esmuc
Escola Superior de Música de Catalunya

PROJECTE FINAL

Bartók i els seus dos últims concerts

Estudiant: Agnès Mauri Galik

Àmbit/Modalitat: Interpretació clàssica i contemporània/Viola

Directora: Dra. Magda Polo Pujadas

Curs: 2012-2013

Vistiplau de la directora:

Membres del tribunal:
1. Dra. Magda Polo Pujadas
2. Jonathan Brown
3. Vera Martínez Mehner

Agraïments

Aquest projecte no hauria estat possible sense el constant suport del meu professor de viola Jonathan Brown ni sense les classes del pianista Vladislav Bronewetzky. També m'agradaria agrair d'una manera especial tot l'aprenentatge que vaig rebre anteriorment dels pianistes Miquel Oliu i Joan Rubinat, i de la violista Mariona Oliu; i més recentment, del professor Thomas Riebl, qui em va deixar el manuscrit del *Concert per a viola* de Bartók i em va incentivar a buscar les diferències entre les diferents edicions del concert. Dono les gràcies a Magda Polo, també, per l'ajuda en l'endreça i la correcció de la part del projecte que consisteix en aquest treball escrit. I sense oblidar els més importants, agraeixo el recolzament que sempre he rebut dels meus pares. A tots ells, els dono les gràcies.

Extracte trilingüe

La idea inicial d'aquest projecte rau en el meu interès per aprofundir en dues obres: una, escrita per a viola, i l'altra, per a piano. La controvèrsia musicològica sobre l'autenticitat del *Concert per a viola* de Bartók, una obra cabdal dins del repertori d'aquest instrument, i la coincidència cronològica que aquest concert manté amb el *Concert per a piano núm. 3* d'aquest mateix compositor han estat, finalment, el focus central de *Bartók i els seus dos últims concerts*. Mitjançant la informació extreta de llibres sobre el compositor, articles, tesis i partitures, les pàgines següents són el reflex del meu apropament als últims anys de la vida de Bartók, a la història que s'amaga darrere d'ambdues obres i als paral·lelismes que conté aquesta música.

La idea inicial de este proyecto ha consistido en mi interés por profundizar en dos obras: una, escrita para viola, y la otra, para piano. La controversia musicológica sobre la autenticidad del *Concierto para viola* de Bartók, una obra eminente dentro del repertorio de este instrumento, y la coincidencia cronológica que este concierto mantiene con el *Concierto para piano nº 3* de este mismo compositor han sido, finalmente, el foco central de *Bartók i els seus dos últims concerts*. Mediante la información extraída de libros sobre el compositor, artículos, tesis y partituras, las páginas siguientes son el reflejo de mi acercamiento a los últimos años de la vida de Bartók, a la historia que se esconde detrás de las dos obras y a los paralelismos que contiene esta música.

The initial idea of this project lies in my interest in studying two works in depth: one of them written for viola and the other, for piano. The musicological controversy about the authenticity of the Bartók Viola Concerto, an outstanding work included in this intrument's repertoire, and the chronological coincidence that this concerto holds up with the Third Piano Concerto by the same composer have been, finally, the focal point of *Bartók i els seus dos últims concerts*. By means of the information extracted from books about the composer, articles, thesis and sheet music, the following pages are the reflection of my approach to Bartók's last years of his life, to the history that remains behind the two works and to the parallels drawn in this music.

Índex

1. Introducció 11

2. Béla Bartók 13

2.1. Petita reflexió històrica 13

2.2. Un pianista reconegut 15

2.3. Bartók a l'ensenyament 17

2.4. Els perquès de l'interès pel folklore 19

3. Els seus dos últims concerts 23

3.1. La vida de Bartók a Amèrica 23

3.2. El regal d'aniversari (*Concert per a piano núm. 3*) 26

3.2.1. Els acabats 29

3.3. L'encàrrec (*Concert per a viola*) 30

3.3.1. La reconstrucció de l'obra 31

3.3.2. D'una autenticitat polèmica 33

4. Paral·lelismes entre les dues obres 35

4.1. La natura com a inspiració 37

4.2. El folklore com a inspiració 42

4.3. Sobre l'escriptura 45

5. Conclusions 47

6. Bibliografia 50

6.1. Llibres 50

6.2. Tesis doctorals 51

6.3. Articles JSTOR 51

6.4. Música impresa 53

7. Annex 54

1. Introducció

Malauradament, més d'unes quantes vegades s'ha omès la figura de Bartók en llibres, volums, documentals o classes d'història de la música i, en cas d'haver-hi aparegut, normalment no se li ha dedicat gaire espai. Dins de la història de la música del segle XX, per exemple, s'ha parlat molt de la Segona Escola de Viena, però reconeixent poc més que l'estil tonal i l'atonal. En canvi, el món compositiu de Béla Bartók, on s'hi pot trobar de tot i més, ha quedat força oblidat. Per una banda, sí que s'ha esmentat la seva connexió amb el folklore, se l'ha inclòs dins del grup dels compositors que han utilitzat diverses característiques compositives del segle XVIII d'una manera innovadora en les seves obres i també ha estat classificat com a compositor que rep influències de la filosofia basada en els dotze tons de l'escala cromàtica, sense fugir d'un marc tonal. Algunes de les seves obres per a piano, violí o viola, per exemple, han passat a ser part del repertori habitual d'aquests instruments; s'ha dit que els seus quartets de corda marquen un canvi respecte els quartets anteriors existents, ja que van més enllà en molts aspectes; i també s'ha destacat el seu interès per utilitzar formes simètriques i asimètriques. No obstant això, d'ell, també se n'ha fet una imatge d'un músic solitari, com emmarcat dins de les quatre parets de la seva habitació, entregat a una partitura rere l'altra al seu escriptori.

Per altra banda, però, intèrprets famosos del moment havien interpretat algunes de les seves obres i ell mateix havia treballat per a editorials importants; per tant, sí que es tractava d'un músic més aviat mediàtic en aquella època. No es diu, tampoc, que va ser un pianista de primera línia principalment i que va treballar durant molts anys com a professor de piano (no de composició). Va compondre música per a ensenyar piano als nens i va escriure sobre la seva filosofia pedagògica. Es parla poc, també, dels seus últims anys a Amèrica, després d'emigrar d'Hongria, els quals van suposar un gir important en la seva vida. I, segons el meu parer, la història de la música ha valorat poc que just després de la seva mort, la seva música hagi despertat tant debat musicològic.

Aquest treball, doncs, intenta recollir tota aquesta vessant menys coneguda, però tant o més important que les altres. A més a més, la comprensió de l'última part de la vida de Béla Bartók és fonamental per a entendre d'on neixen les dues obres en les quals em centro: el *Concert per a viola* i el *Concert per a piano núm. 3*.

L'elecció d'aquest tema per al projecte final va sorgir a partir de les ganes que tenia de fer un treball escrit i un concert integrant els dos instruments que m'han acompanyat des de

petita: el piano i la viola. Ambdós han estat sempre molt importants tant per a la meva formació musical com personal. I tant per la importància de cara al repertori d'aquests instruments com per la relació que mantenen aquestes dues obres escollides, el projecte final ha acabat suposant per mi una fita exigent, però interessant i profitosa.

2. Béla Bartók

2.1. Petita reflexió històrica

Han passat gairebé set dècades des de la mort de Béla Bartók (1881-1945). I, curiosament, també fa set dècades de la fi de la Segona Guerra Mundial. Des d'aleshores fins a l'actualitat, a grans trets, la classe mitjana de l'Europa occidental ha passat de la misèria als grans luxes. Tot això només en una generació. I la meva, que representa la següent generació, sorgida d'un estat de benestar, juntament amb la generació anterior s'han trobat immerses, recentment, en una crisi econòmica, social i política que dibuixa, com a mínim, un futur poc prometedor per a una majoria. Han passat pocs anys, doncs, però molts canvis que van d'un extrem a l'altre, en una societat i una història que van a un ritme trepidant.

Al tombant de segle, però no del recent sinó de l'anterior, la història ja va anar experimentant un altre tempo. En el cas de la majoria de disciplines, a mesura que el coneixement augmentava, els resultats d'aquest coneixement també creixien: un cas ben clar és el de la ciència i la tecnologia. I al revés: si la tecnologia augmentava, la ciència n'obtenia, alhora, nous coneixements. Aquesta retroacció a gran escala va generar la necessitat de partició i especialització en diversos camps cognitius. Així que aquesta tendència també va arribar a l'àmbit musical.

L'aparició, al segle XIX, de sales i societats de concerts va suposar una creixent obertura de la música cap a una major quantitat de públic, no quedant reduïda, així, en actuacions privades per a l'alta societat o en contextos religiosos. Aquest fet va facilitar als intèrprets a obtenir majors beneficis, ja que a part de ser intèrprets d'obres escrites, possiblement eren improvisadors habituals que alhora completaven el seu sou treballant a l'ensenyament i que també posaven per escrit la seva pròpia música. En créixer la demanda de concerts, alguns d'ells van anar focalitzant la seva activitat exclusivament en una vessant. Fins al punt que, actualment, podem distingir entre no només intèrprets, compositors i pedagogs, sinó més concretament entre violinistes de música antiga, violinistes de música clàssica, violoncel·listes de música jazz, pianistes especialitzats en les obres d'un sol compositor, directors només d'orquestra, d'altres que només dirigeixen cors, etc. Com tants altres rols específics.

La figura de Béla Bartók va pertànyer més aviat a la realitat anterior a aquesta. Es tractava d'un músic polifacètic. A part de la faceta de compositor que ara es coneix, en la seva època

se'l considerava sobretot un gran intèrpret. També va ser professor de piano durant trenta anys. I a més d'això, va realitzar moltes recerques de folklore i aquest estudi i la mescla del folklore en la música que componia va suposar un fet molt important per la història de l'etnomusicologia.

2.2. Un pianista reconegut

Encara que ara es recordi a Bartók per la seva figura de compositor, la gent de la seva època el va conèixer, al principi de la seva carrera, per ser precisament un molt bon pianista. Un pianista que no interpretava només les obres que toquem ara d'ell, sinó que en els seus concerts portava peces de Liszt, Beethoven, Bach, Brahms, Mozart, Wagner, Chopin, Schumann, Debussy, etc. Si l'ocasió ho permetia, afegia alguna obra escrita per ell al programa; i això cada vegada més, a mesura que van anar passant els anys, és clar. La seva figura d'intèrpret li permetia donar a conèixer les pròpies composicions i, cap al final de la seva vida, la utilitzava sobretot per a aquest fi. Les obres que escrivia per a piano les pensava bàsicament per als seus recitals i concerts i, si l'obra era per a dos pianos o a quatre mans, la interpretava amb la seva esposa Ditta Pásztory. Però, a més de tot això, havia començat la seva carrera fent música de cambra en algunes cases privades, havia estat l'organista de la capella de l'escola, agafant el lloc que ocupava Ernö Dohnányi, s'havia guanyat un sou fent de pianista acompanyant i no va ser fins més tard que la majoria d'ingressos van arribar gràcies a la feina de professor de piano.

Havent après a tocar el piano amb la seva mare durant els primers anys, passant per les classes de piano de Ferenc Kersch, un compositor i director de cor, i més endavant per les classes de piano i harmonia de László Erkel, va arribar a estudiar amb professors de molt renom en aquell moment: per exemple, amb István Thomán a l'Acadèmia de Música de Budapest (sense haver de fer cap examen, ja que el mestre va acceptar-lo després d'una sola entrevista) i del qual va ser successor al cap d'uns anys amb la seva plaça de professor; i més tard va aprendre d'Emil Sauer a Viena, treballant repertori amb Dohnányi l'estiu abans d'anar a Àustria.

Si de petit ja destacava pel seu talent com a pianista i havia disposat de totes les facilitats possibles per a estudiar tant a Budapest com a Viena perquè, en ell, ja s'hi entreveia un pianista de primera classe, quan va començar la seva carrera com a concertista no li van mancar les bones crítiques, tant a la premsa com arran d'altres bons músics. Per exemple, després d'interpretar el *Concert per a piano i orquestra núm. 5* de Beethoven a la sala Konzertverein de Viena el novembre de 1903, ell mateix destaca un recital a la Bechstein-Saal de Berlín el mes següent:

"*The very significant Dec. 14 is over: my first real job of clearing accounts in the course of a concert. What I most feared –that my strength might not be equal to it– didn't happen; after the concert I was so little tired that I could have played another program from beginning to end. [My] Study for the Left*

Hand went splendidly; the greater part of the public was most impressed by this. The hall was quite 2/3 full... Two "celebrities" were in the audience, [Leopold] Godowsky and [Ferruccio] Busoni. The latter came to the artist's room after the third part, introduced himself, and congratulated me; ...he expressed admiration that I, who have such a fine left hand technique –as he heard in the Study- still played the Chopin C-minor Etude so satisfyingly."[1]

Un alumne seu també explica que, durant els anys que va estudiar amb ell, del 1923 fins al 1929, Bartók era considerat un dels millors pianistes hongaresos, fins i tot per sobre de Dohnányi. Per tenir seient en un dels seus recitals, s'havia de comprar el tiquet amb setmanes d'antelació. L'any 1922, de fet, es podria dir que va ser quan va assolir l'èxit internacional. Ja havia actuat a Espanya (amb el reconegut violinista Ferenc Vecsey), a Anglaterra i a França (per al concurs *Prix Rubinstein* de París, on es va presentar en la modalitat de piano i de composició, però no va guanyar en cap de les dues i es va escandalitzar pel premi injust que es va atorgar en composició). I havia tornat a aparèixer a Anglaterra i França, però també a Txecoslovàquia, Holanda, Alemanya, Itàlia (també Sicília), una gira per Estats Units (de la qual va tornar a Europa passant per Brasil, on va conèixer a Villa-Lobos), la Unió Soviètica, Suïssa, Àustria, Suècia, Bèlgica i Luxemburg.

1. Mapa de les ciutats europees on Bartók va fer-hi concerts o recitals entre els anys 1903 i 1940.

[1] SUCHOFF, Benjamin. *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style*. Estats Units d'Amèrica: Scarecrow Press, 2002, p. 6.

2.3. Bartók a l'ensenyament

La institucionalització de l'ensenyament musical també va ser un factor que va propiciar aquest fenomen de fragmentació de coneixements que es va viure a finals del segle XIX, ja que als conservatoris és on va anar apareixent la tendència de posar un professor per a cada assignatura determinada. I del conservatori, els alumnes també acabaven especialitzant-se en interpretació o en composició. Bartók va ser, doncs, professor de piano, ja que el sou segur que li aportava li possibilitava emprendre altres tasques per les que mostrava un gran interès: la recerca amb Kodály de l'absoluta puresa de l'estil de la música tradicional camperola, és a dir, l'exploració en el camp del folklore. Només a Estats Units li van proposar posteriorment una plaça de professor de composició, però ell mateix va respondre que ensenyar composició seria posar en perill la seva pròpia manera de compondre. Tot i que també es queixava, en una altra ocasió, que ensenyar piano a joves sense talent que tenien la música com a manera de guanyar-se la vida no era, francament, una cosa cap a la qual sentia entusiasme.

Durant aquells anys, la improvisació també es va anar perdent. Als conservatoris es preparava als alumnes de tal manera que fossin capaços d'interpretar les grans obres que integraven el repertori canònic. Els recitals dels intèrprets de la primera meitat del segle XIX, per exemple, o bé els concerts on se sap que Beethoven improvisava d'una manera extraordinària o bé, sense anar més lluny, el famós duel d'improvisació i fragments d'obres pròpies entre Clementi i Mozart: tota aquella manera de fer música es va anar perdent. De totes maneres, se sap que Bartók, quan interpretava concerts per a piano i orquestra com ara de Beethoven, en arribar a la cadència n'improvisava una o en portava una de collita pròpia. I també cal destacar les vuit peces que va compondre i titular *Improvisacions sobre cançons camperoles hongareses*, op. 20. És pràcticament impossible d'imaginar a un Bartók que no fos capaç d'improvisar amb el piano, sabent, a més a més, que per a compondre volia sempre un piano a prop. Però de totes maneres, l'ensenyament que va dur a terme a l'Acadèmia de Música de Budapest es basava en el treball d'obres que precisament va encarregar-se d'editar: de Purcell, Couperin, Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann i transcripcions d'obres italianes per a clavicèmbal i orgue dels segles XVII i XVIII. La majoria d'aquestes edicions van passar a incloure's en la base de la pedagogia del piano a Hongria. De totes maneres, pels alumnes més petits, que tot just començaven a aprendre piano, podia recórrer a les peces més fàcils de Bach o el *Jugendalbum* de Schumann, per exemple, però considerava que això no era suficient i que no existien més obres per a nens amb valor musical. Així que, davant la

manca de material, ell mateix va decidir elaborar les peces *Per a nens*, les *Deu peces fàcils per a piano* i els volums de *Mikrokosmos*. Va col·laborar també en la redacció de *Zongora Iskola (Escola de piano),* un manual per a professors d'alumnes principiants. Però, tot i emfatitzar el concepte de "primer, músic; i l'instrument, després" i d'incloure molts altres conceptes més, no sembla que la improvisació aparegués en aquest mètode pedagògic ni tampoc en la seva manera d'ensenyar.

2.4. Els perquès de l'interès pel folklore

Bartók explica que a principis del segle XX molts compositors tenien la sensació que no podien seguir component tal i com es venia fent des del segle anterior. Per a molts d'ells, el romanticisme havia arribat a un excés i exageració de l'expressió dels sentiments i l'única solució era trencar amb aquella manera d'escriure. És així com descobreix en el folklore una nova via, ressuscitant l'interès que ja havia manifestat Herder i el nacionalisme romàntic.

La veritat és que, a finals del segle XIX, sorgia ja una consciència cap al nacionalisme. La creació d'art nacional va prendre importància, ja que reforçava el sentiment de poble, tant mitjançant els costums com el folklore. S'havia començat per la recerca de contes, llegendes i cançons i a mitjans de segle ja s'havien omplert volums sencers. Però, com que la demanda havia sorgit a partir de literats i de societats científiques, a l'hora d'imprimir els volums es va ometre la música, deixant només el text. Tot i així, a la segona meitat de segle van tenir-ho en compte i sí que es van preocupar per la música. De totes maneres, en una acció mancada de coneixement necessari, es van aplegar tonades populars, cançons patriòtiques i cançons d'escola barrejades amb cançons tradicionals. I si, entremig d'aquest garbuix, s'hi afegeixen les dues modes que s'estaven estenent en el món musical (l'ús del *verbunkos* i les cançons d'art popular, que van passar a ser la música popular i urbana de la gent), se n'obté un caos.

Bartók precisament va néixer enmig d'una societat hongaresa que es podria dividir musicalment entre l'alta societat (la noblesa, gent del món financer i de la indústria i burgesos) i entre les classes mitjanes, que els agradava la música de bandes gitanes i cançons d'art popular. Només els camperols vivien amb les seves cançons folklòriques, separats de la resta de la societat. Bartók, més concretament, va viure l'ambient urbà. La seva mare ho recorda així:

> "*When gyspy bands were in town and the sound of music reached his ears, he nodded that we should take him there, and he listened to the music with amazing attention. At the age of four he could play with one finger on the piano the folktunes familiar to him: he knew forty of them.*"[2]

Quan Bartók va entrar a l'Acadèmia de Música de Budapest, de la música urbana només coneixia el que havia viscut la resta de públic en general. Però, tot i així, aquests records el van marcar d'una manera especial i el *verbunkos* va acabar esdevenint un element cabdal en

[2] UJFALUSSY, József. *Bartók breviárium (levelek, írások, dokumentumok)* [Breviari de Bartók (correspondència, redactats i documents)]. Budapest: Zenemükiadó, 1958, p. 12.

la seva música, tant la seva part lenta *palotás* com la part ràpida *csárdás*, encara que a finals del segle XIX sembli que l'estil arribi al seu límit. Essent el *verbunkos* originalment una paraula alemanya (*Werbung*) transformada pels magiars, designava una dansa provinent dels soldats reclutats a l'imperi austríac. Era acompanyada per les bandes gitanes que s'encarregaven de posar-hi música, una música en què sovint hi feien aparèixer tonades conegudes hongareses de tradició local. Tot i els seus orígens, s'havia transformat de tal manera que ja era part de la societat hongaresa del moment. Bartók la va utilitzar amb totes les seves formes possibles: de caràcter passional, calmat, expressiu, trist, alegre... I va esdevenir així, al cap i a la fi, un símbol de nació i un exemple que mostra com la música hongaresa va poder arribar a evolucionar a partir de ben bé les arrels de la tradició del poble.

Quan Bartók vivia encara en una Hongria plena de tensió política i d'opressió per part d'una Viena dominant i estava de la part del Moviment d'Independència, va escriure en una ocasió a la seva mare:

"*Every man, reaching maturity, has to set himself a goal and must direct all his work actions toward it. For my part, I shall pursue one objective all my life, in every sphere and in every way: the good of Hungary and the Hungarian nation*"[3].

Però el que realment va marcar el fet que Bartók desviés la seva carrera de pianista cap a la recerca de les cançons folklòriques va ser l'estiu de 1904 a Gerlice Puszta, on va sentir una melodia de Transilvània cantada per una jove.

"*I have now a new plan: I shall collect the most beautiful Hungarian folksongs and raise them to the level of art songs by providing them with the best possible piano accompaniment*"[4].

2. Bartók, al costat del conductor, en un dels seus viatges de recerca.

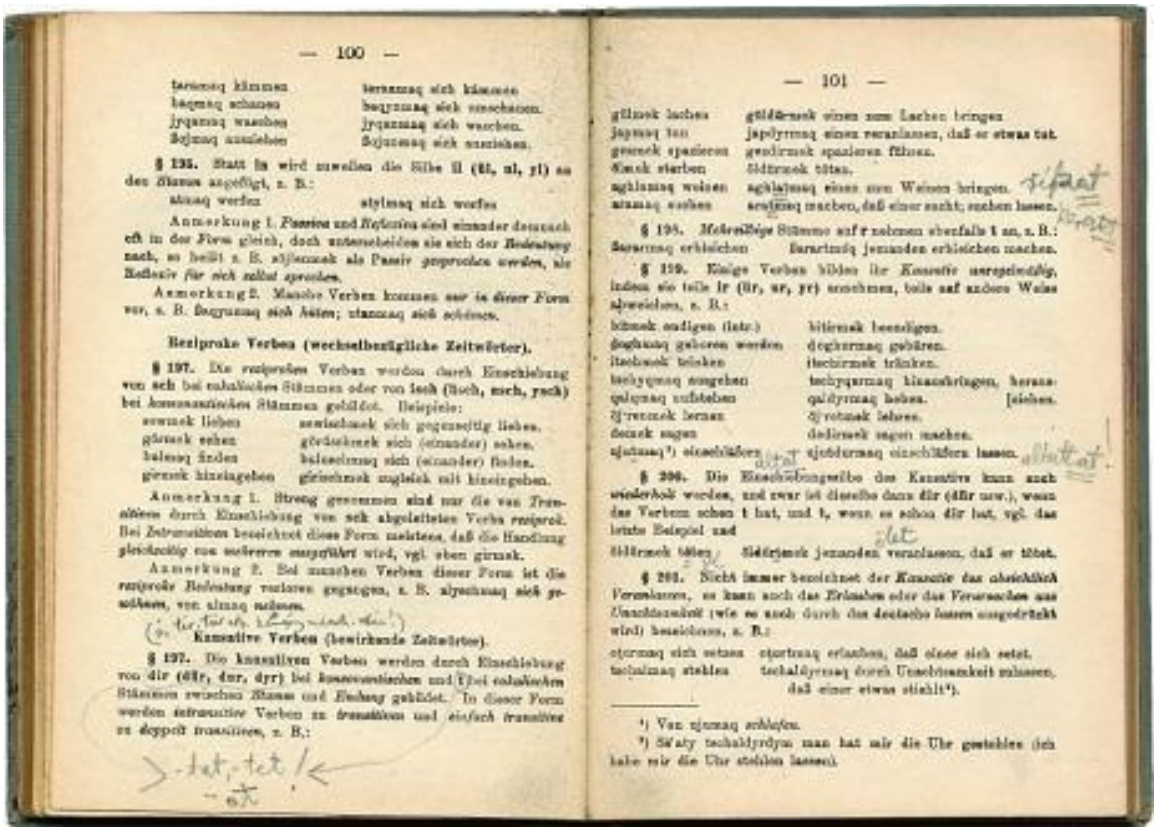
I així va ser com va sol·licitar una beca per a estudiar la música dels Székely.

Tot seguit, va conèixer a Kodály, que ja estava interessat especialment en aquest tema, i van començar la recerca d'una manera complementària, anant cadascun a visitar pobles

[3] BARTÓK, Béla Jr. i Adrienne Gombocz-Konkoly, *Bartók Béla családi levelei* [Cartes familiars de Béla Bartók] Budapest: Zenemükiadó, 1981, p.110; carta del 8 de setembre de 1903.
[4] Ibídem, p. 123; 26 de desembre de 1904.

diferents. Bartók valorava molt el fet de poder viure i descobrir els efectes de la recerca en persona i en el context real, ja que afirmava que no té res a veure documentar-se a través de museus o de llibres. Es veu que hi havia gent benestant que s'estranyava en saber el que feien, que no entenien què és el que els passava pel cap: pensaven que aquesta feina de recollir cançons o enregistrar-les la podien fer persones que no tinguessin la capacitat de tocar tan bé com ara Bartók, músics de menys nivell. Però ell mateix diu que aquesta gent no sabia pas prou el que aquesta feina significava per a ell; el fet d'obtenir coneixement de primera mà era una font constant de noves idees. També hi havia músics dels bons que creien que només es podien fer harmonitzacions simples perquè conjuntessin amb les melodies folklòriques i, fins i tot, pensaven que com a molt es podien fer servir acompanyaments de tríades de tònica, dominant i potser subdominant. Però davant d'això, Bartók no dubtava en afirmar que "*the simpler the melody the more complex and strange may be the harmonization and accompaniment that go well with it*"[5].

Es diu que Bartók tenia facilitat per a estudiar llengües. Sabia eslovac, romanès, búlgar, àrab i una mica de rus, a més de, per suposat, alemany, francès, anglès i castellà (el castellà el va aprendre en l'època que va anar a fer algun concert a la Península Ibèrica, acompanyant al



— 100 —

§ 195. Statt ö wird zuweilen die Silbe ü (ül, ul, yl) an den Stamm angefügt, z. B.:

Anmerkung 1. *Passive* und *Reflexive* sind einander deutsch oft in der Form gleich, doch unterscheiden sie sich der *Bedeutung* nach, so heißt z. B. sülemek als Passiv *gesprochen werden*, als Reflexiv *für sich selbst sprechen*.

Anmerkung 2. Manche Verben kommen *nur in dieser Form* vor, z. B. öğrenmek *sich lernen*; utanmak *sich schämen*.

Reziproke Verben (wechselbezügliche Zeitwörter).

§ 197. Die *reziproken* Verben werden durch Einschiebung von **sch** bei *vokalischen* Stämmen oder von **lesch** (lisch, nisch, rasch) bei *konsonantischen* Stämmen gebildet. Beispiele:

Anmerkung 1. Streng genommen sind nur die von *Transitiven* durch Einschiebung von **sch** abgeleiteten Verba *reziprok*. Bei *Intransitiven* bezeichnet diese Form meistens, daß die Handlung *gleichzeitig von mehreren ausgeführt* wird, vgl. oben girmek.

Anmerkung 2. Bei manchen Verben dieser Form ist die *reziproke Bedeutung* verloren gegangen, z. B. alyşmak *sich gesellen*, von almak *nehmen*.

Kausative Verben (bewirkende Zeitwörter).

§ 197. Die **kausativen** Verben werden durch Einschiebung von **dir** (dür, dur, dyr) bei *konsonantischen* und bei *vokalischen* Stämmen zwischen *Stamm* und *Endung* gebildet. In dieser Form werden *intransitive* Verben zu *transitiven* und *einfach transitive* zu *doppelt transitiven*, z. B.:

— 101 —

§ 198. *Mehrsilbige* Stämme auf r nehmen ebenfalls t an, z. B.:

§ 199. Einige Verben bilden ihr *Kausativ unregelmäßig*, indem sie teils ir (ür, ur, yr) annehmen, teils auf andere Weise abweichen, z. B.:

§ 200. Die Einschiebungsilbe des Kausativs kann auch *wiederholt* werden, und zwar ist dieselbe dann dir (dür usw.), wenn das Verbum schon t hat, und t, wenn es schon dir hat, vgl. das letzte Beispiel und

§ 201. Nicht immer bezeichnet der *Kausativ* das *absichtliche Veranlassen*, es kann auch das *Erlauben* oder das *Verursachen aus Unachtsamkeit* (wie es auch durch das deutsche *lassen* ausgedrückt wird) bezeichnen, z. B.:

[1]) Von ujumaq *schlafen*.

[2]) Sa'aty tschaldyrdym man hat mir die Uhr gestohlen (ich habe mir die Uhr stehlen lassen).

3. Apunts de Béla Bartók mentre estudiava turc (1938).

[5] BARTÓK, Béla. *The Influence of Peasant Music on Modern Music. Tempo.* 1945-1950, New Series, núm. 14, p. 21.

violinista Ferenc Vecsey). Encara que no parlés, per suposat, totes aquestes llengües d'una manera fluida, li servien almenys per a poder transcriure els textos de les cançons folklòriques. Com que entre tots els llocs que va visitar s'hi inclouen localitats de l'est del Danubi, de Transdanúbia, del nord, de Transilvània, del sud, d'Àfrica i de Turquia, movent-se d'aquesta manera les llengües li van fer molt de servei.

3. Els seus dos últims concerts

3.1. La vida de Bartók a Amèrica

Des que va acabar els estudis, Bartók tenia ganes d'anar a Amèrica. Engrescat pel seu professor István Thomán, s'havia plantejat assistir a l'Exposició Universal de St. Louis l'any 1904, però no va ser fins l'hivern de 1927-1928 que finalment va fer el viatge, i aquesta vegada amb una gira per endavant. Allà va sortir en públic, de vegades amb companys hongaresos, com ara els violinistes Joseph Szigeti i Jelly Arányi i el director Fritz Reiner. Després d'aquesta gira, el seu *Quartet de corda núm. 3* li va aportar el primer premi d'un concurs a Philadelphia, però tot i que els companys, els sous de la gira esmentada i la remuneració econòmica del concurs el deixessin amb una bona sensació, no va tornar a Amèrica a causa de la Gran Depressió.

La segona visita va esdevenir-se entre els mesos d'abril i maig de 1940. D'aquesta estada, se'n destaquen sobretot un concert un altre cop amb Szigeti i també un enregistrament amb Benny Goodman i Szigeti de la seva obra *Contrastos*, escrita dos anys abans. També va aparèixer a la Universitat de Harvard per a fer una conferència sobre etnomusicologia i això va ser la clau del que va passar posteriorment. Milman Parry, un professor de la universitat, havia compilat tot d'enregistraments folklòrics de serbocroats durant els anys trenta i Bartók de seguida hi va posar molt d'interès. Aquesta col·lecció i altres concerts i feines que li van prometre van ser el detonant perquè l'octubre de 1940 emigrés, juntament amb la seva esposa, cap a Amèrica. Segurament, l'inici de la Segona Guerra Mundial hi era, com a rerefons de la fugida, però tampoc es pot dir que Bartók marxés per aquesta raó. Políticament, durant la seva vida, s'havia mostrat poc consistent i de vegades simplement ingenu, segons Ernö Dohnányi. Es podria veure com a comunista, ja que va ser membre de la Directiva Musical sota el govern comunista de Béla Kun al 1919; es podria pensar que era nacionalista, a causa dels seus sentiments en contra dels Habsburgs i alguns comentaris xovinistes que de vegades feia; o també podria considerar-se a favor de la democràcia capitalista, després de la seva decisió de refugiar-se a Amèrica. El que sí que és cert és que no era nazi. Cal dir, però, que tampoc hi havia posat gaire resistència, ja que fins al 1937 havia acceptat concerts en una Alemanya que ja era nazi i, fins i tot després de l'esclat de la Segona Guerra Mundial, va realitzar una gira en una Itàlia feixista. Per altra banda, no obstant això, havia parlat a favor de Toscanini quan, a aquest, el van atacar els feixistes italians al 1931.

Així doncs, després d'un comiat i un viatge problemàtics (el seu equipatge es va perdre durant tres mesos) i un cop es va haver instal·lat al Nou Món, va resultar que algunes de les promeses que se li havien fet van desaparèixer i les il·lusions, les quals eren els motius principals d'aquest trasllat, van prendre un altre color. Se li van oferir, això és cert, algunes posicions com a professor de composició, però ell les va rebutjar. Ell tenia ganes, per sobre de tot, d'anar treballant amb els materials de música folklòrica i de fer molts concerts, ja que això últim era una bona manera de rebre ingressos extres i, sobretot, de propagar les seves pròpies composicions. Efectivament, va estar ocupat amb les anàlisis de la música folklòrica, sobretot a partir dels materials de Parry, però des d'una posició modesta, d'associat en música a la Universitat de Columbia a Nova York. Totalment al revés del que s'havien imaginat la parella Bartók, les ofertes de concert els van anar minvant i les remuneracions no eren tampoc les esperades. I pel que fa a compondre, durant el 1941 i el 1942, Bartók, que passava un mal moment, no va trobar ni temps ni inspiració per a noves obres. Ni durant els estius, que era quan solia dedicar-s'hi. De totes maneres, si comparem aquest període amb el que comprèn els anys 1931-1935 o bé els 1921-1925, podem veure que el gruix de composicions no era exageradament menor[6]. Bartók no era un compositor que escrivís grans quantitats d'obres i tampoc és cert que a Hongria hagués disposat de més temps lliure que a Nova York. Sigui com sigui, aquesta tendència pel que fa a compondre va fer un petit gir a partir de 1943, quan ja no estava associat a la Universitat de Columbia i treballava més aviat d'una manera privada i autònoma. La seva salut va començar a trontollar i va haver de sotmetre's a diverses cures i temps de repòs. Va ser precisament en aquest darrer i curt període que va escriure les seves últimes obres: el *Concert per a orquestra* (1943), la *Sonata per a violí sol* (1944) i, finalment, el *Tercer concert per a piano* i el *Concert per a viola.*

4. Béla Bartók viatjant cap a Amèrica.

A part de les preocupacions pel que fa a ingressos i al món laboral, s'hi ha de sumar la problemàtica de la nova situació en conjunt. El primer pis on va anar a viure la parella

[6] BAYLEY, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, capítol *Bartók in America*.

Bartók era sorollós i gens acollidor. No va ser fins l'abril de 1942 que el seu fill adolescent Peter va poder arribar als Estats Units. Abans, mentrestant, patien constantment per a ell i s'havien plantejat tornar a Hongria, però la guerra s'havia intensificat i no era una bona solució. Quan Amèrica va entrar a la guerra, al 1941, la comunicació amb la família i els amics d'Hongria es va estroncar. Van haver d'encarar-se a nous costums i la seva esposa Ditta, a una nova llengua. Ella no trobava cap feina que no fos espontània i quan Bartók va haver de deixar de treballar regularment, la relació entre ells es va posar tensa. A Bartók, que ja estava deprimit a causa de la seva salut, amb dolors d'espatlla, li van detectar seriosament un càncer de leucèmia el febrer de 1943, tot i que és evident que els anys anteriors ja devia patir la malaltia. A partir d'aquell punt, la parella va viure separada durant mesos, ja que Ditta, pel seu cantó, també va ser hospitalitzada després d'aquests temps de patiment. Però a mitjans de 1944 van tornar a viure junts, enmig del soroll del centre de Manhattan.

Tot i que durant aquests anys van anar augmentant les seves relacions a Amèrica (principalment amb hongaresos-americans), trobaven a faltar les d'Hongria, evidentment. Sobretot els havia provocat ansietat, al 1945, no saber si els seus familiars i amics haurien sobreviscut el setge de Budapest, i amb més raó havent deixat un dels dos fills a Hongria. I, per altra banda, Bartók també vivia amb incertesa pel que fa als seus treballs que havia deixat a Hongria: no sabia si haurien pogut romandre intactes.

3.2. El regal d'aniversari (*Concert per a piano núm. 3*)

L'editor Ralph Hawkes va escriure una carta a Bartók l'agost de 1940:

"*I do not know whether you have developed any ideas for new works during the last few months, quite possibly not, but I would like to remind you of your promise of the orchestral version of the Two Pianos and Percussion work, also to advise you that I shall expect the Third Piano Concerto by the summer of 1941. My reason for saying this is that you will be wanted as soloist with this work for the New York Philharmonic during its Centennial Season 1941-42.*"[7]

5. Ditta Pásztory i Bartók interpretant el *Concert per a dos pianos i orquestra* a la Carnegie Hall (1943).

Encara que Bartók va enllestir la feina del *Concert per a dos pianos i orquestra*, versió orquestrada de la *Sonata per a dos pianos i percussió* el desembre d'aquell mateix any, no va interpretar-lo fins al gener de 1943 a la Carnegie Hall, juntament amb la seva esposa i la New York Philharmonic. Aquesta, precisament, va ser la seva última aparició en públic com a pianista. És també aquest any quan comença a oferir conferències a Harvard un altre cop, però just llavors li detecten seriosament la malaltia.

Al cap de dos anys, quan semblava que la seva salut havia millorat i tan bon punt va poder marxar de la ciutat de Nova York a l'estiu de 1945, va començar el *Concert núm. 3 per a piano*, retirat a Saranac Lake. Aquells últims anys, havia rebut tres encàrrecs: un concert per a piano, un concert per a dos pianos i un concert per a viola. El de viola va ser l'únic encàrrec que va acceptar, però resulta que finalment va voler escriure un concert per a piano com a regal d'aniversari per a la seva esposa, Ditta Pásztory Bartók, amb qui s'havia casat l'any 1923, poc després de separar-se de la seva primera dona, Márta Ziegler. El seu pla consistia en acabar-lo abans del 31 d'octubre, dia de l'aniversari. I així ho explica en una carta al seu fill, al 1945:

[7] SUCHOFF, Benjamin. *Some Observations on Bartók's Third Piano Concerto. Tempo*. 1963, New Series, núm. 65, p. 8.

"*I should like to write a piano concerto to Mother. This plan has long been in the air. If she could play it in three or four places, then it would bring in about as much money as the one commission I refused.*"[8]

Es diu que Ditta, que havia estat alumna de Bartók i era 22 anys més jove que ell, no disposava d'una tècnica pianística tan bona com la del seu professor i espòs, i que és per aquesta raó que no va interpretar mai públicament ni el *Primer concert per a piano* ni el segon, ambdós tècnicament complicats. Fos com fos, el que sí que és cert és que, anteriorment, Bartók ja havia escrit per a ella el moviment *Músiques nocturnes* de la suite *A l'aire lliure*, la qual es valora com una de les seves obres més difícils i complexes. Li havia dedicat la *Sonata* de 1926 i també havia escrit la *Sonata per a dos pianos i percussió* per a ells dos com a pianistes.

El seu fill Peter, nascut al 1924, explica que quan el va veure per primer cop aquell estiu, el 16 d'agost, el seu pare passava ja en el procés d'orquestració, mentre treballava també amb alguns esborranys del *Concert per a viola*. Diu que sempre deixava els esbossos del *Concert per a viola* a sobre de tot de la pila de papers que contenien bàsicament el *Concert per a piano* quasi complet, per tal d'així amagar-lo de la mare, ja que havia de ser una sorpresa[9]. Curiosament, Ditta afirma que "*I remember that I had to turn the pages a number of times, as he played from the sketches*"[10], referint-se a l'obra, però es veu que Bartók en parlava el més mínim, per tal que el secret no es descobrís.

El 20 de setembre li faltaven dues pàgines per a orquestrar en el *Concert per a piano*. Aquestes dues pàgines comprenien 17 compassos, els quals havia demanat al seu fill que li dibuixés, aquell mateix dia. A continuació, Bartók va escriure *vége*[11] (*fi* en hongarès) després del darrer compàs. Aquest detall s'ha interpretat de maneres diverses. Com que Bartók era conscient de la seva malaltia des de feia més d'un any, aquesta marca hauria pogut significar que era conscient també que no podria acabar l'obra; o potser només es tractava d'una meta; o bé possiblement era un senyal amb caràcter d'epitafi que indicava que aquella seria la seva última composició; o bé s'hi podria trobar un significat numèric, en relació amb l'estructura de l'obra, que indicaria que el moviment havia de tenir aquell nombre de compassos i no pas més. Tot són suposicions, però el que sí que és veritat és que en cap altre dels seus manuscrits s'ha trobat aquest detall.

---

[8] NISSMAN, Barbara. *Bartók and the Piano: A Performer's View*. Estats Units d'Amèrica: Scarecrow Press, 2002, p. 274.
[9] ANTOKOLETZ, Elliott. *Bartók Perspectives: man, composer, & etnomusicologist*. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer i Benjamin Suchoff editors. Nova York: Oxford University Press, 2000, p. 250.
[10] KLEIN, Elisabeth, John Moseley i László Vikárius. *Remembering Bartók. John Moseley talks with Elisabeth Klein. Eurozine*. The Hungarian Quarterly, 2011.
[11] Vegeu la fotografia de l'annex a la pàg. 53.

Enmig d'una situació de dolor i quasi deliri, aquell dia el metge li va dir que se l'havien d'emportar a l'hospital. I davant d'això, Bartók va preguntar:

> "*Could I go one day later? There is something I would like to do first at home.*"[12]

El metge s'hi va oposar perquè la situació era urgent. Així que se'l van endur al West Side Hospital, on va morir cinc dies més tard, deixant les últimes dues pàgines de l'obra en blanc: justament el que li hagués agradat acabar a casa.

[12] ANTOKOLETZ, Elliott. Op. cit., p. 250.

3.2.1. Els acabats

Dels disset últims compassos del *Concert per a piano i orquestra núm. 3*, que equivalen a les dues últimes pàgines del manuscrit, se'n va encarregar Tibor Serly, de la mateixa manera que del *Concert per a viola i orquestra.*[13] En el cas de l'obra per a piano, doncs, la reconstrucció era molt poca i relativament fàcil. El concert ja estava pràcticament complet i la part de piano d'aquests compassos inacabats també; només calia orquestrar-los. Com que hi havia poques indicacions de caràcter i de tempo, no apareixien xifres de metrònom i hi havia un mínim de dinàmiques, Serly, volent-li donar uns bons acabats, va afegir detalls d'aquest tipus a la partitura que es va publicar. Aquestes indicacions no només provenen de Serly: hi van col·laborar Eugene Ormandy, qui va dirigir l'estrena de l'obra, el pianista Louis Kentner i, per la part de la casa editorial, Erwin Stein.

Tret de les discussions sobre aquests retocs de collita pròpia que Serly va aportar, al llarg dels anys que han anat passant no s'ha dubtat de l'autenticitat de l'obra, ja que la feina de Serly per acabar la partitura va ser molt poca. Es considera legítima de Bartók i no ha suscitat cap crítica al respecte ni se n'han elaborat altres versions a partir del manuscrit. Les indicacions de Serly s'han marcat com a no originals en les noves edicions i, d'aquesta manera, cada pianista pot escollir la seva interpretació amb base de coneixement.

Així doncs, finalment, la destinatària del regal d'aniversari el va poder rebre, però no el va mostrar fins molt més tard. L'aflicció de Ditta, després de la mort del seu marit, va ser important i, durant bastants anys, va deixar de fer concerts públics. És així com de l'estrena del *Concert per a piano núm. 3*, doncs, se'n va encarregar el febrer de 1946 Gygöry Sándor (que havia estudiat piano amb Bartók i eren amics) amb l'orquestra de Philadelphia, dirigida per Eugene Ormandy. El concert va repetir-se aquell mateix mes a la Carnegie Hall de Nova York i, l'abril d'aquell any, l'obra va ser enregistrada per Columbia Masterworks.

Aquell mateix any, Ditta va tornar a Hongria i allà va tenir-hi la seva residència durant la resta de la seva vida. Es va ocupar de fer ressò de Bartók i va interpretar i enregistrar algunes de les seves obres, en ocasions amb Erszebet Tusa. Concretament l'any 1964, Ditta va acabar apareixent amb el *Tercer concert per a piano* a Viena: el va interpretar i enregistrar amb la Filharmònica de Viena, dirigida precisament per Tibor Serly.

[13] Vegeu el capítol 3.3.1.

3.3. L'encàrrec (*Concert per a viola*)

El 16 d'agost, quan Peter Bartók visita el seu pare a Saranac Lake i aquest li ensenya que ja està a punt de passar a la part d'orquestració del *Concert per a piano*, aleshores Bartók ja estava treballant també amb alguns esbossos que havien d'acabar formant el *Concert per a viola*. De fet, les idees bàsiques d'aquesta última obra ja les havia inventat abans del 5 d'agost, que és quan escriu una carta, que mai va arribar a ser enviada, a William Primrose per tal de comunicar-li que, tret que s'hagués hagut d'encarar amb diverses dificultats, ja havia començat a escriure el concert. Però tot i això, encara no havia preparat la partitura final; primer, secretament, volia enllestir el regal per a Ditta.

I és que el *Concert per a viola* va ser un encàrrec de Primrose. Inicialment, tot interessant-se de cara a una nova obra per a estrenar i incloure dins del repertori solístic de la viola, que no era gaire ampli, Primrose s'havia adreçat a Stravinski, però el compositor estava enfeinat amb altres obres. Així que, inspirat per l'enregistrament de Yehudi Menuhin del *Segon concert per a violí* de Béla Bartók, va pensar en aquest altre compositor, que aleshores era molt conegut entre els músics, però poc valorat pel públic, segons el seu parer. Al principi, Bartók va dubtar perquè no havia escrit mai cap obra per a viola solista i no s'hi sentia gens segur, però el que el va fer prendre una decisió definitiva va ser gràcies a l'avís de Primrose, el qual li va dir que interpretaria el *Concert per a viola* de William Walton uns dies més tard. Finalment, Bartók no va assistir al concert, però sí que el va sentir retransmès per la ràdio. A partir d'aquí, es va animar i, efectivament, va acceptar l'encàrrec.

El 8 de setembre d'aquell any Bartók va tornar a escriure a Primrose per a informar-lo que "*your viola concerto is ready in draft, so that only the score has to be written, which means a purely mechanical task*"[14]. Així doncs, a mitjans d'aquell mes, Primrose va voler fer-li una visita per tal de parlar sobre els aspectes més tècnics i referents a l'instrument solista, tal com li demanava Bartók a la carta. Mentre anava cap a Maine per unes vacances curtes, va pensar en aturar-se a Nova York, però finalment no ho va fer.

> *"It was raining heavily on that day in New York, and parking became a problem. I thought I would drive on to my destination and see him on the way back... On a beautiful day about two weeks later... I stopped outside New York for lunch, picked up the [New York] Times and read that Bartók had died the day before"*[15].

---

[14] ASBELL, Stephanie Ames. *Béla Bartók's Viola Concerto: A Detailed Analysis and Discussion of Published Versions*. University of Texas at Austin, 2001, p. 8.
[15] Ibídem, p. 9.

3.3.1. La reconstrucció de l'obra

Més endavant, Tibor Serly va rebre les partitures tant del *Tercer concert per a piano* com les del *Concert per a viola*. Serly i Bartók eren amics i entre 1940 i 1942 havien treballat de prop. Serly havia passat a quartet de corda els *Mikrokosmos* i més tard havia preparat una *Suite de Mikrokosmos*, que consistia en alguns moviments seleccionats de l'obra *Mikrokosmos* de Bartók, adaptats per a orquestra. Segons Serly, l'adaptació per a quartet de corda va ser immediatament aprovada per Bartók i aquest la va enviar directament a Boosey & Hawkes, l'editorial que la va publicar. I pel que fa a la segona adaptació, Bartók només va respondre: "*fine, good*"[16].

Serly, al mateix temps, era violista i compositor. Havia estat membre de la NBC Symphony sota la direcció de Toscanini, on a més a més, el cap de la secció de violes era William Primrose; i també havia compost una *Rapsòdia per a viola i orquestra* durant els tres anys posteriors a la mort de Bartók. També és cert que el dia que es van endur a Bartók al West Side Hospital, poc abans de morir, Serly havia anat a visitar el compositor hongarès i li havia preguntat si ja havia acabat l'obra per a viola. Bartók va respondre "sí i no". En aquell moment, va esdevenir una resposta una mica enigmàtica, tot i que després, quan Serly va veure els esborranys, es va adonar de la situació. El cas és que Serly semblava que fos la persona més adequada per a acabar les feines d'orquestració, que segons Bartók eren "de pura mecànica"[17].

La realitat va ser molt més dura del que s'imaginava, tant per a desxifrar tots els esbossos com per a interpretar i intuir els propòsits de Bartók i, d'això, treure'n uns bons acabats. Tot això li va costar dos anys: del 1946 al 1948. A més a més, Serly va voler preparar simultàniament una versió del concert per a violoncel. Un cop va tenir les obres enllestides, va convocar una reunió informal per a presentar les dues versions (interpretades pel violista Burton Fisch i el violoncel·lista David Soyer), demanant que cada oient votés al final. El resultat va ser de vuit vots pel violoncel, sis per la viola i dues abstencions. A més d'això, com que Primrose no havia pagat encara per l'encàrrec, el Bartók Estate va decidir vendre el concert a un violoncel·lista.

Primrose, evidentment, s'hi va oposar i va fer servir la carta que li havia enviat el compositor el 8 de setembre de 1945, en la qual es parlava de l'encàrrec, com a prova original de l'acord que havien establert. És llavors quan Serly i Primrose van començar a

[16] ASBELL, Stephanie Ames. Op. cit., p. 10.
[17] ANTOKOLETZ, Elliott. Op. cit., p. 250.

treballar junts per acabar de retocar detalls de les dificultats tècniques de la part solista de l'obra. D'aquesta manera, l'obra es va publicar i va ser estrenada el desembre de 1949 amb William Primrose com a solista i la Minneapolis Symphony Orchestra, amb el director Antal Doráti.

3.3.2. D'una autenticitat polèmica

A partir de l'estrena, l'obra va anar prenent relleu dins del repertori de la viola i també entre els públics. La pregunta que posava en dubte quanta part hi havia de Serly més que de Bartók en la peça va començar a ser freqüent, però no es va poder resoldre fins més tard, el 1963, quan Serly va entregar una còpia del manuscrit a l'Arxiu Bartók de Budapest.

Un cop les crítiques van esdevenir més vives, després de poder consultar directament el manuscrit, van començar a aparèixer tota mena d'articles referents a l'obra, com ara el de Sándor Kovács o el de Kevin Call. En llegir aquestes i altres crítiques, Serly va publicar un article per a explicar que el seu objectiu havia estat presentar una peça coherent i que es pogués tocar, afegint els més mínims detalls que fossin de collita pròpia i aprofitant el màxim possible tot allò que provenia directament de Bartók. Però tot i que Serly ho exposés així, no va aconseguir apaivagar les diverses opinions, ja que el debat musicològic que l'obra va despertar és actual encara ara, al segle XXI. El musicòleg Malcolm Gillies, parlant de com Serly va orquestrar l'obra *Mikrokosmos*, fa aquest comentari:

"*He added embellishing lines, chromatic filling, shadowing imitation, and he occasionally shifted the rythms about. He also added extra bars of repetition to expand Bartók's often terse utterance for piano into something more extended for the orchestral mèdium.* [...] *The study of this Mikrokosmos Suite seems... to be vital to understanding what Serly thought he was sanctioned to do with the Viola Concerto sketch some years later.*"[18]

Com que, posteriorment, molts violistes han considerat, també, que Serly va prendre's la llicència de canviar molts més detalls dels que hauria d'haver canviat (justificant-se, ell, a través de la carta que Bartók va enviar a Primrose, on li comunicava que volia ensenyar-li la partitura perquè el violista considerés si tècnicament era possible i còmode, i també agafant-se a l'aprovació de Bartók després d'entregar-li les seves adaptacions de *Mikrokosmos*). Així que als anys setanta, el violista Csaba Erdélyi va començar a interpretar el concert amb les seves pròpies modificacions, basades en el seu estudi previ de la fotocòpia del manuscrit de l'Arxiu Bartók; als anys vuitanta, el violista Atar Arad va examinar la fotocòpia del manuscrit de l'Arxiu Internacional de Viola Primrose i va publicar les seves observacions com a *The Thirteen Pages*, títol que fa referència al número de pàgines del manuscrit; i al 1993, Donald Maurice, que no havia tingut accés al manuscrit fins al 1987, va presentar una cinta de vídeo al Congrés Internacional de Viola de Chicago amb la seva pròpia versió, després d'haver-la estrenada al 1989, tot i que després va ser

[18] ASBELL, Stephanie Ames. Op. cit., p. 10.

penalitzat per l'editorial Boosey & Hawkes per haver publicat la pròpia versió de l'obra, per haver-la interpretada en públic i també per haver mostrat la seva cinta de vídeo al congrés. Igualment als anys vuitanta, Paul Neubauer havia revisat la còpia del manuscrit de l'Arxiu Internacional de Viola Primrose i havia interpretat les seva pròpia versió, amb la diferència que va discutir els diferents detalls amb Peter Bartók, el fill del compositor. Aquest últim finalment va acceptar la proposta de treballar per a la publicació d'una versió revisada del concert. Neubauer es va ocupar de la part de viola i Peter Bartók de la resta. La revisió va sortir a la venta l'any 1995, conjuntament amb el facsímil del manuscrit original, del qual s'havia ocupat Nelson Dellamaggiore.

Finalment, l'any 1997, Donald Maurice, Csaba Erdélyi i Paul Neubauer, David Dalton com a portaveu dels comentaris analítics i històrics de Primrose, i els musicòlegs Elliott Antokoletz i Malcolm Gillies es van reunir tots junts al Congrés Internacional de Viola a Texas. El debat va girar entorn de la proximitat de les seves versions amb el manuscrit i si la part de la viola d'aquestes versions era més possible o menys d'executar. Erdélyi també va comentar, per exemple, que la Versió Revisada de l'obra conté errors, cosa que no va agradar gaire a Neubauer. La conclusió és, però, que aquesta reunió va esdevenir un grapat més d'informació i d'història al voltant del *Concert per a viola* de Bartók.

4. Els paral·lelismes entre les dues obres

"I am only sad that I have to leave with a full trunk."

Aquestes paraules que encapçalen el capítol són paraules que Bartók va pronunciar abans de morir. I és que, tal com comenta el seu fill Peter, Bartók s'havia endinsat en una nova etapa musical durant els seus últims anys de vida, un període caracteritzat per un estil més cristal·lí. El *Concert per a orquestra,* l'últim *Concert per a violí,* el *Concert per a viola* i l'últim *Concert per a piano* són les obres que demostren aquest canvi d'escriptura. De fet, ell mateix, en la seva correspondència amb William Primrose, parla de la visió que tenia de l'orquestració del *Concert per a viola* explicant que volia que fos encara més transparent que la del *Concert per a violí*. De la mateixa manera que Peter Bartók, Serly també opina que l'escriptura del compositor estava evolucionant cap a nous indrets i, fins i tot, parla d'una possible teoria, en la que Bartók es basaria d'alguna manera en un ordre triàdic i, en concret amb el *Concert per a viola*, en una forma que es resumeix finalment en l'acord de sèptima de dominant. De totes maneres, d'aquest principi de teoria malauradament no se n'ha sentit a parlar més des de l'entrevista que David Dalton va tenir amb Serly.

El fet que Bartók treballés al mateix temps amb el *Concert per a viola* i el *Tercer concert per a piano* crea una certa intriga sobre si les obres en si també contenen paral·lelismes. Efectivament, tenen moltes coses en comú: sense anar més lluny, ambdues comparteixen un caràcter més aviat íntim i introspectiu. S'estableix un contrast evident amb els concerts anteriors. L'obra per a piano es diferencia clarament del *Primer concert per a piano* i el *Segon*; l'obra per a viola també, però parteix més del lirisme i altres aspectes concrets del *Concert per a violí núm. 2* (1938) i de l'estil d'obres anteriors per a corda.

No obstant això, que Bartók no pogués acabar el seu *Concert per a viola* ha provocat que aquesta coincidència cronològica de les obres augmentés de valor: potser s'han volgut trobar més paral·lelismes dels que en realitat hi havia. Tibor Serly, per exemple, en la reconstrucció de la partitura per a viola i orquestra, va decidir titular el segon moviment *Adagio religioso,* de la mateixa manera com ho havia fet Bartók amb el segon moviment de la partitura per a piano i orquestra. Va considerar que els moviments eren molt similars i així també hi va afegir unes intervencions de vent fusta que recorden molt a la música nocturna, o de la natura i dels ocells, del segon moviment del *Concert núm. 3 per a piano.* De totes maneres, no hi ha res als esborranys, tret d'alguns *tremolos*, que suggereixi que Bartók l'hagués pretès així, el moviment per a viola. Fins i tot al principi del moviment, en comptes

de tenir forma de coral, Bartók escriu una melodia per a la viola que al cap i a la fi es podria comparar amb el segon moviment del *Concert per a violí* de l'any 1938 (compassos 6 i 7).

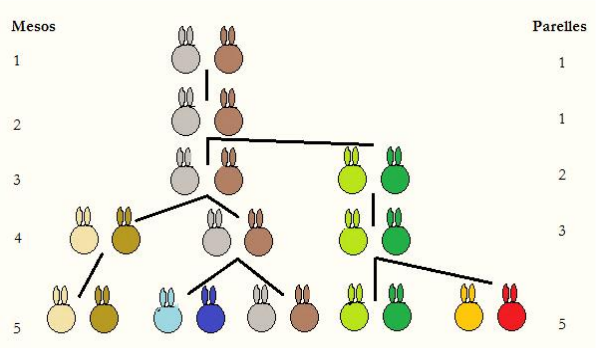
Sigui com sigui, la comparació de les obres ha estat un recurs freqüent a l'hora de voler entendre millor els esquetxos del *Concert per a viola*. I, encara que de manera menys assídua, també ha passat a l'inrevés.

4.1. La natura com a inspiració

Per a Bartók, la naturalesa era una gran font d'inspiració. D'entrada, se sap que el compositor tenia un afecte especial per la natura i per totes les seves manifestacions; es veu que el gira-sol era la seva planta preferida i era extremadament feliç quan es trobava pinyes d'avet col·locades damunt del seu escriptori. Però no només apreciava la naturalesa, sinó que constantment augmentava la seva col·lecció de plantes, insectes i diferents tipus de minerals. A través d'aquest interès, que alhora li va desvelar un interès pels números, Bartók va anar reconeixent diverses regularitats que s'esdevenien en els fenòmens naturals i és així com després va aplicar alguns d'aquests fenòmens a la composició.

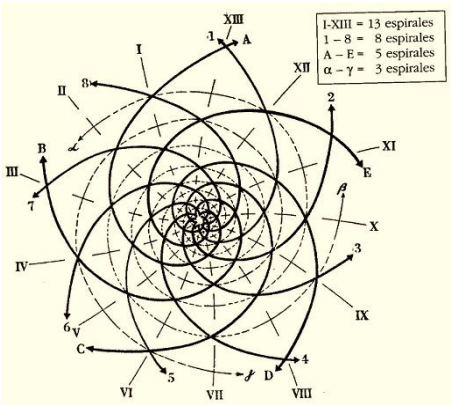
Per exemple, a l'hora de compondre, de vegades utilitzava la successió de Fibonacci, que és una llei matemàtica que reflecteix el creixement natural. Es tracta d'una successió infinita de nombres naturals, definida a principis del segle XIII per Leonardo da Pisa (conegut també com a Fibonacci): 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... Aquests números sorgeixen de la suma dels dos resultats anteriors, és a dir:

1+1=2
2+1=3
3+2=5
5+3=8
8+5=13
13+8=21
21+13=34
34+21=55
etc.



6. Esquema exemplificatiu de la successió de Fibonacci.

Fibonacci ho explicava mitjançant aquest problema: algú ha posat en una cort una parella de conills nounats amb el propòsit de saber quantes parelles hi haurà després d'un any. La prolífica natura d'aquests animalets indica que cada parella nouvinguda necessita un mes de maduració, durant el qual no es reprodueix, però al final del segon mes surt una nova parella i després segueix parint cada mes una altra parella, tal i com es veu a l'esquema.



7. Sistema d'espirals sorgit d'una pinya col·locada cap per avall.

Si ens remetem a la importància dels estudis sobre esoterisme i música, curiosament, tant la pinya d'avet com la flor de gira-sol tenen una estructura

tancada d'espirals que representa sempre valors de la successió de Fibonacci.

Dividint cada nombre de la successió de Fibonacci amb el seu anterior, cada vegada, a mesura que els nombres són més elevats, apareix un resultat que s'aproxima més a aquest nombre infinit: 1,6180339887..., designat normalment amb Φ, la lletra grega fi. Aquest nombre és, al mateix temps, el resultat del que s'anomena proporció àuria, una proporció que, com molts artistes al llarg de la història, Bartók també utilitzava en la seva manera de compondre. Es tracta de la relació que mantenen dos segments (o dues quantitats) *a* i *b*. Entre el total i el segment major hi ha d'haver la mateixa relació que entre el segment major i el segment menor [(a+b)/a = a/b]. La proporció àuria va ser definida per Euclides al segle III a. C., molt abans que es descobrís la successió de Fibonacci, i apareix en moltíssims elements i comportaments de la natura, des dels més minúsculs fins als més grans, com ara les galàxies. Així que des de fa molt de temps, aquesta relació tan i tan freqüent ha captivat a l'ésser humà i és per això que les persones l'han utilitzada en l'elaboració d'obres estètiques: ja siguin arquitectòniques, murals, musicals, etc.

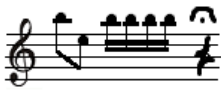
Fixem-nos en les dues obres protagonistes d'aquest treball. Al primer moviment del *Concert per a viola*, si comptem tots els compassos del manuscrit (233) i els dividim pel nombre infinit (1,6180339887...), obtenim un resultat de 144, que és justament el compàs on entra de nou l'orquestra (després de la cadència de la viola) i al cap de dos compassos ja comença la reexposició. En el segon moviment d'aquest mateix concert ens trobem amb un cas semblant: si el moviment conté 92 compassos i els dividim pel nombre infinit, en traiem un resultat que equival al moment que comença una secció que fa d'enllaç o de pont entre el segon moviment i el tercer. Paral·lelament, examinant el *Concert per a piano núm. 3*, podem veure que, al primer moviment, el resultat d'aquest tipus de divisió cau a la reexposició, igual que en el cas del *Concert per a viola*. I el resultat obtingut d'aquesta operació amb el segon moviment coincideix amb el final de la part central del moviment, és a dir, 4 compassos abans de l'inici de la tercera part, i curiosament és on apareix la música que havia aparegut al principi d'aquesta secció central. No se sap del cert que Bartók emprés la proporció àuria a propòsit, però segons els estudis d'Ernö Lendvai sí que es basava en aquests càlculs procedents de la mateixa naturalesa. I el cas és que comprovant-ho amb els seus dos últims concerts, els números quadren.

Al voltant d'aquesta connexió musical amb la naturalesa, Bartók va desenvolupar en particular un estil propi, caracteritzat per colors i textures que recorden l'atmosfera i els sons de la nit, i se l'anomena *música nocturna*. Aquest estil l'utilitza sobretot en moviments

lents o en alguns passatges concrets i no només demostra, amb ell, una gran sensibilitat auditiva, sinó que li interessa quedar-se amb les sonoritats que durant el dia romanen amagades pel soroll de les persones i es fixa, llavors, en els sons de les criatures insignificants per a la consciència humana, que quan tot s'ha calmat prenen relleu. Així que no es tracta gaire d'una música de caire intel·lectual ni tampoc emocional, sinó més aviat d'un ambient màgic.

Se li diu *música nocturna* perquè és així com s'anomena el quart moviment de la suite per a piano *Out of doors*, que és on es considera que l'estil s'estableix com a tal. I tot i ser una obra escrita l'any 1926, al llarg de les seves composicions fins a les dues últimes de 1945 Bartók manté i hi inserta moments musicals d'aquest tipus. En l'escriptura d'aquesta música és freqüent trobar-hi clústers de notes que es van repetint i petits motius melòdics que cauen irregularment segons la pulsació. La part central del segon moviment del *Concert per a piano núm. 3* ha passat a ser un dels clars exemples de *música nocturna*, tot i que amb una particularitat afegida que és l'ús de diverses melodies d'ocells. Es diu que Beethoven va ser el primer en fer servir transcripcions d'ocells en la seva *Simfonia núm. 6 "Pastoral",* al segon moviment: assigna a la flauta travessera el rol de rossinyol, a l'oboè el paper de guatlla i als clarinets els sons del cucut.

Bartók també va fer servir aquesta manera de compondre, igual que Messiaen. Encara que la majoria de les transcripcions d'ocells que Bartók va fer s'hagin perdut, se sap que durant els últims anys de la seva vida a Estats Units hi va posar molt d'interès; enregistrava els cants dels ocells i després els transcrivia. Però també es fixava en la lògica d'aquest llenguatge per tal de poder-s'hi apropar més i va notar que alguns dels ocells no paraven de crear variacions entorn d'una cantarella concreta que els identificava. Així ho explica en una carta al seu fill Peter el 22 d'abril de 1944:

"*Spring has now indisputably arrived. A kind of "kutyafa" (dogwood) is in bloom, like acacias flowering at home. The birds have become completely drunk with the spring and are putting on concerts the like of which I've never heard. They start with puty-puty-puty ./../../. and end up with various new bird sounds (clearly from later arrivals). The*  *keeps on creating more and more variants.*"[19]

[19] HARLEY, Maria Anna. *Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3. Tempo.* Juny 1994, New Series, núm. 189, p. 8.

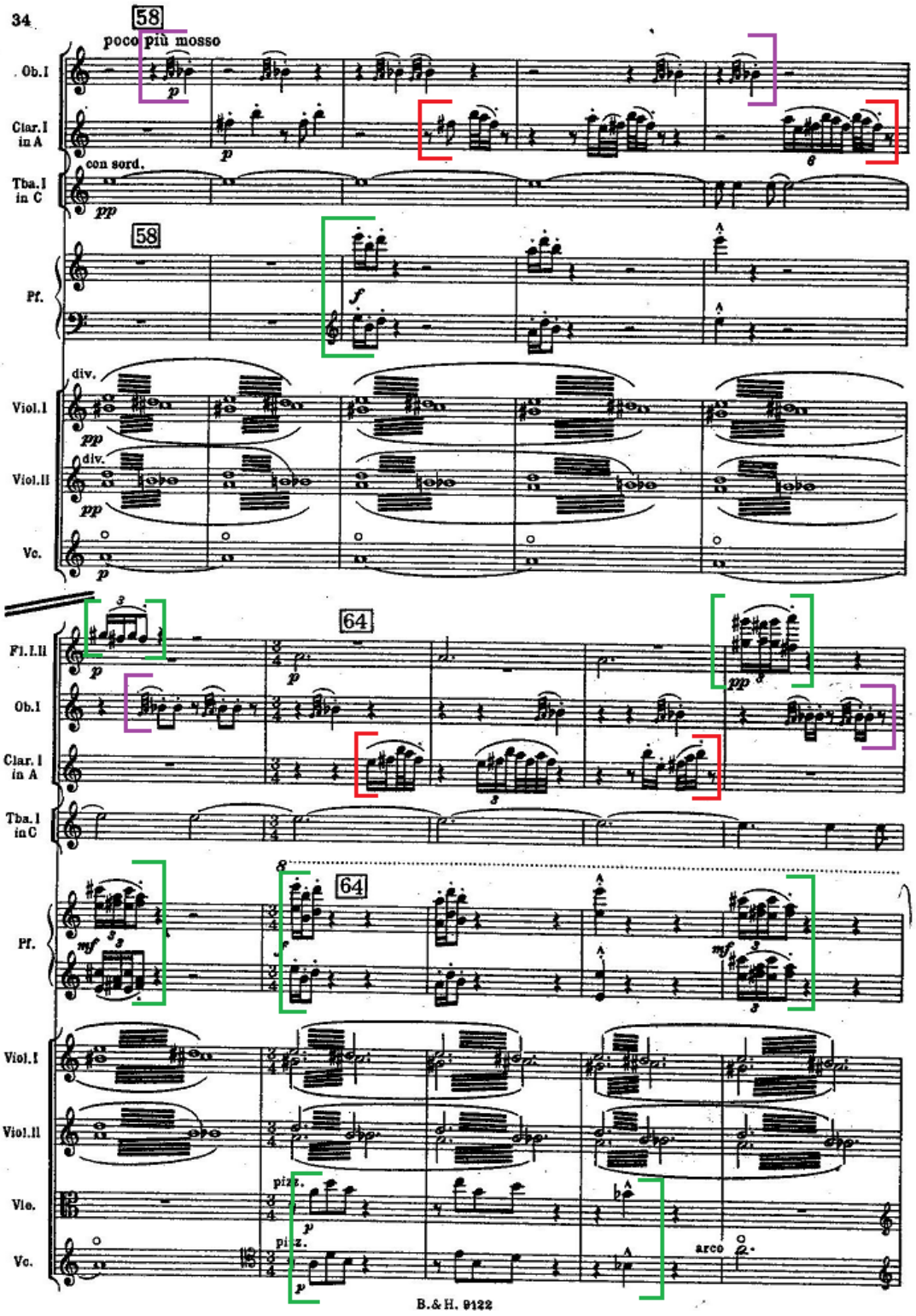
Segons un estudi de Maria Anna Harley, a la part central de l'*Adagio Religioso* del *Concert per a piano núm. 3*, la secció de *música nocturna*, els motius melòdics que Bartók utilitza provenen de les transcripcions que havia fet d'una au nord-americana: *Pipilo erythrophthalamus*. Es tracta d'aquest mateix motiu que senyala a la carta i el fa sonar a través del piccolo, la flauta travessera i l'oboè, amb la companyia del xilòfon i altres instruments. Els altres exemples d'ocells que hi apareixen no són tan clars com aquest primer, però segons l'estudi és probable que Bartók també es basés en les transcripcions de dos ocells més: *Hylocichla guttata* i *Hylocichla mustelina*.

Totes tres són aus molt comunes a la regió de North Carolina, així que és força probable que s'hi inspirés. El perquè d'aquesta inspiració podria estar relacionat amb els records que deixa per escrit Ditta Pásztory en una carta per a Agatha Fasset. La parella havia passat moltes estones al camp, escoltant els ocells, admirant les estrelles, i potser aquesta escriptura n'és una clara referència, tenint en compte que l'obra la va dedicar a la seva esposa. Però, evidentment, se'n poden fer altres interpretacions.

8. *Hylocichla mustelina.*

9. *Pipilo erythrophthalamus.*

10. *Hylocichla guttata.*



Piulets propis de molts ocells; per exemple, del pardal comú.

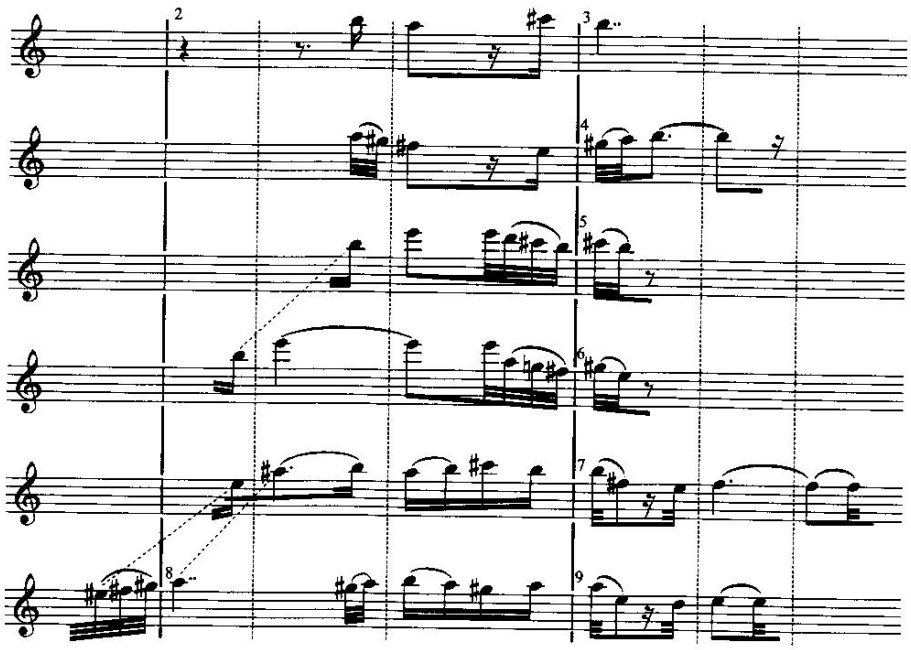
Sons basats en l'*Hylocichla guttata*, caracteritzada per aproximar-se a l'escala pentatònica.

Sons basats en l'*Hylocichla mustelina*, caracteritzada per emetre una frase, fer silenci i tot seguit emetre'n la seva inversió.

4.2. El folklore com a inspiració

Segons Bartók, "la música folklòrica també és un fenomen de la naturalesa. Les seves formacions s'han desenvolupat espontàniament de la mateixa manera que altres organismes naturals vius: flors, animals, etc."[20] Aquest interès que manté pel folklore el porta a experimentar, igual que amb la natura, a l'hora de compondre. Quan escrivia per a instruments de corda, l'element variable era sobretot la tècnica, per tal d'aconseguir sons que s'apropessin més als violins de la música folklòrica, per exemple. En canvi, en el cas del piano, no hi ha un clar equivalent en el folklore, així que Bartók de vegades intenta recrear, amb aquest instrument, l'ambient sonor de les bandes del poble.

De totes maneres, les activitats etnomusicològiques no només eren una font d'inspiració constant per a ell, sinó que també eren una espècie de pràctica compositiva. Gràcies a aquesta música, va arribar a desenvolupar, d'una manera molt enriquidora, nous models rítmics, basats en els ritmes asimètrics que apareixen tan freqüentment en el folklore. Sense anar més lluny, podem veure que al principi del primer moviment del *Concert per a piano núm. 3*, la melodia que protagonitza el piano neix d'un motiu que es va desenvolupant a partir de variacions asimètriques, formades per l'ornamentació i la prolongació de diverses notes respecte al ritme original. En definitiva, crea una espècie de *rubato* endurit, o que ja està escrit. Aquí tenim els fragments de la melodia per ordre temporal, situats un a sota de l'altre:



11. D'un estudi fet per Judit Frigyesi.

[20] LENDVAI, Ernö. *Béla Bartók: un anàlisis de su música*. Traducció d'Enric Canals. Barcelona: Idea Books, 2003. ISBN 84-8236-257-7; p. 39.

De totes maneres, aquest tema de la introducció s'ha trobat també en un llibre del compositor, on hi guardava tota una recopilació de folklore àrab. Alguns estudis apunten, doncs, que és possible que la melodia hagués rebut influències de l'Orient Mitjà. Altres com Sándor Kovács, però, opinen que aquesta introducció reviu la dansa *verbunkos* de l'Hongria del segle XIX. En qualsevol cas, totes les hipòtesis tenen, en general, el folklore com a origen.

12. Béla Bartók, al mig de la fotografia, recopilant folklore a Turquia (1936).

En el *Concert per a viola* també hi trobem influències folklòriques tan bon punt comença el primer moviment. La melodia introductòria que fa sonar la viola (la-fa-mib-do-si-mib) no comprèn només una escala octatònica, sinó que comprèn una rotació d'un mode no diatònic (la-si-do-re-mib-fa-sol-la), comú a la música folklòrica de l'est d'Europa. Per altra banda, al tercer moviment d'aquest concert hi apareix un fragment de clares influències de música folklòrica escocesa (compassos 116-176). Fins i tot, Halsey Stevens creu que aquest fragment està relacionat amb la introducció de la viola del primer moviment, tant en termes d'alçada com de contorn i de ritme. Pel que fa a l'origen escocès de la melodia, Peter Bartók especula posant de costat l'interès que el seu pare tenia pel sac de gemecs escocès i el fet que Primrose fos nascut a Escòcia. De fet, el tema del concert té similituds amb la cançó escocesa "Gin a body meet a body, colmin' thro' the rye". Peter Bartók creu que tot el concert està ple d'aquesta influència escocesa:

"Here we have all the variations first, but must wait for the introduction of the source-material until near the end."

De totes maneres, més tard, Benjamin Suchoff apunta que el sac de gemecs havia estat l'instrument fonamental per a acompanyar la música de dansa de Transilvània fins a principis de segle XX. En algunes àrees va substituir-se per la flauta o el violí i de vegades per una guitarra de dues cordes, afinada per quintes (imitant el so de l'instrument). Aquestes danses eren acompanyades en compassos binaris o quaternaris i, precisament, el fragment esmentat del tercer moviment està escrit en compàs binari. A més a més, Bartók

indica a la partitura que la melodia de la viola hauria de tocar-se amb harmònics. Aquesta seria una bona raó per a voler imitar el so nasal del sac de gemecs.

A part de la influència escocesa, també s'han trobat melodies semblants a les dels ambients rurals àrabs, que Bartók havia recollit al 1913: per exemple, durant els compassos 95-101 del primer moviment.[21]

13. Apunts de Bartók de l'any 1913 mentre estudiava àrab.

[21] ASBELL, Stephanie Ames. Op. cit., p. 40.

4.3. Sobre l'escriptura

Pel que fa a les característiques compositives, podem distingir el *Concert per a viola* i el *Tercer concert per a piano* de les obres escrites anteriorment pel fet de ser peces que d'alguna manera retornen a un estil clàssic, més clar i net, i utilitzant totes les seves tècniques innovadores més subtilment. Tot i no saber com hauria quedat l'orquestració del *Concert per a viola*, sí que sabem que Bartók se la imaginava més aviat d'aquest estil, més clara i simple, però amb un paper virtuós per part de la viola solista. L'orquestració del *Concert per a piano núm. 3* també es diferencia del *Concert per a piano núm. 1*, per exemple, ja que no consta d'aquelles grans proporcions, sinó que sembla que estigui escrit d'una manera més delicada, per a una orquestra més petita.

La forma que segueixen ambdues obres també és similar als costums del classicisme musical. Els primers moviments d'aquests concerts tenen forma de sonata, és a dir, consten d'una exposició, un desenvolupament i una reexposició. Els tercers moviments també segueixen aquella tradició, ja que estan pensats en forma de rondó, és a dir, amb un tema inicial que va apareixent entremig de cada nou tema. I els segons moviments, ambdós són de caràcter *andante*, com solia passar en l'estil que ara anomenem clàssic. De totes maneres, els segons moviments tots dos tenen una part central en la que la pulsació s'accelera; i això passa d'una manera més extensa amb la part central del segon moviment de l'obra per a piano, la qual segueix el caràcter de música nocturna. Tret d'això, encara que no se sàpiga gaire res dels processos i de les tècniques compositives que Bartók emprava a l'hora de compondre, ja que ell no en parlava gairebé mai, no podem saber quins van ser els inicis del *Concert per a piano núm. 3* ni sabem amb quina forma Bartók se l'havia imaginat, però la qüestió és que podem veure i escoltar el resultat final. En canvi, pel que fa al *Concert per a viola*, les coses varien una mica, ja que al principi Bartók, tal com va escriure per carta a William Primrose, deia que l'obra havia de constar de quatre moviments:

> "*A serious Allegro, a Scherzo, a short slow movement, and a Finale that begins allegretto and ends allegro molto. Linking the movements to each other would be a recurring interlude, a kind of ritornello.*"[22]

Finalment, encara que hi hagi opinions de tota mena, la forma global de l'obra, en la versió de Serly i en la de Peter Bartók (tot i aquestes dues tenir algunes diferències), ha quedat amb un primer moviment, un *ritornello* que funciona com a pont o transició cap a un segon moviment lent i, per acabar, un tercer moviment *Finale,* enllaçats per un *Scherzo* que s'ha

[22] ANTOKOLETZ, Elliott. Op. cit., p. 252.

editat com a final del segon moviment, però també hi ha opinions que diuen que ja forma part del principi del tercer moviment. En principi, no obstant això, podríem dir que ens trobem davant d'una obra de tres moviments amb dos enllaços o transicions entre cada temps.

Respecte a l'alçada de les notes, Bartók es comporta de manera força semblant amb els dos concerts. L'obra per a piano gira entorn de la tonalitat de mi i l'obra per a viola, entorn de la tonalitat de la. Tot i no prescindir del que acaba formant aquest centre tonal, Bartók fa servir moltes escales modals: el concert per a piano comença amb l'escala de mi mixolidi, per exemple, mentre el concert per a viola introdueix un mode octatònic. En general, li agrada experimentar amb la contraposició de modes diatònics i fragments cromàtics.

Per una banda, Bartók juga sovint amb la figura d'interval. Crea seccions en les quals un interval tendeix a anar-se expandint i altres seccions on l'interval es va contraient. Per altra banda, al llarg d'aquestes dues obres també és molt recorrent l'ús de la simetria i de l'asimetria a partir d'un motiu, d'un passatge, d'una disposició instrumental, etc. I, ja que parlem d'intervals, un dels que Bartók utilitza d'una manera especial és la distància de tríton. L'empra sovint, com ara enmig de melodies o bé en punts clau, com per exemple al principi de la cadència de la viola, al primer moviment del *Concert per a viola*.

5. Conclusions

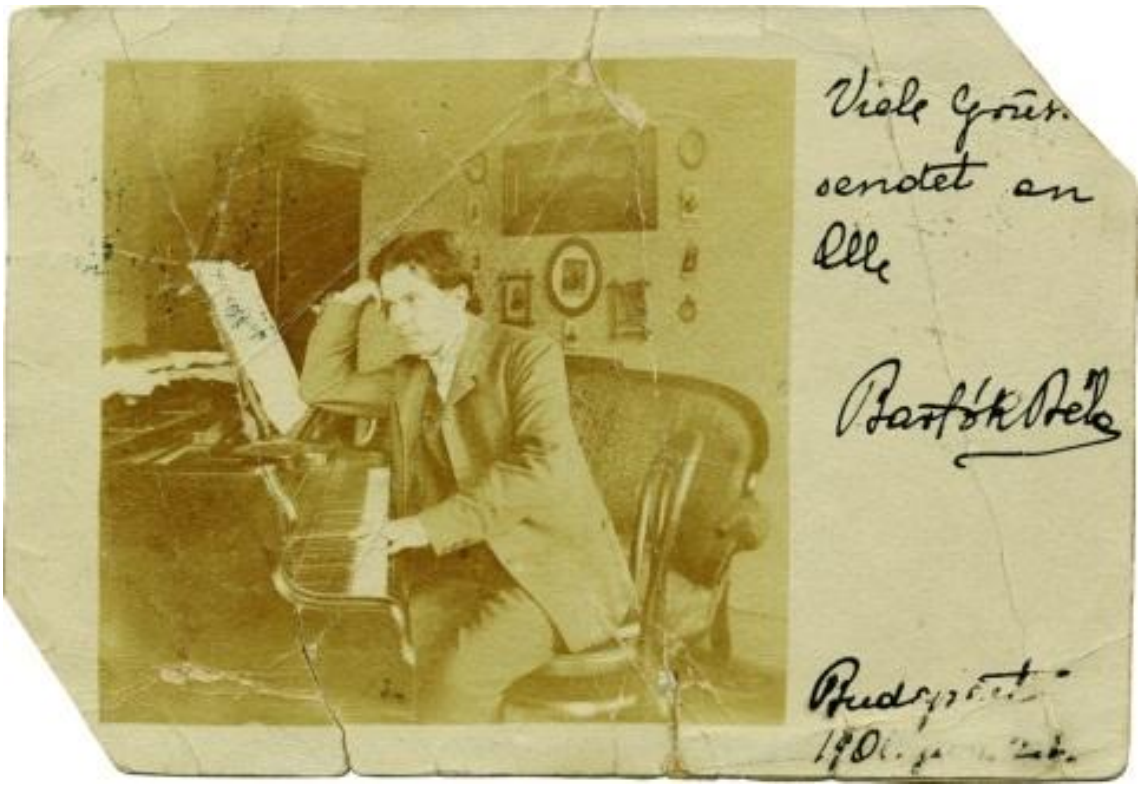
En aquests temps que vivim, els quals es caracteritzen per la facilitat d'accés a piles i piles d'informació, sembla que la profunditat hagi perdut importància i hagi deixat pas a la immediatesa. De cara a tothom, però en aquest cas de cara als intèrprets, crec que és molt important no deixar-se portar per aquesta inèrcia. Poc es pot interpretar si no s'estudia alguna cosa més que les notes de la partitura i sobretot si allò que s'interpreta és objecte d'un passat que no s'ha pogut conèixer amb la pròpia vivència; d'un indret, d'unes vides, d'un context social diferent. Evidentment, és impossible que un intèrpret reprodueixi una obra del passat en aquest present de la mateixa manera que aleshores, perquè encara que totes les característiques s'hi adeqüin, la societat és una altra i l'impacte és forçosament diferent.

És per això que em sembla important conèixer el context d'aquestes obres de Bartók per a un intèrpret. Coneixent la història del *Concert per a viola*, per exemple, l'intèrpret potser no es quedarà amb la versió que ha comprat a la botiga, sinó que intentarà comparar les diverses versions existents o bé provarà de fixar-se amb el manuscrit de Bartók, que ja és editat. I si a algú li sembla que això no és necessari i que Serly, per exemple, va fer una bona feina amb l'acabament del concert, fàcilment podria pensar, ara que ja sap la història, que no seria cap bajanada escriure que l'obra que interpretarà no és només de Bartók, sinó de Bartók i Serly.

En qualsevol cas, conèixer és important. I ho és també per saber destriar allò que es ven de bo i de no tan bo. Per tot el que Bartók va dur a terme, ja sigui les expedicions als ambients rurals, la mescla del folklore amb la tradició del classicisme musical, la influència de la natura en la seva música, la gran faceta de pianista, el professor de piano que compon obres que serveixen de mètode pedagògic, un dels primers intèrprets que enregistra obres, de les quals moltes són pròpies, un compositor innovador i tot el debat musicològic que ha obert després de la seva mort amb les seves obres, crec que per tot això és un personatge digne d'aparèixer, com a mínim, a qualsevol volum d'història de la música i, encara amb més raó, si es parla del segle XX. Que el seu fenomen arribi a créixer i valorar-se més, a partir d'ara o més endavant, això dependrà del públic, majoritàriament. I també dels intèrprets, és clar, però sobretot de la demanda del públic. Però passi el que passi al futur, aquest passat, aquesta història que segueix una línia més aviat germano-cèntrica mereix ser revalorada.

Per acabar, i a tall més personal, m'agradaria recordar una de les coses que m'han impressionat més tot fent el projecte. Potser es tracta d'un fet que passa amb freqüència,

potser és ben poc interessant en un treball o potser de poc serveix, però aquestes ganes de viure i de fer les coses ben fetes, l'entusiasme de Béla Bartók per voler acabar sigui com sigui l'obra per a piano que havia començat tot i saber que li quedaven poques hores de vida, això em sembla admirable. I potser m'equivoco, però les coses fetes amb tanta passió i tanta dedicació són les coses que solen sortir bé.



14. Postal de Bartók, on hi escriu en alemany "Molts records per a tothom".

6. Bibliografia

6.1. Llibres

ANTOKOLETZ, Elliott. *Bartók Perspectives: man, composer, & etnomusicologist*. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer i Benjamin Suchoff editors. Nova York: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-512562-2.

ANTOKOLETZ, Elliott. *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2006 (publicació original: 1990). ISBN 84-8236-076-0.

BARTÓK, Béla. *Essays*. Selecció i edició de Benjamin Suchoff. Lincoln i London: University of Nebraska Press, 1993 (1a publicació: 1976). ISBN 0-8032-6108-X.

BARTÓK, Béla Jr. i Adrienne Gombocz-Konkoly, *Bartók Béla családi levelei* [Cartes familiars de Béla Bartók] Budapest: Zenemükiadó, 1981.

BAYLEY, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. ISBN 0-521-66958-8.

BLACKING, John. *Fins a quin punt l'home és músic?* Traducció de Josep Mauri; pròleg de Jaume Aiats. Catalunya: Eumo Editorial, 1994. ISBN 84-7602-138-0.

CHOMIŃSKI, Józef. *Wielkie Formy Instrumentalne*. Jósef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska editors. Cracòvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987. ISBN 83-224-0293-7.

CHYLIŃSKA, Teresa. *Przewodnik Koncertowy*. Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin i Bogusław Schaeffer. Cracòvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. ISBN 83-224-0132-9.

Encyklopedia Muzyczna: część biograficzna. Cracòvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979. ISBN 83-224-0113-2.

LENDVAI, Ernö. *Béla Bartók: un anàlisis de su música*. Traducció d'Enric Canals. Barcelona: Idea Books, 2003. ISBN 84-8236-257-7.

NISSMAN, Barbara. *Bartók and the Piano: A Performer's View*. Estats Units d'Amèrica: Scarecrow Press, 2002. ISBN 0-8108-4301-3.

SCHAEFFER, Bogusław. *Dzieje muzyki*. Varsòvia: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983. ISBN 83-02-01225-4.

STEVENS, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. Third Edition, prepared by Malcolm Gillies. Oxford: Clarendon Press, 1993. ISBN 0-19-816349-5.

SUCHOFF, Benjamin. *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style*. Estats Units d'Amèrica: Scarecrow Press, 2002. ISBN 0-8108-4427-3.

SZABOLCSI, Bence. *Bartók: sa vie et son ouvre*. Budapest: Corvina i Boosey & Hawkes, 1968.

UJFALUSSY, József. *Bartók breviárium (levelek, írások, dokumentumok)* [Breviari de Bartók (correspondència, redactats i documents)]. Budapest: Zenemükiadó, 1958.

6.2. Tesis doctorals

ASBELL, Stephanie Ames. *Béla Bartók's Viola Concerto: A Detailed Analysis and Discussion of Published Versions*. University of Texas at Austin, 2001.

CURCIO, Alison K. *A Tribute to Nature: The Evolution of the Night-Music Style in Bartók's Music*. University of Western Ontario, 2009.

KYRIAZIDOU, Evanthia. *Béla Bartók's Third Piano Concerto: an analysis of the score*. Universität Mozarteum Salzburg, 2007.

STEWART, Alice Terese. *The Three Piano Concertos of Béla Bartók*. Texas Tech University, 1973.

THURLOW, Serenity. *An Overview of Bartók's Viola Concerto and a Comparison of the Three Published Versions*. Universität Mozarteum Salzburg, 2009.

6.3. Articles JSTOR

BARTÓK, Béla. *The Influence of Peasant Music on Modern Music. Tempo*. 1945-1950, New Series, núm. 14, p. 19-24.

BARTÓK, Béla Jr. *Béla Bartók's Diseases. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1981, T. 23, Fasc. 1/4, p. 427-441.

BARTÓK, Peter. *The Principal Theme of Béla Bartók's Viola Concerto. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1993-1994, T. 35, Fasc. 1/3, p. 45-50.

BLOM, Eric. *Bartok's Third Period. Tempo*. 1941, núm. 5, p. 2-4.

CARNER, Mosco. *Bartók's Viola Concerto. The Musical Times*. Agost 1950, vol. 91, núm. 1290, p. 301-303.

CSEPREGI, Gabor. *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong by Donald Maurice. Tempo*. Juliol 2005, vol. 59, núm. 233, p. 70-72.

DALTON, David. *The Genesis of Bartók's Viola Concerto. Music & Letters*. Abril 1976, vol. 57, núm. 2, p. 117-129.

DILLE, Denijs. *Bartók et Ady. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1981, T. 23, Fasc. 1/4, p. 125-133.

GARST, Marilyn M. *How Bartók Performed His Own Compositions. Tempo*. 1985, New Series, núm. 155, p. 15-21.

GILLIES, Malcolm. *Bartók and Boosey & Hawkes: The American Years. Tempo*. 1998, New Series, núm. 205, p. 8-11.

GILLIES, Malcolm. *Bartók and Boosey & Hawkes: The European Years. Tempo*. 1997, New Series, núm. 200, p. 4-7.

GILLIES, Malcolm. *Bartók's "Fallow Years": A Reappraisal. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2006, T. 47, Fasc. 3/4, p.311-319.

GILLIES, Malcolm. *Bartók's Last Concert? Music & Letters*. Febrer 1997, vol. 78, núm. 1, p. 92-100.

GOMBOSI, Otto. *Béla Bartók (1881-1945). The Musical Quarterly*. 1946, vol. 32, núm. 1, p. 1-11.

GOMBOSI, Otto. *Third Piano Concerto by Béla Bartók. Notes*. Setembre 1947, Second Series, vol. 4, núm. 4, p. 479-480.

HARLEY, Maria Anna. *Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3. Tempo*. Juny 1994, New Series, núm. 189, p. 8-16.

KLEIN, Elisabeth, John Moseley i László Vikárius. *Remembering Bartók. John Moseley talks with Elisabeth Klein. Eurozine*. The Hungarian Quarterly, 2011

KOVÁCS, Sándor. *Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1981, T. 23, Fasc. 1/4, CentenarioBelae Bartók Sacrum, p. 295-322.

KROÓ, Gy. *Unrealized Plans and Ideas for Projects by Bartók. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1970, T. 12, Fasc. ¼, p. 11-27.

LAMPERT, Vera. *Viola Concerto: Facsimile Edition of the Autograph Draft by Béla Bartók; László Somfai; Nelson Dellamaggiore. Notes*. Març 1997, Second Series, vol. 53, núm. 3, p. 988-990.

OLÁH, Gustav. *Bartók and the Theatre. Tempo*. 1949-1950, New Series, núm. 14, p. 4-8+37.

PETHÖ, Bertalan. *Béla Bartók's Personality. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 1981, T. 23, Fasc. 1/4, p. 443-458.

SOMFAI, László. *Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 1981, T. 23, Fasc. 1/4, p. 17-66.

SUCHOFF, Benjamin. *Bartók as Man of Letters. Tempo.* 1972*,* New Series, núm. 102, p. 10-16.

SUCHOFF, Benjamin. *Bartók in America. The Musical Times.* 1976, Vol. 117, núm. 1596, p. 123-124.

SUCHOFF, Benjamin. *Some Observations on Bartók's Third Piano Concerto. Tempo*. 1963, New Series, núm. 65, p. 8-10.

TARUSKIN, Richard. *Why You Cannot Leave Bartók Out. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 2006, T. 47, Fasc. 3/4, p. 265-277.

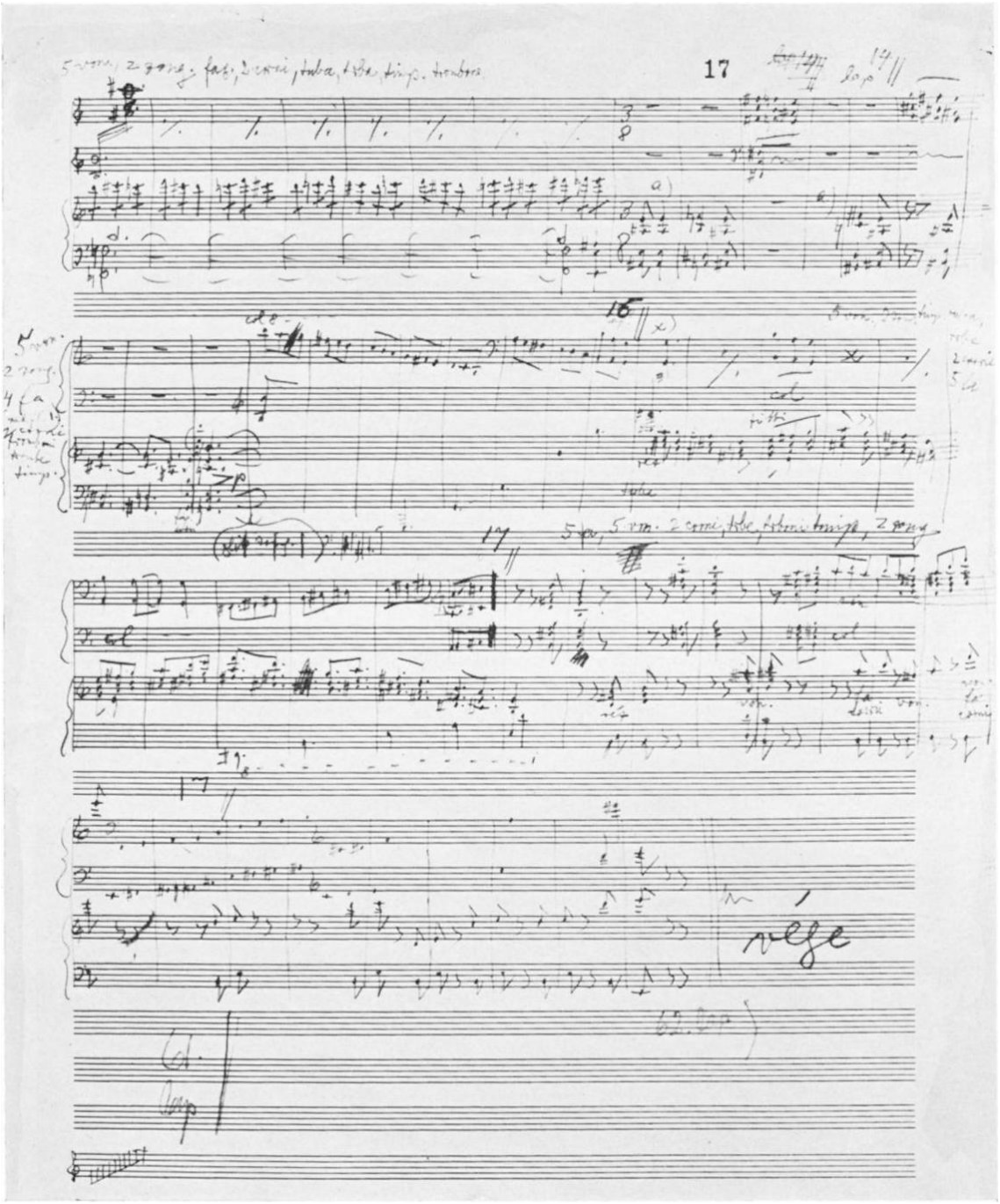
6.4. Música impresa

BARTÓK, Béla. *Béla Bartók: Piano Concerto No. 3 (reduction for two pianos by Mátyás Seiber).* [Música impresa] Londres: Boosey & Hawkes, 1994.

BARTÓK, Béla. *Viola Concerto: Facsimile of the Autograph Draft.* [Música impresa]. Introducció de Peter Bartók. Bartók Records, 2009.

BARTÓK, Béla. *Viola concerto, Op. posth. (prepared for publication from the composer's original manuscript by Tibor Serly; viola part edited by William Primrose).* [Música impresa] Londres: Boosey & Hawkes, 1949.

7. Annex



15. Esborrany dels últims compassos del *Tercer concert per a piano i orquestra*.