta los extremos de la naturaleza deshumanizante de la cultura capitalista, tendrá nuevamente voz por vez primera en los ciervos de Bartók. Es una extraña casualidad —pero ¿realmente se trata de una casualidad?— que la *Cantata profana* aparezca ante el público casi simultáneamente con las grandes novelas de Kafka que, desde este punto de vista, prosiguen el discurso en la dirección de los caballos swiftianos. No se trata de detenerse aquí ni aun rápidamente sobre la relación entre el significado —y sobre todo la negación— de Kafka y el de Bartók. Pero debo decir que Kafka, como también Swift, veía una irreversible existencialidad en las situaciones humanas por él representadas y condenadas. De todos modos, corresponde hacer entonces, inevitablemente, dos consideraciones. Primero: una cosa es prever proféticamente un determinado desarrollo, como hizo Swift, y otra representar de manera realista los factores de lo ya acaecido, como se da en Kafka. Y una cosa es la perspectiva histórica mundial del desarrollo total de la humanidad y otra la línea de desarrollo de nuestra vida cotidiana puesta ante nosotros del modo más directo, como para provocar inmediatamente nuestras acciones. Y es otra cosa, porque cada uno de nosotros tiene una relación distinta con la praxis cotidiana de los hombres. Segundo: sería erróneo concebir como coherentemente fantástica la visión cósmica de Kafka. Kafka veía lo que sus personajes no sabían, es decir que objetivamente pueden existir caminos de salida individuales, pero que quienes los frecuentan y en ellos actúan no se dan cuenta de cuanto hacen. Pero también aquí sólo se trata de vías de salida individuales. Por el contrario, Bartók califica como aniquilable a priori todo este mundo, este sistema de la realidad social.

Todos saben cómo llegó Bartók de las influencias iniciales de Richard Strauss a las filas del nuevo arte, aun desde el punto de vista de la forma; cómo rompió con la continuidad húngara de las tradiciones wagneriano-brahmsianas entonces dominantes; cómo se convirtió, aun desde el punto de vista de la forma, en el gran representante de la música decididamente "nueva". Pero hoy, luego de varias décadas, vemos claramente el verdadero rostro de la época nueva. Hans Eisler, discípulo de Schönberg, que recordaba siempre a su maestro con reconocida devoción, caracterizó así la actitud en la que, naturalmente, están incluidos también los contenidos más importantes de su arte: "Schönberg había expresado los sentimientos de los hombres forzados al refugio, mucho antes del descubrimiento de los bombarderos." Si traducimos esta caracterización en lenguaje social, vemos que Schönberg condenó profundamente, desde sus mismas bases, el nuevo mundo que se desarrollaba a la par suya, pero también veía la suerte de la humanidad de modo tal que no podía intentar siquiera participar en un imposible cambio. Sólo esconderse en el refugio y eventualmente querer sobrevivir como individuo a los bombardeos: esto, a su parecer, era algo todavía posible...

Pero ¿qué es esto, sino la forma nueva y moderna de la "intimididad defendida por el poder"? Y nueva, sí, aunque

más no fuera por el hecho de que la misma sociedad, en muchos aspectos, cambió. Pero es sobre todo y directamente nueva porque la nueva ideología nacida de la nueva situación había cualificado cada vez más como formas definitivas de la existencia las apariencias de vida alcanzables en el capitalismo instrumentado; había considerado como encarnación definitiva del hombre ese dominio ilimitado de la particularidad desarrollado por el capitalismo y apoyado con la manipulación. Por ello, había propagado la necesidad de la completa extirpación de todas las ideologías y la oposición a los viejos artistas guiados por las ideologías y que todavía seguían debatiéndose en la relación con las ideologías.

A todo contemporáneo que fuera verdaderamente tal, convenía el desprecio de las ideologías y sobre todo el de las ideologías del siglo XIX. Thomas Mann, por cierto, y a causa de su temperamento, nunca perteneció al grupo de los representantes de las abiertas protestas revolucionarias, pero en su última gran novela había superado ampliamente esta prevención de su época. Es algo sabido: su héroe es un músico que, por un lado, compone obras bastante semejantes a las de Schönberg, y, por otro lado, llega hasta las extremas consecuencias de su concepción del mundo que, según el autor, en última instancia, está inspirada por el anti-hombre, por el diablo. Retira entonces su *Novena Sinfonía*. A esta altura, un gran escritor que piense honestamente extrae todas las consecuencias sobre las orientaciones artísticas dominantes en su época. Y la situación particular de Bartók en la evolución de su época podría acaso definirse así con mayor precisión: él no sólo no retira la *Novena Sinfonía*, sino que busca modos de expresión de la música —verdaderamente contemporánea y verdaderamente musical— capaces de ayudar a realizar algo de dignidad comparable al arte más grande del pasado. Así, por lo tanto, no se trata de la llamada continuidad histórica; por el contrario, se trata de reconocer cómo Beethoven reunió en sí las posibilidades de renovación del género humano, posibilidades que en su época emergieron de una gran revolución en última instancia derrotada, pero cuyos contenidos siguen siendo actuales hasta su realización en la toma de conciencia del género humano, hasta hoy y más allá del hoy. Esta es la real continuidad de la historia humana ante la estilización

como cumplimiento de la alienación particular, actualmente manipulada.

Desde la música popular hasta Beethoven y hasta Rembrandt: esto es lo que separa a Bartók de sus contemporáneos famosos pero estancados en un hoy humanamente envilecido. No es casual que numerosos teóricos de la nueva música particular criticaran a Bartók como si él fuera el representante del compromiso con lo viejo. No es casual que Adorno, el teorizador de la única posibilidad de salvación de la orientación schönbergiana, entrevea signos de sospecha en el populismo de Bartók. Además, resulta comprensible que los adversarios liberales del fascismo se espantaran por la verdadera gran "novedad", cuyo carácter revolucionario había hecho estallar las bases humanas de las innovaciones puramente formales: ellos que, con todas las innovaciones de las formas, se envilecían acriticamente en los valores generales del particularismo que servía de refugio, en la "intimidad defendida por el poder" capitalista nuevo.

Hemos superado ya desde hace décadas esta fase de desarrollo. Las crisis de los sistemas dominantes, que afloran cada vez más abiertamente, están llamadas a crear nuevos movimientos en todo campo de la ideología. Así es posible que Bartók, hoy por hoy, empiece a entrar en la perspectiva histórica como el gran representante de la época anterior a 1945, y acaso entre los más grandes. También él, como Rembrandt o Beethoven, aparecerá entre quienes han representado en sus obras, en el modo más general del arte, en el modo más duradero, un gran viraje de la evolución de la humanidad.

El pueblo húngaro no ha resuelto todavía en su cultura el gran dilema de la "intimidad defendida por el poder" y de la verdadera protesta humana, aunque ya se mueve hacia la comprensión y el desarrollo ulterior de la obra de Csokonai, Petöfi, Ady y Attila József. Pero sólo apoyándose en Bartók puede encontrar el verdadero camino progresista aun para el desarrollo nacional. Y la cultura húngara podrá apoyarse en Bartók únicamente en caso de ya no responder a la vieja manera al interrogante repropuesto incessantemente por la historia: ¿qué es lo húngaro? Es decir, si no embellece hasta los más viles compromisos históricos transformándolos en enseñanzas que el pueblo húngaro de

bería aprobar. En cambio, habrá de tener el coraje, la base social y moral como para responder así: Batók es nuestra gran posibilidad histórica en el camino que conduce a la verdadera cultura húngara.

NOTAS

¹ Localidad italiana de la región del Lacio, a unos 25 km de Roma y a orillas del lago de su mismo nombre.

² Giuseppe Pitré (1841-1916). Fundador de la ciencia folklórica en Italia. Se dedicó especialmente al estudio de la región siciliana.

³ Mario Giulio Fara (1880-1949). Musicólogo y compositor italiano. En particular, estudió la música popular de Cerdeña, de donde era oriundo. Así, en 1924, publicó *37 Canti di Sardegna*, ed. Ricordi.

⁴ Zoltán Kodály (1882-1967). Compositor y etnomusicólogo húngaro, compañero de Bartók en las investigaciones sobre el folklore musical de la región balcánica. En este último aspecto se le debe, entre otras cosas, la dirección del monumental *Corpus musicae popularis hungaricae*, de 1951. Se adhirió a la revolución de Béla Kun (1919) y fue presidente de la Academia Húngara de Ciencias entre los años 1946 y 1949.

⁵ Ferenc Erkel (1810-1893). Director del Teatro Nacional de Pest desde 1838. En 1853 fundó la Sociedad Filarmónica de Budapest. Autor del Himno Nacional Húngaro, en 1875. Escribió la primera ópera nacional húngara, sobre la tragedia de Katona Bánk Bán (1861).

⁶ Ernö Dohnányi (1877-1960). Pianista y compositor. Director del Conservatorio de Budapest. Después de la segunda guerra mundial vivió en Austria, Argentina y Estados Unidos. Escribió una *Ruralia hungarica* (1926), suite para violín y piano, transcrita luego para piano solo y para orquesta. Su "manera" folklórica es similar a la de las rapsodias húngaras de Liszt.

⁷ Ese Op. 1 corresponde a un quinteto para cuerdas y piano.

⁸ La obra está inspirada en la vida de Lajos Kossuth (1802-1894), dirigente de la revolución húngara de 1848.

⁹ János (Hans) Richter (1843-1916). Director de orquesta y de coros. Fue director del Teatro Nacional de Pest, entre 1871 y 1875. Wagner lo eligió para concertar la *Tetralogía* en Bayreuth (1876).

¹⁰ Los modos constituyen la codificación de los distintos sistemas de intervalos adoptados en la práctica musical. Los antiguos modos griegos y gregorianos dieron paso hacia el siglo XVI a los actuales modos mayor y menor. El primero derivó del modo jónico, y tiene los semitonos entre el 3º y 4º grados, y entre

el 7º y 8º. El menor desciende del eólico, y tiene los semitonos entre el 2º y 3º grados, y entre el 5º y 6º.

¹¹ Los modos gregorianos derivan de los griegos y se distinguen en auténticos y plagales. Cada uno está constituido por una escala diatónica ascendente de ocho sonidos y se caracteriza por la posición distinta del semitono, de manera tal que cada plagal se encuentra una cuarta por debajo del auténtico. Los ocho modos son: dórico, hipódórico, frigio, hipofrigio, lídio, hipolidio, mixolidio, hipomixolidio. Los 1, 3, 5 y 7 son auténticos, y los pares plagales.

¹² Los modos griegos son el lídio, el frigio y el dórico, desarrollados a partir de los tres tipos de tetracordios iniciales, y propios de cada una de las regiones epónimas. Según los griegos, cada modo poseía un carácter peculiar: así, el modo lídio expresaba acentos dolorosos y trágicos. Invirtiendo el orden de los tetracordios en cada armonía, ya sea bajando el superior o elevando el inferior en una octava, se obtienen los hipomodos y los hipermodos, con cada una de las diversificaciones de los modos señalados. Recordemos que el tetracordio designa una sucesión de cuatro sonidos en escala descendente, cuyos extremos se hallan a la distancia de una cuarta justa; y que de la unión de dos tetracordios surgía la escala de octava.

¹³ Se refiere a las escalas constituidas por cinco sonidos, dentro del espacio de la octava. No tienen semitonos y se caracterizan por intervalos de segunda mayor y de tercera menor entre los sonidos contiguos. Aparecen como típicas de las músicas china, africana y polinesia.

¹⁴ El *tempo giusto* es el que señala una velocidad moderada y regular. En la música de los campesinos húngaros, por lo general, se lo canta con ritmo de danza.

¹⁵ El *tempo rubato* es el libre movimiento de un tiempo, por el cual se aumenta y se disminuye el valor de algunas notas: de allí la idea de cosa "robada". El resultado expresivo consiste en una intensificación del "pathos" de la frase afectada.

¹⁶ Las escalas diatónica y cromática nacieron de la disolución de los modos gregorianos, imponiéndose a partir de mediados del siglo XVII. Ambas abarcan la extensión de una octava. Pero la diatónica comprende 7 sonidos: 5 tonos y 2 semitonos. La posición de los 2 semitonos determina el modo de dicha escala: mayor o menor. La escala cromática, por su lado, comprende la sucesión de los 12 semitonos diatónicos y cromáticos que están incluidos en la octava, tanto en sentido ascendente como descendente.

¹⁷ El Op. 4 de Bartók corresponde a su *Segunda suite para orquesta*.

¹⁸ Egisto Tango (1873-1951). Director de orquesta italiano. Actuó en el Metropolitan de Nueva York como sustituto de Mahler

y de Toscanini. Desde 1913 hasta 1919 dirigió la Filarmónica de Budapest.

¹⁹ Constantin Brailoiu (1893-1958). Etnomusicólogo y compositor rumano. Entre 1923 y 1943 fue profesor de historia de la música y de folklore en el Conservatorio de Bucarest. Allí mismo, en 1928, fundó el Archivo del Folklore Rumano y, en 1944, en Ginebra, el Archivo Internacional del Folklore Musical. La obra citada por Bartók data de 1931.

²⁰ Los turcos osmaníes son el conjunto de pueblos llegados a Anatolia desde el este. Su nombre recuerda a Osman, fundador del imperio.

²¹ Los cheremises son un pueblo de raza urálica y de origen finés oriental. Habitán la región del Volga ubicada al noreste de Moscú.

²² El *glissando* constituye un efecto sonoro producido con los dedos sobre el teclado o las cuerdas, pero sin articularlos. La palabra deriva del francés *glisser*, resbalar. El resultado consiste en un arpegio o una escala.

²³ *Regös*: canciones de cantahistorias, originadas en los cantares de gesta de la edad media húngara.

²⁴ El dato más antiguo que conozco está en *Magyar Népköltési Gyűjtemény* [Colección de poemas folklóricos húngaros], Budapest, 1882, vol. 3, pl. 17, "Lábával rengeti kis futkosó fiát: Beli, fiam, beli, Mónusi Samuka" [Mece con el pie a su escurridizo hijito: *beli*, hijo, *beli*, mi Samuelito de Monus"]. De otros datos publicados aparte de los textos de las baladas, no resulta que la palabra "*beli*" sea realmente un *terminus technicus* de la nana. El *Diccionario etimológico húngaro*, más bien se ha olvidado de esta palabra. Y solamente hay un manuscrito que proporciona un documento en lengua eslovaca capaz de iluminar el significado de dicha palabra: en casi todas las nanas de mi colección inédita de cantos populares eslovacos del condado de Zólyom [Zvolen], los dos versos, casi siempre iniciales, dicen: "Beli ze mi *beli/Moj andelik biely*" [*Beli, beli*, mi angelito blanco"]. La palabra recurre exclusivamente en nanas y siempre en contextos similares: de ello resulta tanto su significado como su función. Naturalmente, no puedo decidir si en el húngaro deriva del eslovaco, o al revés. (Nota de Bartók.)

²⁵ *Kaláka* es el trabajo colectivo hecho por amigos o vecinos a fin de agradar a alguien: el destinatario paga participando a su vez, en otras ocasiones, de alguna *kaláka* realizada para otra gente. (Nota de Bartók.)

²⁶ *Párosító*: danza de las parejas, en la parte final de los cantos *regös*, es decir la de los saludos, los augurios y las despedidas.

²⁷ *Kidanoló*: especie de canciones narrativas.

²⁸ La cornamusa es un instrumento popular de viento, formado

por una piel de oveja en odre, al que se le insufla el aire por una caña. Al oprimir el odre, el aire sale por otras cañas, produciendo el sonido. Es idéntica a la "zampoña" y a la "piva". A mediados del siglo XVI se la utilizaba mucho en Hungría con carácter guerrero.

²⁹ C. Brailoiu, *Arhiva pentru stiinta si reforma sociala*, X, 1-4: *Despre bocetul dela Dragus* (jud. Fagaras), Bucarest, 1932 [Archivo para la ciencia y la reforma social: sobre los "bocet" de Dragus, condado de Fagaras]. (Nota de Bartók.) [El *bocet* es el canto popular fúnebre, gritado o salmodiado por los parientes del muerto o por plañideras. Allí se maldice a la cruel segadora, se exaltan las virtudes del difunto, se recuerda su vida, su trabajo, sus afectos. La palabra *bocet* deriva de "voz" en su forma dialectal o antigua: *boce*.]

³⁰ *Ibid.*, p. 9s. (Nota de Bartók.)

³¹ Las frases entre comillas son las comunicaciones de los campesinos; las otras, las observaciones extraídas de ellas. (Nota de Bartók.)

³² C. Brailoiu, "Esquisse d'une méthode de folklore musical", en *Revue de Musicologie*, núm. 40, 1932, p. 14. (Nota de Bartók.)

³³ Las cadencias son las conclusiones de las frases musicales, regidas por la concatenación de los acordes principales (en la música tonal, esos acordes son los construidos sobre el primero, quinto y cuarto grados de la escala, y se los llama triadas principales). La cadencia suspendida es la unión de un acorde cualquiera al construido sobre el V grado, precedido generalmente por uno de estos grados: I, IV, VI. La cadencia frigia se resuelve sobre una triada mayor.

³⁴ En el análisis musical, los grados son las notas de la escala diatónica, numeradas progresivamente con números romanos a partir de la tónica o fundamental, que es el primer grado (I).

³⁵ La triada es la combinación vertical de tres sonidos: la nota fundamental, la tercera y la quinta relativas. La triada construida sobre el I grado es de tónica, y la construida sobre el V grado de la escala, de dominante. "La triada es el elemento fundamental de la armonía occidental, y constituye la piedra angular de la teoría musical, aproximadamente desde el siglo XV hasta Schönberg" (O. Károlyi).

³⁶ La *musette* es una danza parecida a la gavota y de carácter rústico. En compás de 3/4, y a veces también de 4/4 o 2/4, cuando se alterna con la citada gavota forma el denominado trío. Se caracteriza por el pedal simple o doble (prolongaciones), típico del instrumento de igual nombre, que es una especie de cornamusa.

³⁷ La revista *Új Idök* [Tiempos Nuevos], fundada por Ferenc

Herczeg en 1894, agrupaba a los elementos más conservadores de la literatura húngara, para oponerse a las actitudes de otra publicación: *A hét* [*La semana*].

³⁸ István Bartalus (1821-1899). Musicólogo húngaro. Desde 1867 dirigió la Sociedad Kisfaludy. En 1861 publicó *101 cantos populares húngaros. La Colección Universal*, en 7 volúmenes, apareció entre 1873 y 1896.

³⁹ La Sociedad Kisfaludy recibe su nombre de Sándor Kisfaludy (1772-1844), poeta lírico, y de Károly Kisfaludy (1788-1830), autor de baladas patrióticas y fundador de la revista *Aurora*, principal núcleo de difusión de la literatura romántica en Hungría.

⁴⁰ Pierre Aubry (1874-1910). Se dedicó especialmente a la edición de obras medievales francesas.

⁴¹ Ilmari Krohn (1867-1960). En 1916 fundó la Sociedad finlandesa de Musicología, la que presidió hasta 1939. Entre 1898 y 1933 publicó *Melodías de cantos populares finlandeses*, en tres volúmenes: aparentemente, es la obra a que se refiere Bartók.

⁴² Se llama "inciso" a un breve fragmento melódico-rítmico que representa la más pequeña unidad de significación en la articulación de un período musical.

⁴³ Los *székely* constituyen los pueblos húngaros de la Transilvania, de cuya población abarcan una tercera parte. Siempre se los consideró, en época imperial, como los guardias orientales de las fronteras.

⁴⁴ Véase, en esta obra, el capítulo xv, sobre "El denominado ritmo búlgaro".

⁴⁵ Se trata de una alusión a Ernő Dohnányi, adversario del movimiento en favor de la música popular.

⁴⁶ El fragmento pertenece a "Música popular húngara", en *Zenei Lexicon* [Enciclopedia musical].

⁴⁷ El *Psalmus hungaricus* data de 1923 y fue escrito por Kodály para celebrar el quincuagésimo aniversario de la unión de Buda y Pest (Bartók, por su parte, presentó en esa oportunidad su *Suite de danzas*). El texto parte de una traducción húngara del salmo 55, realizada en el siglo XVI por el predicador Mihály Vég. Pero Kodály se aleja de él, hasta trazar el violento cuadro de un pueblo oprimido que pide a Dios alivio y venganza para sus penas. Dice la última intervención del coro (la partitura es para tenor y coro): "Tú, mi Señor, serás justo en la sentencia, / y quienes en vida beben la sangre / no tendrán tu bendición, / no tendrán larga vida sobre la tierra."

⁴⁸ El libro a que alude Bartók es la *Teoría musical húngara* de Géza Molnár.

⁴⁹ János Bihari (1764-1827). Músico de origen gitano. En 1801 fundó su conjunto gitano, aunque no sabía leer ni escribir mu-

sica. Se han conservado unas 80 de sus melodías, que eran anotadas por otros músicos. Se dice que Beethoven incluyó algunas en *Rey Esteban* (1812).

⁵⁰ János Lavotta (1764-1820). Director del Teatro de la Ópera de Budapest entre 1792 y 1793. También dirigió la Ópera de Cluj. Es considerado el maestro de la música *verbunkos*. (nota 59). Escribió un extraño fragmento de música nacional, llamado *Nobilium Hungariae insurgentium, Nota insurrectionalis Hungarica* (1797).

⁵¹ Antal Csermák (1774-1822). Nació en Bohemia. Primer violín de la Compañía Teatral Húngara. Introdujo la materia melódica nacional húngara en la música de cámara, escribiendo además *Danzas nacionales húngaras* (1804).

⁵² Mark Rószavölgyi (1789-1848). Es uno de los primeros compositores de *czárdás*. Escribió, para la inauguración del Teatro Nacional, una obra titulada *Voz de la alegría nacional*.

⁵³ Las *czárdás* son de tiempo binario. Están articuladas en dos partes: la primera, lenta, derivada de los *verbunkos*, y más refinada que éstos. La segunda parte es alegre y avasalladora, bailándose por parejas. Originalmente, significa "danza de la posada".

⁵⁴ Se trata de una conferencia pronunciada en el Congreso de las Artes Populares de Praga, 1928.

⁵⁵ László Lajtha (1892-1963). Dirigió la División de Música del Museo Etnográfico de Budapest. Como etnomusicólogo, su obra más importante es *Monografías sobre la música popular*, en 4 volúmenes, publicada entre los años 1954 y 1956. Escribió 9 sinfonías.

⁵⁶ Antal Molnár (1890). Entre 1910 y 1912 realizó excursiones de recolección por Transilvania. Formó parte de un célebre cuarteto con Waldbauer, Temesváry y Kerpely. Sus obras más valiosas como investigador son: *Cuadernos de música popular* (1923-40), *Estética musical popular* (1920), *El arte de Béla Bartók* (1941).

⁵⁷ La escala anhemítónica-pentatónica consiste en una escala pentatónica con un intervalo de tercera menor: sol, si, do, re, fa.

⁵⁸ *Colind o colinda*: derivada de *kalendae*. Es el canto navideño. Grupos de muchachos que van de casa en casa durante la Nochebuena cantan, a veces con instrumentos elementales, una aventura sucedida a un cazador o un pescador, a un propietario de tierras, etc. Esta narración les sirve como pretexto para desear felicidades al dueño de casa y para pedir una compensación. Tal costumbre formaba parte de una antiquísima ceremonia pagana, en oportunidad del solsticio de invierno, y también se mantiene en Ucrania, con el nombre de *koliada*. Vaya, como ejemplo, el final de una *colinda* rumana: "A este señor, / a esta señora / y a sus pequeños hijitos / les damos

muchos augurios / de fortuna y de salud. / Larga vida, como a nosotros".

⁵⁹ *Verbunkos*: danzas de ritmo ternario que, en su forma más elaborada, se dividen en secciones de carácter contrastante: una parte lenta, llamada *lassu*, y otra vivaz, *friss*. Originalmente, era una danza de "reclutamiento". En la segunda mitad del siglo XVIII, los húsares se reunían en la plaza del mercado y, elegantemente vestidos, se ponían a bailar acompañados por la música de los gitanos, para atraer a los jóvenes del lugar. Luego sufrió diversas modificaciones: véase, al respecto, Emilio Harászti, *La música húngara*, Buenos Aires, Schapire, 1953, pp. 121-133.

⁶⁰ Se llama *csángó* a ciertos húngaros que habitan en Rumania.

⁶¹ Conferencia leída en la sesión ordinaria del 43 aniversario de actividades de la Sociedad Etnográfica Húngara, en 1931.

⁶² Dos hermanos, Johann y Joseph Schrammel, fundaron en 1878 un trío de música vienesa, con violines y guitarra. En 1886 lo transformaron en cuarteto, al agregarle clarinete. Luego de la muerte de Johann, este último instrumento fue sustituido por armónica. El nombre del conjunto pasó a significar prácticamente "pequeña orquesta de música ligera".

⁶³ Publicado en las ediciones B. Schott' Söhne, Maguncia, 1929.

⁶⁴ Ferenc II Rákóczi fue elegido rey de Transilvania en 1705. En 1707, una asamblea nacional decréto la destitución de los Habsburgo. Rákóczi poseía una orquesta de músicos militares que, al unirse a la orquesta de su jefe de ejército Bercsenyi, tocaba en los bailes, en las misas militares, fiestas patronales, etc. La marcha de Rákóczi, en realidad, no pertenece a esta época, pero aparentemente fue compuesta luego sobre la base de sus canciones. En el siglo XIX la interpretaron Erkel y Liszt, este último como fantasía. Berlioz, con algunas modificaciones, la introdujo como marcha húngara en *La condención de Fausto*.

⁶⁵ Aun cuando en la música popularesca puedan descubrirse eventualmente huellas de una formación de estilo, ello no haría más que facilitar la diferenciación: ese estilo sería completamente distinto del campesino. (Nota de Bartók.)

⁶⁶ La *hora lunga* domina gran parte del territorio rumano y su vasta área de extensión demuestra que se trata de una melodía antigua. Para Bartók su origen debía buscarse en el cercano Oriente. Por ejemplo, en una postal enviada desde Alba-Iulia, encuentra una raíz común entre la música rumana y la romana, justamente en esa *hora lunga*. Se trata de una danza circular similar al *koros* griego, al *choró* búlgaro y al *kolo* de los servicios. En general, está acompañada por cantos satíricos, que gritan los jóvenes, y los denominados *strigatura*, o sea

grito. Tiene carácter propiciatorio para los encuentros amorosos, asumiendo el relieve de una ceremonia colectiva, en las plazas de los pueblos.

⁷⁷ La *duma* o *dumka* es una canción del tipo de la balada, de carácter narrativo y con constantes cambios de humor. Tiene tiempo lento y su armonía es en modo menor. Dvorák la utilizó en su *Trio* op. 90, que justamente lleva ese subtítulo.

⁷⁸ Léase "transilvana".

⁷⁹ Bartók y Kodály colaboraron con la Comuna de 1919. Bartók, luego de la derrota, pidió licencia por un año en la Academia, con la intención de no volver más y de ser trasladado al Museo de Etnografía, pero no tuvo éxito en este último propósito. Kodály, por su parte, fue sometido a sumario, degradándoselo en 1923.

⁸⁰ Seguramente se trata de una referencia a Kodály. Sereghy pensaba que él era el autor de la respuesta.

⁸¹ Jenő Hubay (1858-1937). Director de la Academia Musical de Budapest desde 1919 hasta 1934. Violinista famoso, fundó un cuarteto de cuerdas. En las *Escenas de czárdás*, para violín y orquesta, op. 12, 30 y 60, utiliza melodías populares como "Falu rossza" ["El pastor malo del pueblo"] y "Lavotta szerelme" ["Los amores de Lavotta"].

⁸² Los *kuruk* (del latín *crux*) eran soldados errantes después de la derrota de Rákóczi en el siglo XVIII. En realidad, el término ya existía desde tiempos de las revueltas antifeudales de 1514, dirigidas por G. Dózsa. Los *kuruk* componían cantos, donde se reflejaba la dureza de la vida militar y se ensalzaba la valentía de los combatientes. Cuando dichos cantos fueron prohibidos, las mismas melodías recibieron letras insignificantes y así se conservaron a través de los siglos.

⁸³ Como consecuencia de errores originales de composición tipográfica, un breve párrafo de la carta pierde sentido. Una parte del texto pertenece a Zoltán Kodály.

⁸⁴ Volumen aparecido en Budapest en 1918 preparado por E. Harászti.

⁸⁵ C. Petranu, *Gând Românesc*, núm. 2, 1936, pp. 120-125.

⁸⁶ En ese artículo mencioné ambos condados a título puramente hipotético, porque en ellos, tal como se verá en seguida, nunca cumplí trabajos de recolección. (Nota de Bartók.)

⁸⁷ Tiberiu Brediceanu (1877-1968). Director de la Ópera Nacional de Bucarest y, en Cluj, del Conservatorio y del Teatro Nacional. Escribió una *Historia de la música rumana en Transilvania* (1938) y publicó 170 melodías de Maramures, 810 del Bánato y 1 000 de Transilvania.

⁸⁸ C. Petranu, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁹ Véase "Volksmusik der Magyaren und der Benachbarten Völker" ["Música popular de los magiares y de los pueblos

vecinos"], en *Ungarische Jahrbücher*, Berlín, 1935, vol. 15, p. 213.

⁹⁰ Véase *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, pp. 15-28.

⁹¹ Emil Harászti (1885-1958). Musicólogo húngaro. Desde 1920 fue director del Conservatorio Nacional de Budapest y crítico musical del diario *Budapest Hirlap*. Entre sus libros: *La música húngara* (1933), ya citado, y *Béla Bartók, his life and his work* (1938).

⁹² G. Alexici, "Elemente romane in muzica popolare maghiara" ["Elementos rumanos en la música popular húngara"], *Grai si suflet*, Bucarest, 1927, vol. 2, I, 16 páginas de texto y 19 de ilustraciones musicales.

⁹³ "Enescu despre muzica romaneasca", en *Muzica*, Bucarest, 1921, p. 115.

George Enescu (1881-1955). Violinista y compositor rumano. Formó un trío con Casella y L. Fournier y, en 1904, un cuarteto con el mismo Fournier, H. Casadesus y F. Schneitler. Fue maestro de Menuhin. Su op. 1 consistió en un *Poema rumano*, para orquesta. Están muy difundidas sus dos *Rapsodias rumanas*, op. 11 (1902).

⁹⁴ Se llama "gama" a una íntegra serie de sonidos; equivale, prácticamente, a escala y, también, a tesitura, o sea extensión de una voz o de un instrumento.

⁹⁵ *Parlando* es una prescripción empleada en la música instrumental para obtener un estilo de ejecución con gran libertad rítmica y de fraseo parecido al "recitativo" vocal.

⁹⁶ Se refiere al Cumhuriyet Halk Partisi o Partido Republicano del Pueblo, que gobernó a Turquía como partido único desde el ascenso de Kemal Atatürk hasta el año 1945.

⁹⁷ Los "Yürük" ("el que camina"), son pueblos seminómadas que hoy no superan en conjunto los 300 000 individuos, sobre la región meridional de Anatolia.

⁹⁸ El *kemanga* o *kemence* es un instrumento de tres cuerdas propio de los pueblos vecinos al mar Negro. Se apoya verticalmente sobre las rodillas. Por su parte, el *rebab*, citado por Bartók, al penetrar en España desde los países musulmanes, originó el *rabel*. Tenía una o dos cuerdas.

⁹⁹ La *zurna* es un instrumento de lengüeta doble, del tipo del oboe. De origen tártaro, también se lo denomina *zurla*. El *tárogató* húngaro deriva de él. (Ver nota 112, al final.)

¹⁰⁰ El *davul*, tambor de sonido bajo, aparece ya en bajorrelieves hititas del año 2000 a.c.

¹⁰¹ Los cantos *dodola* corresponden a un rito en el cual una muchacha cubierta de hierbas da vueltas por la aldea, mientras el cortejo de bailarines adolescentes le echa agua encima.

¹⁰² El rito *paparuda*, propio de los gitanos rumanos, es similar al *dodola*. Jóvenes con la cabeza coronada de hierbas y el cuerpo

adornado de cintas rojas y de follaje danzan de casa en casa. La mayor de las jóvenes, al mismo tiempo, canta una invocación a la lluvia.

⁸³ Entendemos por jitanjáforas los musicales juegos de palabras infantiles, sin una significación directa y clara.

⁸⁴ La revista *Nyugat* [Occidente] comenzó a aparecer en el año 1908. Desde su primer número, la publicación se propuso acentuar el carácter húngaro de la cultura dentro del pensamiento expresado por Berzsenyi en el siglo XVIII: "Ser europeos para ser todavía más húngaros." Allí colaboraron, entre otros, Ady, Móricz, Margitt Kaffka, Kassák, Babits, Déry.

⁸⁵ Bartók utiliza la nomenclatura alemana de los valores, y hemos preferido respetarla a fin de facilitar la comprensión inmediata del texto. Un cuarto corresponde a una negra, un octavo a una corchea, un dieciseisavo a una semicorchea, un treintaidosavo a una fusa y, finalmente, un sesentaicuatroavo a una semifusa.

⁸⁶ En este caso, Bartók se refiere al "allegro con grazia". El compás citado aparece también en muchos otros fragmentos de músicos rusos: por ejemplo, en *Ruslán y Ludmila*, de Glinka; en ciertas canciones de Musorgski, como *Bella Savicha* o en *Jovánchina*, del mismo Musorgski. Se dice que César Cui reaccionó con indignación ante el caso de la canción musorgskiana, aconsejando al autor que introdujera una pausa al final de cada compás.

⁸⁷ Dobri Christov (1875-1941). Director de la Academia de Música Búlgara entre 1926 y 1933. Además del libro citado, publicó *66 cantos populares de búlgaros macedonios* (1931) y *Estructura técnica de la música popular búlgara* (1928).

⁸⁸ Literalmente, *rachenik* significa "pañuelo".

⁸⁹ Viktor Uspenskii (1879-1949). Discípulo de Liadov. Fue director de la Sección de Música Popular del Instituto de Música Uzbeka. Entre los años 1925 y 1928 realizó una expedición de búsqueda por Turkmenia.

⁹⁰ Victor Belaev (1888-1968). También alumno de Liadov y, además, de Glazunov. Investigó la música popular de Bielorrusia y de Uzbekistán.

⁹¹ Sándor Petöfi (1823-1849). Organizador de la Asociación de los Diez, de la juventud literaria radicalizada. Jefe de la izquierda durante la revolución de 1848. Autor, entre otras obras, de *János vitéz* [*El valiente Juan*], importante poema épico. Murió luchando contra los rusos, aliados a Austria.

⁹² Mór Jókai (1825-1904). Estuvo también junto a Kossuth, Emile Zola lo llamó "el Homero húngaro". Escribió unas cien novelas y mil cuentos, inaugurando una tendencia romántica emparentada ya con el realismo.

⁹³ Ferenc Liszt (1811-1886). Naturalmente se trata de Franz

Liszt. Ligado al tema de esta obra por la composición de 19 rapsodias húngaras: según Harászti, son las primeras composiciones que presentan la melodía húngara y el estilo *verbunkos-palota-czárdás* en una transcripción técnica moderna, propia de la época romántica, pero guardando y subrayando el carácter de la música *verbunkos* y la ejecución gitana. Además, escribió una *Marcha heroica húngara* y 5 cantos populares húngaros. En 1861 dio a conocer un libro, muy controvertido: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (véase en esta obra el capítulo de Bartók sobre Liszt).

¹⁰⁴ Árpád Szendy (1863-1922). Pianista y compositor, alumno de Liszt. Escribió una ópera, *Maria* (1905) y, como investigador, *Aforismos sobre cantos populares húngaros* (1904-6).

¹⁰⁵ Ödön Mihalovich (1842-1929). Estudió con Von Bülow. Autor de cuatro sinfonías, baladas para orquesta, tres óperas, etcétera.

¹⁰⁶ Tivadar Szántó (1877-1934). Estudió con Busoni. Autor de transcripciones pianísticas de Bach, 3 suites, una rapsodia sinfónica, etc. Hizo conocer en Francia a Bartók y Kodály.

¹⁰⁷ Ferruccio Busoni (1866-1924). Compositor, pianista y teórico italiano. Muy ligado a Alemania, donde vivió desde 1894 hasta 1914, para volver en 1920. Dejó incompleta una importante obra lírica: *Doktor Faust*. Autor de numerosas transcripciones bachianas.

¹⁰⁸ Leo Weiner. Desde 1908 fue profesor de armonía y composición en el Conservatorio de Budapest. Autor de música de cámara fundamentalmente.

¹⁰⁹ Max Reger (1873-1916). Nacido en Baviera. Dio gran importancia al contrapunto, tratando de exhumar, en ese sentido, la tradición germánica. Es muy valiosa su obra para órgano.

¹¹⁰ Pertenece al ensayo "Problemas lisztianos".

¹¹¹ Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, nouvelle édition*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1881. (Nota de Bartók.)

¹¹² De su libro podemos citar las siguientes expresiones: "Los cantos populares y las melodías húngaras que se encuentran en las aldeas y que son ejecutados con los mencionados instrumentos (flauta, corno, *tárogató*, flauta de Pan, cornamusa), constituyen algo demasiado simple e imperfecto como para dar la impresión de una cosa muy sorprendente. Por ello no pueden contar con la posibilidad de hallar el gusto del mundo y, menos aún, de ser colocados en el mismo plano de otras reconocidas composiciones líricas de gran valor. Al contrario, la música instrumental ejecutada por los gitanos puede competir con cualquier otra arte musical ..." "Podemos decir que la música instrumental húngara de las aldeas es tan evidentemente afín a la música ejecutada por los gitanos que ni siquiera la podríamos diferenciar de esta última, una vez que ella, liberada

de la imperfectísima manera de ejecución, recibiera los colores que le esperan de los instrumentos gitanos. Efectivamente, en cuanto está en manos de los gitanos, la música húngara de las aldeas recibe belleza y esplendor de su interpretación, de su arte tan ornamental (*ce luxe d'ornamentation*), en cada uno de cuyos motivos resplandecen todos los colores del arco iris...” (pp. 439 y ss.). (Nota de Bartók.) [El *tárogató* es una especie de oboe con cinco agujeros y de timbre oscuro. Llegado a Europa por medio de los turcos, se utilizaba abundantemente en tiempos de los *kuruk*. El instrumento fue reformado a fines del siglo pasado por Jozsef Schunda, dotándoselo de una embocadura simple, parecida a la de los saxófonos.]

¹¹³ Véase al respecto el artículo publicado por *Radio Újság* [*Programa radial*], 9, núm. 24, 1933. El citado artículo reprocha a Bartók que no se ocupe más bien de la recolección de cantos provenientes de la sociedad burguesa de provincia. Según el autor, esos cantos son mucho más agradables y el pentatonismo de los cantos populares sólo constituye un signo de ignorancia y de primitivismo.

¹¹⁴ István Széchenyi (1791-1860). Conde húngaro. Reformador económico y social. En 1825 fundó la Academia Húngara de Ciencias.

¹¹⁵ József Eötvös (1813-1872). Realizador de investigaciones históricas. De tendencia liberal, fue dos veces ministro.

¹¹⁶ Entre otras innumerables, me permito citar una de sus declaraciones al respecto: la carta que escribiera al barón Gábor Prónay, publicada en traducción húngara por el *Pesti Napló* de noviembre de 1862. El contenido de esta carta se encuentra en el volumen XLV de la *Akadémiai Ertesítő*, Budapest, 1935, p. 303. (Nota de Bartók.)

¹¹⁷ Endre Ady (1877-1919). Iniciador de un movimiento de acercamiento a la cultura occidental, a través de la ya citada *Nyugat*, que él mismo fundara. Como poeta estuvo influido por el simbolismo francés. Sus más importantes obras tienen como marco el paisaje de los límites de la Transilvania, su tierra natal. Dicen algunos versos del texto utilizado por Kodály: “Esperar, cuando suena la medianoche, / solo, un ataúd que viene de la noche.” “Escuchar de los órganos el lamento, / de las campanas el lúgubre espanto.” “Y un testamento escribir allá ardiente / y llorar, llorar desesperado.”

¹¹⁸ Introducción a la primera parte del volumen de Béla Bartók y Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk-Songs*, Nueva York, Columbia University Press, 1951.

¹¹⁹ Se ha demostrado además que la misma entonación del cantante profesional de voz educada por el estudio, muy raras veces es absolutamente exacta. (Nota de Bartók.)

¹²⁰ La entonación falsa de sonido emitido con una frecuencia

ligevemente más baja que el justo, se llama *calante*. Si es ligeramente más alta, se trata de *crescente*.

¹²¹ Erich von Hornbostel (1877-1935). Entre 1906 y 1933 dirigió el Archivo Fonográfico de Berlín. Se dedicó a estudios de psicología musical y acústica. Ya en los Estados Unidos, a partir de 1933, investigó la música de los indios norteamericanos.

¹²² Abraham Zevi Idelson (1882-1938). Musicólogo de origen letón. Entre 1906 y 1921 estudió la música hebrea. Sobre ese argumento, publicó *Tesoro de las melodías hebraico-orientales* (1924-8).

¹²³ Lo mismo puede decirse para la ejecución de música culta. (Nota de Bartók.)

¹²⁴ Este semicírculo sirve para indicar una pequeña abreviatura de valor. (Nota de Bartók.)

¹²⁵ El término *barra* será utilizado aquí en su sentido original, es decir en el sentido de líneas verticales que dividen el fragmento en pequeñas partes. “Compás” querrá decir lo que se encuentra entre dos barras. (Nota de Bartók.)

¹²⁶ *Declamación* significa: aplicar el ritmo y las inflexiones de la lengua a la melodía. (Nota de Bartók.)

¹²⁷ Ello sucede sobre todo en los poemas épicos yugoslavos. (Nota de Bartók.)

¹²⁸ El fenómeno se verifica en ciertos tipos de cantos mímicos, en los cuales las palabras se utilizan sin significado alguno, para imitar el sonido de una lengua extranjera, etc. (Nota de Bartók.)

¹²⁹ Cada letra tiene aquí el valor de un cuarto. (Nota de Bartók.)

¹³⁰ El *trésillo* es una figura de tres notas iguales que ocupan el lugar de 2 notas del mismo valor. Se indica con un pequeño 3 encima o debajo del grupo de notas.

¹³¹ *Calderón*: signo que alarga de manera indefinida el valor de una nota o una pausa. Durante el siglo XVIII sirvió para introducir una improvisación del solista (*cadencia*).

¹³² *Trino*: repetición rápida y alterna de dos sonidos contiguos que forman entre sí un intervalo de 2^a mayor o menor. Se indica con las letras *tr*.

¹³³ *Mordente* es el adorno formado por tres sonidos: la nota real, la nota inmediatamente inferior o superior, la nota real repetida. Los hay doble, triple, etcétera.

¹³⁴ Se refiere al *staccatissimo*, es decir al sonido muy breve, como *pizzicato*.

¹³⁵ El *vibrato* en la música vocal consiste en aumento y disminución alternada de un sonido hasta casi su repetición. En la música instrumental para los instrumentos de arco se logra con una oscilación de la mano izquierda, mientras se apoya

el dedo sobre la cuerda; así se producen leves oscilaciones de la altura del sonido. También hay *vibratos* de instrumentos de viento y de órgano.

¹³⁶ Z. Kodály utiliza el mismo método; además, nosotros dos lo usamos en nuestros trabajos vocales originales, así como Schönberg en su op. 18. (Nota de Bartók.) [La obra de Schönberg es *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*).]

¹³⁷ La "alteración en la clave" es la denominada "alteración propia" y afecta a todas las notas de igual nombre del fragmento.

¹³⁸ Véase Bartók, *Roman népzene* [*Música folklórica rumana*], vol. 2, núms. 156, 167f, 176a, 198a, 202g, etc. (Nota de Bartók.)

¹³⁹ Ilmari Krohn y otros. (Nota de Bartók.)

¹⁴⁰ Philaret Kolessa y otros. (Nota de Bartók.) [Philaret Kolessa (1871-1947). Alumno de Bruckner. Desde 1929, superintendente del Instituto de Arte y Folklore de la Academia de Ciencias Soviética. Publicó 50 canciones populares ucranianas, 50 canciones populares del sur de los Cárpatos y, entre 1910 y 1913, *Melodías de recitados ucranianos*.]

¹⁴¹ Se llama *ámbito* al límite del modo, como extensión.

¹⁴² La *plica*, también llamada *cola*.

¹⁴³ El *portamento* indica el pasaje de una nota a otra rozando rápido todos los sonidos intermedios. Se emplea especialmente en el canto y en las cuerdas.

¹⁴⁴ En la música vocal se llama *melisma* a la ejecución de varias notas sobre una sílaba del texto. El estilo melismático, dentro del canto gregoriano, se oponía al estilo recitativo, con una nota para cada sílaba.

¹⁴⁵ El *cuartillo* es una figura rítmica basada en la subdivisión de un valor en cuatro partes iguales, pero que aparece en un contexto musical en subdivisión ternaria, manteniéndose igual la unidad de referencia.

¹⁴⁶ El *quintillo* se basa en la subdivisión en cinco partes iguales, pero apareciendo en el contexto en subdivisión binaria o ternaria, con la misma unidad de referencia.

¹⁴⁷ La *barra de ligadura* también se llama *de enlace*.

¹⁴⁸ Son instrumentos punteados la lira, el arpa, la guitarra, el clavicémbalo, el laúd, etcétera.

¹⁴⁹ Recordemos, entre esas obras, tres fragmentos para órgano mecánico K. 594, 608 y 616, escritos en 1790-1, y tres *Adagios* para armónica K. 616a y 617a y b, de 1791.

¹⁵⁰ Se trata de unos estudios para pianola del año 1927.

¹⁵¹ París, 1934, p. 85, líneas 1-3: "La excelente serie A.3900000 de Odeón que contiene las más interesantes especies de la música orquestal de Java central, así como los discos *His Master's Voice*, parecen haberse agotado." (Nota de Bartók.)

¹⁵² Es decir, *fortissimo*.

¹⁵³ Lev Teremin (1896). Científico soviético. El instrumento citado data de 1920 y está compuesto de dos circuitos que oscilan con alta frecuencia. Obtuvo patente norteamericana en 1928, despertando el interés de músicos como Varèse y Martinu. También llamado "eterófono", tiene una extensión de 6 octavas. Teremin, con posterioridad, inventó el "Therevox" (1924) y el "Ritmicon" (1932).

¹⁵⁴ La carta se tomó del volumen *Bartók Béla levelei*, preparado por János Demény, Budapest, Müvész Nép Könyvkiadó, 1951, pp. 65ss. Stefi Geyer, fue una violinista que, según parece, inspiró a Bartók, en los comienzos de su producción, un concierto para violín. La primera parte de la obra pasó a integrar el primero de los *Dos retratos*; la segunda, dada a conocer años después de la muerte de Bartók, sería el *Primer concierto para violín*.

¹⁵⁵ En italiano en el texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Moreaux, S., *Béla Bartók*, París, Richard Masse, 1953.
Szabolcsi, B., *Bartók, sa vie et son oeuvre*, Budapest, 1952.
Stevens, H., *The Life and Music of Béla Bartók*, Nueva York, Oxford University Press, 1964.
Von der Null, E., *Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle, 1930.
Mari, P., *Bartók*, París, Hachette, 1969, Trad. esp.: Madrid, Espasa Calpe, 1974.
Citron, P., *Bartók*, París, Ed. Du Seuil.
Ujfalussy, J., *Bartók*, Budapest, Nouvelle Critique, 1971.
Downey, J., *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, París, 1964.
Bator, V., *The Béla Bartók Archives. History and Catalogue*, Nueva York, 1963.
"Béla Bartók, l'homme et l'oeuvre", en *Revue Musicale*, núm. 224, Ed. R. Masse.
Lesanai, L., *Béla Bartók*, Leipzig, 1961.
Fassett, *Béla Bartók's Last Years. The Naked Face of Genius*, Londres, 1958.
Vigué, J., Gergely, J., *La Musique hongroise*, París, PUF, Col. Que sais-je?
László, E., *Zoltán Kodály, his Life and Work*, Londres, 1962.

1526