

1 *pi* Bartók
2
3



BÉLA BARTÓK – ET LIV I MUSIKKEN

I serien av 1-2-3-festivaler i Nynorskens Hus har tida nå kommet for Béla Bartók (1881–1945), som sammen med Claude Debussy, Dimitri Sjostakovitsj, Igor Stravinskij og Arnold Schönberg regnes som en av 1900-tallets mest betydningsfulle komponister.

Det er mange grunner til at Bartók er et naturlig valg. Han var en komponist som i et nyskapende og modernistisk formspråk utvidet de klassiske grensene, men uten å spreng dem helt. Han var vidtfavnende i sin jakt etter nye impulser, men mest av alt var det inspirasjonen fra østeuropeisk folkemusikk som ga hans musikk det særpreget som kalles «bartóksk». Festivalen er forankret i hans kammermusikalske verker, med de seks strykekvartettene som kjerne, men han har også etterlatt seg scenemusikk, storslåtte orkesterverk og arrangementer for kor. Dessuten var han en avholdt pedagog som pianoprofessor i nærmere 30 år, en internasjonal verdsatt konsertpianist og en pioner innenfor innsamling og systematisering av sang- og musikktradisjoner også fra folkegrupper utenfor dagens Ungarn. I disse dager er det også verdt å merke seg at han var en aktiv talsperson for humanistiske verdier i tider med krig og autoritære regimer, og at hans prinsippfaste antifascisme førte til de siste leveårene i eksil. Han deltok dessuten aktivt i mange former for kulturelt samarbeid og brobygging over landegrensene, og viste at det ikke er noen motsetning mellom å søke lokale røtter og å være det som i dag kalles for en *kosmopolitt*. Med Bartóks egne ord: Det finnes ingen «reine raser», og verken i musikk eller geografi kjente han noen grenser. Det var ikke alltid så populært, og hans liv var også et liv i strid.

Ettersom Bartók utfordret et konvensjonelt og konservativt konsertpublikum, ble han i lange perioder oversett eller møtt med fiendtlighet, ikke minst i sitt eget hjemland. Men i våre dager blir han hyllet både innenfor og utenfor Ungarn, og hans verker har en fast plass i konsertprogrammer verden over. Vi kan også glede oss over en jevn strøm av nye innspillinger av både kammerverker, konserter for piano, fiolin eller bratsj og verker for orkester. Det er altså på tide å bli litt bedre kjent med Béla Bartók. Musikken vil bli introdusert eller taler for seg i løpet av festivalen, her er det bare meningen å gi en biografisk skisse som forhåpentlig gjør det lettere å bevege seg inn i hans særegne univers. Musikk blir aldri til i et vakuum, løsrevet fra sted og historisk tid, det gjelder i høyeste grad hos Bartók. Det legges særlig vekt på det som har fått størst betydning for hans virke som komponist, samtidig som det er viktig å vise bredden utover det kammermusikalske vi møter på festivalen.¹

Vidunderbarn (ifølge mor)

Béla (Viktor János) Bartók ble født i 1881 i Nagyszentmiklós, som den gang befant seg innenfor Ungarns grenser, men som i dag ligger i det nordvestlige Romania. Her var faren rektor på en landbruksskole og en ivrig amatørmusiker som behersket både piano og cello,

¹ For å lette søking på strømmetjenester og opplysninger fra internett, bruker jeg gjennomgående de engelske verktitlene.

mens moren var folkeskolelærer og underviste pianoelever. Som barn var Bartók mye syk, og oppholdt seg mest innendørs og lyttet når foreldrene spilte. Det er mange historier om hvordan han gjenkjente musikk før han kunne gå, og hvordan han allerede i treårsalderen spilte mange melodier med én finger, reagerte med uro ved uventete rytmeskift og åpenbart var utstyrt med absolutt gehør. Faren døde da Bartók bare var åtte år, og moren flyttet rundt på jakt etter arbeid og gode pianolærere for sin sønn. Slik tilbrakte Bartók mange år i morens hjemby, som i dag heter Bratislava og er hovedstad i Slovakia. Dette er en oppvekst som forklarer hans store interesse for musikktradisjoner blant etniske og språklige minoriteter i det som var et Stor-Ungarn, og som var underlagt det habsburgske dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn fram til sammenbruddet under den første verdenskrigen.

I 10–11 årsalderen hadde Bartók allerede bak seg flere skoleopptredener og enkle komposisjoner, særlig danser. Da han fylte 18, kunne han skilte med en liste på mange titalls verker, hvorav bare noen få er publiserte. De fleste var naturlig nok for piano til egen framføring, men det var også sanger, fiolinsonater og tre strykekvartetter som har gått tapt. I 1899 ble han opptatt som pianostudent ved Franz Liszt-akademiet i Budapest, etter å ha takket nei til tilbudet om en plass ved konservatoriet i Wien. For Bartók var dette et kulturelt og politisk valg, ettersom han nå var engasjert i kampen for ungarsk frigjøring fra østerriksk overhøyhet. På denne tida hadde både Akademiet og det øvrige musikkmiljøet i Ungarn en sterk tysk og østerriksk dominans.

Den unge Bartók var mest inspirert av tradisjonen fra Mahler, Wagner, Brahms og Liszt, og sammen med wienerklassikerne preget konsertprogrammet i Budapest ved århundreskiftet. Men i 1902 hadde Bartók en skjellsettende opplevelse; han overvar en konsert med *Also sprach Zarathustra* av Richard Strauss, og så for seg nye måter å komponere på. Han lagde selv en pianooversjon både av dette verket og *Ein Heldenleben*, og herfra går det en klar linje til Bartóks gjennombrudd med det symfoniske diktet *Kossuth*. Det ble med sine ti historiske tablåer oppført i 1904 som et nasjonalistisk helteepos for å ære den revolusjonære Lajos Kossuth, som i 1848/49 ledet oppstanden mot Østerrike. Bartók stilte selv i ungarsk nasjonaldrakt under premieren. Verket inneholdt blant annet en forvrengt parodi på den østerrikske nasjonalsangen (*Gott erhalte*), til store protester fra østerrikske musikere i orkesteret, og ble avsluttet med en sørgemarsj for å understreke nederlaget. Aldri seinere vendte Bartók tilbake til den høystemte nasjonalismen som blomstret i høyere samfunnslag, og som ofte ga seg utslag i sjåvinisme og fremmedfiendtlighet.

Selv om inspirasjonen fra Richard Strauss ga nye klangbilder og harmonier, var det møtet med Claude Debussy og andre impresjonistiske komponister – seinere også Igor Stravinskij – som førte til et endelig brudd med den tysk-østerrikske tradisjonen. Bartók kom gjennom hele livet til å beholde kontakten med det franske musikkmiljøet, og ga selv en rekke konserter i landet. Hos både Debussy og Stravinskij er det mulig å spore innflytelse fra folketonen, men det var Bartóks samarbeid med Zoltán Kodály (1882–1967) i innsamling av folkemusikk fra 1905 og framover som ga hans arbeider en helt ny retning. Kodály var ett år yngre, og i tillegg til å komponere og gi konserter, var han lingvist med rytme- og tekststrukturer i folkesanger som tema for sin doktorgrad. Det ble starten på et nært og livsvarig vennskap, og begge ble i 1907 ansatt ved Akademiet. Mens Kodály lærte opp kommende komponister, var pianoundervisning Bartóks hovedoppgave. Sammen med Ernő Dohnányi (internasjonalt mest

kjent som Ernst von Dohnányi), Akademi-professor, komponist og pianist, dannet de raskt et trekløver som i mange tiår spilte hovedrollen i det ungarske musikklivet. Den mer konservative Dohnányi (1887–1960) delte ikke sine kollegers interesse for folkelige tradisjoner og mer moderne uttrykk, og befant seg trygt innenfor den vestlig-klassiske seinromantikken med Brahms og Liszt som ledestjerner. I 1905-1915 bodde han dessuten i Berlin, der han underviste ved musikkakademiet.

Hva er «ungarsk» i musikken?

Med ungarsk musikk forsto Kodály og Bartók etter hvert noe helt annet enn det som bar navnet ungarske rapsodier hos Liszt og ungarske danser hos Brahms, og som hadde slått så godt an i Vest-Europa. De ønsket seg et alternativ til det som ble spilt av romanimusikere i byenes kafeer, restauranter og klubber, og som med sin ornamentering og dekorative improvisasjoner – uten tekst – gjerne ble kalt «sigøynermusikk». Men det var misvisende, ettersom det var amatørkomponister fra høyere samfunnslag som ofte skapte disse melodiene for sitt eget publikum i byene, mens romanifolk som tilhørte underklassen på landsbygda i all hovedsak hadde tilegnet seg folkelige tradisjoner. Kodály og Bartók stilte seg også kritiske til den operettesjangeren som Ferenc (Franz) Lehár og Imre Kálmán representerte, og som de oppfattet som altfor sentimental eller tilgjort komisk. Som Bartók uttrykte det: La tilhørerne bare drukne i Den glade enke! I stedet søkte de to folkemusikkgranskerne røttene i det eneste de mente var autentisk, nemlig de tradisjonene som sprang ut av vanlige folk på landsbygda, og som nå sto i fare for å dø ut. I et langt på vei føydalt Ungarn med storgods, vil det si jordløse landarbeidere, dyrepassere og tjenerskap.

I ti år fram til 1916 var de to samarbeidspartnerne ustanselig på farta i landsbyer som lå uveisomt til, og hvor de derfor kunne regne med å møte sang og musikk som ikke var «smittet» av moderne bykultur. Mens Kodály begrenset seg til ungarsktalende distrikter, oppsøkte Bartók også andre folkegrupper, ettersom bare rundt halvparten av landets innbyggere var ungarsk-språklige. Slik var han også med på å redde og bearbeide rumensk, slovakisk, serbokroatisk, bulgarsk og rutensk materiale, det siste er fra dagens Ukraina. Han forsto raskt at deres musikk, ikke minst med særegne rytmer, fravær av den vestlig-klassiske dur/moll-tonaliteten, bruk av den pentatoniske skalaen - oktav på fem istedenfor sju- og originale instrumenter, deriblant sekkepipe, hadde sine røtter lengre østfra. Det var da også herfra den opprinnelige madjar-befolkningen kom tusen år tidligere. Nyere forskning bekrefter sentralasiatisk opphav, basert både på arkeologi, språk og nedtegnelser av musikk, kanskje med utspring i den kinesiske Xinjiang-provinsen. Slik sto det klart for de vennene og samarbeidspartnerne at musikktradisjonen var langt mer øst-europeisk og asiatisk enn vest-europeisk i sin opprinnelse, og at det var herfra inspirasjonen måtte hentes om musikken skulle kalles *ungarsk*. Dette skilte seg altså fra det som Liszt representerte, ettersom han med sitt liv i utlandet og manglende ungarsk-kunnskaper ikke hadde hatt så mange muligheter til å øse av disse kildene.

Bartók overlot ingen ting til tilfeldighetene, han var en pioner i bruken av Edison-fonograf med vokssylindere. Som regel ble det gjort flere opptak og nedtegnelser av melodier, rytmer og tekst for å fange opp variasjoner. Han framhevet ofte at studier utført av etnografer eller

folklorister måtte suppleres med kyndige musikkteoretikere med absolutt gehør. I tillegg måtte opptakene gjøres i det rette lokalmiljøet etter å ha oppnådd fortrolighet. Like viktig var det å avspeile sjangermangfoldet, det vil si sanger til bryllup, begravelse, dans, innhøsting, barneregler og skiftende årstider. Bartók la også vekt på å tilegne seg stedets språk og dialekter, i alle fall et langt stykke på vei. I tillegg utviklet han en vitenskapelig måte å transkribere, systematisere, katalogisere og sammenlikne materialet på, og ble en internasjonal forgrunnsfigur i det som nå heter *komparativ etnomusikologi*. Sammen med Kodály registrerte han i alt 10 000 melodier i løpet av livet. De ble samlet i bøker med fyldige introduksjoner og forklaringer, der de siste ikke ble publisert før på 1950-tallet. Bartóks innsats inkluderer også feltarbeid i Algerie i 1913, der han ble slått av perkusjonsinstrumentenes viktige rolle. Et opphold i Tyrkia i 1936 bekreftet også teoriene om delt opprinnelse østfra.

Noen norske innslag finner vi derimot ikke, selv om Bartók i 1912 var med sin mor på ferie nordover med Hurtigruta. Han kjøpte riktignok ei hardingfele i Bergen, men uttrykte skuffelse over norsk folkemusikk. I postkort til Kodály klagde han på det kalde og sure været i Bodø, enda det bare var i slutten av august. (Kanskje var det derfor neste ferd gikk til Algerie?). Bartók leverte bidrag til internasjonale konferanser, både i Europa og Nord-Afrika, og har publisert en rekke foredrag, essays og vitenskapelige artikler på mange språk. Selve innsamlingsarbeidet ble avbrutt under den første verdenskrigen, da Ungarn sto på tysk side, og i 1920 måtte avstå to tredeler av sitt landområde og en like stor del av sin befolkning til Jugoslavia, Romania og Tsjekkoslovakia. For Bartók var dette et smertefullt nederlag, også mentalt, han hadde jo alle sine oppvekstår utenfor det som nå ble Ungarns grenser. Men da hadde han og Kodály samlet så mye at det var nok til å arbeide videre med, arrangere og forberede til publisering, med vitenskapelige innledninger, gjennom hele mellomkrigstida.

Kunnskap om den folkelige tradisjonen brukes i Bartóks komposisjoner til noe langt mer enn å gjengi tekst og melodi i opprinnelig form, eller bringe lange og direkte sitater. Det var ikke nok å skape nye akkompagnementer eller å pakke materialet inn med egen ornamentering. Han lar isteden inspirasjonen fra det som litt høytidelig kan kalles musikkens «sjel» munne ut i verk som helt ut er hans egne, det er sammenliknet med krysspollinering, der komposisjonene ble mer instinktivt og spontant til gjennom de mange timene ved pianoet. Selv om dette finner sammen i nyskapende harmonier, rytmer, uvante klanger, dissonans og original instrumentering, brøt han sjelden med den vestlige kunstmusikkens sonate-, kvartett- eller orkesterform. Som konsertpianist hadde han som oftest klassiske mestere med på programmet, med forkjærlighet for Bach og Beethoven, og var i perioder også opptatt av italienske komponister fra 1500- og 1600-tallet.

Rhapsody for Piano og *Rhapsody for Piano and Orchestra* (1904–1905) er de siste verkene som er skrevet uten spor etter folkemusikalsk inspirasjon, men deretter følger det på rekke og rad et mangfold av verker som tydelig viser at Bartók nå har funnet sin teknikk, sin estetikk og sitt klangbilde. I samarbeid med Zoltán Kodály lanserer han allerede i 1906 *Hungarian Folksongs*, der de står for ti arrangementer hver. Det pedagogiske oppdraget ble også mesterlig utført med *For Children* (1908–1909), som inneholder over femti øvelser fra nybegynnerstadiet til komposisjoner for viderekomne. Ikke minst ga verker som *14 Bagatelles* og *10 Pieces* (begge i 1908), *Burlesques* (1908–11) og *Romanian Dances* (1911)

verdifulle bidrag til Bartóks virke som konsertpianist. Hans komposisjoner ble som regel kjølig (eller hoderystende) mottatt av et tyskorientert publikum som gjerne så ned på vanlige folk fra landsbygda. Han passet derfor alltid på å ha Beethoven, Mozart, Liszt, Chopin og Dohnányi med på egne konserter.

En barbar ved pianoet?

I en meget produktiv periode fram mot den første verdenskrigen var det premiere på mange verker med tanke på andre instrumenter enn piano. I 1907–08 skrev han en fiolinkonsert tilegnet en ung fiolinist, Stefi Geyer, som ikke gjengjeldte hans romantiske – og insisterende – følelser. Men de brevvekslet med mange filosofiske og religiøse betraktninger, der Bartók endte med å kalle seg ateist. Konserten ble ikke offentliggjort før ti år etter Bartóks død, og heter nå *Violin Concerto no. 1*, mens hans lenge eneste kjente (1937–38) nå har navnet *Violin Concerto no. 2*. Fra 1910–11 stammer også hans *String Quartet no. 1*, som ingen av de eksisterende ungarske kvartettene ønsket å innstudere. Fire yngre musikere, mellom 16 og 25 år, gikk derfor sammen om å stifte Waldbauer-Kerpely- kvartetten, med navn etter fiolinist Imre Waldbauer og cellist Jenő Kerpely.

Bartóks første strykekvartett viser hvordan grensene for tonalitet kan utvides, uten at spranget ble tatt over i tolvtones atonalitet, slik Schönberg var i ferd med å gjøre. Men *String Quartet no. 1* ble likevel bestemt avvist av et tradisjonsbundet publikum, som reagerte negativt på ukjente klanger og rytmer, dissonans og kraftig slag med strenger. (Det heter fortsatt Bartók-pizzicato). Kritikerne kalte dette barbarisk eller kakofonisk, noe som fikk Bartók til å svare direkte med et i dag mye spilt pianoverk han ga navnet *Allegro barbaro* (1911), og som Jenő Kenessey arrangerte for orkester i 1946.

Heldigvis lot Bartók seg ikke skremme til å oppgi strykekvartetter. Det skyldes også at han ble godt hjulpet av den entusiastiske Waldbauer-Kerpely-kvartetten, som lærte komponisten mye om hva disse instrumentene er i stand til, og som framførte flere hans kommende verker for første gang i Budapest. Mens Mozart, Haydn og Beethoven ofte komponerte seks kvartetter med samme opusnummer, og Haydn nærmere 70 i alt (!), nøyde Bartók seg med seks til sammen. De strakte seg dessuten over nesten hele hans karriere, fra 1910 til 1938, men trass i variasjoner og et langt tidsspenn har de den samme energiske intensitet og det samme uttrykket som gjør dem gjenkjennelige og utgjør en sammenhengende kjede. Kanskje mer enn noe annet fra Bartóks notepenn er det kvartettene som oftest blir spilt verden over, og som uten tvil regnes som et av høydepunktene i det rike kvartettrepertoaret gjennom alle tider. Det er knapt en eneste strykekvartett av internasjonalt format som ikke har spilt dem inn i sin helhet, herunder den norske Vertavo-kvartetten. En av de mest kritikerroste versjonene fra de siste årene kommer fra Arcadia-kvartetten, som er blant festivalens prominente gjester, og som deler framføringene likelig med Engegård-kvartetten..

Det var ikke bare gjennom sine komposisjoner at Bartók i praksis ble ekskludert fra de toneangivende kretser, han ble også beskyldt for å være en forræder mot det ungarsk-nasjonale med sin interesse for musikk forankret i ikke-ungarske minoriteter. En god stor del av hans musikk for piano og ulike korensembler fram til 1914 var basert på rumensk og

slovakisk materiale, og etter 1913 trakk han også inn arabiske elementer, da særlig de rytmiske innslagene fra perkusjonsinstrumenter. Bartóks reaksjon var en tilsvarende forakt for den snobbete smak og fastfrysing av tenke- og levemåter som hørte føydalherrer, det urbane borgerskapet og den katolske geistligheten til. Det forsøket han og Kodály gjorde på å etablere Forbundet for Ny Musikk i Budapest i 1911, ble kortvarig. Ingen ville finansiere et nytt ensemble, og det var få som meldte seg til de konsertene der de på denne tida oppførte egne verker.

Ikke for alle ører

Også Bartóks opera i én akt, *Bluebeard's Castle* (1912) ble en nedtur etter at Den kgl. Operaen avviste å oppføre noe som var et brudd med rådende smak. En revidert utgave hadde imidlertid premiere i 1918, etter at komponisten hadde hatt bedre suksess med sin eneste ballett, *The wooden prince* (1917). Interessant nok blir *Ridder Blåskjeggs borg* oppført i 2023/2024-sesongen både av Oslofilharmonien og i Operaen. Bartóks siste av tre sceniske verk, pantomimen *The Miraculous Mandarin* (1924), ble derimot en skandale med sin atmosfære fylt med brutalitet og prostitusjon, noe som ikke akkurat var egnet for sarte sjeler i fine salonger. Da den ble oppført i Köln i 1926, grep kommunale myndigheter resolutt inn og fjernet verket fra plakaten. I spissen for denne reaksjonen sto byens borgermester, Konrad Adenauer, som etter 1945 ble vest-tysk forbundskansler. Verket ble flere ganger forsøkt oppført i Budapest, men ble avlyst etter en generalprøve i 1931, for deretter rett og slett å bli forbudt av myndighetene for å utgjøre en trussel mot den offentlige moral. Det fikk sin ungarske premiere først i desember 1945, men da var Bartók nylig død. Kort etter ble det forbudt på nytt, denne gang var det et kommunistisk regime som ønsket seg noe mer «oppbyggelig».

String Quartet no. 2 (1917), som er dedisert til Waldbauer-Kerpely-kvartetten, fikk en høyst blandet mottakelse i hjemlandet med sine mange krasse og kompromissløse klanger. (En av de tidligste innspillinger er med The Amar Quartet, med Paul Hindemith på bratsj.) Men på denne tida kunne Bartók i alle fall glede seg over at flere av hans komposisjoner begynte å bli bedre kjent i utlandet, ikke minst i Frankrike og Storbritannia. Et eksempel på dette er *Romanian Folk Dances for Small Orchester* (1917), som er en bearbeiding av et stykke for piano to år tidligere. Fra dette året stammer også korverket *Four Slovakian Folk Songs*, som framføres på festivalen.

Bartóks lønn ved Akademiet var ikke høyere enn at det var nødvendig å turnere i andre europeiske land, noe som også var viktig for å gjøre hans egen musikk mer kjent. Men sammen undervisningsplikter var dette slitsomt, og det gikk på bekostning av det han aller mest så som sin oppgave, det vil si å komponere. Det krevde intens konsentrasjon og muligheter til å stenge resten av verden ute. Han var ekstremt følsom for støy, og satt ved sitt piano bak polstrete dobbeltdører som ingen turte å banke på. Sammenhengende tid for å skrive ny musikk var det mest av i lange sommerferiene, som oftest på landsbygda.

Urolige år

Avslutningen av den første verdenskrigen innebar, som nevnt ovenfor, et ungarsk traume ved å bli fratatt store landområder der Bartók hadde bodd og utforsket både musikk og språk. I likhet med flere andre europeiske land, inkludert Østerrike og Tyskland, vokste det i krigens kjølvann fram revolusjonære bevegelser. I Ungarn fulgte i 1919 en kortvarig sosialistisk rådsrepublikk ledet av Béla Kun, som var nært knyttet til Moskva. Blant dem som sluttet seg til opprøret var mange akademikere, forfattere og kunstnere som hadde representert modernistiske strømninger fra inngangen til 1900-tallet. Blant dem var den kjente filosofen György Lukács, som tilhørte en jødisk familie Bartók hadde mye kontakt med, og Béla Balázs, som hadde skrevet librettoen til *Ridder Blåskjeggs borg*.

Uten en like klar ideologisk forankring så både Bartók og Kodály mulighetene for at det nye styret ville legge mer vekt på musikken til «bønder og arbeidere», og sa derfor ja til å gå inn i Kulturdepartementets musikkråd, riktignok med beskjedne oppgaver. Kodály håpet særlig på bedre tider for korsang, som jo var mer demokratisk og folkelig, ettersom alle – uansatt klasse, kjønn og etnisitet – hadde sin egen stemme som instrument. Litt overraskende fikk de med seg den mer konservative Ernst von Dohnányi, i alle fall i starten. Men kontrarevolusjonen slo tilbake etter bare noen få måneder, og innledet en 20 år lang mellomkrigstid under et nasjonalistisk og høyreautoritært regime ledet av Admiral Miklós Horthy. Det ble innsatt en ny ledelse av Liszt-akademiet, som ikke straffet Bartók og Dohnányi med mer enn en pålagt «studiepermisjon» på et halvt år, som den siste brukte til et norgesopphold, trolig for å finne ut om dette var et sted å slå seg ned for godt. Kodály hadde ikke den samme internasjonale berømmelse som beskyttelse, og ble fjernet etter en vendetta på politisk grunnlag. Men de to andre gjorde felles sak med sin venn og kollega, og det endte med at han ble gjeninnsatt ved Akademiet

Under det reaksjonære styret med sin patosfylte stor-ungarske nasjonalisme, fikk verken Bartók eller Kodály noen sentrale posisjoner i det ungarske musikkmiljøet. Det var i motsetning til Dohnányi, som fant seg bedre til rette som dirigent for det ledende symfoniorkesteret, styrer av Akademiet, operadirektør og sjef for musikkseksjonen i Budapest Radio. Det er ingen hemmelighet at han etter hvert ble møtt med en viss kjølighet fra Bartóks side

Et lyspunkt i ellers mørke tider var hans andre ekteskap, som ble inngått i 1923 med en ung og svært begavet student, Ditta Pasztóry. Hun utviklet seg til å bli en etterspurt konsertpianist som både framførte flere av hans verker og var solist med andre pianokonsserter.

På kant med regimet

1920-tallet var for Bartók en hektisk periode med stor etterspørsel etter konserter i utlandet, noe som var viktig for å gjøre komposisjonene bedre kjent. Han opptrådte, ga intervjuer og holdt foredrag i en lang rekke europeiske land, inkludert Sovjetunionen, og gjennomførte en stor turné fra kyst til kyst i USA. Nå var det heller ikke så vanskelig å få verkene publisert av musikkforleggere.

Det anstrengte forholdet til egne myndigheter kan illustreres med at Bartók nektet å motta Corvin-prisen fra Horthys hånd, mens han dagen etter stilte opp for å få en fransk orden.

(Riktignok uttalte han i sin takketale at det var viktigere at hans verker ble spilt i Frankrike enn at han fikk en medalje.) Heller ikke i sin musikk var han innstilt på å kompromisse eller innordne seg rådende stemninger. *Violin Sonata no. 1 og 2* (1921–22) ble skrevet for den unge stjernefiolinisten Jelly d'Aranyi, som han var meget fascinert av, nok ikke bare som musiker. Sammen oppførte de begge sonatene i London i 1923. De regnes blant de verkene som er minst «tilgjengelige» for et bredt publikum og mest frigjort fra tradisjonell tonalitet og konvensjonelle klangbilder. At de er teknisk briljante og krever musikere på høyeste nivå, kan vi høre når den første av dem spilles på festivalen.

Langt vennligere ble *Dance Suite* (1923) mottatt, den spilles da også hyppig i våre dager. Det var et bestillingsverk i forbindelse med 50-årsjubileet for sammenslåingen av Buda, Óbuda og Pest til landets hovedstad, og viser hvordan «det ungarske trekløveret» gjennomgående hadde et ulikt uttrykk i sine arbeider. Mens Dohnányi leverte en seinromantisk festoverture og Kodály et storverk basert på ungarske folketoner og religiøse tekster (*Psalms Hungaricus*), vartet Bartók opp med en fengende dansesuite som i den siste satsen galopperer vilt av sted i det halsbrekkende tempoet han er kjent for. Selv om det var feiring av en ungarsk begivenhet, var også slovakisk, rumensk og arabisk materiale representert, der de forenes i finalen. Suiten foreligger også i en populær versjon for piano. Dansesuiten for konserter ble et internasjonalt gjennombrudd, og ble i løpet av et par år spilt mer enn 50 ganger bare i Tyskland.

Tiåret etter 1920 er kjennetegnet av en energisk og vital produktivitet, trass i flere perioder med mismot og en følelse av ikke å bli verdsatt fullt ut. Fram mot 1930 utvidet han sin kompositoriske bredde med verker for helt nye besetninger, i tillegg til at han i rask rekkefølge fullførte *Out of Doors* (1926) for piano – som er med på festivalen – og *String Quartet no. 3* (1927) og *String Quartet no. 4* (1928). *Out of Doors* gir kanskje det tydeligste uttrykket for det som hos Bartók er kjent som «nattmusikk», som forekommer i mange av hans verker. Her høres nattlige lyder i det ellers stille landskapet, særlig fra fugler, frosker, sirisser og sikader. Da han en gang ble spurt om han hadde et credo eller en troserklæring, svarte han: Min treenighet er kunst, vitenskap og natur. For å komme nærmere naturen var han også en naturist som kastet klærne, flere somre ble tilbrakt på naturistleir i Sveits.

Når det gjelder *String Quartet no. 3* ble sendt til en konkurranse i USA, fikk en delt førstepris og ble uroppført i Philadelphia. Omtrent samtidig skrev han *Village Scenes* (1926) for kvinnekor og kammerorkesterorkester og hadde premiere på *Piano Concerto no. 1* (1926). De ble etterfulgt av to andre viktige komposisjoner, *Rhapsody for Violin and Piano no. 1* (1928, med celloversjon året etter) og *Rhapsody for Violin and Orchestra* (1929). Den første av dem blir å høre på festivalen. I de tre neste årene ble den internasjonale berømmelsen bekreftet med *Piano Concerto no. 2* (1930–31) og det mektige *Cantata Profana* (1930) for to solister (tenor og baryton), to kor og orkester. I tillegg skrev han *Sonatina for Violin and Piano* (1930), som året etter ble orkestrert under navnet *Transylvanian Dances*. På samme tid ble han bedt av en fiolinlærer om å skrive om pianoøvelsene i *For Children* til fiolin, og resultatet ble et helt nyskrevet verk: *44 Duos for 2 Violins* (1931), som vi også stifter bekjentskap med på festivalen. Titlene på disse småstykkene dokumenterer at opptakene er gjort i mange forskjellige østeuropeiske områder og i Algerie. Enkelte satser har også tittel

etter formen, de kan hete pizzicato, menuett eller scherzo, og vi hører også en sekkepipe som ikke akkurat er finstemt.

Overføringen fra Liszt-akademiet til Vitenskapsakademiet i 1934 fritok Bartók fra pianoundervisning, og ga bedre muligheter til å konsentrere seg om sitt vitenskapelig arbeid, som vakte stadig større internasjonal oppmerksomhet. Den nye situasjonen ga støtet til en vital periode som komponist, og det er nettopp mange av Bartóks verker i den påfølgende tida fram til 1945 som nådde et bredere publikum allerede i hans levetid, slik som *Hungarian Dances for Violin and Piano* (1934). Han arbeidet samtidig gjennom hele 1930-tallet videre med den store serien av småstykker for piano, *Mikrokosmos*, som ble fullført i 1939, der enkelte deler også er arrangert i en firhendig versjon.

Bruddet med Nazi-Tyskland

Den mer fleksible arbeidssituasjonen ga rom for enda flere konsertturneer, inkludert Stockholm og København, men det er ikke spor etter noen i Oslo. Særlig ble Bartók godt representert i BBC i London og i konsertsaler rundt om i England, i tillegg til at han bevarte sine franske forbindelser. Derimot ble det helt slutt på kontakten med Tyskland etter Hitlers maktovertaking i 1933, der Bartók ganske enkelt omtalte nazister som «pestbefengte banditter og mordere». Den internasjonale spenningen og bevoktete grenser var også et slag mot Folkeforbundets Råd for kunstnerisk og intellektuelt samarbeid, der Bartók var en aktiv deltaker og hadde flere oppdrag. Han nektet å fylle ut et tysk skjema som spurte om han var av «arisk opprinnelse», og var i grunnen litt skuffet over at han ikke ble ført opp på lista over dem som bedrev «degenerert kunst». Bartók ga også klar beskjed om at hans verker ikke lenger skulle spilles på tysk eller italiensk radio. Da hans musikkforlag i Wien (Universal Edition) ble «nazifisert» etter *Anschluss* i 1938 stanset han samarbeidet og overførte rettigheter til det London-baserte Boosey & Hawkes, som ble en nær kontakt livet ut.

Tapet av det tyske markedet ble mer enn oppveid av internasjonal oppmerksomhet og bestillingsverk, som både ga inntekter og tidsfrister som krevde rask levering fra en selvkritisk komponist. Det hjalp også godt at det ble større interesse for det som ble kalt samtidsmusikk, og som ble fremmet av *International Society for Contemporary Music* (ISCM), stiftet i 1923 med mange nasjonale avdelinger etter hvert. Fra norsk side var særlig Pauline Hall aktiv i det som her hjemme fikk navnet Ny Musikk, blant annet som leder fra 1938 til 1961. Det ble nesten årlig holdt internasjonale konferanser og festivaler i regi av ISCM, der Bartók var en flittig deltaker som solist i egne verker, flere av dem som urframføringer. Nettverket i ISCM førte også med seg flere bestillinger og samarbeid med Paul Sacher og hans kammerorkester i Basel, som var en ivrig forkjemper for Bartóks musikk. Denne forbindelsen resulterte blant annet i *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936) og *Sonata for Two Pianos and Percussion* (1937), den siste ble skrevet for felles framføring med Ditta.

Også *String Quartet no. 5* (1934) var et bestillingsverk, finansiert av en velstående musikksponsor i USA, Elizabeth Sprague Coolidge. Kvartetten ble uroppført året etter i Washington DC. Coolidge var meget fornøyd med resultatet, som nok også var noe mer «tilgjengelig» enn de foregående fire, det gjaldt både for musikere og publikum. Det var nå

han slo fast i en forelesning at hans prosjekt alltid hadde vært å utvikle musikken i en original form, men at dette mer skulle skje gjennom evolusjon enn gjennom revolusjon.

Et annet tegn på hvor mye oppmerksomhet Bartók begynte å få i USA, var bestillingsverket *Contrasts* (1938), som ble uroppført i Carnegie Hall året etter. Denne gang var det den amerikanske jazzklarinetlisten Benny Goodman som ønsket seg et verk for klarinett, fiolin og piano, der særlig førstesatsen springer ut av ungarsk tradisjonsmusikk. Dette er et av Bartóks mest spilte verker, som også blir framført på festivalen. Det finnes tilgjengelig i en kultinnspilling fra 1940 med Goodman, Bartók og Szigeti. (I en komplett Bartók-samleboks fra plateselskapet DECCA, er det Arvid Engegård som medvirker på fiolin.) På samme tid kom *Violin Concert no. 2* (1938), som nylig ble kåret av Oslofilharmonien som en av de viktigste fiolinkonsertene til alle tider, her er konkurransen som kjent hard. (En av de mest kritikerroste innspillinger fra nyere tid er det Vilde Frang som står for.)

Fra samme tid har vi også *String Quartet no. 6* (1939), som satte punktum for hans arbeider for denne besetningen. Kvartetten ble det siste verket som ble fullført i hjemlandet, og som i form og innhold avspeilte både verdenssituasjonen og hans mors alvorlig sykdom. Tanken var opprinnelige å avslutte med en hurtig rask dans i rumensk stil, men den ble erstattet av en mer vemodig sistesats. Moren døde i desember 1939, rett etter at kvartetten var fullført, men på grunn av krigen fikk den ikke sin premiere før i 1941, og denne gang i New York. Bartók ble stadig bedt av sin forlegger om en sjuende kvartett, men det kom aldri noe ned på papiret.

Med Bartóks demokratiske og humanistiske grunnholdning, og hans oppriktige engasjement for disse verdiene på tvers av landegrensene, ble den politiske situasjonen på hjemmebane stadig mer uholdbar. Som han selv har skrevet: "My main idea, which dominates me entirely, is the brotherhood of man over and above all conflicts". Den kritiske tilstanden ble ytterligere aktualisert da Ungarns makthavere sist på 1930-tallet knyttet seg nærmere til Hitler-Tyskland, for så å gå inn på landets side etter at verdenskrigen brøt ut. Det ble også innført stadig flere anti-jødiske lover, og Bartók ga klart uttrykk for at det var skamfullt å tilhøre et miljø av «siviliserte og utdannede kristne» hvor nazi-sympatier var svært utbredt. Flere europeiske musikere gikk i eksil, men flytting fra Ungarn var vanskelig for Bartók så lenge hans mor, som han var så nært bundet til, levde. Da hun døde i 1939, endret dette seg. En langvarig og suksessfylt turné i USA våren 1940 gjorde dette landet til et alternativ, og etter en dramatisk flukt gjennom flere land kunne han og Ditta seinhøstes 1940 gå om bord i et amerikansk skip i Lisboa.

Vanskelige tider og nye storverk

I New York begynte en periode i Bartóks liv som tidvis var preget av økonomiske problemer. Han fant seg aldri til rette i USA, og håpet var at hans eksiltilværelse ville bli midlertidig. Som privatperson var han beskjeden, reservert, asketisk og innadvendt, iblant også eksentrisk, og var ikke den som brautet seg fram i et fremmed miljø. I tillegg var hans helse i lange perioder så dårlig at det var nødvendig med rekonvalesens- eller hospitalopphold. Det var umulig å leve av spredte konsertinntekter, og familien måtte ta til takke med ganske kummerlige boforhold, der støy fra gatene og fra naboer var en konstant plage for en følsom komponist. Bartók avslo flere tilbud om å undervise i komposisjonslære, noe han alltid hadde ment sto i motsetning til hans eget virke, og han hadde heller ikke dannet noen

«skolereetning». Det var ærefullt å bli utnevnt til æresdoktor ved Columbia-universitetet i New York og å bli invitert til å holde en forelesningsserie ved Harvard University, men ikke noe av dette bedret familieøkonomien. Fram til 1942 ble han reddet av et midlertidig oppdrag fra Columbia University for å systematisere et rotete og rikt arkiv med innsamlede melodier og ballader fra Serbia-Kroatia, som lingvisten Milman Parry hadde etterlatt seg ved sin død i 1935.

Situasjonen ville ha vært vanskeligere om ikke venner og kolleger, flere av dem ungarske musikere og dirigenter i eksil, stilte trofast opp. De fikk også USAs komponist- og forfatterforening til å dekke en stor del av de voksende helseutgiftene. Bartók hadde nærmest gitt opp å komponere da den russiske dirigenten Serge Koussevitzky ved Boston Symphony Orchestra ikke bare kom på sykehusbesøk i 1942, men lokket med midler fra en egen stiftelse for et orkesterverk. Kanskje var det mest ment som en økonomisk håndrekning, men utrolig nok klarte Bartók å gjennomføre oppdraget på rekordtid i 1943. Med enkelte revisjoner ble *Concerto for Orchestra* uroppført under Koussevitzkys ledelse. Dette var utvilsomt med på å gi Bartók en utvidet tilhengerskare, og slik fikk han vist nok en gang at han også behersket det store orkesterformatet. Verket ble ofte spilt i USA i de neste årene, men måtte på grunn av krigen vente med sitt europeiske gjennombrudd. Målt i antall innspillinger, er dette verket et av hans aller mest populære.

Bartók ble helt mot slutten av livet også bæret med et oppdrag fra selveste Yehudi Menuhin, som flere ganger hadde framført hans fiolinkonsert, og som privat spilte den første fiolinsonaten med Bartók ved klaveret. Nå ønsket han seg rett og slett en solosonate for fiolin, kanskje inspirert av Bach, og Bartók fikk selv oppleve premieren av *Violin Solo Sonata* i 1944. Bortsett fra nye arrangementer av noen ukrainske folkesanger, ble dette det siste verket han fikk fullført i sin helhet. Etter at han selv ble for svak for å gi konserter, startet han arbeidet med *Piano Concerto no. 3*, som skulle gi Ditta et nytt verk å turnere med. Da Bartók døde av kreft 26. september 1945, sto det bare 17 takter igjen, som ble fullført av vennen, komponisten og bratsjisten Tibor Serley. Sammenliknet med de to tidligere pianokonsertene er det en tydeligere melodilinje og mindre utfordrende harmonier. Kanskje er det fordi Bartók etter eget utsagn under dette arbeidet for første gang ble kjent med Edwards Griegs legendariske pianokonsert.

Helt til det siste strevde Bartók parallelt med en bratsjkonsert, det eneste for dette instrumentet, som var en bestilling fra datidas mest kjente bratsjist, skotten William Primrose. Han rakk ikke mer enn å lage en skisse til bratsjpartiene, men mye manglet og notearkene lå unummerert og uordnet. Orkestreringen var ikke en gang påbegynt, men Tibor Serly tok likevel på seg oppgaven med å fullføre verket. De lærde strides om denne utgaven egentlig kan regnes som Bartóks komposisjon. (Det er andresatsen av en versjon for bratsj og piano som blir å høre på festivalen.) Men Primrose skal ha sagt seg fornøyd, ga verket en urframføring med Minneapolis Symphony Orchestra i desember 1949, og bidro til å gjøre det kjent og kjær for bratsjister, som ellers ikke har så mange konserter å briljere i. Serly arrangerte konserten seinere for cello, og mange musikkkyndige ser ut til å være mer imponert over denne. Seinere har bratsjkonserten kommet i litt alternative utgaver, én av dem utarbeidet av sønnen Peter Bartók og Paul Neubauer. I nyere tid har den kjente bratsjisten Tabea Zimmerman foretatt ytterligere justeringer.

Ungarns nasjonalkomponist – til slutt

Béla Bartók ble gravlagt under en enkel seremoni i New York, med bare noen få til stede, inkludert Ditta og en sønn fra hvert av hans to ekteskap. Hun reiste etter krigen tilbake til Budapest, der hun på 1960-tallet tok opp sin konsertkarriere og døde i 1982. I sitt testament hadde Bartók bestemt at han aldri måtte minnes med navn på gater, torg eller bygninger i hjemlandet så lenge Hitler og Mussolini var æret på denne måten. Det var ikke vanskelig å oppfylle etter krigen, som ble fulgt av innlemmelse i den sovjetiske sfæren, og i dag er det statuer og navn en lang rekke steder både i og utenfor Ungarn. Det finnes også rikholdige Bartók-arkiver i både New York og Budapest. I den siste byen er også hans hjem satt i stand til et eget museum (Bartók Memorial House), hvor det også avholdes kammerkonserter og internasjonale konferanser. Store deler av hans folkemusikk- og instrumentsamlinger er dessuten blitt tilgjengelige for besøkende og forskere. Den storslåtte salen i det nye Kunstpalasset i Budapest bærer også hans navn.

Bartóks ettermæle i hjemlandet er verdt et studium i seg selv. Etter den kommunistiske maktovertakingen i 1945 var det i noen år interesse for å spille både tidlige verker og de som ble komponert i hans siste leveår, men det skjedde et skifte med en kulturell og ideologisk tilstramming tre–fire år seinere. Ved inngangen til 1950-tallet ble flere av Bartóks mer modernistiske eller «formalistiske» arbeider svartelistet som «borgerlig-dekadente». Av verker på festivalen gjelder dette den første fiolinsonaten og strykekvartettene nr. 2–4. Aller verst gikk det ut over scenemusikken, som ble fordømt for ikke å være tilstrekkelig folkelige, sosialrealistiske eller optimistiske. Det kan også ha spilt inn at Bartók var mer knyttet til landsbygda enn til den urbane industriarbeiderklassen. Derimot var *Concerto for Orchestra*, de to siste strykekvartettene, den andre fiolinkonserten og den tredje pianokonserten populære. Det ungarske musikkmiljøet ble tilført rike ressurser, noe som stimulerte til framveksten av en lang rekke komponister, ensembler, solister og dirigenter. I avantgardistiske kretser i USA og Vest-Europa ble Bartóks tidligere verker derimot hyllet som et steg i riktig retning. Dette stanset etter sigende opp gjennom interessen for tradisjonsmusikk, der tida isteden kunne ha vært brukt til å videreutvikle et nytt og mer avansert uttrykk, kanskje til og med over i reindyrket atonalitet.

Et nesten komisk innslag under den kalde krigen var at radiostasjonen *Voice of America*, finansiert av USAs utenriksdepartement, kringkastet Bartóks mest modernistiske verker innover i Øst-Europa. I 1955 kom et skifte i Ungarn, nok mest som en reaksjon på at det ved tiårsmarkeringen for Bartóks død ble planlagt mange konserter, festivaler, konferanser og nye innspillinger i USA og Vest-Europa. Fra ungarsk offisielt hold var det frykt for at denne delen av verden på denne måten skulle trykke Bartók til sitt bryst og regne hans som «sin» komponist. Svaret var en offentlig rehabilitering, som la vekt på at Bartók hadde mange progressive ideer, var en kjempende antifascist i kamp mot borgerskapets kultur og en talsperson for fredelig sameksistens over landegrensene.

Da det ideologiske tøværet begynte å gjøre seg gjeldende fra midten av 1980-tallet, hadde Bartók altså for lengst blitt anerkjent og æret som nasjonalkomponist. I 1988 ble hans legeme

etter familiens ønske hentet tilbake for å bli gravlagt i Budapest på statens bekostning og med store seremonier. På kirkegården er det aldri tomt for blomster eller besøkende.

Det har også hjulpet på Bartóks den internasjonale berømmelse og sentrale posisjon at ungarske dirigenter har bodd – eller opptrådte flittig – i vestlige land, samtidig som en lang rekke av hans lands stjernesolister har holdt hans musikk levende gjennom konserter, turneer og lovpriste innspillinger. Blant dem er pianistene Andor Földes, András Schiff, Zoltán Kocsis, for ikke å glemme fiolinister som Gábor Takázs-Nagy, Kristóf Baráti og Barnabás Kelemen. Det er velbegrunnet stolthet over å ha fostret «trekløveret», Ernest von Dohnányi, Béla Bartók og Zoltán Kodály, som gjennom undervisning og inspirasjon har sørget for en god ettervekst i et rikt musikkmiljø. Det er det mange eksempler på blant komponister, slik som nspirert mange etterkommere, som György Ligeti, György Kurtág, Péter Eötvös, Ferenc Farkas og György Ránki.

Gjennom en stor anstrengelse har plateselskapet *Hungaroton* gitt ut Bartóks samlede verker, der de aller beste musikerne ble hentet inn for å sikre høyest mulig kvalitet. For eksempel ble det for innspillingen av de seks strykekvartettene for anledningen satt sammen en kvartett som besto av de aller fremste ungarerne på sine instrumenter. De kalte seg *Mikrokosmos* som en referanse til det populære samlingen av pianostykker, og deres innspilling er tilgjengelig etter at katalogen fra det nå nedlagte plateselskapet nå er sluppet fri.

Hva med Kodaly og Dohnányi?

Zoltan Kodály levde videre helt til 1967, og den nære vennen og samarbeidspartneren opplevde en nasjonal storhetstid som pedagog (internasjonalt kjent som «Kodály-metoden»), komponist, dirigent, musikkritiker og pådriver for den ungarske korbevegelsen, som fortsatt er levende. Han var aktiv til det siste, og var nærmere 80 år da han skrev sin eneste symfoni. I 1946 ble han preses i det ungarske Vitenskapsakademiet og leder for det statlige Kulturrådet, og i 1961 ble han valgt til president i det internasjonale forbundet for folkemusikk. Det er et lite Kodály-museum i Budapest og et stort og aktivt Kodály-senter i hans fødeby, Kecskemét. På festivalen er han representert med sin velkjente *Duo for Violin and Piano* (1914) som er et internasjonalt standardverk for denne besetningen. Særlig har sistesatsen et folkemusikalsk preg, med røtter i *verbunkos*, brukt for å få folk på landsbygda til å verve seg til hæren, og med skarpe skiftninger mellom raske og langsomme deler. Her er det ikke vanskelig å høre felleskapet med Bartók. I tillegg får vi korverket *Norwegian girls* (1940), ment som en protest mot tysk okkupasjon.

Ernst von Dohnányi ble værende i Ungarn helt til 1944, men dro så i eksil, først til Østerrike og kort etter til USA. Her slo han seg ned med familien, ble amerikanske statsborger, og var aktiv som komponist, pianist, dirigent og professor ved University of Florida helt til han døde i 1960. Da var han 84 år gammel, og gjorde sin siste innspilling bare dagen før han døde. I hjemlandet ble han under lang tid uglesett av det kommunistiske regimet, og ble til og med beskyldt for å løpe nazistenes ærend. Men han ble seinere reinvasket, og det er flere bevis på at han reddet mange jødiske musikere og at han gikk fra direktørstillingen ved Akademiet i protest mot antisemittiske lover. Når han ikke har fått den samme plass i musikkhistorien som sine to venner, til tross for en svært omfattende produksjon, er det fordi han var langt mindre

nyskapende både i form og innhold, og ikke hadde den samme forankring i ungarske tradisjoner, selv det også finnes klare innslag. Men han spilles ofte både hjemme og ute, det gjelder ikke minst hans *Piano Quintet no. 2* (1914) som framføres under festivalen, og som viser at han var på sitt beste i verker som han selv var med på å framføre fra pianokrakken. Mange musikkyndige mener at hans andre kvintett er undervurdert, og at den fortjener sin plass ved siden av Brahms og Dvorák. (De som vil høre mer, kan glede seg over en ny innspilling av hans begge kvintetter med Takács-kvartetten og Marc-André Hamelin.) Hans mest populære verk er kanskje *Variations of a Nursery Tune* (1914), skrevet for piano og orkester som variasjoner over «Twinkle, twinkle, little star».

Mer å høre

Dette er ikke plassen til å velge ut enkeltinnspillinger av Béla Bartóks verker, det er det ikke vanskelig å finne ut av ved hjelp av strømmetjenester, søkemotorer og butikker som spesialiserer seg på klassisk musikk. Men det bør så avgjort nevnes at plateselskapet DECCA i 2016 ga ut en samleboks (*Complete works*), som byr 32 CD-er og nærmere 40 timer med Bartók. Blant de fremste solistene er pianistene Zoltán Kocsis, Martha Argerich og Nelson Freire og fiolinistene Viktoria Mullova, Anne-Sophie Mutter og Kyung Wha Chung. De seks strykekvartettene er det Takács Quartet som står for, mens bratsjkonserten er i de beste hender hos Yuri Bashmet.

For de som kan klare seg med «bare» 20 CD-er, har Warner Classics utgitt en egen boks i 2021. Her er det Alban Berg Quartet som spiller de seks strykekvartettene, og blant andre artister er András Schiff (alle tre pianokonsertene), Deszö Ranki, Renaud Capuçon, Gidon Kremer og Itzhak Perlman. Det er også nye arrangementer, blant annet for piano og fløyte, med både Jean-Pierre Rampal og Emmanul Pahud, for ikke å glemme innspillinger med Bartók selv fra 1928–1937. *Music for Strings, Percussion and Celesta* får vi med Oslofilharmonien under ledelse av Mariss Jansons, som også har fått æren av å spille selveste *Concerto for Orchestra*. Og hvem er det som gir oss *Violin Concerto no. 2* og *Rhapsody no. 1 + 2 for Violin and Piano*? Jo, Yehudi Menuhin. Men *Solo Violin Sonata* er overlatt til Vilde Frang.

Mer å lese

I nyere tid finnes en ruvende biografi skrevet av David Cooper: *Béla Bartók*, New Haven: Yale University Press, 2015. I tillegg til en grundig oversikt over Bartóks livsløp, får vi her mer musikkteoretiske gjennomganger av sentrale verk. Det finnes også en kortere og mer lettlest innføring, Kenneth Chalmers: *Béla Bartók*, London Phaidon Books, 1995 (nytt opptrykk 2008). En meget allsidig artikkelsamling av både biografisk og musikkhistorisk karakter finnes i Amanda Bayley: *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, og det samme er tilfelle i Peter Laki (red.): *Bartók and his world*, Princeton: Princeton University Press, 1995. Mange verker analyseres også i Malcolm Gillies (red.): *The Bartók Companion*, Portland: Amadeus Press, 1993.

De som er interessert i Bartóks egne skrifter, som er både vitenskapelige studier, foredrag, essays, konsertanmeldelser og heftig polemikk mot kritikere, vil ha mye å glede seg over i Béla Bartók. *Essays*, University of Nebraska Press, 1992, utvalgt og redigert av Benjamin Suchoff. En egen studie av kampen om Bartók etter 1945 er Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided. Bartók's Legacy in Cold War Culture*, Berkeley: University of California Press, 2007. En grundig og kritisk gjennomgang av hva som kan regnes som «ungarsk musikk» får vi i Lynn M. Hooker: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*, Oxford: Oxford University Press, 2013. Et velillustrert praktverk om ungarsk musikk gjennom tidene, som plasserer Bartók, Kodály og Dohnányi i historisk sammenheng, er János Kárpáti (red.): *Music in Hungary. An illustrated History*, Budapest: Rózsavölgyi & Co., 2011. For tyskknyndige foreligger Tadeuz A. Zielenski: *Bartók. Leben und Werk*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2011.

-Tore Linné Eriksen, november 2023