

BARTOK Y BERNSTEIN, DOS VIDAS CRUZADAS

*Concierto del 7 mayo de 2007
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Víctor Martín, violín
Isaac Karabtchevsky, director*

**Leonard BERNSTEIN (1918-1990):
Serenata para violín y orquesta**

**Bela BARTOK (1881-1945):
Concierto para orquesta**

De una manera misteriosa se cruzan las vidas de Béla Bártok y de Leonard Bernstein, igual que se cruzarían los itinerarios de sus pasos en el barrio bohemio y musical de Nueva York en el que los dos vivieron, la zona del West Side que va de la calle 57 a la 72. En la esquina de la 57 y la Séptima avenida está Carnegie Hall, donde Leonard Bernstein irrumpió instantáneamente en la celebridad al sustituir a un Bruno Walter muy enfermo al frente de la Filarmónica de Nueva York en noviembre de 1943, a los veinticinco años. No muy lejos de allí en dirección al oeste, en la misma calle 57, hay un placa que recuerda que en ese edificio tuvo su último domicilio Béla Bártok, que salió de allí muy enfermo en septiembre de 1945 para morir de leucemia y probablemente de tristeza y destierro en un hospital cercano. Subiendo hacia el norte estuvo el barrio portuario en el que se filmó “West Side Story”. En sus solares, no mucho tiempo después, en los primeros sesenta, se construyó el gran complejo musical de Lincoln Center, en cuyo diseño tanta influencia tuvo Leonard Bernstein. En Avery Fisher Hall, desde aquellos años sede de la Filarmónica, Bernstein conoció muchas noches de gloria, y todavía hay aficionados que lo recuerdan caminando por allí, con su melena blanca y su andar enérgico, yendo y viniendo de su domicilio en el edificio Dakota, donde sin duda se cruzaría con otro inquilino más joven y todavía más célebre que él, John Lennon.

En el mismo otoño en que Bernstein dirigió por primera vez a la Filarmónica –ocupando el puesto que había sido no sólo del insigne mahleriano Bruno Walter, sino muy brevemente del propio Gustav Mahler- Béla Bártok concluía en Nueva York su Concierto para Orquesta: quien se lo había encargado, Serge Koussevitzky, era también quien le había ofrecido al joven Bernstein la posición de director asistente de la Sinfónica de Boston en el festival de Tanglewood de 1942. Pero no acaban aquí las conexiones: en 1940, recién llegado a Nueva York desde una

Europa de la que no se había marchado por obligación (ya que nadie lo perseguía), sino por asco político y moral, Béla Bartók tocó el piano en el estreno de la versión completa de sus Contrastes para violín, piano y clarinete, que le había encargado Benny Goodman, el músico de jazz más célebre del momento. Más de veinte años después, Benny Goodman estrenó otra obra para clarinete encargada a Leonard Bernstein, su Prelude, Fugue and Riffs, que juega con el jazz con la misma solvencia y desenvoltura con que había jugado Bartók.

El porvenir casi siempre es mezquino (ya escribió Henry James que todos los futuros son crueles): el joven maestro de éxito multitudinario conoció en sus últimos años un declive doloroso, una gradual sensación de aislamiento que no debió de ser mucho menos amarga que la del exiliado europeo viejo, pobre y enfermo, profesor en precario y músico casi del todo ignorado en una ciudad con demasiados fugitivos de Europa, indiferente en gran medida a cualquier forma de prestigio ganado lejos de ella. Al día siguiente de su debut inesperado con la Filarmónica Berntein fue noticia de primera página en el New York Times: a Bartók, después de su muerte, el mismo periódico sólo le dedicó unas pocas líneas. La placa en la fachada de la casa donde vivió Bartók es más bien modesta, pero también lo es el busto –la cabeza, más bien– de Leonard Bernstein en el cruce de calles de Lincoln Square que lleva su nombre. Bernstein era barroco y excesivo en su presencia física, una mezcla de histrionismo de director a la europea y de ese talento americano para el negocio del espectáculo que recibe el nombre de showmanship: Bartók, una figura discreta, retraída, sigilosa, un poco a la manera ascética de Manuel de Falla.

Y sin embargo, al escuchar en una misma sesión el Concierto para Orquesta del uno y la Serenata del otro se nos revelan puntos en común en los que de otro modo quizás no habríamos reparado, tensiones creativas que surgen en cada uno de un empeño paralelo por reunir tradiciones musicales dispares: en el caso de Bernstein, la voluntad de crear una música americana que surgiera de la confluencia entre la formidable tradición sinfónica europea y la riqueza deslumbrante y liviana del musical de Broadway, al que llegaban ya muy filtradas las influencias vernáculas del jazz y de los blues; en el de Bartók, el sueño de una música húngara enraizada al mismo tiempo en las formas inmemoriales del folklore campesino y en la novedad arrebatadora de Richard Strauss, de los herederos vieneses de Mahler, en el lirismo a la vez delicado y extremo de Debussy. El mismo año en que Bernstein compuso su Serenata inspirada en el Banquete platónico hizo también la banda sonora para “On the waterfront”, de Elia Kazan; fue titular de la Filarmónica de Nueva York a la vez que triunfaba en Broadway con West Side Story. Quería popularizar a Mahler y a Charles Ives pero también buscar una síntesis como la que había intentado George Gerswhin en Porgy and Bess: en su imaginación tenía siempre presente que algo tan excelso como la Flauta Mágica había sido en su estreno un espectáculo popular en un teatro de barrio. Hijo de emigrantes judíos venidos de Rusia, educado en Harvard, Bernstein trasluce en su pasión por crear una cultura musical plenamente americana la ansiedad de quien en el fondo no está seguro de su lugar en el mundo: en eso se parece a su casi exacto coetáneo Saul Bellow, que viniendo también de una familia emigrante hizo de la

discordia entre las dos identidades, entre el pasado europeo tan cercano y el presente, la materia de una escritura nueva, que paradójicamente iba a convertirse en la expresión más cabal de la novela americana. La ansiedad de pertenencia y desarraigo de Bártok es igual de pronunciada, pero más ambigua: la Hungría de la que emigró ya no era la misma en la que él había nacido, porque los lugares del país en los que estuvo su origen habían sido desgajados de él a consecuencia de la I Guerra Mundial. En Nueva York vivió en esa melancólica campana de vidrio en la que casi siempre se queda confinado el emigrante que llega cuando ya no es joven. ¿No era también Bernstein, a su manera, un advenedizo que no cuadraba del todo en los diversos mundos en los que se movía, judío entre los anglosajones de clase alta de Harvard, compositor clásico entre la gente de Broadway y de Hollywood, showman de Broadway entre las cejas altas de la música clásica?

Ni el Concierto ni la Serenata son ajenos al teatro: la Serenata, según el programa explícito que redactó el propio Bernstein, sería un musical con buenos modales pero sin palabras, y cada parte se correspondería con la intervención de un personaje del diálogo platónico, discurriendo sobre el tema más permanente de los musicales, las peripecias del amor. En el Concierto, las secciones de la orquesta se alternan en contrastes dramáticos, y los instrumentos solistas intervienen como si se aproximaran hacia la boca del escenario, se interpelan, se cruzan en pasos de danza. La percusión exige o sugiere golpes rítmicos de pisadas sobre una tarima resonante; las melodías invocan con sus largas sinuosidades la reverenciada tradición europea, pero también se deslizan hacia la parodia o rompen crudamente en ella, se degradan en aires sentimentales y vulgares, en fanfarrias de banda callejera, como en Mahler o Shostakovich, como en el más raro y probablemente el más original de los compositores americanos, Charles Ives.

La Serenata es la obra de un músico joven que todavía no encuentra su propia voz porque su talento es muy superior a su experiencia de la vida, y porque sus facultades excesivas le dan una riqueza que aún no ha aprendido a administrar. El Concierto pertenece a esa época tardía de un artista ya tan sabio que se ha librado hasta de las servidumbres del propio estilo, y tal vez por eso suscita con cierta frecuencia el malentendido de que se trata de una obra hasta cierto punto convencional y menor, una concesión al agrado fácil del público. Pero surgió en la misma secuencia de libertad creativa que otras obras de los últimos años de Bártok, los Contrastes, la sonata para violín solo, el tercer concierto de piano y el inacabado de viola: en medio de la pobreza, de la enfermedad y del exilio, al artista lo salva la perseverancia solitaria en el trabajo, la fertilidad sagrada de una inspiración en la que se trasluce la sombra del sufrimiento, pero en la que acaba prevaleciendo la afirmación de la vida. El corazón y el eje de simetría del concierto es esa elegía que tiene algo de noche oscura del alma –parece que suenan en ella ecos de las músicas nocturnas de Schönberg y Ravel- y que ya había sido insinuada en el dramatismo de la introducción: pero según se aproxima el final, el júbilo de la fuga, con su sugerencia de renovación incesante, se impone sobre la pesadumbre igual que sobre la tentación del sarcasmo, con una energía nerviosa que no es ajena a la de los finales de Bernstein.

Quizás Béla Bartok, cuando asistió al estreno del Concierto en Nueva York en enero de 1945 y se levantó para recibir el aplauso unánime del público, recibió el éxito con asombro y cierta incredulidad, con un escepticismo de enfermo para el que las cosas llegan demasiado tarde: quizás pensó que había terminado componiendo una página de música americana.

Antonio Muñoz Molina